

The background of the entire image is a textured, light-colored surface, possibly canvas or paper, covered with large, expressive, and somewhat chaotic brushstrokes of a vibrant red color. The strokes vary in thickness and direction, creating a sense of movement and depth. Overlaid on this background is the name 'Kühn' in a bold, black, cursive script. The 'K' is particularly large and stylized, with a long, sweeping tail that extends downwards and to the left. The 'u' and 'h' are also stylized, with the 'h' having a prominent vertical stroke. The 'e' is smaller and more compact. The overall composition is dynamic and artistic.

Kühn

1948-1969



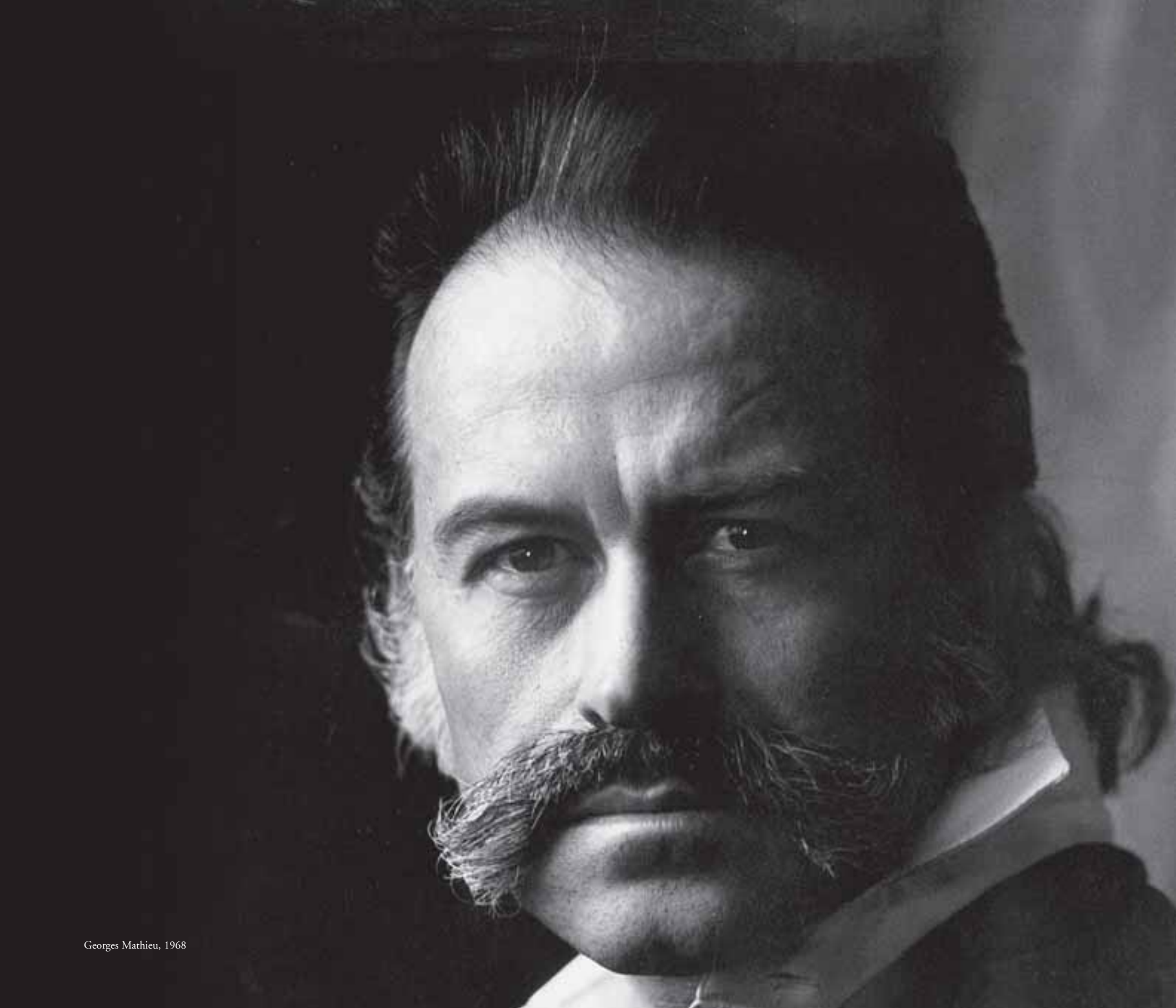
AGNELLINIARTEMODERNA

Georges Mathieu



Georges Mathieu, 1948 circa





Georges Mathieu, 1968

Georges Mathieu

1948-1969



AGNELINIARTEMODERNA

Georges Mathieu

1948-1969

Galleria del Centre Culturel Français de Milan

28 settembre / septembre - 8 ottobre / octobre 2011

Galleria Agnellini Arte Moderna, Brescia

15 ottobre / octobre 2011 - 14 aprile / avril 2012

*Mostra e catalogo a cura di /
Exposition et catalogue sous la direction de*
Dominique Stella - Roberto Agnellini

Direttore / Directeur
Roberto Agnellini

Direttrice artistica / Directrice artistique
Dominique Stella

Organizzazione / Organisation
Ugo Alberto Ruggeri

Coordinamento / Coordination
Giancarlo Patuzzi

Segreteria / Secrétariat
Corinna Turati

Ufficio stampa / Communication
Irma Bianchi Comunicazione

Progetto grafico / Conception graphique
Fayçal Zaouali

Redazione / Rédaction
Monica Maroni
Domenico Pertocoli

Progetto luci / Projet lumières
Helios srl, Brescia

Traduzioni / Traductions
Dall'italiano al francese / De l'italien au français:
Centre Culturel Français de Milan, Yann Jubier
Dal francese all'italiano / Du français à l'italien:
Silvia Denicolai

In copertina / Couverture
Petit engorgement clandestin n° 7, 1956 (particolare / détail)

Crediti dei testi / Droits des textes
© Roberto Agnellini, Dominique Stella, Gérard Xuriguera,
Giampietro Guiotto, Francesca Zappia, Daniel Abadie
Galleria Agnellini Arte Moderna

Crediti fotografici / Crédits photographiques
© Georges Mathieu Archives, Paris
Galleria Agnellini Arte Moderna, Fabio Cattabiani

Ringraziamo / Nous remercions
On. Avv. Adriano Paroli
Sindaco della Città di Brescia

Avv. Andrea Arcai
Assessore alla Cultura e al Turismo della Città di Brescia

Mme Olga Poivre d'Arvor
Directrice du Centre Culturel Français de Milan

Antonio Attanasio
Rosie Barba-Negra
Ilaria Carrier Ragazzi
Lanfranco Cirillo
Olivier Descotes
Armando Donati
Mario Dora
Massimo Franchini
Anne Claire Ippolito Cerasi
Pompeo Locatelli
Ettore Marchina
Roberto Morigi
Roberto Pellizzari
Marco Setti
Marinella Spagnoli

*Un ringraziamento particolare a /
Un remerciement particulier à*
Jean-Marie Cusinberche
Famiglia Donati

*La mostra è realizzata con la partecipazione di /
L'exposition est réalisée avec le soutien de*



Sommario / Sommaire

8	Georges Mathieu. L'uomo e l'opera
9	Georges Mathieu. L'homme et l'œuvre <i>Roberto Agnellini</i>
14	Georges Mathieu. O l'indomabile insolenza d'essere
15	Georges Mathieu. Ou l'indomptable insolence d'être <i>Dominique Stella</i>
34	Georges Mathieu. Il destino dei segni
35	Georges Mathieu. Le destin des signes <i>Gérard Xuriguera</i>
40	Georges Mathieu e la dialettica dell'estemporaneità
41	Georges Mathieu et la dialectique de l'extemporaneité <i>Giampietro Guiotto</i>
48	Il Tempo della Creazione. Georges Mathieu e la filosofia dell'arte
49	Le Temps de la Création. Georges Mathieu et la philosophie de l'art <i>Francesca Zappia</i>
65	Opere / Œuvres
165	Apparati / Annexes
166	Cronologia
167	Chronologie <i>Daniel Abadie</i>
243	Mostre / Expositions

GEORGES MATHIEU

L'uomo e l'opera

Roberto Agnellini

“Se un uomo non è disposto a lottare per le sue idee, o le sue idee non valgono nulla, o non vale nulla lui.”

Questo aforisma di Ezra Pound pare scritto appositamente per Georges Mathieu.

La prima considerazione che intendo fare attiene alla perfetta coincidenza tra la vita artistica e quella eroicamente esemplare di quest'uomo immenso. L'esecuzione del suo lavoro veniva da lui interpretata come un corpo a corpo febbrile con la tela, durante il quale il suo genio e la sua rapidità facevano sì che l'opera prendesse vita in un sol colpo, facendogli dire: “La mia pittura è la pittura dell'energia, della febbre, dell'eccitazione della vita.”

La scelta dei soggetti e i titoli delle sue opere, che alcuni accomunano alla sua fede monarchica, sono invece la prova del senso da lui attribuito alla vita e rappresentano la sua intenzione di collocare al primo posto i valori spirituali più che gli accadimenti reali. Sostenendo che grazie a lui la pittura è diventata azione, Mathieu sintetizza il suo operare con tre parole: rivolta, velocità e rischio. La rivolta dei valori della tradizione contro il degrado e la deriva borghese, la velocità dell'immediatezza gestuale delle sue opere e il rischio connesso all'esibirsi in pubblico come spesso ha fatto. Ma dietro l'apparenza di un gran signore vi è la persona più semplice e disponibile del mondo: è stato lui, infatti, ad accogliere e promuovere l'opera di Pollock a Parigi, ed è noto il suo sodalizio amicale e artistico con Tobey e Wols.

Alla fine degli anni cinquanta Mathieu era già conosciuto e aveva visitato mezzo mondo. Addirittura, in Giappone ebbe accoglienze

GEORGES MATHIEU

L'homme et l'œuvre

Roberto Agnellini



Discorso di Georges Mathieu all'Académie des Beaux-Arts in occasione del suo insediamento, 28 gennaio 1976 / Discours de Georges Mathieu à l'Académie des Beaux-Arts lors de son installation, 28 janvier 1976

“Si un homme n’est pas disposé à lutter pour ses idées, ou ses idées ne valent rien ou c’est lui qui ne vaut rien.”

Cet aphorisme d’Ezra Pound semble, tout exprès, écrit pour Georges Mathieu.

Ce que je veux d’abord souligner est la parfaite analogie qui existe entre la vie artistique et celle héroïquement exemplaire de cet homme immense. Il exécutait son travail dans un corps à corps fébrile avec la toile, pendant lequel son génie et sa rapidité donnaient vie à l’œuvre, d’un seul coup, lui faisant dire: “Ma peinture est la peinture de l’énergie, de la fièvre, de l’excitation de la vie.”

Le choix des sujets et des titres de ses œuvres, qui pour beaucoup s’apparentent à sa foi monarchique, est, en fait, la preuve du sens qu’il attribue à la vie et illustre son intention de placer au premier rang les valeurs spirituelles plus que les péripéties du réel. Soutenant que grâce à lui la peinture est devenue action, il résume son mode d’opération en trois mots: révolte, vitesse et risque; la révolte des valeurs de la tradition contre les dégradations et les dérives bourgeoises, la vitesse de l’immédiateté gestuelle de ses œuvres et le risque lié à la réalisation en public, comme il le fit souvent. Mais, derrière l’apparence d’un grand seigneur, il y a la personne la plus simple et la plus disponible du monde: ce fut en effet lui qui accueillit et promut l’œuvre de Pollock à Paris et on connaît aussi sa complicité amicale et artistique avec Tobey et Wols.

A la fin des années cinquante, Mathieu avait déjà été représenté et avait voyagé dans la moitié du monde. Il eut même au Japon un accueil triomphal et il y fut reçu comme le plus grand peintre français après Picasso, qui n’était français que d’adoption.

trionfali e fu ricevuto come il più grande pittore francese dopo Picasso, che francese lo era solo di adozione.

La sua onestà intellettuale e morale gli causò nel 1960 la rescissione del contratto con il celeberrimo gallerista newyorkese Samuel Kootz, che aveva l'esclusiva della sua opera per l'America.

In numerose interviste l'artista, contrariamente a quanto desideravano sentirsi dire gli americani, dichiarò che la rapidità con la quale realizzava i suoi capolavori non era volta al conseguimento di un improbabile record di velocità artistica, bensì che ogni tela da lui creata nasceva da un gesto pittorico che ne anticipava il significato e non abbisognava di successivi arzigogoli manieristici o di aggiunte postume. L'essenza del genio puro veniva confusa con la presunzione e la vanità!

Mathieu, il contestatore controcorrente, il combattente che da trent'anni avversa la Grecia classica, il Rinascimento e l'astrazione geometrica, che ha sempre insultato i critici d'arte, i conservatori dei musei, gli ufficiali, i ministri e le repubbliche, il 28 gennaio 1976 viene ammesso all'Académie des Beaux-Arts.

Alla cerimonia di insediamento pronuncia un discorso in cui rivendica con orgoglio la sua incessante contestazione del sistema, interrogandosi pubblicamente se con l'accettazione della carica istituzionale possa commettere un tradimento nei confronti di se stesso: "Ebbene, no, lo affermo con decisione: 'è tutto nell'ordine', come amava ripetere Julius Evola. Se resto fedele a me stesso oggi, è perché attorno a me, attorno a noi, è la civiltà che sta cambiando. La mia natura combattiva è sempre vigile. Più che mai, e per scopi sempre più alti, si presentano occasioni per chiamare a raccolta le nostre forze. Dopo aver combattuto il passato, è il presente che deve essere combattuto. L'impegno che l'arte pretende è quello dell'uomo stesso", conclude.

Chi si aspettava da Mathieu un discorso accomodante e allineato alle lusinghe borghesi rimane deluso: sente invece un'accalorata filippica

che suona come una perentoria chiamata alle armi in difesa dell'aristocrazia spirituale e contro i disvalori e l'oscurantismo.

Così come sulla rivista "Eléments", inverno 1985, intervistato da Alain de Benoist e definito dallo stesso, nella premessa, personaggio regale, alla prima domanda risponde con veemenza: "Io *incarno* l'arte occidentale, io *incarno* la tradizione!"

Per queste sue "intemperanze", da me peraltro totalmente condivise, alcuni critici militanti, anche di grande notorietà, hanno relegato Mathieu in una sorta di purgatorio artistico. Ma costoro, noti più per l'asservimento politico che li ha portati ad assumere ruoli di maîtres à penser smisurati rispetto alle loro modeste capacità, figli dell'omologazione e del conformismo, hanno raggiunto, in contrasto con la loro stentorea e preconcepita analisi, una certezza inconfutabile: quella di autocollocarsi nel limbo artistico, dimora destinata agli incapaci di intendere e volere.

Concludo il mio intervento, così come l'ho iniziato, con due aforismi di Ezra Pound. Il primo è dedicato all'artista e recita: è molto difficile per un uomo credere abbastanza energicamente in qualcosa, in modo che ciò che crede significhi qualcosa, senza dare fastidio agli altri. Il secondo è dedicato ai suoi detrattori: il cattivo critico critica il poeta, non la poesia.

È maturo il tempo perché il mondo acclami senza pregiudizi la poesia di Georges Mathieu.

Son honnêteté intellectuelle et morale lui valut, en 1960, la résiliation de son contrat avec le célèbre galeriste new-yorkais Samuel Kootz, qui avait l'exclusivité de son œuvre pour l'Amérique.

Au cours de nombreuses interviews, contrairement à ce que les Américains désiraient s'entendre dire, il avait déclaré que la rapidité avec laquelle il réalisait ses chefs-d'œuvre n'était pas destinée à établir un improbable record de vitesse artistique, mais qu'en réalité chaque toile qu'il créait naissait d'un geste pictural qui en anticipait la signification et ne nécessitait pas d'ultérieures circonvolutions maniéristes ni d'adjonctions posthumes.

L'essence du génie pur était confondue avec la présomption et la vanité!

Mathieu, le contestataire à contre-courant, le combattant de trente ans contre la Grèce classique, la Renaissance et l'abstraction géométrique, qui a toujours insulté les critiques d'art, les conservateurs de musées, les officiels, les ministres et les républiques, le 28 janvier 1976 est élu à l'Académie des Beaux-Arts.

A la cérémonie d'investiture il prononce un discours dans lequel il revendique, avec orgueil, son inlassable esprit de contestation contre le système, s'interrogeant publiquement sur le fait que son acceptation à endosser une charge institutionnelle ne puisse apparaître comme une trahison envers lui-même: "Eh bien non, j'affirme avec décision, 'tout est dans l'ordre', comme aimait répéter Julius Evola. Si je reste fidèle à moi-même aujourd'hui, c'est parce qu'autour de moi, c'est la civilisation qui change. Ma nature combattive est toujours vigilante, plus que jamais, et pour des buts toujours autres, il y a les occasions pour appeler à regrouper nos forces. Après avoir combattu le passé, c'est le présent qui doit être combattu. L'engagement que l'art requiert est celui de l'homme lui-même", conclut-il.

Qui s'attendait, de la part de Mathieu, à un discours accommodant et aligné sur les flatteries bourgeoises, demeure déçu: on entend une harangue endiablée qui sonne comme un appel impérieux aux armes, en défense de l'aristocratie spirituelle et contre la perte des valeurs et l'obscurantisme.

Tout comme dans la revue "Eléments" de l'hiver 1985, Georges Mathieu, répondant à une interview d'Alain de Benoist, qui le qualifie, dans son introduction, de personnage royal, à la première question affirme avec véhémence: "J'incarne l'art occidental, j'incarne la tradition!"

Pour toutes ses "intempérances", qu'entre autre je partage totalement, certains critiques, même de grande notoriété, ont rangé Mathieu dans une sorte de purgatoire artistique. Mais ceux-ci, connus pour leur asservissement politique qui les a portés à assumer des rôles de maîtres à penser démesurés au regard de leurs modestes capacités, fils de l'homologation et du conformisme, ont rejoint, en contradiction avec leur analyse préconçue de censeur, une certitude irréfutable: celle de s'auto-cataloguer dans les limbes artistiques, demeure destinée aux incapables à comprendre et vouloir.

Je termine mon intervention, tout comme je l'ai commencée, avec deux aphorismes d'Ezra Pound. Le premier est dédié à l'artiste et dit: il est très difficile pour un homme de croire assez puissamment en quelque chose, de telle façon que ce en quoi il croit signifie quelque chose, sans déranger les autres. Le second est dédié à ses détracteurs: le mauvais critique dénigre le poète, et non pas la poésie.

Il est venu le temps où le monde acclame sans préjugés la poésie de Georges Mathieu.



Georges Mathieu, 1978



GEORGES MATHIEU. *O l'indomabile insolenza d'essere*

Dominique Stella

Georges Mathieu è incontestabilmente l'artista francese che, tra il 1947 e il 1980, ha rappresentato nel modo più brillante l'arte del suo paese nel mondo. La sua fama, dalla nascita dell'astrazione lirica nel 1947, si è costruita su un'opera celebrata dalle più grandi istituzioni culturali nazionali e internazionali.

Le caratteristiche della pittura detta "astratta lirica" comportano la scelta di una grande libertà di esecuzione, con una propensione marcata per la traccia del gesto sulla tela e un gusto per il colore e la materia, quest'ultima proveniente molto spesso direttamente dal tubetto. Il coinvolgimento dell'artista nell'esecuzione pittorica è tale da comportare l'oblio di sé, e un impegno fisico dell'autore che investe tutto se stesso nella creazione della sua opera. Nessuno prima di Mathieu era stato trasportato da un simile slancio, da una simile spontaneità, una simile teatralità nella realizzazione di quadri la cui forza nasce dal movimento e anche dalla rapidità di esecuzione. "Il gesto precede il senso", afferma, e queste parole fondano la filosofia di un'arte che s'imporrà per uno spettacolare scaturire di colori e di segni. L'artista sembra animato da una rabbia, da una volontà d'imporre al mondo una nuova forma di pensiero che implica un'"arte altra" (secondo l'espressione di Michel Tapié), ma anche una società diversa, con concetti di governo e di vita che Mathieu propone di reinventare. L'artista diventa protagonista del mondo culturale, politico, amministrativo; questa è la speranza di Mathieu, il quale denuncia il fallimento delle nostre società contemporanee. È guidato dal convincimento che la rivoluzione compiuta dall'astrazione lirica non sia altro che il segno premonitore di cambiamenti considerevoli che rimetteranno in discussione le fondamenta stesse della nostra società. Egli aspira a un "nuovo Rinascimento". Un simile sconvolgimento passa attraverso una trasformazione radicale della funzione dell'artista. Quest'ultimo

*Si è a lungo vissuto con l'idea che il genio fosse una lunga pazienza,
ora diventa più chiaro che, per i giovani artisti attuali,
il genio è una breve impazienza.*

Saranne Alexandrian¹

non deve più essere relegato a funzioni marginali: "Non c'è sfera, per piccola che sia, che egli non abbia non il diritto, ma il dovere di invadere", afferma.

Un appello al risveglio delle coscienze

Mathieu è profondamente consapevole delle proprie azioni; egli s'impegna nella vita come nell'arte, esorta alla dedizione e auspica il risveglio delle nuove generazioni, alle quali si rivolge, nel 1964, con una violenta requisitoria che intitola *Épître à la jeunesse*: "Di fronte alla distruzione e all'affondamento di tutti i valori tradizionali, a questa Hiroshima dei determinismi, a questo fallimento delle strutture rassicuranti, s'impone un maremoto sociale che spazzi via tutte le barriere per ritrovare la vera comunità, quella del dono di sé, del distacco, della vertigine."² Mathieu vive la sua arte come un volo metafisico libero dalle contingenze della rappresentazione, forma pura di una forza creatrice in azione, espressione di un nuovo Rinascimento di cui egli invoca l'avvento. Perché la forza che egli libera nell'atto creatore induce uno sconvolgimento dei canoni estetici e delle norme di lettura, veicolando un messaggio liberatore attraverso i segni e i graffiti che egli proietta sulla tela.

Il messaggio di Mathieu è un inno alla libertà con il quale spera di scuotere il mondo sociale. Il suo impegno supera di gran lunga le leggi dell'estetica e della forma, è un vero e proprio piano politico che egli ha dettato attraverso la sua arte e che ha precisato a più riprese in discorsi accesi e accusatori.³

In *Le privilège d'être* l'artista scrive: "Svegliate le vostre coscienze, Signori, svegliatevi. Un subdolo feudalesimo, una pernicioso tirannia si è installata nel cuore dell'Occidente. La nozione di persona che da dieci secoli fu il nostro pensiero maggiore e la nostra felicità, si svuota ogni

GEORGES MATHIEU. Ou l'indomptable insolence d'être

Dominique Stella

Georges Mathieu est incontestablement l'artiste français qui, entre 1947 et 1980, représenta, de la façon la plus éclatante, l'art de son pays dans le monde. Sa renommée, depuis la naissance de l'abstraction lyrique en 1947, s'est construite sur une œuvre célébrée par les plus grandes institutions culturelles nationales et internationales.

Les caractéristiques de la peinture dite "abstraite lyrique" comportent le choix d'une grande liberté de facture avec un penchant marqué pour la trace du geste sur la toile et un goût pour la couleur et la matière, celle-ci émanant bien souvent directement du tube. L'implication de l'artiste dans l'exécution picturale est telle qu'elle comporte l'oubli de soi, et un engagement physique de l'auteur qui s'investit tout entier dans la création de son œuvre. Nul avant Mathieu n'avait été porté par un tel élan, par une telle spontanéité, une telle théâtralité dans la réalisation de tableaux dont la force naît du mouvement et même de la vitesse d'exécution. "Le geste précède le sens", dit-il, et cela fonde la philosophie d'un art qui s'imposera par un spectaculaire jaillissement de couleurs et de signes. L'artiste semble animé d'une rage, d'une volonté d'imposer au monde une nouvelle forme de pensée qui implique un "art autre" (selon l'expression de Michel Tapié), mais aussi une société différente, des concepts de gouvernance et de vie que Mathieu propose de réinventer. L'artiste devient protagoniste du monde culturel, politique, administratif; tel est le vœu de Mathieu qui dénonce la faillite de nos sociétés contemporaines. Il est porté par la conviction que la révolution accomplie par l'abstraction lyrique n'est que le signe précurseur de changements considérables qui remettent en cause les fondements mêmes de notre société. Il aspire à une "nouvelle Renaissance". Un tel bouleversement passe par un changement radical de la fonction de l'artiste. Celui-ci ne doit plus être cantonné à des fonctions marginales: "Il n'est pas de domaine, si petit soit-il, qu'il n'est pas le droit mais le devoir d'envahir", affirme-t-il.

*On a longtemps vécu sur l'idée que le génie est une longue patience,
il devient plus certain que, pour les jeunes artistes actuels,
le génie est une brève impatience.*

Saranne Alexandrian¹

Un appel au réveil des consciences

Mathieu est fortement conscient de son action, il s'engage dans la vie comme dans son art, il préconise le don de soi et souhaite le réveil des nouvelles générations à qui il s'adresse en 1964 dans un réquisitoire violent qu'il appelle *Épître à la jeunesse*: "A l'éclatement et à l'effondrement de toutes les valeurs traditionnelles, à cet Hiroshima des déterminismes, à cette faillite des structures rassurantes, un raz de marée social s'impose, balayant toutes les cloisons pour retrouver la véritable communauté, celle du don de soi, du détachement, du vertige."² Mathieu vit son art telle une envolée métaphysique libérée des contingences de la représentation, forme pure d'une force créatrice en action, expression d'une nouvelle Renaissance dont il appelle l'avènement. Car la force qu'il libère dans l'acte créateur induit un bouleversement des canons esthétiques et des normes de lecture véhiculant un message libérateur à travers les signes et les graffitis qu'il lance sur la toile.

Le message de Mathieu est un hymne à la liberté dont il espère qu'il ébranlera le monde social. Son engagement dépasse de loin les lois de l'esthétique et de la forme, c'est un véritable plan politique qu'il édicta à travers son art, et qu'il explicita à de nombreuses reprises dans des discours flamboyants et accusateurs.³

Dans *Le privilège d'être* l'artiste écrit: "Réveillez vos consciences, Messieurs, réveillez-vous. Une surnoise féodalité, une pernicieuse tyrannie s'est installée au cœur de l'Occident. La notion de personne qui depuis dix siècles fut notre souci majeur et notre bonheur se vide chaque jour davantage de tout contenu vivant, de toute singularité distinctive. Il est temps d'arrêter la gangrène, de relever la tête, de nous rappeler notre suprématie sur les moutons. Ne sommes-nous plus doués d'esprit, d'imagination, de fantaisie, de courage? La dignité doit-elle exclure la grâce? Pourquoi depuis la conquête de la Liberté sommes-nous tout à coup prisonniers du

giorno di più di ogni contenuto vitale, di ogni singolarità distintiva. È tempo di fermare la cancrena, di alzare la testa, di ricordarci la nostra supremazia sulle pecore. Non siamo più dotati di spirito, d'immaginazione, di fantasia, di coraggio? La dignità deve forse escludere la grazia? Perché dalla conquista della Libertà siamo tutt'a un tratto prigionieri del Conformismo? Ci ridurremo domani a un ruolo di comparse, di spettatori passivi dei nostri desideri? L'anglomania, la morale borghese, lo spirito di routine, la civiltà tecnica [...] da centocinquanta anni trattengono una a una le nostre iniziative, i nostri poteri, perfino i nostri slanci. Anestetizzati dall'inerzia, dall'abitudine e dal benessere, dal comfort e dalla sicurezza, abbiamo tacitamente accettato che si converta per noi, che si scelga per noi, che si reciti per noi, che si seduca per noi. Le arguzie, i sogni, i momenti d'estasi, gli atti di eroismo, le scene di seduzione, li abbiamo lasciati ad altri – o meglio, altri si sono sostituiti a noi, e noi non viviamo più che per delega.²⁴

Mathieu interroga il nostro mondo e rivendica una visione al di là del reale e delle apparenze. La nostra realtà non ha di concreto altro che le nostre certezze ancorate in un conservatorismo ottuso. La verità che Mathieu propone, contro un ordine stabilito, è la nascita di una nuova coscienza in rottura con un pensiero cartesiano sottomesso alle regole di una visione binaria: il classicismo, i canoni estetici greci e romani, la prospettiva rinascimentale... altrettante aberrazioni alienanti che privano lo spirito di una vera libertà d'azione e di pensiero.

Ecco perché Mathieu si è sempre proiettato verso l'eccesso, in dimostrazioni visionarie di un pensiero in azione, affermando attraverso l'ampiezza delle sue performance la capacità reale dell'essere di materializzare in un gesto una fase parossistica del suo inconscio. Mathieu afferma attraverso le sue performance che il processo creativo generato da un'azione non premeditata, liberatrice d'energia, prorompente da una vera e propria rabbia comunicatrice trascinata dalla velocità, opera una metamorfosi dei principi creativi liberando l'atto pittorico da un insieme di leggi vincolanti imposte dalle regole prestabilite. Georges Mathieu polverizza la materia, fa esplodere i canoni e le regole in una scrittura pittorica virulenta quasi crudele. Le sue opere sono oggetti di esperienza, i suoi segni sono una scrittura profetica volta a rivelare la trascendenza del pensiero.

In Mathieu si può parlare di una "estetica del grido" che, al di là del valore artistico dell'opera, vuole essere manifestazione esemplare di un processo che l'autore intende proporre come rivelatore di caratteri significanti della nostra epoca. A questo fine, particolarmente sintomatiche di questa rivendicazione sono, nel 1957, le *Cérémonies commémoratives de la deuxième condamnation de Siger de Brabant*, alla Galerie Kléber di Parigi. Mathieu scrive: "Si trattava di un vasto tentativo di maieutica al tempo stesso teologica, cosmogonica, estetica, epistemologica e perfino escatologica, in quattro cicli: sacerdotale, regale, borghese e popolare, che metteva in discussione i fondamenti stessi della nostra civiltà occidentale, dall'invasione in Francia e in Occidente del pensiero aristotelico, così com'era stato tradotto da Sigieri da Brabante e integrato nel cristianesimo da Tommaso d'Aquino. [...] È questo modo di essere, nato con la borghesia – contro l'ideale cavalleresco medievale – che dovevo denunciare. [...] La fiducia cartesiana nella ragione umana sopprimerà l'ignoto e lascerà poco spazio al mistero. Il ritorno all'ideale greco, la devozione per le virtù antiche c'immergeranno nuovamente in un tempo orizzontale in cui la perfezione, l'eternità sono circolari, in cui la nostra borghesia sarà lieta di soddisfare il proprio bisogno di certezza numerica e di euritmia, lontana dalle inquietudini dell'irrazionale e dall'inintelligibile dell'infinito e del divenire faustiani. Tre secoli dopo Cartesio, tutti facciamo i conti con questa eredità, e non è finita."

Mathieu milita per una visione cosmica del mondo assolutamente non deterministica. Le più belle dimostrazioni del suo pensiero sono l'esecuzione pubblica di opere monumentali che si tende chiaramente a paragonare alle performance degli artisti americani dell'espressionismo astratto quali Jackson Pollock o de Kooning... Un'analogia di procedimento, che Mathieu riconobbe come espressione pittorica gestuale vicina alla propria, non permette tuttavia di confondere le due tendenze. La trascendenza, il carattere superiore di ciò che si situa al di là del nostro campo di riferimento reale – da cui il compimento del gesto pittorico in uno stato di trance semi-cosciente e nella fulmineità costituisce in Mathieu una dichiarazione di antirazionalismo – contrappone l'artista francese al materialismo dichiarato di pittori come Pollock, de Kooning o Kline, i quali, invece, ricercano un significato per l'arte

Conformisme? Allons-nous nous réduire demain à un rôle de figurants, de spectateurs passifs de nos désirs? L'anglomanie, la morale bourgeoise, l'esprit de routine, la civilisation technicienne [...] depuis cent cinquante ans retiennent une à une nos initiatives, nos pouvoirs, jusqu'à nos élans. Endormis par l'inertie, l'habitude et le bien-être, le confort, la sécurité, nous avons tacitement accepté que l'on converse pour nous, que l'on choisisse pour nous, que l'on joue pour nous, que l'on charme pour nous. Les traits d'esprits, les rêves, les moments d'extase, les actes d'héroïsme, les scènes de séduction, nous les avons abandonnés à d'autres – ou plutôt d'autres se sont substitués à nous, et nous ne vivons plus que par délégation."⁴

Mathieu questionne notre monde et revendique une vision au-delà du réel et des apparences. Notre réalité n'a de concret que nos certitudes ancrées dans un conservatisme obtus. La vérité que Mathieu propose, contre un ordre établi, est la naissance d'une nouvelle conscience en rupture avec une pensée cartésienne soumise aux règles d'une vision binaire: le classicisme, les canons esthétiques grecs et romains, la perspective renaissante... autant d'aberrations aliénantes qui privent l'esprit d'une véritable liberté d'action et de pensée.

C'est pourquoi Mathieu s'est toujours jeté à l'excès dans des démonstrations hallucinantes d'une pensée en action, affirmant par l'ampleur de ses performances la capacité réelle de l'être à matérialiser dans un geste une phase paroxysmique de son inconscient. Mathieu affirme à travers ses performances que le processus créatif engendré par une action non préméditée, libératrice d'énergie, fusant d'une véritable rage communicatrice entraînée par la vitesse, opère une métamorphose des principes créatifs libérant l'acte pictural d'un ensemble de lois contraignantes imposées par des règles préétablies. Georges Mathieu pulvérise la matière, explose les canons et les règles dans une écriture picturale virulente presque cruelle. Ses œuvres sont des objets d'expérience, ses signes sont une écriture prophétique, visant à révéler la transcendance de la pensée.

Chez Mathieu on peut parler d'une "esthétique du cri" qui, au-delà de la valeur artistique de l'œuvre, se veut manifestation exemplaire d'un processus que l'auteur entend proposer comme révélateur de caractères signi-

fians de notre époque. A cet effet, particulièrement significatives de cette revendication sont, en 1957, les *Cérémonies commémoratives de la deuxième condamnation de Siger de Brabant*, à la Galerie Kléber à Paris. Mathieu écrit: "Il s'agissait d'une vaste tentative de maïeutique à la fois théologique, cosmogonique, esthétique, épistémologique, et même eschatologique en quatre cycles: sacerdotal, royal, bourgeois et populaire mettant en cause les fondements mêmes de notre civilisation occidentale depuis l'invasion en France et en Occident de la pensée d'Aristote telle qu'elle avait été traduite par Siger de Brabant et telle qu'elle allait être intégrée au Christianisme par Thomas d'Aquin. [...] C'est ce mode d'être, né avec la bourgeoisie – contre l'idéal chevaleresque médiéval – que je devais dénoncer. [...] La confiance cartésienne en la raison humaine éliminera l'inconnu et laissera peu de place au mystère. Le retour à l'idéal grec, la vénération des vertus antiques nous replongeront dans un temps horizontal, où la perfection, l'éternité sont circulaires, où notre bourgeoisie sera ravie de satisfaire son besoin de certitude numérique et d'eurythmie, loin des frayeurs de l'irrationnel et de l'inintelligible des infinis et du devenir faustiens. Trois siècles après Descartes nous payons tous cet héritage et ce n'est pas fini."

Mathieu milite pour une vision cosmique du monde où le déterminisme n'a plus de place. Les plus belles démonstrations de sa pensée sont l'exécution publique d'œuvres monumentales que l'on rapproche évidemment des performances des artistes américains de l'expressionnisme abstrait tels Jackson Pollock ou de Kooning... Une similitude de procédé, que Mathieu reconnut comme expression picturale gestuelle proche de la sienne, ne permet pas cependant de confondre les deux tendances en une seule. La transcendance, le caractère supérieur de ce qui se situe au-delà de notre domaine de référence réel, dont l'accomplissement du geste pictural dans un état de transe semiconsciente et dans la fulgurance constitue chez Mathieu une déclaration d'antirationalisme, opposent l'artiste français au matérialisme déclaré de peintres comme Pollock, de Kooning ou Kline qui, eux, recherchent une signification à l'art en suivant des voies opposées aux déclarations de l'artiste français, hanté par des aspirations cosmiques. Les Américains affrontent la matière dans un combat où la corporalité induit la gestuelle. La négation de la transcendance

seguendo strade opposte alle dichiarazioni di Mathieu, ossessionato da aspirazioni cosmiche. Gli americani affrontano la materia in una battaglia in cui la corporeità induce la gestualità. La negazione della trascendenza appartiene a quella cultura anglosassone che Mathieu denuncia. L'opera appartiene al corpo di una realtà materiale che la cultura americana ha sublimato in una concezione materialista che le ha conferito la supremazia mercantile, dal momento che tutto diventa oggetto di consumo. Questa concezione "terrena" che procede "con lo sguardo rivolto al suolo"⁵ è agli antipodi dell'aspirazione celeste di un Mathieu, riformatore delle teorie razionali, visionario di una morale dinamica, agitatore irrazionale e sublime che aspirò a rivoluzionare il pensiero... Mathieu sollecita attraverso la sua arte uno stato di shock salutare atto a risvegliare le coscienze dei suoi contemporanei. Il suo gesto pittorico dimostrativo e assoluto costituisce la prova del fatto che un'energia spontanea può indurre un'azione esemplare, significativa per la società, raccomandando "una logica contraddittoria", secondo l'insegnamento del suo amico, il filosofo Stéphane Lupasco, che raggiunge una concezione cosmica del mondo in cui il determinismo non ha più posto.

Una dinamica della contestazione

Velocità, Rivolta e Rischio sono i tre pilastri della costruzione ideologica che Mathieu edifica come asse di un pensiero che disprezza le concezioni classiche, rifiuta la civiltà greco-romana, si ribella alle leggi cartesiane e alla desacralizzazione. Ai dogmi che hanno sclerotizzato un pensiero divenuto vincolante e rigido, egli contrappone un principio di libertà secondo l'insegnamento di sant'Agostino. La sua teoria dell'astrazione lirica in pittura non è che un elemento infinitesimale di una più ampia visione della società e dell'universo: "Dalla fine del Medioevo – scrive – tutto l'Occidente si è lasciato invadere dal pensiero ellenico che voleva il cosmo a misura d'uomo e ha sempre impedito che i mezzi di accesso alla comprensione dell'universo fossero diversi da quelli forniti dalla ragione e dai sensi..."⁶ Per Mathieu, determinismo e razionalismo non devono più avere corso nel nostro mondo. Per lui l'artista rappresenta la quintessenza dell'essere in rottura con le norme, rivendica una

posizione decisionale per una comunità che egli rappresenta e di cui deplora l'assenza nelle istanze decisive. Egli si batte perché la cultura abbia un posto dominante nelle priorità dei programmi europei.

Commentando le sue assenze alle sedute dell'Accademia di Belle Arti, alla quale appartiene dal 1976, il 30 maggio 1979 egli afferma: "Non vengo spesso. Ma sono affezionato a voi. Una parte del mio onore è qui. E per questo mi addolora, essendo attento all'ordine del giorno delle nostre riunioni, non avervi trovato traccia di una preoccupazione che, a mio parere, dovrebbe essere vostra, nostra... Intendo il nostro ruolo, la nostra possibile azione in seno all'Europa. Non si tratta di fare politica, ma di manifestare la nostra presenza, la nostra ragion d'essere, il nostro timore, il nostro rifiuto." Egli non intende considerare "la futura Europa confederale nient'altro che un prolungamento economico e politico degli Stati Uniti". Rifiuta di accettare un'Europa "che dimentica che la finalità umana è la cultura. Questa Europa che ha relegato in secondo piano la nozione di progresso dell'uomo e l'ha sostituita con il valore quasi mitico conferito al progresso economico. Questa Europa in cui l'accrescimento della ricchezza materiale appare ai governanti e a molti governati come l'obiettivo supremo e il fondamento della felicità universale. Ve lo dico chiaramente: non ci può essere politica europea al di fuori della ricerca e del mantenimento della preminenza spirituale e culturale della Francia in Europa".

Era il 1979. Mathieu cominciava a perdere le sue illusioni. Lottava ancora per cercare di imporre alcune idee che gli erano care. Si batteva ancora per una società di cui nel 1965, all'epoca del suo discorso alla Galerie Charpentier, diceva: "La società di domani dovrà preoccuparsi del 'modo di vita' più che del 'tenore di vita'. [...] Il malessere che si sente sorgere, in seno alla gioventù mondiale in particolare, non troverà rimedio nelle soluzioni economiche, né in quelle politiche. Il mondo si salverà solo con la volontà di ritrovare il suo potere di creatività nell'ambito di nuove autentiche comunità resuscitate." Egli propone all'uomo di divenire l'artista organizzatore di destini unici nel trionfo dell'idea di "persona" contro quella dell'individuo attore anonimo di una società alienante. L'astrazione lirica ha esaltato le virtù della spontaneità, dell'improvvisazione, della fantasia, del dinamismo, della liber-

appartient à la culture anglo-saxonne que dénonce Mathieu. L'œuvre appartient au corps d'une réalité matérielle que la culture américaine sublima dans une conception matérialiste qui lui donna la suprématie mercantile, puisque tout devient objet de consommation. Cette conception "terrienne", qui marche "les yeux tournés vers le sol",⁵ est aux antipodes de l'aspiration céleste d'un Mathieu, réformateur des théories raisonnées, visionnaire d'une morale dynamique, agitateur irrationnel et sublime qui aspira à révolutionner la pensée... Mathieu sollicite à travers son art un état de choc salutaire propre à réveiller les consciences de ses contemporains. Son geste pictural démonstratif et absolu constitue la preuve qu'une énergie spontanée peut induire une action exemplaire, significative pour la société, prônant une "logique contradictoire", selon l'enseignement de son ami, le philosophe Stéphane Lupasco, qui rejoint une conception cosmique du monde où le déterminisme n'a plus de place.

Une dynamique de la contestation

Vitesse, Révolte et Risque sont les trois piliers de la construction idéologique que Mathieu édifie comme axe d'une pensée qui méprise les conceptions classiques, rejette la civilisation gréco-latine, s'insurge contre les lois cartésiennes et la désacralisation. A l'encontre de ces dogmes, qui ont sclérosé une pensée devenue contraignante et figée, il oppose un principe de liberté sous l'ordre de saint Augustin. Sa théorie de l'abstraction lyrique en peinture n'est qu'un élément infime d'une appréhension plus vaste de la société et de l'univers: "Depuis la fin du Moyen Age – écrit-il – tout l'Occident s'est laissé envahir par la pensée hellénique qui voulait le cosmos à la mesure de l'homme et a toujours empêché que les moyens d'accès à l'appréhension de l'univers fussent autres que ceux donnés par la raison et les sens."⁶ Pour Mathieu, déterminisme et rationalisme ne doivent plus avoir cours dans notre monde. Pour lui l'artiste représente la quintessence de l'être en rupture de normes, il revendique une position de décideur pour une corporation qu'il représente et dont il déplore l'absence dans les instances décisionnaires. Il milite pour une place dominante de la culture dans les priorités des programmes européens.

Commentant ses absences aux séances de l'Académie des Beaux-Arts, à laquelle il appartient depuis 1976, le 30 mai 1979 il déclare: "Je ne viens pas souvent. Mais je vous aime bien. Une part de mon honneur est ici. Et c'est pourquoi il me peine, étant attentif à l'ordre du jour de nos réunions, de ne pas y avoir vu la trace d'un souci, qui, à mes yeux, devrait être le vôtre, le nôtre... Je veux parler de notre rôle, de notre action possible au sein de l'Europe. Il ne s'agit pas de faire de la politique, mais de manifester notre présence, notre raison d'être, notre alarme, notre refus." Il s'oppose à ne voir "dans la future Europe confédérale qu'un prolongement économique et politique des Etats-Unis". Il refuse d'accepter une Europe "qui oublie que la finalité humaine, c'est la culture. Cette Europe qui a relégué au second plan la notion de progrès de l'homme et l'a substitué par la valeur presque mythique conférée au progrès économique. Cette Europe où l'accroissement de la richesse matérielle apparaît aux gouvernants et à beaucoup de gouvernés comme l'objectif suprême et le fondement du bonheur universel. Je vous le dis tout net: il ne peut y avoir de politique européenne en dehors de la recherche et du maintien de la primauté spirituelle et culturelle de la France en Europe".

C'était en 1979. Mathieu commençait à perdre ses illusions. Il luttait encore pour tenter d'imposer quelques idées qui lui étaient chères. Il militait encore pour une société dont, en 1965, lors de son discours à la Galerie Charpentier, il disait: "La société de demain devra se préoccuper davantage du 'mode de vie' que du 'niveau de vie'. [...] Le malaise que l'on sent sourdre, au sein de la jeunesse mondiale en particulier, ne trouvera ses remèdes ni dans des solutions économiques, ni dans des solutions politiques. Le monde ne se sauvera que par la volonté de retrouver son pouvoir de créativité au sein de nouvelles véritables communautés ressuscitées." Il propose à l'homme de devenir l'artiste ordonnateur de destins uniques dans le triomphe de l'idée de "personne" contre celle de l'individu acteur anonyme d'une société aliénante. L'abstraction lyrique a prôné les vertus de spontanéité, d'improvisation, de fantaisie, de dynamisme, de liberté, proposant à tous de s'associer dans une "communion créatrice" qui célèbrerait un destin nouveau de notre histoire.

Pendant toutes ces années, Mathieu ne cessera de dénoncer une barbarie galopante s'emparant de tous les rouages de notre société et particulière-

Mathieu dipinge / peint *La victoire de Denain*,
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1963



ment de ceux du monde de l'art ministres, gouvernements de tout bord ne trouvent grâce à ses yeux, il assiste impuissant à la dérive des valeurs qui ont constitué les fondements de sa vision. Dans ses derniers écrits, Mathieu dénonce "la démission des énergies et des volontés, l'absence de courage moral. (La gangrène de l'irresponsabilité s'est installée partout. Personne n'a plus le courage de défendre un idéal si celui-ci est impopulaire.) Allons-nous assister longtemps encore, passifs et béats, à la montée de la délinquance et de la violence? Allons-nous assister impuissants, à la ruine de l'esprit, à la dégradation des âmes, à notre lente animalisation? [...] Il n'y a que deux solutions possibles, la régression ou le dépassement. La régression de l'économie et de la technologie est improbable à cause de la force de leur élan et de la fatalité des mécanismes qu'elles ont engendrés; mais le dépassement, lui, est possible: il faut seulement le vouloir et le vouloir vite".⁷

Ces paroles prophétiques de Georges Mathieu résonnent dans notre actualité avec une particulière acuité. L'état de nos économies, de notre classe politique, de notre culture ont atteint des niveaux de compromission, et de délabrement pires que ceux qu'il pouvait imaginer. L'art et la culture sont, au niveau le plus élevé, désormais soumis aux lois de la marchandise. Les digues de la sanctuarisation de l'art, de la culture, du savoir, de la pensée ont cédé devant les assauts du marché. Les hautes valeurs qualitatives de l'esprit sont désormais dominées par les valeurs quantitatives du marché. Le business impose à l'art et à la culture sa logique de profit et de rentabilité. Les conséquences de cette situation sur le plan esthétique sont immenses.

L'abstraction lyrique telle que Mathieu l'inventa s'avère l'expression la plus désespérée d'un homme, d'un artiste, criant ses craintes, essayant d'arrêter par ses armes (les pinceaux) – dans des batailles oniriques et spectaculaires qu'il livrait face à un public souvent sceptique – le flot de l'inéluctable marée dévastatrice des valeurs qu'il défend. François Mathey, dans le texte qu'il dédie à Mathieu dans le catalogue de l'exposition à la Galerie Charpentier en 1965, écrit: "Mathieu est le héraut de l'événement. Un monde est à son déclin; des civilisations que l'on imaginait stables parce qu'elles se sont maintenues quelques millénaires s'effondrent et l'humaniste, intéressé, résigné, contemple la décadence avec crainte et timidité.

Il ne discerne plus, accablé qu'il est, dans la confusion des valeurs actuelles, celles qui sont inéluctablement moribondes et celles qui annoncent peut-être quelque nouvel âge. Le désarroi de la peinture qui n'a rien à voir avec une certaine crise est le signe de la dégradation fatale, mais parmi les valeurs, souvent nobles, qui s'enlisent ou s'égarerent, d'autres germes, méconnues, imprévues, à peine reconnues qui passeront pour prophétiques; elles sont le signe de la Renaissance..."

La conscience nette d'un devenir incertain confronte l'œuvre de Mathieu à l'impérieuse nécessité de la victoire. Mathieu est téméraire dans sa position d'artiste "prophétique". Quelques-unes de ses craintes majeures ont trouvé, dans le développement anarchique de nos sociétés, le ferment nécessaire à leur épanouissement... L'artiste nous livre quelques signes d'espérance à travers ses œuvres. S'incarneront-elles dans une Renaissance accomplie?

Une solitude "royale"

L'exaspération de Mathieu n'a jamais perdu de sa vigueur. Sa virulence sans égale n'a cessé de dénoncer des systèmes inadéquats à l'épanouissement de l'"être". L'éducation fut pour lui un sujet de détresse, la perte des valeurs humanistes propres à l'instauration d'une "excellence" à tous les niveaux de notre société, depuis le début des années quatre-vingts, fut l'objet, de sa part, de missives enflammées aux ministres successifs de l'Éducation nationale, et aux autres ministres et présidents. Mathieu n'a cessé de militer pour une politique culturelle indépendante du pouvoir et de l'économie, intégrée au système d'éducation.

1998. Lettre au ministre de l'Éducation Claude Allègre: "Animé depuis 1966 du souci de faire partager à tous les hommes l'excellence du génie humain, et ayant constaté l'effroyable inculture artistique de nos contemporains, j'ai dès 1980 élaboré une proposition de loi sur l'éducation artistique si négligée dans nos écoles depuis 1947. Proposée par un de mes amis députés, cette proposition fut refusée à l'Assemblée Nationale sous le prétexte de l'article 40. En 1982, espérant les socialistes plus ouverts au progrès de l'esprit, elle fut représentée, puis rejetée. En 1986, j'écrivis à M. Monory, alors ministre de l'Éducation, pour le conjurer d'élaborer une loi rendant l'éducation artistique obligatoire. Si elle reste optionnelle, [...] elle ne sera

tà, proponendo a tutti di riunirsi in una “comunità creatrice” che celebrerebbe un destino nuovo della nostra storia.

In tutti questi anni, Mathieu non cesserà di denunciare una barbarie galoppante, che invade tutti i meccanismi della nostra società e in particolare quelli del mondo dell’arte; ministri, governi delle varie fazioni non trovano grazia ai suoi occhi; egli assiste impotente alla deriva dei valori che hanno costituito le fondamenta della sua visione. Nei suoi ultimi scritti, Mathieu denuncia “la dimissione delle energie e delle volontà, l’assenza di coraggio morale. (La cancrena dell’irresponsabilità si è installata ovunque. Nessuno ha più il coraggio di difendere un ideale se questo è impopolare.) Assisteremo ancora a lungo, passivi e beati all’aumento della delinquenza e della violenza? Assisteremo impotenti alla rovina dello spirito, alla degradazione degli animi, alla nostra lenta animalizzazione? [...] Vi sono soltanto due soluzioni possibili: la regressione o il superamento. La regressione dell’economia e della tecnologia è improbabile a causa della forza del loro slancio e della fatalità dei meccanismi che esse hanno generato; ma il superamento, invece, è possibile; bisogna solo volerlo e volerlo in fretta”.⁷

Queste parole profetiche di Georges Mathieu risuonano oggi con una particolare intensità. Lo stato delle nostre economie, della nostra classe politica, della nostra cultura hanno raggiunto un grado di compromissione e di fatiscenza peggiore di quanto egli potesse immaginare. L’arte e la cultura sono, al livello più elevato, ormai sottomessi alle leggi dei rapporti economici. Gli argini della santuarizzazione dell’arte, della cultura, del sapere, del pensiero, hanno ceduto di fronte agli assalti del mercato. Gli alti valori qualitativi dello spirito sono ormai dominati dai valori quantitativi del commercio. Il business impone all’arte e alla cultura la sua logica di profitto e redditività. Le conseguenze di questa situazione sul piano estetico sono immense.

L’astrazione lirica così come la inventò Mathieu, si rivela l’espressione più disperata di un uomo, di un artista che grida i suoi timori, che cerca di fermare con le proprie armi (i pennelli) – in battaglie oniriche e spettacolari che combatteva di fronte a un pubblico spesso scettico – l’ondata dell’ineluttabile marea devastatrice dei valori che egli difende. François Mathey, nel testo che dedica a Mathieu nel catalogo della

mostra alla Galerie Charpentier nel 1965, scrive: “Mathieu è l’araldo dell’avvenimento. Un mondo è al suo declino; civiltà che immaginavamo stabili perché si erano mantenute per millenni crollano e l’umanità, interessata, rassegnata, contempla la decadenza con timore e timidezza. Nella confusione dei valori attuali egli non distingue più, tanto è sconsolato, quelli che sono ineluttabilmente moribondi e quelli che forse annunciano una nuova epoca. La deriva della pittura, che non ha nulla a che vedere con una certa crisi, è il segno della degradazione fatale; ma tra i valori spesso nobili che sprofondano o si perdono, altri germogliano, ignorati, impreveduti, appena riconosciuti, che passeranno per profezie; sono i segni della Rinascita...”

La precisa consapevolezza di un divenire incerto mette a confronto l’opera di Mathieu con l’imperiosa necessità della vittoria. Mathieu è temerario nella sua posizione d’artista “profetico”. Alcuni dei suoi più grandi timori hanno trovato nello sviluppo anarchico delle nostre società il fermento necessario al loro fiorire... L’artista ci consegna qualche segno di speranza attraverso le sue opere. S’incarnano esse in una Rinascita compiuta?

Una solitudine “regale”

L’aspirazione di Mathieu non ha mai perso vigore. La sua irruenza senza eguali non ha smesso di denunciare sistemi inadeguati al pieno sviluppo dell’“essere”. L’educazione fu per lui motivo di sconforto. La perdita, a tutti i livelli della nostra società, dei valori umanisti propri all’instaurazione di un’“eccellenza” fu dall’inizio degli anni ottanta l’oggetto di sue missive infuocate all’indirizzo dei vari ministri dell’Educazione nazionale, e di altri ministri e presidenti. Mathieu non ha mai smesso di battersi per una politica culturale indipendente dal potere e dall’economia, integrata al sistema educativo.

1998. Lettera al ministro dell’Educazione Claude Allègre: “Animato dal 1966 dal pensiero di far condividere a tutti gli uomini l’eccellenza del genio umano, e avendo constatato la spaventosa ignoranza artistica dei nostri contemporanei, nel 1980 ho elaborato una proposta di legge sull’educazione artistica così trascurata nelle nostre scuole a partire dal 1947. Presentata da uno dei miei amici deputati, questa pro-

jamais considérée comme fondamentale et continuera d'apparaître comme une valeur de divertissement et non comme une discipline de formation de l'être même..."

Mathieu, en fin connaisseur des lois et des systèmes, analyse systématiquement la déchéance du système d'éducation qui conduit à la perte de repères par des méthodes globalisantes d'enseignement conduisant à la modification de l'apprentissage de la lecture, à l'avènement des mathématiques dites "modernes", à la suppression de la chronologie dans l'histoire... aboutissant au constat catastrophique de l'illettrisme. Poursuivant sa diatribe, Mathieu insiste: "La 'socialisation' est peut-être une belle chose, mais depuis le Concile de Nicée de 325, la civilisation occidentale est fondée sur la notion de *Personne* et non sur la notion de *Groupe!* Depuis des millénaires, les hommes ont décoré leurs cavernes, leurs temples, leurs mosquées, leurs églises, leurs palais, leurs demeures. Depuis 1981 vos collègues du Ministère de la Culture n'ont fait que prôner un pseudo-art, dit 'conceptuel' qui élimine avec une rage dictatoriale toute expression de la sensibilité. [...] En espérant que dans ce monde qui ne semble plus avoir pour objet que son propre dynamisme économique et le développement des sciences, il y ait encore quelques esprits pour ne pas privilégier les valeurs intellectuelles aux dépens des valeurs sensibles; c'est bien dans cette confiance que je me suis permis de m'adresser à vous..."⁸

La plume offensive et agressive de Mathieu s'est souvent exprimée, virulente et dénonciatrice. Ses offensives illustrent une pensée en lutte contre une société globalisante qui détruit les énergies dans l'abîme sans fin de la mondialisation. L'être s'épuise à lutter contre les moulins à vent de l'histoire. Mathieu réclame la reconnaissance de l'homme face à un destin qui semble l'anéantir.

Il se pose en héros solitaire, que l'exemple de l'histoire nourrit aux sources de notre civilisation. Georges Mathieu se veut monarchiste. Il ne s'agit là ni d'une attitude provocatrice, ni d'un caprice de star. Cette option politique, qu'il revendique, est motivée par sa propre expérience. Pour Mathieu, la monarchie comporte des vertus qu'aucune démocratie dite populaire ne peut incarner; elle se manifeste dans la personne du monarque garant de la tradition, mais aussi capable d'inspirer la nou-

veauté. On pourrait appliquer à cette vision de la monarchie le slogan que Valéry Giscard d'Estaing avait adopté pour sa campagne présidentielle de 1974: "Le changement dans la continuité". Celui-ci n'avait-il pas d'ailleurs une tendance personnelle à vouloir régner? La faillite des politiques successives a toujours conforté Mathieu dans son ancrage monarchique dont la vertu par excellence – ce qu'aucun président n'a réussi à réaliser (malgré le rêve de chacun) – c'est de concentrer l'histoire en une personne capable d'organiser en un style (politique, culturel, religieux, esthétique) les cohérences du vécu. Mathieu revendique cet équilibre des pouvoirs, que seul un roi, non soumis au scrutin universel, et donc libéré des aléas liés aux fluctuations d'une opinion changeante qu'il doit sans cesse convaincre, peut construire dans une durée nécessaire à la résolution d'une telle équation. Admettons cependant que l'histoire ne nous propose pas que des cas exemplaires de ces monarchies souvent abusives, et Mathieu lui-même, conscient de cette faille, adopta (choix discutable) Louis XIV comme incarnation absolue de son idée de grandeur. Dans son environnement quotidien, il privilégia le style Louis XIV, dans un déploiement de faste: portrait du roi par Philippe de Champaigne, trône, dorures et tentures constituent un décor que ses propres œuvres monumentales habitent dans un dialogue qui abolit le temps.

Mathieu est donc investi d'une mission salvatrice. Son art est une forme d'emblème porteur d'un message esthétique universel. Dans cette absolue conviction il entend ressusciter l'idée du "beau" en toute chose. Il explore le champ de l'architecture (il construit une usine à Fontenay-le-Comte), de la décoration, de la gravure (il réalise la pièce de dix francs et produit de nombreuses médailles). Son talent éclectique investit le domaine de la tapisserie, de la céramique, des affiches, il crée des bijoux... Mathieu, tel un croisé qu'il évoque à de nombreuses reprises dans le titre de ses œuvres, mène une bataille personnelle dont les plus belles illustrations sont les nombreuses œuvres intitulées *Batailles*, qu'il exécuta souvent en public dans une violence d'action induite par sa conviction.

Jean Noël Lalande, dans un texte que Mathieu reprend dans son livre *Désormais seul face à Dieu*,⁹ souligne le caractère épique du personnage de Mathieu. Faisant référence à la légende de saint Georges que Mathieu

posta fu rifiutata all'Assemblea Nazionale con il pretesto dell'articolo 40. Nel 1982, sperando che i socialisti fossero più aperti al progresso dello spirito, essa fu nuovamente presentata, e rifiutata. Nel 1986, scrissi a M. Monory, allora ministro dell'Educazione, per scongiurarlo di elaborare una legge che rendesse l'educazione artistica obbligatoria. Se essa rimane facoltativa [...] non sarà mai considerata materia fondamentale e continuerà ad apparire come uno svago e non come una disciplina di formazione della persona stessa..."

Mathieu, fine conoscitore delle leggi e dei sistemi, analizza sistematicamente il decadimento del sistema educativo che conduce alla perdita di punti di riferimento a causa di metodi globalizzanti d'insegnamento che inducono la modifica dell'apprendimento della lettura, l'avvento della matematica detta "moderna", la soppressione della cronologia nella storia... portando alla catastrofica constatazione dell'analfabetismo. Proseguendo la sua diatriba, Mathieu insiste: "La 'socializzazione' sarà anche una bella cosa, ma dal Concilio di Nicea del 325, la civiltà occidentale è fondata sulla nozione di *Persona* e non sulla nozione di *Gruppo*! Da millenni, gli uomini hanno decorato le loro caverne, i loro templi, le loro moschee, le loro chiese, i loro palazzi, le loro dimore. Dal 1981 i vostri colleghi del ministero della Cultura non hanno fatto altro che magnificare una pseudo-arte, detta 'concettuale', che reprime con una rabbia dittatoriale ogni espressione della sensibilità. [...] Fiducioso che in questo mondo, che sembra non avere più altro oggetto che il proprio dinamismo economico e lo sviluppo delle scienze, ci sia ancora qualche animo che non privilegia i valori intellettuali alle spese di quelli sensibili: è con questa speranza che mi sono permesso di rivolgermi a lei..."⁸

La penna insolente e aggressiva di Mathieu si è espressa di frequente, virulenta e denunciatrice. Le sue offensive illustrano un pensiero in lotta contro una società globalizzante che distrugge le energie nell'abisso senza fine della mondializzazione. L'essere si estenua nella lotta contro i mulini a vento della storia. Mathieu invoca il riconoscimento dell'uomo di fronte a un destino che sembra annientarlo.

Egli si pone quale eroe solitario, che l'esempio della storia nutre alle fonti della nostra civiltà. Georges Mathieu si vuole monarchico. Non si

tratta di un atteggiamento provocatorio, né di un capriccio da star. Questa scelta politica, che egli rivendica, è motivata dalla propria esperienza personale. Per Mathieu, la monarchia comporta virtù che nessuna democrazia detta popolare potrà mai incarnare; essa si manifesta nella persona del monarca, garante della tradizione ma anche capace d'ispirare la novità. A questa visione della monarchia si potrebbe applicare lo slogan che Valéry Giscard d'Estaing aveva adottato per la sua campagna presidenziale nel 1974: "Il cambiamento nella continuità." E non aveva forse quest'ultimo una tendenza personale a voler regnare? Il fallimento delle politiche successive ha sempre confortato Mathieu nella sua fede monarchica, la cui virtù per eccellenza – ciò che nessun presidente è mai riuscito a realizzare (malgrado il sogno di ognuno) – è di concentrare la storia in una persona in grado di organizzare in uno stile (politico, culturale, religioso, estetico) le coesioni del vissuto. Mathieu rivendica questo equilibrio dei poteri, che solo un re, non sottomesso allo scrutinio universale e quindi libero dai rischi legati alle fluttuazioni di un'opinione mutevole che si deve senza sosta convincere, può costruire in una durata necessaria alla risoluzione di una simile equazione. Ammettiamo tuttavia che la storia non ci propone che pochi casi esemplari di simili monarchi spesso illeciti, e Mathieu stesso, consapevole di questa pecca, adottò (scelta discutibile) Luigi XIV come incarnazione assoluta della sua idea di grandezza. Nel suo ambiente quotidiano egli privilegiò lo stile Luigi XIV, in uno sfoggio di fasto: ritratto del re di Philippe de Champaigne, trono, dorature e arazzi costituiscono uno scenario che le sue opere monumentali abitano in un dialogo che abolisce il tempo.

Mathieu è quindi investito di una missione salvifica. La sua arte è una forma di emblema portatore di un messaggio estetico universale. Con questa assoluta convinzione egli intende far risorgere l'idea del "bello" in ogni cosa. Esplora il campo dell'architettura (costruisce una fabbrica a Fontenay-le-Comte), della decorazione, dell'incisione (realizza la moneta da 10 franchi e produce numerose medaglie). Il suo talento eclettico si applica all'arazzo, alla ceramica, ai manifesti, ai gioielli... Mathieu, come un crociato che lui stesso evoca a diverse riprese nei titoli delle sue opere, conduce una battaglia personale le cui più belle illustrazioni sono

peignit en 1961, il écrit: "C'est ici que nous retrouvons la portée symbolique de la légende de saint Georges, avec cette variante qu'aujourd'hui le rôle du dragon est tenu par les consommateurs de nos sociétés industrialisées. Et dans cette confrontation moderne de l'artiste et du public, qui l'emportera de la lance de saint Georges ou de la gueule du dragon? Georges Mathieu lui-même a bien conscience d'être dans cet affrontement puisqu'il a peint *Saint-Georges terrassant le dragon* (Liban 1961): vision tragique de sa propre destinée? Affirmation de son espoir en l'homme? Quoiqu'il en soit, on ne peut qu'admirer l'acharnement de cet artiste planétaire, prodiguant ses efforts sous toutes les latitudes, prêchant l'homme nouveau à coup de conférences, de débats, d'expositions, de manifestations diverses, jamais las de sa parole et de son pinceau, à la fois révolté et confiant, contempteur lucide de nos faiblesses et prophète de notre régénération."

Mathieu évincé par le système

Pendant trente ans – du début des années cinquante à la fin des années soixante-dix – Mathieu parcourt la planète, expose ses théories, exécute des œuvres monumentales devant des publics médusés, remporte des succès internationaux qui le mènent dans tous les pays du globe, de l'Alaska au Japon, de San Francisco à New York, de Milan à Bruxelles, de Rome à Düsseldorf et à Stockholm, de Washington à Zurich, de Chicago à Boston, de l'Espagne au Canada... proclamant en tout lieu que "l'esthétisme et la sensibilité" peuvent seuls sauver le monde. Cette quête éperdue trouve un écho remarquable en France qui lui accorde honneur et reconnaissance officielle. Il est l'ami d'André Malraux, de Georges Pompidou, de Valéry Giscard d'Estaing. Devenu artiste officiel d'une cour républicaine, il s'impose dans toutes les manifestations publiques. Mathieu le royaliste serait-il devenu l'ami de la République?

Cependant, l'intelligentsia française, déjà acquise, depuis 1964, à la cause américaine, accuse Mathieu d'officialité et lui dénie le rôle majeur qu'il revendique. Mathieu sent le souffre, sa pensée prométhéenne n'empreinte rien aux théories postmodernes, déjà socialisantes. Il fut pourtant un des acteurs importants de la diffusion de l'expressionnisme américain en Europe. Il est le premier à avoir montré Pollock à Paris, avec l'intension

objective de jeter un pont entre les Etats-Unis et l'Europe. Les affinités entre Pollock et Mathieu sont évidentes, les effets "volcaniques" et "jailissants" associent leur art dans une chorégraphie picturale. Mathieu fut, cependant, vite dépassé par l'histoire, l'Amérique dominante imposant rapidement son hégémonie sur la scène internationale. La dimension cosmique de son art constituera une "curiosité" face à un art américain qui s'est toujours efforcé de donner un contenu intellectuel aux expérimentations abstraites.

Il faut également noter que Mathieu fut victime d'une certaine hostilité de la part des critiques américains. Après ses premières apparitions à New York en 1952, une atmosphère favorable à son travail s'était créée autour du puissant critique Fitzsimmons qui écrivait: "Ses dons ne sont pas dissemblables de ceux des Américains qui suivent une voie similaire; mais il en fait un usage plus efficace; sa performance est de meilleure qualité. Il se dégage de ses configurations les plus chaotiques une impression d'art et d'ordre hiérarchique, ce qui ne fait qu'accroître leur impact."¹⁰ Mais l'exposition à la Kootz Gallery en 1955, après quelques éloges adressés à son audace et à sa puissance par le poète et critique Frank O'Hara, se heurte à l'hostilité de nombreux artistes américains. Le personnage exaspéré, son côté fantasque et sa démesure nuisent à son image. Dans "Time"¹¹ on peut lire un texte cinglant, *The Fox of Paris*, qui souligne les excentricités hautaines et aristocratiques de Mathieu, le comparant à Salvador Dalí. La référence constante à son lignage historique de haute noblesse offense la culture américaine qui traditionnellement manifeste une vive antipathie pour l'aristocratie. L'artiste Barnett Newman, anarchiste et ennemi farouche de Mathieu, entretient une fronde forcenée contre ses performances et ses actions toujours plus provocantes. Mathieu, par ses prises de positions, telle: "Il existe un rapport profond entre l'art et le jeu", s'oppose à la pensée puritaine américaine. De même, ses références à la "transcendance" sont contraires à l'immanence d'une pensée analytique que revendique l'école de New York... Mathieu dérange, très vite New York élimine ce "calligraphe intuitif" dont la pensée métaphysique se heurta au matérialisme compulsif d'une nation conquérante.

Cependant Mathieu poursuit sa route, il conquiert le Japon, le Brésil, il par-

le numerose opere intitolate *Batailles*, che spesso eseguì in pubblico in un'irruenza d'azione indotta dalla sua convinzione.

Jean Noël Lalande, in un testo che Mathieu riprende nel suo libro *Désormais seul face à Dieu*,⁹ sottolinea il carattere epico del personaggio di Mathieu. Facendo riferimento alla leggenda di san Giorgio che Mathieu dipinse nel 1961, scrive: “È qui che ritroviamo la portata simbolica della leggenda di san Giorgio, con la differenza che oggi il ruolo del drago è tenuto dai consumatori delle nostre società industrializzate. E in questo confronto moderno dell'artista e del pubblico chi trionferà? La lancia di san Giorgio o le fauci del drago? Georges Mathieu stesso è ben consapevole di trovarsi in mezzo a questa battaglia, poiché dipinge *Saint-Georges terrassant le dragon* (Libano 1961): visione tragica del proprio destino? Affermazione della sua speranza nell'uomo? Comunque sia, non si può far altro che ammirare l'accanimento di questo artista planetario, che prodiga i suoi sforzi sotto tutte le latitudini, che sprona l'uomo nuovo a colpi di conferenze, dibattiti, esposizioni, manifestazioni diverse, mai stanco della sua parola e del suo pennello, al tempo stesso contestatore e fiducioso, critico lucido delle nostre debolezze e profeta della nostra rigenerazione.”

Mathieu estromesso dal sistema

Per trent'anni – dall'inizio degli anni cinquanta alla fine degli anni settanta – Mathieu percorre il pianeta, espone le sue teorie, esegue opere monumentali di fronte a pubblici sbalorditi, ottiene successi internazionali che lo portano in tutti i paesi del globo, dall'Alaska al Giappone, da San Francisco a New York, da Milano a Bruxelles, da Roma a Düsseldorf e a Stoccolma, da Washington a Zurigo, da Chicago a Boston, dalla Spagna al Canada... proclamando in ogni luogo che: solo “l'estetica e la sensibilità” possono salvare il mondo. Questa ricerca appassionata trova una straordinaria eco in Francia, dove gli vengono accordati onori e riconoscimenti ufficiali. È amico di André Malraux, Georges Pompidou, Valéry Giscard d'Estaing. Divenuto artista ufficiale di una campagna repubblicana, s'impone in tutte le manifestazioni pubbliche. Mathieu il monarchico è forse diventato amico della Repubblica?

Tuttavia, l'intelligenza francese già conquistata, dal 1964, alla causa americana, accusa Mathieu di ufficialità e gli nega il ruolo primario che lui rivendica. Mathieu ha un'aria sospetta, il suo pensiero prometeico non nutre nulla alle teorie postmoderne, già socialisteggianti. È tuttavia uno dei principali fautori della diffusione dell'espressionismo americano in Europa. Il primo a mostrare Pollock a Parigi, con l'intenzione oggettiva di gettare un ponte tra gli Stati Uniti e l'Europa. Le affinità tra Pollock e Mathieu sono evidenti, gli effetti “vulcanici” e “impetuosi” associano l'arte di entrambi in una coreografia pittorica. Mathieu viene però presto superato dalla storia, avendo l'America dominante imposto rapidamente la propria egemonia sulla scena internazionale. La dimensione cosmica della sua arte costituirà una “curiosità” di fronte a un'arte americana che si è sempre sforzata di dare un contenuto intellettuale alle sperimentazioni astratte.

Bisogna anche notare che Mathieu fu vittima di una certa ostilità da parte dei critici americani. Dopo le sue prime apparizioni a New York nel 1952, un'atmosfera favorevole al suo lavoro si era creata attorno all'influente critico Fitzsimmons, il quale scriveva: “Il suo talento non è dissimile da quello degli americani che seguono una via analoga; ma ne fa un uso più efficace; la sua performance è di miglior qualità. Si sprigiona dalle sue configurazioni più caotiche un'impressione di arte e di ordine gerarchico, il che contribuisce ad accrescere il loro impatto.”¹⁰ Ma la mostra alla Kootz Gallery nel 1955, dopo alcuni elogi rivolti alla sua audacia e alla sua forza da parte del poeta e critico Frank O'Hara, si scontra con l'ostilità di numerosi artisti americani. Il personaggio esaspera, il suo lato bizzarro e la sua dismisura nuocciono alla sua immagine. Sulle pagine del “Time”¹¹ si legge un testo pungente, *The Fox of Paris*, che sottolinea le eccentricità altezzose e aristocratiche di Mathieu, paragonandolo a Dalí. Il riferimento costante al suo lignaggio storico di alta nobiltà offende la cultura americana che tradizionalmente manifesta una viva antipatia per l'aristocrazia. L'artista Barnett Newman, anarchico e feroce nemico di Mathieu, contrasta ferocemente le sue performance e le sue azioni sempre più provocatorie. Per le sue prese di posizione quali: “Esiste un rapporto profondo tra l'arte e il gioco”, Mathieu si oppone al pensiero puritano americano. Allo stesso modo, i suoi rife-



rimenti alla “trascendenza” sono contrari all’immanenza di quel pensiero analitico che la Scuola di New York rivendica... Mathieu disturba, e molto rapidamente New York elimina questo “calligrafo intuitivo” il cui pensiero metafisico si scontra con il materialismo compulsivo di una nazione conquistatrice.

Tuttavia Mathieu prosegue per la sua strada: conquista il Giappone, il Brasile, e percorre il mondo eseguendo senza sosta opere monumentali, ricevendo riconoscimenti e onori. Proclama, discute, dipinge, deco- ra, scolpisce, incide, sostenendo il primato dell’arte su ogni cosa. Questo entusiasmo trova a lungo un’eco positiva presso alcuni dirigenti francesi che gli affidano la realizzazione di medaglie per la Zecca di Parigi, della moneta da 10 franchi nel 1974, o ancora l’ideazione della sigla del canale televisivo francese Antenne 2... altrettanti omaggi al suo talento riconosciuto che incitano i suoi nemici a dileggiare e sminuire la sua arte, riducendola a un’estetica ufficiale.

Quando, nel 1981, François Mitterrand giunge al potere, Mathieu è ripudiato come rappresentante di una cultura detta di “destra”, esplosiva, dimostrativa, lontana dall’estetica minimalista e neo-avanguardista che in Francia imperversa in modo quasi totalitario nelle istituzioni culturali di Stato instaurate dal socialismo. Tanto più che Mathieu accusa ripetutamente il sistema pubblico francese di aiutare, sostenere e diffondere una cultura “sottomessa”. In un’intervista con Jean-François Gros, nel 1988, l’artista osserva: “Ovunque, i musei di provincia, presi dall’entusiasmo di apparire alla moda, sognano di organizzare, con la complicità di un mecenate ingenuo o di politici ignari, manifestazioni ‘orientate verso gli imperativi della creazione contemporanea’, come a New York, al Beaubourg o a Colonia! Guardate la Fondation Cartier a Jouy-en-Josas, la Villa Arson a Nizza, Les Entrepôts Lainés a Bordeaux, i musei di Nîmes, di Tolone, di Grenoble, di Saint-Etienne, di Villeneuve d’Asq! Celebrano con gioia il culto del ‘postmodernismo’ inconsapevoli di essere sotto il giogo di movimenti e influenze provenienti da altrove.”¹²

Mathieu, da allora, non ha smesso di affermare il proprio pensiero, in un oblio forzato, nutrito dal suo regale disprezzo per una società alla quale si sente estraneo.

Rivendicando la “solitudine” come forza morale salvatrice per la propria

azione, Mathieu si è isolato dal mondo dell’arte di cui rinnega tutte le tendenze. Militante di un’arte forte e dominante, egli non trova alcuna eco delle sue teorie nei movimenti che si profilano intorno a lui. In questa seconda metà del XX secolo, la sociologia prende il sopravvento sulle preoccupazioni estetiche. Un’uniformazione delle pratiche, nella concettualizzazione del discorso sull’arte particolarmente viva in Francia, definisce ideologie che rimettono in questione tutto ciò che aveva potuto essere conservato nei secoli precedenti. Esse contestano in particolare l’esistenza di una *essenza* dell’arte che si ritroverebbe attraverso le epoche e le civiltà, e dunque il sogno di una definizione universale. Queste teorie sottolineano anche il carattere a volte ambiguo del rapporto tra *bellezza* e *arte*. Ne consegue un’“arte per l’arte”, prodotto di consenso intellettuale privo di ogni sensibilità. Lontano quindi dall’ideale di Mathieu che rivendica un’arte intrisa di “sensibilità, emozione, immaginazione”. In una società ipercompartimentata, Mathieu, ponendosi come difensore dei valori estetici, rivendicando per l’arte una funzione più incisiva all’interno dei meccanismi politici e sociali, diventa elemento perturbatore di giochi di potere che non hanno avuto tregua finché non lo hanno estromesso. Facilmente declassato per i suoi comportamenti, le sue provocazioni verbali e la sua assenza di razionalità, consapevolmente alimentate da uno stile di vita bizzarro e quasi delirante, Mathieu si è rinchiuso in un’immagine quasi distruttrice del proprio destino... Infatti, spesso indignato di fronte alla minimizzazione del suo lavoro e del suo messaggio a livello nazionale e internazionale, la sua rabbia non ha cessato di crescere. Il suo carattere si è rabbuiato. Se solo fosse stato americano, la sua opera avrebbe ottenuto un riconoscimento universale!

Ma sempre vivo!

La sua indignazione trova oggi risonanza nelle forze che si attivano per il rinnovamento di una cultura europea. La sopravvivenza della nostra civiltà passa per la riscoperta delle nostre élite culturali. Mathieu porta lo stendardo di un Rinascimento che egli auspica e rivendica dagli anni sessanta, una rinascita epica, barocca, eccessiva. L’azione, come agente catalizzatore delle energie, dell’entusiasmo e dell’ottimismo, è lo slogan di un’arte che negli anni ottanta ha trovato una risposta nelle forme

court le monde exécutant sans relâche des œuvres monumentales, recevant reconnaissance et honneur. Il proclame, discourt, peint, décore, sculpte, grave déclarant la primauté de l'art sur toute chose. Cet enthousiasme trouve longtemps un écho positif auprès des dirigeants français qui lui confient la réalisation de médailles pour la Monnaie de Paris, de la pièce de dix francs en 1974, ou encore le sigle de la chaîne française de télévision Antenne 2... autant d'hommages à son talent reconnu qui incitent ses ennemis à le railler et minimiser son art, le réduisant à une esthétique officielle.

Quand, en 1981, François Mitterrand arrive au pouvoir, Mathieu est rejeté comme représentant d'une culture dite de "droite", explosive, démonstrative, loin de l'éthique minimaliste et néo-avantgardiste qui sévit en France d'une manière presque totalitaire dans les institutions culturelles d'Etat mises en place par le socialisme. D'autant plus que Mathieu à maintes reprises dénonce le système public français d'aide, de soutien et de diffusion d'une culture "sous influence". Dans un entretien avec Jean-François Gros, en 1988, il remarque: "Partout le petit personnel des musées de province, gagné par l'exaltation de paraître à la mode, rêve de faire, avec la complicité d'un mécénat naïf ou de politiciens ignares, des manifestations 'orientées vers les impératifs de la création contemporaine', tout comme à New York, à Beaubourg ou à Cologne! Voyez la Fondation Cartier à Jouyen-Josas, la Villa Arson à Nice, les Entrepôts Lainés à Bordeaux, les Musées de Nîmes, de Toulon, de Grenoble, de Saint-Etienne, de Villeneuve-d'Ascq! Célébrant avec délices le culte du 'post-modernisme', inconscients d'être sous le joug de mouvements et de mouvance venus d'ailleurs."¹²

Mathieu, depuis lors, n'a cessé d'affirmer sa pensée, dans un oubli forcé, entretenu par son royal mépris d'une société dans laquelle il se sent étranger.

Revendiquant la "solitude" comme force morale salvatrice pour sa propre action, Mathieu s'est isolé du monde de l'art dont il renie toutes les tendances. Militant d'un art fort et dominant, il ne retrouve aucun écho de ses théories dans les mouvements qui se dessinent autour de lui. En cette deuxième moitié du XX^e siècle, la sociologie prend le pas sur les préoccupations esthétiques. Une uniformisation des pratiques, dans la conceptua-

lisation du discours sur l'art, particulièrement vive en France définit des idéologies qui remettent en question tout ce qui avait pu être retenu dans les siècles précédents. Elles contestent en particulier l'existence d'une *essence* de l'art qui se retrouverait à travers les âges et les civilisations, et donc le rêve d'une définition universelle. Ces théories soulignent également le caractère parfois ambigu du rapport entre *beauté* et *art*. Il s'en découle un "art pour l'art" produit de consensus intellectuel dépourvu de toute sensibilité. Loin de l'idéal de Mathieu qui demande un art épris de "sensibilité, émotion, imagination".

Dans une société hyper-cloisonnée, Mathieu, s'érigeant en défenseur des valeurs esthétiques, revendiquant pour l'art une fonction majeure dans les mécanismes politiques et sociaux, perturbe des jeux de pouvoirs qui n'ont eu de cesse que de l'évincer. Aisément déclassé par ses comportements, ses provocations verbales, et son absence de rationalité, consciemment entretenus par un mode de vie fantasque et presque délirant, Mathieu s'est enfermé dans une image presque destructrice de son propre destin... En effet, souvent indigné face à la minorisation de la valeur de son travail et de son message aux niveaux national et international, sa rage n'a cessé de croître. Son caractère s'est assombri. Que n'eût-il été Américain et son œuvre aurait obtenue une reconnaissance universelle!

Mais toujours vivant!

Son indignation trouve aujourd'hui sa résonance dans les forces qui s'activent pour le renouveau d'une culture européenne. La survivance de notre civilisation passe par la redécouverte de nos élites culturelles. Mathieu porte l'étendard d'une Renaissance qu'il espère et revendique depuis les années soixante, une renaissance épique, baroque, excessive. L'action, comme agent catalyseur des énergies, de l'enthousiasme et de l'optimisme, est le slogan d'un art qui dans les années quatre-vingts a trouvé un écho dans les formes quasi primitives d'une peinture spontanée et jallissante qui s'exprime dans les pratiques contestataires des jeunes générations.

On ne peut en effet s'empêcher de tisser un lien fort entre l'art de Mathieu et celui de la rue. Il affectionnait de peindre en public, voire en musique,

quasi primitive di una pittura spontanea e impetuosa che si esprime nelle pratiche contestatarie delle generazioni più giovani.

Non si può in effetti evitare di riconoscere un legame forte tra l'arte di Mathieu e quella di strada. Egli amava dipingere in pubblico, sulla musica, come fanno oggi i graffitari. In Mathieu, come nei graffiti che invadono i muri, l'urgenza dell'espressione prevale spesso sul contenuto del messaggio, e la bellezza immediata e complessa del codice sul suo significato. Nei film che mostrano Mathieu all'opera, lo si scorge eseguire un balletto felino che evoca certe coreografie hip-hop. Le materie e i colori acidi sono a volte ordinari: Mathieu è stato uno dei primi a utilizzare in modo sistematico le pitture e le lacche industriali, soprattutto nell'ultimo periodo della sua produzione (1978-2000).

La pittura di Mathieu è dunque, più che mai, attuale. Il tempo fa il suo corso e seppellisce le certezze di alcuni per relegarle in secondo piano nella storia. Le *Vittorie* di Mathieu devono ancora venire... Ma già si profilano, in quanto l'ammirazione per le sue opere non fa che crescere!

¹ Saranne Alexandrian, *A propos de Mathieu*, in "Arts", 23 giugno 1965.

² *Mathieu, 50 ans de création*, Hervas, Paris, 2003, p. 132.

³ Mathieu pronunciò a diverse riprese discorsi la cui argomentazione andava ben oltre lo specifico campo dell'arte. Investito delle "armi" dell'artista, funzione per la quale egli rivendicava ogni potere di giudizio e iniziativa sull'insieme dei problemi della società, Mathieu precisò il proprio impegno in diversi scritti: *Au-delà du tachisme* (Julliard, 1963), *De la révolte à la renaissance* (Idées Gallimard, 1973), *L'abstraction prophétique* (Idées Gallimard, 1984), *Le privilège d'être* (Morel, 1967), *Le massacre de la sensibilité* (Odilon Media, 1993). Interventi di rilievo durante i quali l'artista aggredì verbalmente il suo pubblico sono altrettanto celebri; uno fra questi è il discorso pronunciato alla Galerie Charpentier il 9 dicembre 1965 in occasione della sua mostra *Paris, capitale des arts*. In precedenza, nel 1964, a Nantes, nel grande anfiteatro dell'Ecole Supérieure de Mécanique, Mathieu aveva tenuto una conferenza sull'astrazione lirica e il ruolo dell'artista nella società. E nel mese di maggio dello stesso anno, sulla rivista francese "Twenty", lanciò in favore della gioventù una nuova requisitoria contro la società. Questo testo, letto sulle frequenze di Radio-Télé-Luxembourg il 6 gennaio 1968, alla fine del *Journal inattendu* di cui quel giorno era il caporedattore inviato ospite d'onore, enuncia una parte della tematica degli avvenimenti del maggio seguente: "la Rivolta, la Velocità, il Rischio", tre parole chiave al cuore delle preoccupazioni dell'epoca. Vi è anche il suo discorso "d'incoronazione" all'Accademia di Belle Arti, pronunciato il 16 gennaio 1976, nel quale insiste sulla necessità di fondare la città di domani sulla base di criteri culturali...

⁴ Georges Mathieu, *Le privilège d'être*, Morel, Forcalquier (Haute-Provence), 1967, pp. 14-16.

⁵ Marianne Moore, cit. da Dore Ashton nel suo testo *Mathieu et les autres*, in *Mathieu*, cat. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris / Galleria del Credito Valtellinese, Milano, 2002-2003, p. 59.

⁶ Georges Mathieu, *Le privilège d'être*, op. cit., p. 37.

⁷ Georges Mathieu, cit. in Jacqueline Aimé, *L'aventure prométhéenne de Georges Mathieu*, Editions du Garde Temps, Paris, 2005, p. 161.

⁸ Georges Mathieu, *Désormais seul face à Dieu*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1998, pp. 124-128.

⁹ *Ibid.*, pp. 19-22.

¹⁰ James Fitzsimmons, in "Art Digest", 1° ottobre 1952, p. 16, cit. da Dore Ashton in *Mathieu et les autres*, op. cit., p. 55.

¹¹ *The Fox of Paris*, in "Time", 7 marzo 1955.

¹² In *Requiem pour l'art défunt*, testi riuniti da Jean-François Gros per "Elite", 1° trimestre 1988, cit. in Georges Mathieu, *Désormais seul face à Dieu*, op. cit., p. 103.

comme le font aujourd'hui les graffiteurs. Chez Mathieu, comme dans les graffitis qui colonisent les murs, l'urgence de l'expression prime souvent sur le contenu du message, et la beauté immédiate et complexe du code sur sa signification. Dans les films montrant Mathieu à l'œuvre, on le découvre exécutant un ballet félin qui évoque certaines chorégraphies de la danse hip-hop. Les matières et les couleurs acidulées sont parfois communes: Mathieu a été l'un des premiers à employer de façon systématique les peintures et les laques industrielles, particulièrement dans la dernière période de sa production (1978-2000).

La peinture de Mathieu est donc, plus que jamais, actuelle. Le temps fait son œuvre qui ensevelit les certitudes de certains pour les reléguer au second rang de l'histoire. Les *Victoires* de Mathieu sont encore à venir... Mais elles se dessinent déjà, la cote de ses œuvres ne cessant de progresser!

¹ Saranne Alexandrian, *A propos de Mathieu*, in "Arts", 23 juin 1965.

² *Mathieu. 50 ans de création*, Hervas, Paris, 2003, p. 132.

³ Mathieu prononça à plusieurs reprises des discours dont l'argumentation dépassait de loin le strict domaine de l'art. Investi des "armes" de l'artiste, fonction pour laquelle il revendiquait tout pouvoir de jugement et d'initiative sur l'ensemble des problèmes de la société, Mathieu explicita ses engagements dans de nombreux écrits: *Au-delà du tachisme* (Julliard, 1963), *De la révolte à la renaissance* (Idées Gallimard, 1973), *L'abstraction prophétique* (Idées Gallimard, 1984), *Le privilège d'être* (Morel, 1967), *Le massacre de la sensibilité* (Odilon Media, 1993). Des interventions remarquées de l'artiste où il agressa véritablement son auditoire sont également célèbres: l'une d'entre elles est le discours qu'il fit à la Galerie Charpentier le 9 décembre 1965 à l'occasion de son exposition *Paris, capitale des arts*. Auparavant, en 1964, à Nantes, dans le Grand Amphithéâtre de l'Ecole Supérieure de Mécanique, Mathieu fit une conférence sur *L'abstraction lyrique et le rôle de l'artiste dans la société*. Et au mois de mai de la même année, dans la revue française "Twenty", il lance à l'intention de la jeunesse un nouveau réquisitoire contre la société. Ce texte, lu sur les ondes de Radio-Télé-Luxembourg le 6 janvier 1968 à la fin du *Journal inattendu* dont il était le rédacteur en chef invité ce jour-là, énonce une part de la thématique des événements du mois de mai suivant: "La Révolte, la Vitesse, le Risque", trois mots clés au cœur des préoccupations de l'époque. Il y a aussi son discours d'"intronisation" à l'Académie des Beaux-Arts qu'il prononça le 16 janvier 1976, insistant sur la nécessité de fonder la cité de demain sur des critères culturels...

⁴ Georges Mathieu, *Le privilège d'être*, Morel, Forcalquier (Haute-Provence), 1967, pp. 14-16.

⁵ Marianne Moore, citée par Dore Ashton dans son texte *Mathieu et les autres*, in *Mathieu*, cat. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris / Galleria del Credito Valetellinese, Milano, 2002-2003, p. 59.

⁶ Georges Mathieu, *Le privilège d'être*, op. cit., p. 37.

⁷ Georges Mathieu, cité in Jacqueline Aimé, *L'aventure prométhéenne de Georges Mathieu*, Editions du Garde Temps, Paris, 2005, p. 161.

⁸ Georges Mathieu, *Désormais seul face à Dieu*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1998, pp. 124-128.

⁹ *Ibid.*, pp. 19-22.

¹⁰ James Fitzsimmons, in "Art Digest", 1^{er} octobre 1952, p. 16, cité par Dore Ashton in *Mathieu et les autres*, op. cit., p. 55.

¹¹ *The Fox of Paris*, in "Time", 7 mars 1955.

¹² In *Requiem pour l'art défunt*, propos recueillis par Jean-François Gros pour "Elite", 1^{er} trimestre 1988, cité in Georges Mathieu, *Désormais seul face à Dieu*, op. cit., p. 103.



Georges Mathieu, 1968



GEORGES MATHIEU. *Il destino dei segni*

Gérard Xuriguera

Con il pretesto che fu un pittore carico di onori ai tempi dell'astrazione lirica, di cui portò alto lo stendardo, a ognuna delle sue mostre si parla di riabilitazione e di uscita dal purgatorio, mentre per tutta la vita Georges Mathieu ha militato per un'arte di puro impeto legata al destino del segno, girando il mondo sul filo di innumerevoli manifestazioni private e istituzionali. Dandy monarchico e iconoclasta, provocatore di bella prestanza e dalle parole appassionate, ha fatto della sua arte un'arte di battaglia. Non c'è da dubitarne, se si pensa allo spettacolo che egli offrì agli sguardi sbalorditi quando inaugurò, da precursore, la performance pittorica in pubblico, e quasi il furore come principio creatore.

Reso celebre dalle sue esplosioni di collera e di colore a proposito delle quali Clement Greenberg affermò che in lui vedeva "il pittore d'oltreoceano che ammirava di più", il suo scopo iniziale era quello di rompere con la strategia di guerra di trincea posta dai maestri geometri, lanciando i suoi animosi assalti per sorprendere i censori e attaccare con forza le idee prestabilite. Teorico militante, come un generale in prima linea, affrontava fisicamente il nulla che è la tela prima della creazione di un mondo, lottando con i suoi pennelli o le sue spazzole come uniche armi, e spesso perfino a mani nude.

Posto ciò, benché inseparabile dalla fase innovatrice che gli ha assicurato una posizione di rilievo nella storia dell'arte della nostra epoca, la sua sintassi non può essere circoscritta a un determinato periodo, ma deve essere considerata nel suo continuo, poiché ogni ciclo della sua evoluzione consolida il successivo. Cicli refrattari alle rotture inopportune, nutriti dei medesimi morsi decisivi del gesto, rivelatori delle sue infatuazioni semantiche, i cui ammonimenti laceranti hanno sempre condotto all'annessione di nuove rive, senza allontanarsi dai fondamenti del suo linguaggio.

Si rivela dunque immediatamente la coerenza mai rinnegata di un percorso che ha saputo andare oltre i canoni della ragione lucida, allo scopo di

provare la vertigine del vuoto e l'ebbrezza del non-conosciuto, in una ricerca di assoluto combinata a una costante reinvenzione dei suoi codici fondanti, anziché accontentarsi dei soli prolungamenti del gesto-riflesso. Perché se certi artisti poco sicuri della propria pratica non hanno esitato a lasciarsi cadere in una deriva opportunistica, Mathieu è rimasto fedele alle sue convinzioni, che ha stretto al cuore e al corpo. Di conseguenza, è per il fascino dell'avventura e per un rischio accettato, che egli ha impegnato tutto il suo essere e la pertinenza del suo pensiero, dissodando terre vergini subito incise con i segni del suo possesso.

Al contrario di molti pittori assoldati dal costruttivismo e più tardi dal minimalismo o dall'hard edge, egli rifiuta i riferimenti stabili e le costrizioni delle forme definite. Avendo l'evoluzione scientifica posto l'accento sulla relatività di ogni sistema di riferimento, egli non ignora che l'instabilità è al centro della materia e che tutto è in movimento. Consapevole peraltro sin dai suoi esordi che la pittura non ha bisogno di rappresentare, egli abbandona ancora una volta il soggetto e genera una non-figurazione al tempo stesso effusiva e tormentata, inedita nell'estetica dell'epoca, incoraggiata dalla veemenza che ne qualifica gli stati. *Evanescence* nel 1945, o *Désintégration* sempre del 1945, che prefigurano l'astrazione lirica del 1947, confermano attraverso le loro arterie intrecciate, gli urti contratti o gli schizzi su letti di sostanza ruvida, la priorità di Mathieu nel campo della pittura d'azione, anticipando i dripping di Pollock.

E in parallelo ai sussulti di una figurazione che fatica a imporre la sua presenza, egli si pronuncia definitivamente per una scrittura tutta di godimento e libertà, basata sulle virtù dell'improvvisazione e sull'immediatezza dell'iscrizione del segno nello spazio dipinto, con a monte reminiscenze dell'Estremo Oriente nel ricorso a una calligrafia a proprio uso. Certo, dipingere nell'urgenza, prendendo slancio dall'energia del corpo, condiziona l'architettura del supporto, ma nessuna deriva viene a turbarne l'equili-

GEORGES MATHIEU. Le destin des signes

Gérard Xuriguera

Sous prétexte que Georges Mathieu a été un peintre chargé d'honneurs au temps de l'abstraction lyrique, dont il porta haut l'étendard, à chacune de ses expositions on nous parle de réhabilitation et de sortie du purgatoire, alors que sa vie durant il a milité pour un art de pur jaillissement lié au destin du signe, en sillonnant le monde au fil d'innombrables manifestations privées et institutionnelles. Dandy monarchiste et iconoclaste, provocateur à la belle prestance et au verbe enflammé, il a fait de son art un art de combat. On n'en doutera pas, si l'on remonte au spectacle qu'il offrit aux regards médusés, inaugurant en précurseur la performance picturale en public, et presque la fureur comme principe créateur.

Rendu célèbre par ses explosions de colères et de couleurs, à propos desquelles Clement Greenberg déclara qu'il voyait en lui "le peintre transatlantique qu'il admirait le plus", son but initial était de rompre avec la stratégie de guerre de tranchées installée par les maîtres géomètres, en lançant ses fougueux assauts pour surprendre les censeurs et pourfendre les idées reçues. Théoricien allant lui-même au contact, tel un général en première ligne, il affrontait physiquement le néant qu'est la toile avant la création d'un monde, luttant avec pour seules armes ses pinceaux ou ses brosses, et souvent même à mains nues.

Ceci posé, bien qu'elle soit inséparable de la phase novatrice qui lui a assuré un statut relevé dans l'histoire de l'art de notre époque, sa syntaxe ne peut se borner à une période donnée, mais doit être envisagée dans son continuum, chaque cycle de son processus cimentant le suivant. Des cycles réfractaires aux ruptures inopportunes, nourries des identiques morsures décisives du geste, si révélatrices de ses emballements sémantiques, dont les sommations lacérantes ont toujours convoqué l'annexion de nouveaux rivages, sans s'éloigner des assises de son langage. Se révèle donc d'emblée la cohérence jamais reniée d'un parcours qui a su dépasser les canons de la raison raisonnable, afin d'éprouver les vertiges du vide et les ivresses du non-connu, dans

une quête d'absolu assortie d'une constante réinvention de ses codes fondateurs, au lieu de se satisfaire des seuls prolongements du geste-réflexe. Car si certains artistes, peu assurés de leur pratique, n'ont pas hésité à basculer dans un dévoiement opportuniste, Mathieu est demeuré fidèle à ses convictions, qu'il a chevillées au cœur et au corps. Par conséquent, c'est pour l'attrait de l'aventure et une prise de risque assumée, qu'il a engagé la totalité de son être et la pertinence de sa pensée, en défrichant des terres vierges aussitôt incisées des marques de sa possession.

A l'opposé de beaucoup de peintres requis par le constructivisme et plus tard le minimalisme ou le hard edge, il refuse les repères stables et les contraintes des formes réglées. L'évolution scientifique ayant mis l'accent sur la relativité de tout système de référence, il n'ignore pas que l'instabilité est au centre de la matière et que tout est en mouvement. Conscient par ailleurs, dès ses débuts, que la peinture n'a pas besoin de représenter, il évacue d'office le sujet et engendre une non-figuration à la fois effusive et tourmentée, inédite dans l'esthétique de l'époque, impulsée par la véhémence qui en qualifie les états. *Evanescence* en 1945, ou *Désintégration* en 1945, qui préfigurent l'avènement de l'abstraction lyrique en 1947, confirment à travers leurs artères entrecroisées, leur télescopages crispés ou leur giclures sur des lits de substance rêche, l'antériorité de Mathieu dans le champ de la peinture d'action, anticipant sur les drippings de Pollock.

Et parallèlement aux soubresauts d'une figuration qui peine à faire acte de présence, il se prononce définitivement pour une écriture toute de jouissance et de liberté, basée sur les vertus de l'improvisation et l'immédiateté de l'inscription du signe dans l'espace-peint, avec en amont des réminiscences de l'Orient-extrême dans le recours à une calligraphie à son usage. Certes, peindre dans l'urgence, arc-bouté sur l'énergie du corps, conditionne l'architecture du support, mais nulle dérive ne vient en perturber l'équilibre, qui reste soumis à la juste intuition d'un ordre supérieur.

brio, che resta sottomesso alla giusta intuizione di un ordine superiore. In seno a questi perimetri orlati di macchie, di colature e di segni calligrafati, rilasciati da un nugolo di forze cristallizzanti, la cui sintesi eruttiva connota allo stesso modo la serie delle *Batailles*, delle tappe *Royales* o delle *Conjurations*, il segno precede il suo significato. Salvo che, proclamando che il segno precede il significato, Mathieu non disdegna tuttavia di attribuire titoli alle sue non-figurazioni di favolose battaglie assai antiche, marcate dal sigillo della storia ufficiale, come se questi avvenimenti per lo più medievali non potessero essere significati, ma unicamente simboli di più contemporanei conflitti, e forse di più intime zuffe, di più feroci guerre che ossessionano le notti nere della memoria. Infine, su un piano tecnico, aggiungiamo l'impiego nuovo della pittura spremuta dal tubetto, disciplina che da allora ha fatto scuola, supporto dei suoi grovigli grumosi ampi o ristretti, se non delle sue scarificazioni lineari, quelle condensazioni di tratti verticali al massimo della loro tensione.

Sarà chiaro, nulla nell'itinerario di Mathieu, nonostante remote equivalenze, è il frutto di un'idea prestabilita, vale a dire di un rapporto diretto con qualcosa di preesistente, di un'allusione dissimulata o di una trasposizione. Ma al di là delle sue sequenze blasonanti, è innanzitutto una trasumanza interiore, autonoma e intransitiva, governata dalle precipitazioni di una mano conquistatrice, brusca nei suoi distacchi, risoluta nelle sue deflagrazioni, orlata di brevi sismi e improvvise graffiature, che drenano, nel trambusto dei loro ritmi in crescita costante, un alto tenore emozionale. Mentre la combinazione a volte cruciforme delle unità, la fusione dei nodi e la nervosità dei tracciati, l'impatto degli accordi cromatici e la dinamica febbrile degli scambi, liberano l'espressività drammatica della composizione e partecipano alla sua respirazione interna.

Ora, nonostante la ricorrenza della sua segnaletica, Mathieu non utilizza sistemi seriali, in quanto non lavora su moduli di base. Non sfruttando ricette né divise, è un uomo di sfida le cui produzioni, fittiziamente analoghe, non possono che essere diverse. Congiuntamente, egli si guarda dagli eccessi del virtuosismo e dall'ingranaggio stereotipato dei segni, che congiura naturalmente rimettendosi in questione alla larga dalla comodità delle ripetizioni. Introspettivo e curioso, si è inizialmente appassionato alla ricerca di Wols, poi si è avvicinato a quella di Pollock, Hartung, Atlan

o Bryen, il che non ha nociuto al consolidamento del proprio vocabolario, in cui la forma demoltiplicata emana dalla sua stessa fonte, dalla superficie al sottosuolo, al più intimo del suo credo. "La nozione di bellezza – afferma l'artista – sta subendo la sua più grande metamorfosi. Bisogna vivere e partecipare, non soltanto essere e contemplare. La pittura sarà agita..." Tuttavia, se l'incarnazione del segno s'identifica in lui a un fine in sé e sembra affidarsi alla proiezione psichica, nessun onirismo traveste la sua maniera e, pertanto, essa non consegue dall'automatismo, che procede dall'inconscio. Ma se non è particolarmente ricettivo alle metamorfosi della figura, lo seducono svariati aspetti della creazione: l'arazzo, la scultura, l'arredamento, la tipografia, i manifesti pubblicitari, l'oreficeria, la medaglia, il servizio da tavola, e anche la filosofia, la letteratura, come testimoniano i suoi testi e i suoi libelli corrosivi.

Le sue tele di allora non si allontanano molto dallo spirito di quelle anteriori. Forse meno abbondanti, esse esaltano le medesime steli rabbiosamente sfregiate e i medesimi incanti ombrosi irrigati da percussioni solari. Ciononostante, esse paiono circondate da un coefficiente drammatico spesso più pregnante. Che si tratti di *Délire impitoyable*, di *Frénésie capricieuse* o di *Saveur d'éloges*, i gorghi del colore e le turbolenze dell'impasto vi sono accompagnati dallo scoppio sordo delle ramificazioni grafiche, la cupa eco dei colpi di spazzola e lo scivolare contrastato dei segni, che declinando queste topografie smosse, ci rammentano che la forma è sempre una questione di senso.

Sorta nell'euforia della velocità, l'opera di Georges Mathieu lo trascina in una trance quasi visionaria, ma con la differenza fondamentale che qui, alla maniera dei rituali di possessione, il medium non cade mai nell'inconscienza, e mette alla gogna gli esaminatori dei suoi fantasmi. L'irruzione irragionevole di grafismi galattici trasforma il pittore in indovino, incaricato del computo delle congiunzioni planetarie e altre configurazioni zodiacali delle nostre celesti fantasticherie. Popolando i nostri occhi di nane bianche e giganti rosse, accompagnate da altre polveri stellari, Mathieu è un brillante astronomo dell'immaginario.

Indiscutibilmente, siamo di fronte a un'opera riconoscibile fra tutte, che è sopravvissuta alle correnti e alle mode. Un'opera totale, la cui aura attesta che il suo autore è sempre un istigatore d'infinito.

Au sein de ces périmètres ourlés de taches, de coulures et de signes calligraphiés, délivrés par le truchement d'un essaim de forces cristallisatrices, dont la synthèse éruptive connote également la série des *Batailles*, des étapes *Royales* ou des *Conjurations*, le signe précède sa signification. A un détail près, parce que proclamant que le signe précéderait la signification, Mathieu ne dédaigne pourtant pas attribuer des titres à ses non-figurations de fabuleuses batailles bien antérieures, frappées du sceau de l'histoire officielle, comme si ces événements les plus souvent médiévaux ne pouvaient pas être signifiés, mais uniquement comme symboles de plus contemporains conflits, et peut-être de plus intimes mêlées, de plus hagardes guerres hantant les nuits noires de la mémoire. Enfin, sur un plan technique, on ajoutera que l'emploi nouveau de la peinture au tube, discipline qui depuis a fait école, épaula de ses intrications grumeleuses larges ou resserrées, sinon de ses scarifications linéaires, ces condensations de jambages au plus aigu de leur tension.

On l'aura compris, rien dans l'itinéraire de Mathieu, malgré de lointaines équivalences, n'est le fruit d'une idée préconçue, c'est-à-dire d'un rapport direct à quelque chose de préexistant, d'une allusion déguisée ou d'une transposition. Mais, au-delà de ses séquences blasonnantes, c'est avant tout une transhumance intérieure, autonome et intransitive, gouvernée par les précipitations d'une main conquérante, abrupte dans ses décrochements, tranchante dans ses déflagrations, frangée de courts séismes et de soudaines griffures, qui drainent dans le tohu-bohu de leurs rythmes en croissance continue, une grande teneur émotionnelle. Pendant que la combinaison parfois cruciforme des unités, la fusion des nœuds et la nervosité des tracés, l'impact des accords chromatiques et la dynamique fiévreuse des échanges, détachent l'expressivité dramatique de la composition et participent à sa respiration interne.

Maintenant, nonobstant la récurrence de sa signalétique, Mathieu n'utilise pas de systèmes sériels, en ce qu'il ne travaille pas sur des modules de base. N'exploitant ni recette, ni devise, il est un homme de défi, dont les productions fictivement similaires ne peuvent être que différentes. Conjointement, il se garde des excès de virtuosité et de l'engrenage stéréotypé des signes, qu'il conjure naturellement en se remettant en question au large du confort des redites. Introspectif et curieux, il s'est d'abord passionné pour la démarche de

Wols, puis s'est penché sur celle de Pollock, Hartung, Atlan ou Bryen, ce qui n'a pas nui à la consolidation de son propre vocabulaire, où la forme démultipliée émane de sa source même, de la surface au tréfonds, au plus intime de son credo. "La notion de beauté – énonce l'artiste – est en train de subir sa plus grande métamorphose. Il faut vivre et participer, non seulement être et contempler. La peinture va être agie..." Toutefois, si l'incarnation du signe s'identifie chez lui à une fin en soi et semble en appeler à la projection psychique, nul onirisme ne travestit sa manière et, partant, ne découle de l'automatisme, qui procède de l'inconscient. Mais s'il n'est pas spécialement réceptif aux métamorphoses de la figure, de nombreux aspects de la création l'interpellent: la tapisserie, la sculpture, l'ameublement, la typographie, les affiches publicitaires, l'orfèvrerie, la médaille, le service de table, et aussi la philosophie, la littérature, ses textes et ses pamphlets corrosifs en témoignent.

Ses toiles du moment ne s'écartent pas vraiment de l'esprit des précédentes. Peut-être moins foisonnantes, elles exaltent les mêmes stèles rageusement balafrées et les mêmes éblouissements ombrageux irrigués de percussions solaires. Néanmoins, elles apparaissent nimbées d'un coefficient dramatique souvent plus prégnant. Qu'il s'agisse de *Délire impitoyable*, de *Frénésie capricieuse* ou de *Saveur d'éloges*, les remous de la couleur et les turbulences de la pâte y sont escortés par l'éclat sourd des ramifications graphiques, le sombre écho des coups de brosse et le glissement contrasté des signes qui, en déclinant ces topographies remuées, nous remémorent que la forme est toujours une question de sens.

Advenue dans l'euphorie de la vitesse, l'œuvre de Georges Mathieu l'entraîne dans une transe quasi visionnaire, mais avec la différence radicale qu'ici, à l'instar des rituels de possession, le médium ne bascule jamais dans l'inconscience, et voue aux gémonies les examinateurs de ses fantasmes. L'irruption irraisonnée de graphismes galactiques convertit le peintre en devin, en charge du comput des conjonctions planétaires et autres configurations zodiacales de nos célestes rêveries. Peuplant nos yeux de naines blanches et de géantes rouges, accompagnées d'autres pulvérencences stellaires, Mathieu est un astronome lumineux de l'imaginaire.

Indiscutablement, nous avons là une œuvre reconnaissable entre toutes, qui a survécu aux courants et aux modes. Une œuvre totale, dont l'aura atteste que son auteur est toujours un éveilleur d'infini.

Mathieu nel film *Georges Mathieu ou la fureur d'être* di Frédéric Rossif, 1971
Mathieu dans le film *Georges Mathieu ou la fureur d'être* de Frédéric Rossif, 1971



GEORGES MATHIEU *e la dialettica dell'estemporaneità*

Giampietro Guiotto

I

Uno degli enigmi più profondi, che l'uomo si trova ad affrontare quando cerca di comprendere il valore e il senso della propria esistenza, è costituito dalla questione del tempo. Il problema della sua natura, o di che cosa sia veramente il tempo, è qualcosa con cui ognuno si confronta non appena inizia a riflettere sulla propria vita, sulle proprie esperienze e sulle proprie attitudini. Ma le forze dello spirito, unite alla capacità di auto-rappresentazione umana, lo traghettano nel tempo razionalmente irrisolvibile e infinito, che in ogni sua forma è libertà e assenza di limiti. Del tempo infinito partecipa anche l'arte, la quale trascende l'enigma del tempo attraverso lo sconfinamento dei limiti rappresentativi, in grado di porci di fronte alla contemporaneità del passato e del presente. L'arte, infatti, è superamento del tempo, in quanto riesce a produrre una visione temporale intessuta di eventi precedenti, estemporanei e seguenti. Essa è visualizzazione presente e compenetrazione di varie temporalità, in quanto l'opera d'arte è innervata dalla necessità di eventi passati e dalle possibilità di eventi futuri. Il tempo dell'opera d'arte è, dunque, sempre contemporaneo, come il nostro sguardo e la nostra interpretazione, che sono comunque sempre variabili nel tempo e nello spazio.

In questa dialettica, che gioca alternativamente tra passato e presente, o comunque tra tempi non strettamente suddivisibili, si inserisce l'intero pensiero di Georges Mathieu, che intende l'arte come evento provvisorio o accadimento estemporaneo, realizzazione di un atto visivo libero e liberatorio, privo di ogni possibile referenzialità. La sua ricerca, riconoscibile nel grande filone dell'informale segnico, appare, fin dagli inizi degli anni cinquanta, come riflessione sulle potenzialità espressive della materia, del colore e del segno. Ma ciò che contraddistingue Mathieu da ogni altro artista è la capacità di trasformare la pittura in improvvi-

sazione gestuale volontaria, in lotta contro il tempo, tanto che persino la materia fatica a raggrumarsi.

Le sue opere dall'apparenza istintiva e accidentale, vanno a costituire e a inventare un alfabeto visivo segnico in grado di produrre una scrittura filosofica, una modalità linguistica capace di enucleare, nella totalità dell'energia corporea e mentale, scaricata sulla tela, un nuovo spazio del pensiero inesplorato, per l'appunto *astratto e lirico*. Ogni opera, sia pur sorta dall'impulso irrefrenabile alla comunicazione, è innanzitutto ipotesi, che compare nella velocità esecutiva della pittura sotto forma di "identificazione con l'esterno, con la totalità esistenziale indifferenziata dall'io: cosmo, mondo naturale e febbre meccanica della città moderna racchiusi nello stesso segno".¹ Sarebbe riduttivo, se non addirittura fuorviante, tradurre la sua scrittura segnica in grafismo automatico di ascendenza surrealista, in quanto il suo fare artistico è vissuto come pratica performativa di un pensiero superiore olistico, caratterizzato dall'abbandono degli orizzonti rappresentativi della coscienza razionale. Nessuna trascrizione immediata, dunque, del flusso mentale che conduce all'immaginazione onirica o alla surrealtà, bensì pittura convulsiva che trasforma filosoficamente l'immagine visiva in errante traccia di differenti sensi.

II

Il gesto, apparentemente incontrollato, non nasce, quindi, dal nulla, bensì dall'impulso del desiderio quale espressione inconscia della volontà della libido immediata e vitale, che vuole convogliare nell'attimo creativo la totalità della vita. Esso garantisce all'artista l'immissione nel tempo del mondo e testimonia la sua fusione individuale e universale, fino a esprimere la totalità della vita che entra nel tempo e da esso esce. Come un ago che punge la trama temporale dell'univer-

GEORGES MATHIEU et la dialectique de l'extemporanéité

Giampietro Guitto

I
Une des énigmes les plus profondes à laquelle l'homme doit faire face, quand il cherche à comprendre la valeur et le sens de sa propre vie, réside dans la question du temps. Le problème de sa nature, ou de ce qu'est véritablement le temps, c'est une chose à laquelle chacun se trouve confronté dès qu'il commence à s'interroger sur sa propre vie, sur ses propres expériences et sur ses propres attitudes. Mais les forces de l'esprit, unies à la capacité d'auto-représentation de l'être humain, le guident à travers le temps rationnellement insoluble et infini, qui est sous toutes ses formes liberté et absence de limites. De ce temps infini participe également l'art, qui transcende l'énigme du temps en franchissant les limites de la représentation, et se montre capable de nous mettre simultanément en présence du passé et du présent. L'art, en effet, est dépassement du temps, dans la mesure où il réussit à produire une vision temporelle mêlant événements antérieurs, simultanés et postérieurs. L'art est la visualisation présente et l'interpénétration de plusieurs temporalités, dans la mesure où l'œuvre d'art se nourrit de la nécessité des événements passés et de la possibilité d'événements futurs. Le temps de l'œuvre d'art est donc toujours contemporain, de même que notre regard et notre interprétation, qui sont pourtant toujours variables dans le temps et l'espace.

C'est dans cette dialectique oscillant entre passé et présent, ou en tout cas entre des temps qui ne se subdivisent pas parfaitement, que s'insère la pensée de Georges Mathieu, qui conçoit l'art comme un événement provisoire ou une circonstance impromptue, comme la réalisation d'un acte visuel libre et libérateur, dénué de toute référence. Sa recherche, reconnaissable au sein du grand courant de l'informel du signe, apparaît, dès le début des années cinquante, comme une réflexion sur le potentiel expressif de la matière, de la couleur et du signe. Mais ce qui distingue Mathieu des autres artistes, c'est sa capacité à transformer la peinture en improvisation ges-

tuelle volontaire, en lutte contre le temps, à tel point que la matière elle-même peine à se figer.

Ses œuvres, sous une apparence instinctive et accidentelle, vont constituer et inventer un alphabet visuel de signes capable d'engendrer une écriture philosophique, un mode linguistique susceptible d'ouvrir, dans la totalité de l'énergie corporelle et mentale projetée sur la toile, un nouvel espace inexploré de la pensée, précisément *abstraite et lyrique*. Chaque œuvre, même née d'une irrépressible impulsion vers la communication, est avant tout une hypothèse, qui émerge dans la vitesse de l'exécution de la peinture sous la forme d'une "identification avec l'extérieur, où le tout existentiel est indissociable du je: cosmos, monde naturel et fièvre mécanique de la cité moderne renfermés dans un même signe".¹ Il serait réducteur, pour ne pas dire erroné, de faire de son écriture du signe une simple graphie automatique d'ascendance surréaliste, dans la mesure où son travail artistique est vécu comme une pratique performative d'une pensée supérieure holiste, caractérisée par l'abandon des horizons représentatifs de la conscience rationnelle. Il ne s'agit donc pas d'une transcription immédiate du flux mental qui conduit à l'imagination onirique ou à la surréalité, mais bien d'une peinture convulsive qui transforme philosophiquement l'image visuelle en trace vagabonde aux différents sens.

II
Le geste, apparemment incontrôlé, ne surgit donc pas du néant, mais de l'impulsion du désir en tant qu'expression inconsciente de la volonté de la libido immédiate et vitale, qui voudrait concentrer dans l'instant créateur la totalité de la vie. Celui-ci garantit à l'artiste l'irruption du monde dans le temps et témoigne de sa fusion individuelle et universelle, au point d'exprimer la totalité de la vie qui entre dans le temps et en ressort. Comme une aiguille qui se pique dans la trame temporelle de l'univers, l'instant de

so, l'attimo dell'artista entra nel tempo pieno della memoria cosmica infinita.

L'attimo creativo, che cadenzerebbe lo *stream of consciousness* di ogni artista, però, nel caso di Mathieu si manifesta come battito cardiaco e gestuale, impeto energetico svincolato dal flusso interiore in quanto scatto convulsivo corporeo, generato dalla natura biologica e chimica della vita, che risolve l'attimo in qualcosa di trascorso, dunque, qualcosa che è passato.

In tal senso la pittura si manifesta come un battito cardiaco, un segno-gesto che palpita oltre la vita, al di là del significato che si vuol dare di essa. Dunque, la pittura non si preoccupa di descrivere, di raccontare o di rappresentare, in quanto essa è impulso sistematico e primordiale, apparizione formale di energia e forza.

L'atto creativo riveste qui lo sprofondamento dell'Essere nella temporalità precisa della creazione pittorica, nel pugno di attimi rapaci, che lo stesso Mathieu identifica come "abbandono definitivo dei metodi artificiali della pittura in favore di metodi di creazione pura".² L'artista entra nel vortice emozionale e ludico con la materia, fino a prendere coscienza dell'importanza di essere giocato dalla pittura stessa che determina l'azione. L'importanza dell'atto artistico, sia pur probabilistico, indeterminato e irrazionale, non si esprime attraverso la pittura, ma nella pittura stessa, ossia nella catarsi espressiva. La totalità dell'Essere si identifica con la totalità dell'attimo, quale paradigma dell'evento presente e quindi eterno. Subentra qui un'interferenza con il pensiero buddista, già praticato da Mathieu sotto forma di calligrafia, nel quale il tempo esecutivo dell'arte è evento. Non si intende, evidentemente, la durata dell'evento o che l'evento duri in eterno, ma che esso sia costituito da una rete di temporalità infinite, nelle quali eventi del passato e del futuro si sommano o legano tra loro. Dalle riflessioni buddiste sul tempo, infatti, in particolare sul vuoto del tempo o sul tempo della meditazione, identificabile in alcuni autori con il tempo della produzione dell'opera, scaturisce una visione o un tipo di esperienza secondo la quale ogni evento temporale, nonché artistico ed estemporaneo, può essere inteso come accadimento o attimo intessuto di eventi precedenti e seguenti.

III

Nei vorticosi e rabbiosi gesti di Mathieu, la tela diviene luogo spericolato di scaricamento energetico, di traiettorie imprevedibili, nelle quali il colore può essere anche spremuto direttamente dal tubetto, per obbligarlo a esprimersi. Nel duello con i segni e la materia, l'artista celebra l'attimo e l'improvvisazione, cadenza gesti eleganti e morbidi, quali l'apertura a ventaglio di un guizzo cromatico, o può distendere linearità e tracce, che alludono all'incorporeità della danza o alla sospensione di un gesto nel vuoto. Nella velocità delle sciabolate gestuali, invece, prodotte in diretta su molte tele, davanti allo spettatore, quasi a voler far esplodere il colore come miccia della spregiudicatezza e della tensione, si rivivono molti scontri della storia. I persuasivi titoli, quali *La bataille de Lépante*, *La bataille d'Hastings*, *Le massacre de la Saint-Barthélemy* e *L'Impératrice Irène fait crever les yeux de son fils Constantin VI*, che accompagnano l'isterico gesto e la citazione letteraria, sono ormai ciò che resta di una rappresentazione di varie temporalità e spazialità, nelle quali il passato antico e le diverse geografie, la storia narrata o romanizzata dall'ideologia del narratore e la capacità fantastica di traghettarla nel quotidiano si assimilano, in un presente che è anche proiezione futura.

Nell'accadimento pittorico, l'artista realizza pienamente la dialettica dell'estemporaneità, nella quale si miscelano vari passati e diversi presenti, riflessioni sul tempo della storia dell'arte, della pittura e del proprio vissuto. Egli si rivolge al passato e sollecita il presente, al fine di attualizzare l'archetipo, che si anima e si disintegra nella velocità esecutiva dell'opera.

IV

Mathieu, infatti, produce una "meta-fisica", nel senso che riesce a esprimere un'altra dimensione materiale situata al di là della realtà spaziotemporale comune, definibile come realtà primordiale. Individuata da Slavoj Žižek quale "sublime" materialità, essa non appartiene al mondo dello Spirito, ma riesce a evocare la *spettralizzazione* della Materia al di fuori del suo riferimento al Senso.³ In questa spiritualizzazione della materia pittorica, il colore è macchia che affiora come forma materica

l'artiste entre dans le temps rempli de la mémoire cosmique infinie. L'instant créateur, qui rythmerait toutefois le *stream of consciousness* de n'importe quel artiste, se manifeste dans le cas de Mathieu comme un battement du cœur et du geste, une impulsion d'énergie libérée du flux intérieur en tant que mouvement convulsif corporel, engendré par la nature biologique et chimique de la vie, qui résout l'instant en quelque chose d'accompli, donc, quelque chose qui s'est passé.

En ce sens, la peinture se présente comme un battement de cœur, un signe-geste qui palpite par-delà la vie, au-delà du signifié qu'on veut lui attribuer. Ainsi, la peinture ne se préoccupe pas de décrire, de raconter ou de représenter, étant une impulsion systématique et primordiale, une apparition formelle d'énergie et de force.

L'acte créateur se présente alors comme une immersion de l'Être dans le moment précis de la création picturale, en l'espace de quelques instants rapaces, que Mathieu définit lui-même comme "l'abandon définitif des méthodes artificielles de la peinture au profit de méthodes de création pure".² L'artiste entre avec la matière dans un tourbillon émotionnel et ludique, jusqu'à ce qu'il prenne conscience de l'importance d'être le jouet de la peinture qui détermine elle-même l'action. L'importance de l'acte artistique, même s'il est probabiliste, indéterminé et irrationnel, ne s'exprime pas à travers la peinture, mais dans la peinture elle-même, c'est-à-dire dans son expression cathartique. La totalité de l'Être s'identifie à la totalité de l'instant, en tant que paradigme de l'instant présent et donc éternel. Ici apparaît une interférence avec la pensée bouddhiste, déjà abordée par Mathieu avec la calligraphie, pensée qui envisage le moment de l'exécution artistique comme un événement. Il ne s'agit pas, bien sûr, de considérer la durée de l'événement, ni que l'événement a une durée éternelle, mais qu'il est formé d'un réseau de temporalités infinies, au sein duquel des événements du passé et du futur s'ajoutent ou se lient entre eux. En effet, à la lumière des réflexions bouddhistes sur le temps, en particulier sur le vide du temps et sur le temps de la méditation, assimilable chez certains auteurs au temps de la production de l'œuvre, jaillit une vision ou un type d'expérience selon laquelle tout événement temporel, non seulement artistique et spontané, peut être perçu comme une manifestation ou un instant tissé d'événements antérieurs et postérieurs.

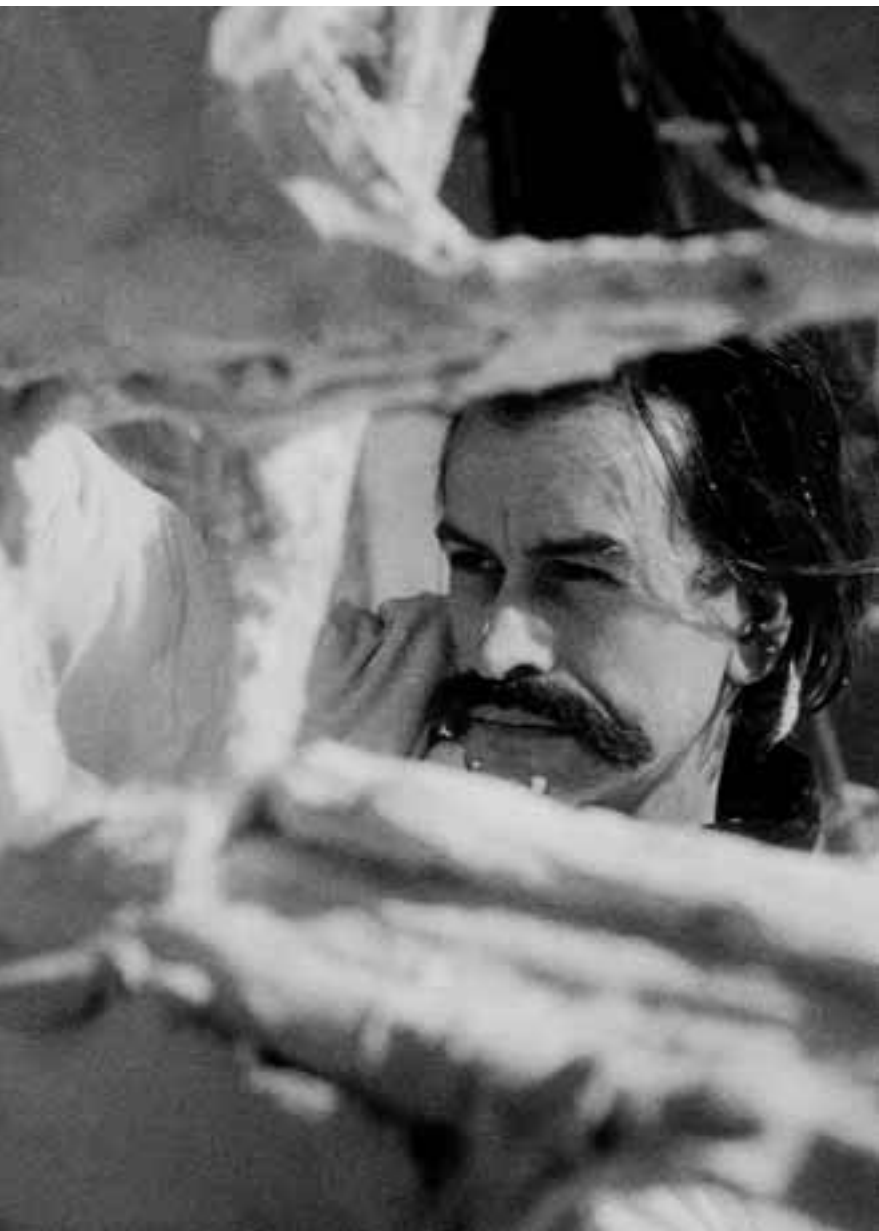
III

Dans les gestes impétueux et rageurs de Mathieu la toile devient le lieu audacieux d'une décharge d'énergie, de trajectoires imprévisibles, dans lesquelles la couleur peut même être étalée directement du tube, pour l'obliger à s'exprimer. Dans son duel avec les signes et la matière, l'artiste célèbre l'instant et l'improvisation, rythme des gestes élégants et doux, semblables à l'ouverture d'un éventail chromatique, ou bien parvient à déployer ses lignes et ses traces, qui évoquent l'incorporité de la danse ou la suspension d'un geste dans le vide. La vitesse des coups d'épée gestuels, au contraire, produits en direct dans le cas de nombreuses toiles, devant le spectateur, voulant presque faire exploser la couleur comme la mèche de l'ouverture d'esprit et de la tension, fait revivre de nombreux conflits historiques. Les titres évocateurs, tels que *La bataille de Lépante*, *La bataille d'Hastings*, *Le massacre de la Saint-Barthélémy* et *L'Impératrice Irène fait crever les yeux de son fils Constantin VI*, qui accompagnent le geste hystérique et la citation littéraire, sont désormais tout ce qui reste de la représentation de temporalités et d'espaces divers. Dans ces titres, le passé antique et les diverses géographies se rejoignent, de même que l'histoire racontée ou romancée par l'idéologie du narrateur et sa capacité fantastique de l'a faire entrer dans le quotidien, dans un présent qui est également projection future.

Dans son accomplissement pictural, l'artiste réalise pleinement la dialectique de la spontanéité, dans laquelle se mêlent passés variés et différents présents, des réflexions sur le temps de l'histoire de l'art, de la peinture et de son propre vécu. Il s'adresse au passé et sollicite le présent, afin d'en actualiser l'archétype, qui s'anime et se désintègre dans la vitesse d'exécution de l'œuvre.

IV

Mathieu, en effet, produit une "méta-physique", c'est-à-dire qu'il réussit à exprimer une autre dimension matérielle située au-delà de la réalité spatio-temporelle commune, que l'on peut définir comme une réalité primordiale. Qualifiée par Slavoj Žižek de matérialité "sublime", celle-ci n'appartient pas au monde de l'Esprit, mais parvient à évoquer la *spectralisation* de la matière en dehors de sa référence au Sens.³ Dans cette spiritualisation de



o contrappunto con lo sfondo, può assumere la valenza di grafia o di realizzazione gestuale, o può articolare la leggerezza, la pesantezza o la trasparenza della materia.

Il colore perde sempre, dopo il primo sguardo, la consistenza materica, per identificarsi in entità spirituale, che appartiene all'essenza del cosmo. L'emotività e l'espressività, insite nel colore stesso, segnano il pathos dell'artista come accadimento del suo "esserci" nel mondo, determinando un'estetica del *grido*. L'opera d'arte si ritrova, così, come sostiene esplicitamente Mathieu, al punto di incontro di tre concetti: oggetto, azione, comportamento. Al limite di ognuno di questi tre concetti, continua l'artista, ci troviamo di fronte all'annientamento sia esistenziale (la materia come tale), sia storico (l'azione come l'avvenimento che si iscrive nel tempo), sia dialettico (il comportamento, cioè la coscienza stessa).⁴

In questo rapporto di immedesimazione non solo segnica con il mondo, l'artista si allontana dal contingente e dal problema rappresentativo, per originare un linguaggio pittorico alternativo, in grado di esprimere l'irrapresentabilità e la complessità dell'esperienza esistenziale. La rappresentazione dell'irrapresentabile diviene gioco linguistico, linguaggio che ricerca la propria tecnica, metalinguaggio che esprime il dissidio del pensiero. Immagini, colore, idee e senso, che avevano trovato posto nel pensiero costruttivista e strutturalista, si assimilano qui tra loro, per assumere la valenza di oggetti filosofici sottoposti a un annientamento semiologico, nel quale la netta separazione tra significante, significato e referente viene azzerata. Questa posizione antimilogica e antirazionalista, già praticata da Mathieu contro il *rinascimento*, il cartesianesimo e il materialismo, riemerge qui come critica della critica, una critica al quadrato, dunque, per la quale non si ammette l'unicità dell'opera, intesa come testo, bensì l'assimilazione di più testi che, dal visivo al letterario e dal critico al filosofico, li comprenda tutti. Non si intende, quindi, esplicitare il senso dell'opera d'arte, perché, ricordando Heidegger, ciò significherebbe ricadere nella metafisica; si tratta, invece, di evidenziare la costitutiva polisemia dell'opera stessa, intesa come un insieme di tracce plurisemantiche ed estendibili e come azzardo del pensiero complesso. Inoltre, lo stesso Mathieu affer-

la matière picturale, la couleur est une tache qui se présente comme une forme matiériste ou un contrepoint avec l'arrière-plan, qui peut avoir la valeur de graphie ou de réalisation gestuelle, ou bien encore articuler la légèreté, la pesanteur ou la transparence de la matière.

La couleur perd toujours, après le premier regard, sa consistance matiériste, pour se transformer en entité spirituelle, qui appartient à l'essence du cosmos. L'émotivité et l'expressivité, incluses dans la couleur même, montrent le pathos de l'artiste comme la manifestation de son "être" au monde, engendrant une esthétique du *cri*. L'œuvre d'art se retrouve ainsi, comme le soutient explicitement Mathieu, au carrefour de trois concepts: objet, action, comportement. A la frontière de chacun de ces trois concepts, continue l'artiste, nous nous trouvons face à l'anéantissement aussi bien existentiel (la matière en soi) qu'historique (l'action comme avènement s'inscrivant dans le temps) ou dialectique (le comportement, c'est-à-dire la conscience même).⁴

Dans ce rapport d'identification pas uniquement sémiotique avec le monde, l'artiste s'éloigne du contingent et du problème de la représentation pour créer un langage pictural alternatif, pouvant exprimer l'irreprésentabilité et la complexité de l'expérience existentielle. La représentation de l'irreprésentable devient un jeu linguistique, un langage qui recherche sa propre technique, un métalangage qui exprime la dissension de la pensée. Les images, les couleurs, les idées et le sens, qui avaient trouvé leur place dans la pensée constructiviste et structuraliste, s'assimilent ici les uns aux autres, pour devenir des objets philosophiques soumis à un anéantissement sémiologique, par lequel la séparation nette entre signifiant, signifié et référent est annulée. Cette position anti-sémiologique et anti-rationaliste, déjà adoptée par Mathieu contre la *renaissance*, le cartésianisme et le matérialisme, réapparaît ici comme critique de la critique, une critique au carré, donc, qui n'admet pas l'unicité de l'œuvre, entendue comme texte, mais l'assimilation de plusieurs textes qui, du visuel au littéraire et du critique au philosophique, les englobe tous. Il ne s'agit donc pas d'explicitier le sens de l'œuvre d'art car, rappelons-nous Heidegger, cela signifierait retomber dans la métaphysique; il s'agit, au contraire, de mettre en évidence la polysémie constitutive de l'œuvre elle-même, perçue comme un ensemble de traces pluri-sémantiques et extensibles et comme un aléa de la pensée complexe. En outre, ainsi que l'affirme Mathieu, "le temps manque aussi, du reste,

pour évaluer dans leurs limites les moyens d'expression qui sont assimilés de plus en plus vite et n'ont plus de durée: ceci serait donc l'anéantissement ontologique".⁵

Si pour les philosophies dites post-structuralistes des années soixante et soixante-dix, ce n'est pas un hasard si elles sont "françaises", de Deleuze, Derrida, Foucault, Baudrillard et Lyotard, pour n'en citer que quelques-uns, il s'agissait de définir le non-représentable, c'est-à-dire ce qui est toujours aux frontières de l'indicible et dont le langage doit venir à bout, pour Mathieu, de la même façon, l'art ou la peinture devraient promouvoir et appliquer une nouvelle esthétique ou idée de la beauté abstraite, dialectique et anarchique, à même de se débarrasser du problème de la représentation, le devoir de l'art étant d'exprimer le non-représentable.

V

L'urgence esthétique de l'artiste d'étendre son propre signe, ses propres formes et ses propres gestes picturaux à d'autres domaines artistiques – tels que la performance, au sens de peinture en direct, le graphisme, la scénographie, l'architecture –, de redonner une nouvelle vie aux arts appliqués par le biais de travaux de décoration et de réalisation de mosaïques, de médailles, de nappes et de bijoux, témoigne une fois encore de sa volonté infinie de recherche linguistique, collant au dynamisme de l'époque, de la société et de la culture. Dans son utopie de diffuser une beauté sophistiquée dans tous les aspects de la vie, Mathieu résume tout son art au concept d'invention directement issue du faire. Son esthétique, en effet, conçue comme une philosophie appliquée à l'art, semble se concentrer sur le concept de formativité exprimé par Luigi Pareyson, lequel affirme que toute action humaine, qu'elle soit pratique, morale, cognitive voire artistique, est constituée d'un ensemble de formes qui se réalisent pendant l'opération, c'est-à-dire à l'intérieur du processus même de construction et d'invention. Cette forme du faire, qui invente sa propre façon de procéder exclusivement par le biais même du faire, se présente comme le paradigme de la pensée de Mathieu, comme l'énergie formant la matière, mais non comme la formation d'un contenu spirituel, dans la mesure où l'action de l'artiste est "façon de former, c'est-à-dire le 'style', ce qui entraîne dans l'art toute sa vie spirituelle".⁶

ma: “Manca, del resto, anche il tempo di valutare nei loro limiti i mezzi espressivi che vengono assimilati con sempre maggiore rapidità e non hanno più una durata: questo sarebbe, dunque, l’annientamento *ontologico*.”⁵

Se per le filosofie cosiddette poststrutturaliste degli anni sessanta e settanta, non casualmente “francesi”, di Deleuze, Derrida, Foucault, Baudrillard e Lyotard, solo per citare alcuni filosofi, si trattava di definire il non rappresentabile, ovvero ciò che sta sempre al confine del dicibile e di cui il linguaggio deve venire a capo, allo stesso modo per Mathieu l’arte, o la pittura, dovrebbe promuovere e applicare una nuova estetica o idea di bellezza astratta, dialettica e anarchica, in grado di sbarazzarsi del problema della rappresentazione, in quanto il compito visivo dell’arte è quello di esprimere il non rappresentabile.

V

L’urgenza estetica dell’artista di estendere il proprio segno, le proprie forme e i propri gesti pittorici in altri ambiti espressivi – quali la performance, intesa come pittura in diretta, la grafica, la scenografia, l’architettura –, di ridare nuova vita alle arti applicate attraverso lavori di decorazione e realizzazione di mosaici, medaglie, tovaglie e gioielli, testimonia ancora una volta la sua volontà illimitata di ricerca linguistica, aderente al dinamismo del tempo, della società e della cultura. Nell’utopia di diffondere ricercata bellezza in ogni forma del vivere, Mathieu riconduce tutta la sua arte al concetto di invenzione direttamente del proprio fare. La sua estetica, infatti, intesa come filosofia applicata all’arte, sembra concentrarsi nel concetto di formatività espresso da Luigi Pareyson, il quale afferma che ogni agire umano, sia esso pratico, morale, conoscitivo e finanche artistico, è costituito da un insieme di forme che si realizzano mentre si opera, cioè all’interno del processo costruttivo e inventivo insieme. Questa forma del fare, che inventa il proprio modo di procedere esclusivamente attraverso il fare stesso, si pone come paradigma del pensiero di Mathieu, come energia formante la materia, ma non come formazione di un contenuto spirituale, in quanto l’agire dell’artista è “modo di formare, cioè lo ‘stile’, quello che trascina nell’arte la sua intera vita spirituale”.⁶

Il suo formare, infatti, mai nato da una realtà precostituita, si configura come modalità pratica, tentativo e figurazione di molteplici possibilità, avventura del fare artistico e atto ermeneutico, accompagnati dal presagio e dal godimento della scoperta. In ognuna delle sue opere si decanta, così, il carattere intrinsecamente ermeneutico della sua arte, legata alla scelta estetica dei mezzi e alla fruizione. Nella produzione dell’opera, l’artista lascia le tracce della sua interpretazione del mondo, mentre allo spettatore chiede di ri-eseguire idealmente e performativamente le sue opere, di interpretarle non arbitrariamente, ma con partecipazione congeniale. Georges Mathieu chiede, dunque, di partecipare al gioco dell’arte, nel quale si elimina la distanza tra giocatore e colui che assiste al gioco, tra artista e fruitore. Nel godimento visivo, entrambi esperiscono la stessa dinamicità, e smarriscono la temporalità del presente, fino a scoprire la vera importanza del gioco, ossia l’essere giocati dal gioco stesso.

¹ Italo Calvino, *Il mare dell’oggettività*, in “Il Menabò di Letteratura”, n. 2, 1960, p. 41.

² Georges Mathieu, *D’Aristote à l’abstraction lyrique*, in “L’Œil”, n. 52, aprile 1959, p. 32.

³ Slavoj Žižek, *L’epidemia dell’immaginario*, Meltemi Editore, Roma, 2004, p. 55.

⁴ Georges Mathieu in Jürgen Claus, *Teorie della pittura contemporanea*, Il Saggiatore, Milano, 1967, p. 166.

⁵ *Ibid.*, p. 167.

⁶ Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano, 1991, pp. 28-29.

Sa production, en effet, jamais née d'une réalité préconstituée, se présente comme une modalité pratique, comme une tentative et une figuration de multiples possibilités, une aventure du faire artistique et un acte herméneutique, accompagnés du présage et de la jouissance de la découverte. Dans chacune de ses œuvres apparaît ainsi le caractère intrinsèquement herméneutique de son art, lié au choix esthétique des moyens et à sa réception. Dans la production de l'œuvre, l'artiste laisse des traces de son interprétation du monde, tout en demandant au spectateur de ré-exécuter ses œuvres idéalement et de manière performative, de les interpréter non pas arbitrairement, mais avec la co-participation appropriée. Georges Mathieu demande donc de participer au jeu de l'art, dans lequel disparaît la distance entre le joueur et celui qui assiste au jeu, entre l'artiste et celui qui le reçoit. Dans la jouissance visuelle, tous deux participent de la même dynamique et perdent la temporalité du présent, jusqu'à ce qu'ils découvrent la véritable importance du jeu, c'est-à-dire être les jouets du jeu lui-même.

¹ Italo Calvino, *La mer de l'objectivité*, "Il Menabò di Letteratura", n° 2, 1960, p. 41.

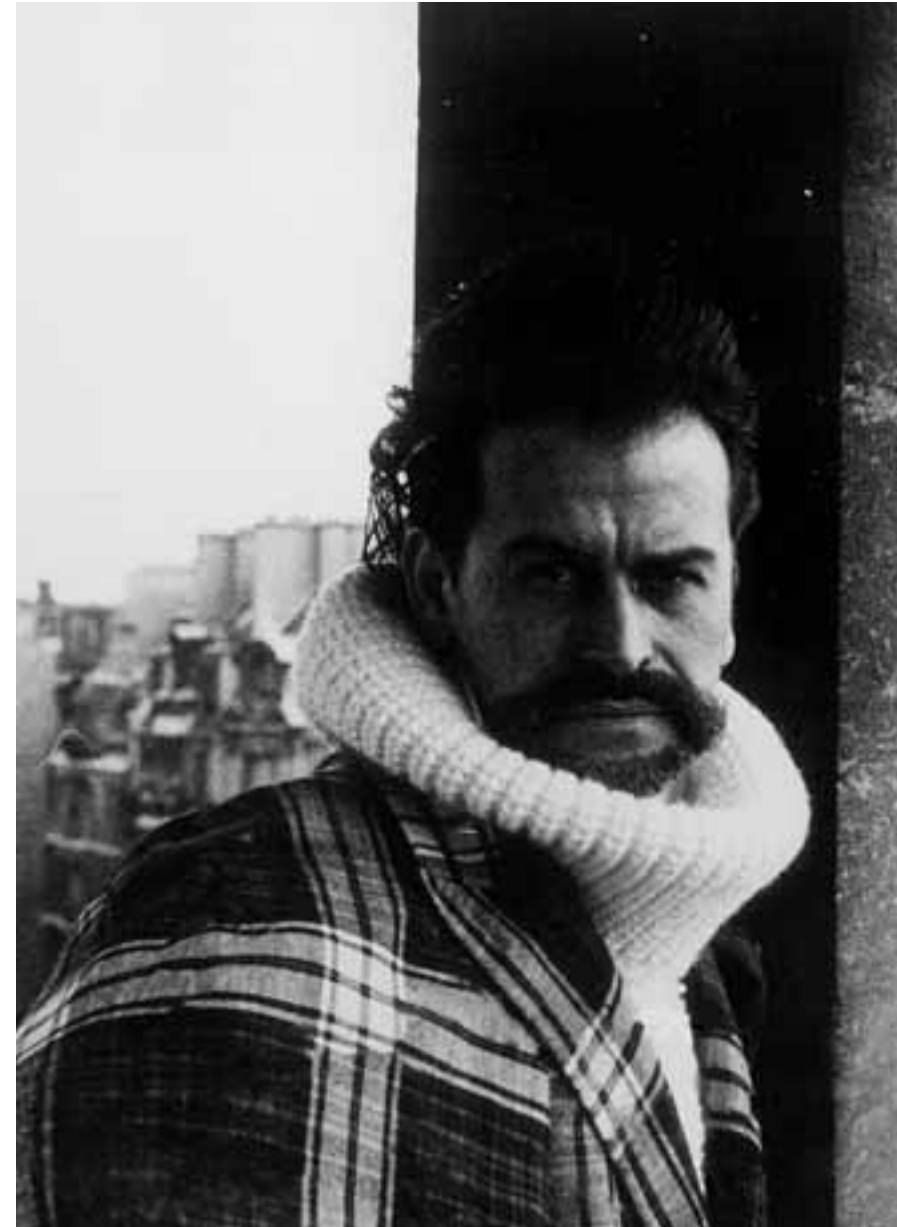
² Georges Mathieu, *D'Aristote à l'abstraction lyrique*, "L'Œil", n° 52, avril 1959, p. 32.

³ Slavoj Žižek, *L'épidémie dell'immaginario*, Meltemi Editore, Roma, 2004, p. 55.

⁴ Georges Mathieu in Jürgen Claus, *Teorie della pittura contemporanea*, Il Saggiatore, Milano, 1967, p. 166.

⁵ *Ibid.*, p. 167.

⁶ Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano, 1991, pp. 28-29.



IL TEMPO DELLA CREAZIONE. *Georges Mathieu e la filosofia dell'arte*

Francesca Zappia

Peindre ou écrire ce n'est pas une manière de peindre ou écrire.

C'est une manière d'être.

Jean Cocteau

(Ri)nascita della pittura

Il movimento artistico dell'astrazione lirica nasce all'indomani della seconda guerra mondiale. Momento particolare per l'arte, che sviluppa le ricerche del periodo tra le due guerre, ma si trova anche a confrontarsi con una nuova realtà. All'indomani dell'esplosione atomica, si può ancora pensare come prima l'arte e il mondo occidentale sulla base del loro passato scientifico-culturale? Le innovazioni scientifiche e il progresso tecnico hanno portato a una massificazione della società, a una perdita di valori umani e spirituali. Qual è la missione dell'arte in questo contesto? Sulla base di queste considerazioni, nasce l'*abstraction lyrique* di Mathieu, che vuole imporsi come un movimento artistico che diventerà uno stile. Per riavvicinare l'uomo ai valori creativi e spirituali eradicati dalla società del lavoro meccanizzato. E perché ogni individuo possa sviluppare la propria fibra creativa e farsi artista.

L'astrazione lirica nasce sull'onda delle sperimentazioni non formali di quegli anni, portate avanti al di qua e al di là dell'Atlantico. La distruzione atomica provoca la tabula rasa pittorica. Si demoliscono le forme rappresentative, anche geometriche, per far risorgere forme organiche e gestuali.

Georges Mathieu non ha una formazione artistica accademica. Si avvicina alla pittura come autodidatta nel 1942, una volta terminati i suoi studi in letteratura inglese, filosofia e diritto. A quell'epoca lavora come insegnante, nel Nord della Francia. La pittura è, dapprima, un rifugio contro la solitudine negli anni della guerra. "In questa solitudine disperata, sono improvvisamente preso da una voglia furiosa e imperiosa di scappare dalla mediocrità circostante, dal malessere; in questa rabbia di non poter fare nient'altro che studiare, resistere, o attendere, s'impone la volontà di creare qualcosa che apparterrebbe solo a me, che sarebbe il mio rifugio."¹

Le prime tele sono figurative, probabilmente copie da cartoline o foto di

riviste. Però Mathieu non si ferma lì. La sua sete di conoscenza, fattore caratteristico della sua personalità, lo porta a interrogarsi sul senso dell'arte e sulla vera natura della pittura. Percorre trattati di estetica e di storia dell'arte, per rispondere a una questione semplice e complessa al tempo stesso: cos'è l'arte? La risposta gli verrà dalla letteratura. Da un saggio sullo stile di Joseph Conrad, scritto da Edward Crankshaw,² nel quale l'autore sottolinea come l'efficacia della scrittura di Conrad non risieda tanto nell'arte della descrizione, quanto nello stile in se stesso.

Qual è l'espressività dello stile pittorico al di là della rappresentazione della realtà? Ecco che Mathieu ne conclude che "quel che faceva il valore di un'opera letteraria non era il significato delle parole ma l'aura che emana da ciascuna di esse".³ Negli anni a venire, trasferitosi a Parigi, Mathieu svilupperà un linguaggio pittorico a partire da segni che gli sono propri, un linguaggio che potrebbe avvicinarsi a quello della musica, dove, dalla concatenazione di note e accordi, sorgono vibrazioni recettive del tutto individuali.

La rivoluzione pittorica di Mathieu comincia nel 1944. Ancora isolato dalle altre espressioni artistiche di quegli anni – arriverà a Parigi nel 1947 – comincia a sperimentare nuove forme organiche, che nascono dal Caos della libertà totale assoluta. In parallelo alla ricerca di nuove non forme, Mathieu sviluppa una riflessione teorica che accompagnerà il suo lavoro fino agli anni novanta.

Le prime teorie sulla rivoluzione pittorica – una serie di saggi che datano a partire dal 1947 e pubblicati in *Au-delà du tachisme* (1963), poi ripresi e ampliati in *De la révolte à la renaissance* (1971) – mostrano chiaramente l'impronta filosofica del pensiero di Mathieu. Infatti, nella prima parte di *Au-delà du tachisme*, l'artista sviluppa una visione storico-critica della nascita dell'astrazione lirica, "ultima fase dell'evoluzione estetica occidentale". Che è anche un primo stadio di rinnovazione della

LE TEMPS DE LA CRÉATION. Georges Mathieu et la philosophie de l'art

Francesca Zappia

*Peindre ou écrire ce n'est pas une manière de peindre ou écrire.
C'est une manière d'être.*
Jean Cocteau

(Re)naissance de la peinture

Le mouvement artistique de l'abstraction lyrique naît au lendemain de la seconde guerre mondiale. Il s'agit d'un moment particulier pour l'art, qui poursuit les recherches de la période de l'entre-deux-guerres, mais qui se trouve également confronté à une réalité nouvelle. Au lendemain de l'explosion atomique, peut-on encore penser l'art et le monde occidental sur la base de son passé scientifique et culturel? Les innovations scientifiques et le progrès technique ont mené à une massification de la société, à une perte des valeurs humaines et spirituelles. Quelle est la mission de l'art dans ce contexte? L'abstraction lyrique de Mathieu naît sur la base de ces considérations, avec la volonté de s'imposer comme un mouvement artistique qui deviendra un style. Pour permettre à l'homme de renouer avec les valeurs créatrices et spirituelles qui ont été éradiquées par la société du travail mécanique. Et pour que chaque individu puisse développer ses facultés créatrices et devenir un artiste.

L'abstraction lyrique naît dans le sillage des expérimentations non formelles de l'époque, qui ont lieu des deux côtés de l'Atlantique. La destruction atomique entraîne une *tabula rasa* picturale. Toute forme de représentation, même géométrique, est démolie, pour faire resurgir de la toile des formes organiques et gestuelles.

Georges Mathieu n'a pas de formation artistique académique. Il se rapproche de la peinture en autodidacte en 1942, après avoir terminé ses études de littérature anglaise, de philosophie et de droit. A cette époque, il enseigne, dans le Nord de la France. La peinture est, au début, un refuge contre la solitude pendant les années de guerre. "Dans cette solitude désespérée, je suis pris par l'envie tout à coup furieuse et impérieuse d'échapper à la médiocrité ambiante, au malheur; dans cette rage de ne pouvoir rien faire d'autre qu'étudier, résister ou attendre, s'impose la volonté de créer quelque chose qui n'appartiendrait qu'à moi, qui serait mon refuge."¹

Ses premières toiles sont figuratives, probablement des copies de cartes postales ou de photos de magazines. Mais Mathieu ne s'arrête pas là. Sa soif de connaissance, caractéristique de sa personnalité, l'amène à s'interroger sur le sens de l'art et sur la véritable nature de la peinture. Il parcourt des traités d'esthétique et d'histoire de l'art pour répondre à une question simple et complexe à la fois: qu'est-ce que l'art? La réponse lui viendra de la littérature. D'un essai sur le style de Joseph Conrad, écrit par Edward Crankshaw.² L'auteur y explique que l'efficacité de l'écriture de Conrad ne réside pas dans son art de la description, mais dans son style.

Quelle est l'expressivité du style pictural si l'on fait abstraction de toute représentation de la réalité? Mathieu s'inspire donc de la littérature où "ce qui faisait la valeur d'une œuvre littéraire n'était pas la signification des mots mais l'aura qui émane de chacun d'eux".³ Au cours des années suivantes, une fois installé à Paris, Mathieu développera un langage pictural à partir de signes qui lui sont propres, un langage qui pourrait s'apparenter à celui de la musique, où l'enchaînement de notes et d'accords fait naître en chacun de nous des vibrations émotionnelles uniques et personnelles.

La révolution picturale de Mathieu commence en 1944. Encore isolé des expressions artistiques de l'époque – il n'arrivera à Paris qu'en 1947 – il commence à expérimenter des nouvelles formes organiques, qui naîtraient du Chaos de la liberté totale et absolue. En parallèle à la recherche de nouvelles non-formes, Mathieu développe une réflexion théorique qui accompagnera son travail jusque dans les années 1990.

Les premières théories sur la révolution picturale – une série d'essais écrits à partir de 1947 et qui seront publiés dans *Au-delà du tachisme* (1963), avant d'être repris et augmentés dans *De la révolte à la renaissance* (1971) – montrent clairement l'empreinte philosophique qui détermine la pensée de Mathieu. En effet, dans la première partie de *Au-delà du tachisme*, l'artiste développe une vision historique et critique sur la naissance de l'abs-

pittura, secondo uno schema ciclico che vede l'arte prendere forma dal Caos, trovare un segno in cui identificarsi, e via via passare tra i diversi stadi di esagerazione – il barocco –, di accademismo, e di decostruzione delle forme, per tornare nel Caos da cui nasceranno nuove forme. “Si tratta di rivelare all'Occidente 'l'avvento di una nuova coscienza dell'essere, di una nuova libertà, e di una nuova storia del mondo'. Ma la Storia, l'Arte, il Pensiero sono dei 'tutti' e ogni nuovo anello non può che attaccarsi a un altro anello, che di fatto è un contro-anello.”⁴ L'astrazione lirica si sviluppa quindi da questo nuovo Caos, facendo tabula rasa dei precetti scientifici e formali dell'arte occidentale, e soprattutto della tradizione umanista e postumanista.

Il segno pittorico di Mathieu, secondo una logica che è propria al suo sistema storia dell'arte, passa quindi attraverso tre stadi per trovare la sua incarnazione e diventare segno-simbolo. Dal 1944, data della rivelazione che “la pittura, per esistere, non aveva bisogno di rappresentare”⁵, Mathieu comincia a sperimentare.

Sono intrichi di colore che affiorano dalla tela, embrioni di forme che si autogenerano.⁶ Il periodo dei *Limbes*, che si sviluppa fino al 1947, lascia le forme trasparire dal Caos puro. Ma pian piano, seppure all'inizio in modo indeciso, Mathieu dominerà le forme, le strutturerà in un primo ordine, che è quello della Genesi, che annulla la colata di colore sulla tela orizzontale per proiettare verticalmente su di essa la forma direttamente dal tubo di colore.

Questa prima strutturazione delle forme è analizzata in un saggio importante di Mathieu, *La liberté c'est le vide* (1948). Si è accennato allo sgomento dell'uomo di fronte alla distruzione, così totale e immediata, causata dalla bomba atomica. Distruggendo la forma pittorica, l'artista assimila il ruolo divino dello scienziato, riannegando la forma nel Caos originario. Le tendenze informali puntano sull'organicità della forma scaturita dal gesto dell'artista. Per Mathieu, l'organicità originaria deve lasciare spazio a una riorganizzazione delle forme, perché il segno trovi la sua identità e si faccia stile. Se l'artista non domina la propria forma, essa si esaurirà in poco tempo nella continua ripetizione, ed egli, per dare un senso alla propria arte, tornerà a una pittura figurativa, come è accaduto a Pollock. *La libertà è il vuoto*, ed è quindi pericoloso lasciare l'arte in balia di una libertà

assoluta. Il segno deve identificarsi, farsi forma. Si arriva così all'ultimo stadio di sperimentazione sul segno, l'Incarnazione. Uno stile veloce che griffa la tela. Le colate si solidificano, si incarnano, si aggregano a partire da un nucleo regolatore. Il segno diventa Segno, impronta riconoscibile dell'artista. “La mia pittura ha eliminato gli sfondi sfumati per sfondi uniformi sui quali i segni si inscrivono in modo più autonomo. Osservo allora che la 'calligrafia', arte del segno per eccellenza, si sta liberando del suo contenuto significante letterale per non essere più che potere diretto di significanza, dove la scrittura oltrepassa il proprio valore fondamentale.”⁷

Mathieu vive attraverso la pittura, il segno e l'artista diventano un'unica cosa, pura manifestazione dell'essere, grido di rivolta, orgasmo della gioia e del dolore.

Mathieu dipinge in stato di transe, la sua pittura è manifestazione pura dell'inconscio che si rivela attraverso la concentrazione, l'improvvisazione, la velocità.

“Sopprimendo i tre riferimenti maggiori che sono il riferimento alla natura, il riferimento a un'estetica, il riferimento a uno schizzo, la pittura permette una maggiore rapidità di esecuzione che, in nessun caso, potrebbe essere considerata come un vantaggio, una qualità, un criterio. Lo stato estatico, che può essere raggiunto attraverso una concentrazione e una disponibilità totali, si accompagna tuttavia alla necessità di sorvegliare ogni secondo: un tale sforzo non può proseguire per delle ore.”⁸ Perché la pittura sia espressione totale dell'essere dell'artista, essa deve manifestarsi in maniera immediata. Dopo un fase di riflessione e di concentrazione, l'artista scaglia il colore sulla tela in maniera improvvisa e veloce. Tele enormi prendono vita in qualche minuto sotto gli occhi dello spettatore. *L'estetica della velocità* presume *l'estetica del rischio* – “Il rischio è esaltante. Il rischio [...] è la festa dell'essere.”⁹ L'artista esclude la possibilità di errore e di correzione della tela. Pura espressione del momento presente, la pittura dipende intimamente dall'energia positiva o negativa dell'artista.

È interessante mettere l'accento sul carattere cerimoniale delle performance di Mathieu in pubblico. Se i temi scelti dall'artista si ispirano alla tradizione medievale, il rituale vero e proprio di meditazione e improvvisazione trae ispirazione dalla cultura estremo-orientale.

traction lyrique, “dernière phase de l’évolution esthétique occidentale”. Ce qui correspond également au premier stade du renouveau de la peinture, selon un schéma cyclique qui voit l’art prendre forme dans le Chaos, trouver un signe auquel s’identifier, et traverser l’un après l’autre les différents stades de l’exagération – le baroque –, de l’académisme, et de la déconstruction des formes, pour retomber enfin dans le Chaos d’où renaîtront d’autres formes. “Il s’agit de révéler en Occident ‘l’avènement d’une nouvelle conscience de l’être, d’une nouvelle liberté et d’une nouvelle histoire du monde’. Mais l’Histoire, l’Art, la Pensée sont des ‘touts’ et chaque maillon nouveau ne peut se rattacher qu’à un autre maillon, qui est en fait un contre-maillon.”⁴ L’abstraction lyrique se développe donc à partir de ce nouveau Chaos, en faisant table rase des préceptes scientifiques et formels de l’art occidental, et surtout de la tradition Humaniste et post-humaniste.

Le signe pictural de Mathieu, selon une logique propre à son système histoire de l’art, traverse donc trois stades avant de trouver son incarnation et devenir signe-symbole. A partir de 1944, date à laquelle il découvre que “la peinture, pour exister, n’avait pas besoin de représenter”,⁵ Mathieu commence à expérimenter.

Des enchevêtrements de couleurs affleurent à la surface de la toile, des embryons de formes s’auto-gènèrent.⁶ La période des Limbes, qui s’étend jusqu’en 1947, laisse les formes transparaître du Chaos pur. Mais petit à petit, bien que de façon hésitante au début, Mathieu maîtrisera les formes, les structurera dans un premier ordre qui est celui de la Genèse, supprimant la coulée de couleur sur la toile horizontale pour y projeter, dans un mouvement vertical, la forme directement avec le tube de peinture.

Cette première structuration des formes est analysée dans un des essais les plus importants de l’auteur, *La liberté c’est le vide* (1948). Nous avons vu le désarroi de l’homme face à la destruction, presque totale et immédiate, causée par la bombe atomique. En détruisant la forme picturale, l’artiste s’empare du rôle divin du scientifique, en replongeant la forme dans le Chaos original. Les tendances informelles affichent la forme organique qui jaillit du geste de l’artiste. Pour Mathieu, cette “organicité” originelle doit laisser la place à une réorganisation des formes, pour que le signe trouve son identité et devienne style. Si l’artiste ne maîtrise pas sa forme, celle-ci s’épuisera rapidement dans la répétition, et l’artiste, pour donner un sens à

son art, reviendra à une peinture figurative, comme l’a fait Pollock. *La liberté, c’est le vide*, il est donc dangereux de laisser l’art à la merci d’une liberté absolue.

Le signe doit acquérir une identité, devenir forme. C’est ainsi que l’on arrive au dernier stade de l’expérimentation du signe, l’Incarnation. Un style rapide qui griffe la toile. Les coulées se solidifient, s’incarnent, s’agrègent autour d’un noyau régulateur. Le signe devient Signe, la marque de reconnaissance de l’artiste. “Ma peinture a éliminé les fonds nuancés au profit des fonds uniformes sur lesquels les signes s’inscrivent de façon plus autonome. Je remarque alors que la ‘calligraphie’, art du signe par excellence, vient de se libérer du contenu signifiant littéral de l’écriture pour n’être plus que pouvoir direct de signifiante, l’écriture devançant sa propre valeur fondamentale.”⁷ Mathieu vit à travers la peinture, le signe et l’artiste deviennent une seule et même chose, pure manifestation de l’être, cri de révolte, orgasme de joie et de douleur.

Mathieu peint dans un état de transe, sa peinture est une manifestation pure de l’inconscient qui se révèle à travers la concentration, l’improvisation, la vitesse.

“En supprimant les trois références majeures que sont la référence à la nature, la référence à une esthétique, la référence à une esquisse, la peinture permet une plus grande rapidité d’exécution qui, en aucun cas, ne saurait être considérée comme un avantage, une qualité, un critère. L’état extatique, qui peut être atteint par une concentration, une disponibilité totales, s’accompagne toutefois d’une surveillance de toutes les secondes: un tel effort ne peut se poursuivre des heures.”⁸

Pour que la peinture soit une manifestation totale de l’être de l’artiste, elle doit se manifester de manière immédiate. Après une phase de réflexion et de concentration, l’artiste projette la couleur sur la toile de manière subite et rapide. Des toiles énormes prennent vie en quelques minutes sous les yeux du spectateur. *L’esthétique de la vitesse* présume *l’esthétique du risque* – “Le risque est exaltant. Le risque [...] c’est la fête de l’être.”⁹ L’artiste exclut toute possibilité d’erreur et de correction de la toile. Pure expression du moment présent, la peinture dépend intimement de l’énergie positive ou négative de l’artiste.

Il est intéressant de mettre l’accent sur le caractère cérémonial des perfor-

“Dio è morto”, dichiarava Nietzsche. In un contesto in cui la religione monoteista e il sistema di valori su cui essa si fonda perde il suo potere sull’uomo e sull’arte, gli artisti si rivolgono alla cultura estremo-orientale. A una spiritualità che permea qualsiasi essere vivente – umano, animale o vegetale – in ogni momento della quotidianità. Alla meditazione, che è estetica del vuoto interiore, e mette l’uomo in comunicazione con l’Altro e con il suo inconscio.

L’opera di Mathieu si sviluppa quindi alla confluenza fra la tradizione occidentale passata e quella estremo-orientale. Fra spiritualità medievale e meditazione, ma anche sulla scia dei progressi scientifici e culturali della sua epoca.

Dal substrato inconscio dell’artista nascono quei segni particolari e immediatamente riconoscibili che si articolano in un linguaggio più complesso che è la somma dei vari segni. Come gli artisti a lui contemporanei, Mathieu si avvicina alle teorie junghiane sull’inconscio e sul significato simbolico delle forme in pittura. Se nella tradizione artistica del passato, fino alle prime avanguardie del XX secolo, il simbolo si incarnava nella rappresentazione religiosa o pagana, o nella figura geometrica, a partire dalla metà del secolo è lo stesso oggetto artistico che si fa simbolo significante, aprendo a nuove vie di rappresentazione.

L’influenza di Jung, e l’influsso degli esperimenti condotti dalla recente scienza della psicologia, si associano nella riflessione dell’artista alla psicologia della forma. La teoria della Gestalt sarà infatti un elemento primordiale nella costituzione del linguaggio pittorico di Mathieu. Se la pittura non è più rappresentazione di una realtà, essa trova il suo senso più pieno nelle risonanze della forma sulla psiche del soggetto. La teoria della Gestalt considera la forma non solo nel suo aspetto fisico e materiale, ma come fenomeno psicologico che giustifica la maniera di presentarsi del mondo all’uomo – secondo i sensi. La risonanza pittorica del segno trova la sua piena efficacia nel sistema quadro, nell’articolazione di elementi-segni in un linguaggio che diventa un tutto, come la musica o il linguaggio verbale scritto.

Ed è anche a partire dalle nuove teorie sul linguaggio, e specialmente dalla decostruzione di Derrida, che Mathieu elabora le proprie riflessioni sulla percezione del quadro e degli elementi segnici che combinandosi insieme

portano alla formazione di un nuovo linguaggio. Quel che lo interessa è la componente di interpretazione soggettiva che entra in gioco in pittura così come nel linguaggio scritto. Derrida si è infatti interessato alla differenza, o scarto, che si produce tra la scrittura e il pensiero di chi scrive. Esiste in effetti una differenza tra la cosa percepita dall’autore e la sua descrizione, come esiste una differenza di interpretazione di colui che legge. Mathieu si interessa alle diverse tonalità soggettive implicate da ogni interpretazione. L’individuo non è più rinchiuso, come in passato, in un sistema di regole che lo obbligano ad avere una sola visione del mondo, ma è libero di risentire e percepire le cose secondo la propria sensibilità.

La soggettività, l’interpretazione, la casualità sono i tratti dominanti delle varie discipline in quegli anni. A un livello inconscio, le riflessioni che hanno costituito la trama di fondo del contesto dell’epoca raggiungono le nuove leggi della fisica nucleare, che ha spogliato l’unità fondamentale della materia, l’atomo, del suo carattere concreto. La relatività, la discontinuità e il paradosso si applicano all’infinitamente piccolo, l’atomo, come all’infinitamente grande, il cosmo. Il caos magmatico delle non-forme pittoriche mostra analogie sorprendenti con la struttura molecolare della materia scoperta con la tecnica delle microfotografie (“la fisica, come la pittura, è ora alla ricerca della struttura interna dei suoi elementi originari”).¹⁰ L’irrazionale è quindi un tratto caratteristico della natura. Per fare una piccola deviazione nei meandri dell’inconscio nel suo più intimo legame con la natura, la scoperta recente di particelle di antimateria che avrebbero giocato un ruolo importante tanto quanto la materia nella creazione dell’universo, dà ragione al sistema binario *yin* e *yang* delle filosofie estremo orientali. Questa scoperta non lascerà certo Georges Mathieu indifferente.

Il Tempo della Creazione

Ecco quindi che negli anni sessanta, il segno, lo stile e il pensiero di Mathieu hanno trovato la loro identità. La prima rivoluzione si era incarnata dal pensiero nella pittura. È passata una decina d’anni dal periodo dell’Incarnazione, che aveva portato il segno di Mathieu all’identificazione con una forma specifica e riconoscibile, nata dallo scontro delle emozioni più che da un significato oggettivo. In questi

mances de Mathieu en public. Si les thèmes choisis par Mathieu s’inspirent de la tradition médiévale, le rituel de méditation et d’improvisation est emprunté à la culture extrême-orientale.

“Dieu est mort” affirmait Nietzsche. Dans un contexte où la religion monothéiste et son système de valeurs perdent leur pouvoir sur l’homme et sur l’art, les artistes se tournent vers la culture extrême-orientale. Vers une spiritualité qui imprègne chaque être vivant – humain, animal ou végétal – dans chaque instant du quotidien. Vers la méditation, qui est l’esthétique du vide intérieur, et met l’homme en communication avec l’Autre et avec son inconscient.

L’œuvre de Mathieu se développe donc à la croisée des deux traditions, tradition occidentale passée d’un côté, tradition extrême-orientale de l’autre. Entre spiritualité médiévale et méditation, mais aussi dans le sillage des progrès scientifiques et culturels de son époque.

Ces signes particuliers et immédiatement reconnaissables, s’articulant en un langage plus complexe qui est la somme des différents signes, naissent du substrat inconscient de l’artiste. Comme les artistes de son époque, Mathieu se rapproche de la théorie jungienne sur l’inconscient et sur la signification symbolique des formes en peinture. Si dans la tradition artistique passée, jusqu’aux premières avant-gardes du XX^e siècle, le symbole s’incarnait dans la représentation religieuse ou païenne, ou bien dans la figure géométrique, à partir du milieu du siècle, c’est l’objet artistique lui-même qui devient le symbole signifiant, ouvrant ainsi à de nouvelles voies de représentation.

Dans la réflexion de l’artiste, l’influence de Jung et l’apport des expériences de la toute nouvelle science de la psychologie, s’ajoutent aux théories de la psychologie de la forme. La *Gestalttheorie* joue un rôle essentiel dans la constitution du langage pictural de Mathieu. Si la peinture n’est plus la représentation d’une réalité, celle-ci trouve son sens dans les résonances de la forme sur la psyché du sujet. La théorie de la *Gestalt* considère la forme non seulement du point de vue physique et matériel, mais comme un phénomène psychologique qui justifie la manière dont le monde se présente à l’homme – par les sens. La résonance picturale du signe trouve sa pleine efficacité dans le système tableau, dans l’articulation d’éléments-signes en un langage qui devient un tout, comme la musique ou le langage écrit.

C’est aussi aux nouvelles théories sur le langage, et particulièrement à la *déconstruction* de Derrida, que Mathieu emprunte ses réflexions sur la perception du tableau et de ces signes qui, combinés ensemble, contribuent à la formation d’un nouveau langage. Mathieu s’intéresse à la composante d’interprétation subjective qui entre en jeu dans la peinture de la même façon que dans le langage écrit. Derrida, en effet, a analysé la différence, ou l’écart, qui se crée entre l’écriture et la pensée de celui qui écrit. Il existe en effet une différence entre la chose perçue par l’auteur et la description qu’il en fait, comme il existe une différence d’interprétation de la part du lecteur. Mathieu s’attache aux différentes tonalités subjectives qu’implique chaque interprétation. L’individu n’est plus enfermé, comme dans le passé, dans un système de règles anthropocentriques, mais il est libre de ressentir et de percevoir les choses en fonction de sa propre sensibilité.

La subjectivité, l’interprétation, le hasard sont les traits qui dominent les différentes disciplines au cours de ces années. De manière inconsciente, les réflexions constituant la trame de fond du contexte de l’époque rejoignent les nouvelles lois de la physique nucléaire, laquelle a dépouillé l’unité fondamentale de la matière, l’atome, de son caractère concret. La relativité, la discontinuité et le paradoxe s’appliquent à l’infiniment petit, l’atome, comme à l’infiniment grand, le cosmos. Le chaos magmatique des non-formes picturales laisse apparaître des analogies surprenantes avec la structure moléculaire des choses découverte grâce à la technique de la microphotographie – “la physique, comme la peinture, est maintenant à la recherche d’une structure interne de ses premiers éléments”.¹⁰ L’irrationnel est donc un trait constitutif de la nature. Petite digression à travers les méandres de l’inconscient dans son lien le plus intime avec la nature: la récente découverte de particules d’antimatière qui auraient joué un rôle aussi important que celui de la matière dans la création de l’univers donne raison au système binaire *yin* et *yang* des philosophies extrême-orientales. Cette découverte ne laissera certes pas Mathieu indifférent.

Le Temps de la Création

Ainsi, dans les années soixante, le signe, le style et la pensée de Mathieu ont trouvé leur identité. La première révolution s’était incarnée de la pensée vers la peinture. Une dizaine d’années se sont écoulées depuis la période de

dieci anni, Mathieu ha dipinto davanti al pubblico, ha esposto in tutto il mondo, e reincarnato le sue forme in segni sempre riconoscibili ma un po' diversi che caratterizzano i vari periodi della sua pittura.

Ma fermarsi a questo stadio avrebbe portato la pittura all'esaurimento per ripetizione. E l'arte di Mathieu, così come il pensiero che muta di forma velocemente, ha bisogno di evolversi e rinnovarsi. Seguire uno sviluppo. La rivoluzione dell'arte è stata introdotta con la pittura, ma non deve limitarsi a questo mezzo di espressione. Mathieu si dedica quindi alla creazione di oggetti – mobili, arazzi, servizi in porcellana, affiches ecc. – per incarnare il suo segno nello stile dell'epoca.

Ovviamente il pensiero precede la realizzazione. Negli anni sessanta Mathieu sviluppa un discorso sull'importanza del ruolo dell'artista come creatore di forme, pittoriche ma non solo, all'interno della società, e come educatore del gusto e dello spirito dell'epoca. Questa seconda fase del suo pensiero è sviluppata, sempre sotto forma di saggi, in *L'abstraction prophétique* (1984) e *Le massacre de la sensibilité* (1996), volumi importanti perché introducono appunto il tema del ruolo dell'artista e dell'educazione artistica nella filosofia di Mathieu. Per lui l'artista ha una missione profetica, il suo pensiero diventa stile del periodo attuale, portavoce della cultura e di una nuova *arte di vivere*. Insegna agli individui a vivere nella passione e a prendersi carico della propria originalità. Duro è l'attacco di Mathieu alla società capitalista, alla massificazione del gusto e del consumo, sviluppatasi sulle esigenze del denaro. L'artista propone un modo di vita più autentico, basato sulla conoscenza e sulla curiosità dell'uomo, sullo sviluppo delle sue capacità creative, nella vita ma anche nel percorso scolastico. *L'abstraction prophétique* si concentra sulla missione dell'artista, mentre *Le massacre de la sensibilité* denuncia aspramente il fare e il vivere la cultura nella Francia degli anni ottanta. Mathieu proporrà la riforma del sistema scolastico, che deve basarsi sull'educazione obbligatoria delle arti in tutti i cicli scolastici, in modo da educare tutti gli individui all'arte e alla creatività. In modo che ciascuno possa diventare un artista.

Prima però, soffermiamoci sullo sviluppo del ruolo dell'artista. *L'abstraction prophétique* raccoglie una serie di saggi, scritti tra il 1957 e il 1983, nei quali Mathieu rivela il carattere profetico della propria opera, e il ruolo essenziale dell'astrazione lirica nella vita quotidiana. Mathieu si pone

come esempio per la società ma anche per gli altri artisti, definendo precisamente il ruolo dell'artista e soprattutto il suo ruolo morale. L'artista è il portavoce di una cultura *omnia* che rispecchia il sapere dell'epoca, ma anche creatore di un mezzo di espressione che deve diventare collettivo e fondersi con lo spirito del tempo.

“Ribaltare il senso dei nostri rapporti con l'Universo, offrire prima di ricevere, rivalorizzare le nozioni di festa, di gioco, di sacro, gettare le basi di una metafisica del vuoto, del rischio e del distacco, ricreare una fede, una confidenza, uno spirito di sacrificio la cui assenza è all'origine del malessere della nostra civiltà fondata sull'emergenza, ristrutturare le forme, ristabilire l'ordine nei rapporti esseri-cose, doveri-diritti, reinstaurare la nozione di persona, così appaiono i prossimi imperativi dell'artista e dell'uomo di domani. Di questo uomo perduto davanti a un Umanesimo flebile, in pieno vuoto al di sopra dell'immensità di questa nuova epistemologia del decentramento.”¹¹

La filosofia dell'artista trae le sue prime ispirazioni dalla filosofia romantica di Novalis, e da quella profetica di Nietzsche.

Novalis vede nel poeta colui che riunificherà le opposizioni spirito-materia, scienza-natura, entrando in contatto con le forze sensibili dell'universo. È importante sottolineare come nella logica romantica, l'uomo non è più al centro dell'universo, ma elemento pari a tutti gli organismi, viventi o non viventi, che vivono e percepiscono l'universo in relazione tra loro. Il sistema filosofico non è quindi più costruito sulla base di contraddizioni e opposizioni, ma su nature binarie che evolvono completandosi. Mathieu riscopre le filosofie romantiche, perché si avvicinano alle teorie estremo-orientali e preannunciano gli sviluppi della fisica che stravolgeranno il sistema positivista. Durante il romanticismo si recupera il rapporto con un'arte che non ha più bisogno di schemi fissi di rappresentazione, ma si ritrova libera nella fantasia. Un'arte che riacquista il proprio rapporto con la natura, tramite la comunione delle forze, e attraverso di essa con la scienza.

Ma “bisognerà attendere Kant per ritrovare l'autonomia del sensibile in relazione all'intelligibile e più categoricamente ancora è a Nietzsche che si deve la consacrazione del mondo sensibile e, si potrebbe dire, la supremazia dell'artista sul filosofo”.¹²

l'Incarnation, qui avait permis au signe de Mathieu de s'identifier à une forme spécifique et reconnaissable, née de la rencontre d'émotions plus que d'une signification objective. Au cours de ces dix années, Mathieu peint devant le public, expose dans le monde entier, et réincarne ses propres formes en signes toujours reconnaissables mais légèrement différents qui caractérisent les différentes périodes de sa peinture.

Mais s'arrêter à ce stade aurait conduit la peinture à s'épuiser dans la répétition des formes. Et l'art de Mathieu, à l'instar de la pensée, toujours changeante, a besoin d'évoluer et de se renouveler. De suivre un développement. Si la révolution de l'art a été insufflée par la peinture, elle ne doit pas se limiter à ce seul moyen d'expression. Mathieu se consacre donc à la création d'objets – meubles, tapisseries, services en porcelaine, affiches, etc. – pour incarner son signe dans le style de l'époque.

Il va de soi que la pensée précède la réalisation. Dans les années soixante Mathieu développe une théorie sur l'importance de l'artiste dans son rôle de créateur de formes, pas seulement picturales, à l'intérieur de la société, et d'éducateur du goût et de l'esprit de l'époque. Cette deuxième phase de sa pensée se développe, toujours sous la forme d'essais, dans *L'abstraction prophétique* (1984) et *Le massacre de la sensibilité* (1996). Ces livres sont importants pour l'introduction du rôle de l'artiste et de l'éducation artistique dans la philosophie de Mathieu. L'artiste a une mission prophétique, sa pensée devient le style de la période actuelle, le porte-parole de la culture et d'un nouvel *art de vivre*. Il enseigne aux individus à vivre dans la passion et à assumer leur propre originalité. La critique de Mathieu est dure vis-à-vis de la société capitaliste, de la massification du goût et de la consommation, qui se sont développés sur les exigences de l'argent. L'artiste propose un mode de vie plus authentique, basé sur la conscience et sur la curiosité de l'homme, sur le développement de ses capacités créatrices, dans la vie mais aussi dans son parcours scolaire. Si *L'abstraction prophétique* expose la mission de l'artiste, *Le massacre de la sensibilité* dénonce violemment la façon dont la France des années quatre-vingt élabore et vit la culture. Mathieu proposera la réforme du système scolaire sur la base d'une éducation artistique obligatoire dans tous les cycles scolaires, de façon à ce que chaque individu puisse être formé à l'art et à la créativité. De façon à ce que chacun puisse devenir un artiste.

Mais voyons tout d'abord le développement du rôle de l'artiste. *L'abstraction prophétique* se compose d'une série d'essais, écrits entre 1957 et 1983, dans lesquels Mathieu révèle le caractère prophétique de son œuvre et le rôle essentiel de l'abstraction lyrique dans la vie quotidienne. Mathieu se pose en exemple pour la société mais aussi pour les autres créateurs, en définissant précisément le rôle de l'artiste et surtout son rôle moral. L'artiste est le héraut d'une culture *omnia* qui reflète le savoir de l'époque, mais aussi le créateur d'un moyen d'expression qui doit devenir collectif et se fondre dans l'esprit du temps.

"Renverser le sens de nos rapports avec l'Univers, offrir avant de recevoir, revaloriser les notions de fête, de jeu, de sacré, jeter les bases d'une métaphysique du vide, du risque et du détachement, recréer une foi, une confiance, un esprit de sacrifice dont l'absence est à l'origine du malaise de notre civilisation fondée sur l'urgence, restructurer les formes, rétablir l'ordre dans les rapports êtres-choses, devoirs-droits, réinstaurer la notion de personne, tels apparaissent les prochains impératifs de l'artiste et de l'homme de demain. De cet homme perdu devant l'Humanisme défailant, en plein vide au-dessus de l'immensité de cette nouvelle épistémologie du décentrement."¹¹

La philosophie de l'artiste puise ses premières inspirations dans la philosophie romantique de Novalis, et dans la philosophie prophétique de Nietzsche.

Novalis voit dans le poète celui qui réunifiera les oppositions esprit-matière, science-nature, par le contact avec les forces sensibles de la nature. Il est important de souligner que, dans la logique romantique, l'homme n'est plus le centre de l'univers, mais un élément au même titre que tous les organismes, vivants ou non, qui vivent et perçoivent l'univers dans une relation entre eux. Le système philosophique n'est donc plus construit sur la base de contradictions et d'oppositions, mais sur des natures binaires qui, en évoluant, se complètent. Mathieu revendique les philosophies romantiques dans leur association aux philosophies extrême-orientales et dans la préfiguration des développements d'une physique antipositiviste. La période romantique retrouve un Art débarrassé des schémas figés de la représentation, qui laisse libre cours à l'imagination. Un Art qui renoue avec la Nature, et, par le biais de la communion des forces, avec la Science.

Ne *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, Nietzsche aveva sottolineato le due contraddizioni che hanno caratterizzato le epoche del mondo occidentale – l'apollineo e il dionisiaco. L'opposizione ragione-passione nata nella filosofia di Socrate si sviluppa nella contraddizione, dapprima platonica poi cristiana, dei dualismi ragione-sensibilità e anima-corpo. Secondo il filosofo tedesco, il sistema scientifico umanista e positivista si è sviluppato sul carattere apollineo, portandosi dietro la propria decadenza. In tutti i suoi scritti, Nietzsche attaccherà il sistema della ragione e della scienza, opponendogli un'evoluzione sulla base di caratteristiche dionisiache, orgia dell'intuizione artistica dove la figura dell'artista riacquista il suo spessore profetico. Ecco quindi che si fa spazio la teoria del nichilismo, che annuncia il carattere di decadenza della civiltà borghese basata sulla scienza e sull'impovertimento dei valori spirituali. Ma anche la profezia dell'avvento di una nuova era, che sorgerà sulle ceneri del sistema uomo e del Dio che egli ha costruito a sua immagine e somiglianza.

La decadenza è il rifiuto della creatività, del vivere naturale e della tragedia dionisiaca, orgia di sofferenza e gioia. Stimolo al ritrovamento della creatività è la volontà di potenza, trascendenza dei beni materiali per raggiungere la pulsione vitale del cambiamento, del desiderio, del proprio accrescimento e rinnovamento.

Per ovviare alla decadenza positivista, e alla morte di Dio, che porta alla distruzione dell'etica e dei valori di rinuncia che avevano caratterizzato i secoli precedenti, Nietzsche propone di liberare l'uomo attraverso il vitalismo. Il profeta Zarathustra annuncia l'avvento di un *superuomo* che trascenderà gli schemi imposti dalla morale cristiana e dalla scienza, e ricostruirà valori nuovi a partire dall'arte. Il superuomo è quindi il filosofo ma anche l'artista, figura chiave dell'*aurora* di una nuova civiltà, votata alla Creazione.

Mathieu porta avanti il discorso sulla nuova tappa della civiltà profetizzata da Nietzsche. "L'accesso della civiltà alla terza tappa dell'umanità annunciata da Nietzsche cento anni fa, è ormai nelle nostre mani. Poiché vi sono, in effetti, tre grandi domini dello spirito umano, il pensiero, l'azione, la creazione, che corrispondono a tre tipi fondamentali di uomo, il filosofo, il saggio, l'artista, e l'antichità ha accordato il primato di que-

sti tre ordini alla filosofia, il mondo moderno alla scienza, tutto ci indica che oggi stiamo entrando nella terza fase dell'umanità, quella che sarà retta dagli artisti. Sì, si apre davanti a noi il regno della Creazione."¹³

Il Tempo della Creazione è il tempo dell'artista, "ovvero ancora di tutti gli uomini diventati artisti".¹⁴ L'artista è colui che, in tutti i domini dell'Arte, ha determinato le matrici dell'Espressione che si sono via via sviluppate, e che ha preceduto, con l'intuizione, il Pensiero e il Sapere delle epoche. L'artista appartiene al più alto grado della gerarchia spirituale e intellettuale del suo tempo. O almeno, così era. Con l'avvento della società capitalista, l'arte perde il suo significato simbolico per entrare nel più vasto sistema di mercificazione, diventando bene di consumo. Riacciarsi al potere profetico dell'artista significa riattivare lo spirito creativo che era proprio degli artisti del passato. Artisti che influenzavano l'arte e lo stile di vita della loro epoca, così come quelle *manifestazioni della vita* che erano le feste, i riti, le processioni sacre e il gioco.

Fin dagli anni cinquanta, Mathieu ha sviluppato un discorso sui temi del Gioco, il Sacro e la Festa, riprendendo le tesi di Johan Huizinga¹⁵ secondo il quale il gioco è alla base di ogni dominio della vita, dall'arte al diritto alla guerra. Il gioco è un fenomeno culturale, che nel tardo Medioevo e all'inizio del Rinascimento si esprimeva nei tornei che sancivano il passaggio dall'adolescenza all'età adulta, nelle processioni festive sacre e pagane, nelle origini del teatro e della Commedia dell'arte. Queste tre nozioni erano strettamente legate tra di loro, la dimensione teatrale del gioco riunendo il carattere sacro e la festa pagana – metamorfosi dei partecipanti in divinità, collisione con l'immaginario attraverso la creatività e l'immedesimazione.

L'artista influenzava quindi le manifestazioni del pensiero e della vita di quell'epoca passata, ma anche lo stile di vita della corte. "Far accedere l'uomo al processo creatore, alimentare la vita cosmica e sociale, questo è il ruolo dell'artista, ed è senza alcun dubbio il più grande merito dei Principi dell'Italia del Rinascimento l'aver compreso questa evidenza e aver affidato l'organizzazione delle loro feste a da Vinci o Brunelleschi."¹⁶ Mathieu rivendica il ruolo di Charles Le Brun, direttore dell'Accademia reale di pittura e della Manufacture des Gobelins, pittore e decoratore di Luigi XIV. Ecco quindi che, nella filosofia di Mathieu, l'artista si dedi-

Mais "il faudra attendre Kant pour retrouver l'autonomie du sensible par rapport à l'intelligible et plus catégoriquement encore c'est à Nietzsche que l'on doit la consécration du monde sensible et, pourrait-on dire, la suprématie de l'artiste sur le philosophe".¹²

Dans *La naissance de la tragédie de l'esprit de la musique*, Nietzsche mettait en évidence les deux contradictions qui ont caractérisé les époques du monde occidental – les attitudes apollinienne et dionysiaque. L'opposition raison-passion née de la philosophie de Socrate développe cette contradiction, qui sera platonicienne puis chrétienne, des dualités raison-sensibilité et âme-corps. Selon le philosophe, le système scientifique, humaniste et positiviste s'est développé sur le caractère apollinien, entraînant sa propre décadence. Dans tous ses écrits, Nietzsche s'attaquera au système de la raison et de la science, en lui opposant une évolution sur la base de caractéristiques dionysiaques, orgie de l'intuition artistique où la figure de l'artiste retrouve son épaisseur prophétique. C'est ainsi que prend corps la théorie du nihilisme, proclamant le caractère décadent d'une civilisation bourgeoise basée sur la science et sur l'appauvrissement des valeurs spirituelles. Mais Nietzsche pressent également l'avènement d'une ère nouvelle qui naîtra des cendres du système homme et du Dieu qu'il a créé à son image. La décadence est le refus de la créativité, d'un mode de vie naturel et de la tragédie dionysiaque, orgie de souffrance et de joie. La volonté de puissance est une invitation à renouer avec la créativité, à transcender les biens matériels pour atteindre la pulsion vitale du changement, du désir, de la croissance et du nouveau personnel. Pour pallier à la décadence positiviste et à la mort de Dieu – et donc de l'éthique et des valeurs de renoncement qui l'avaient caractérisé –, Nietzsche propose de libérer l'homme à travers le vitalisme. Le prophète Zarathoustra annonce l'avènement d'un surhomme qui transcendera les schémas de la morale chrétienne et de la science, et reconstruira de nouvelles valeurs à partir de l'art. Le surhomme est donc le philosophe mais aussi l'artiste, personnage-clé de l'aurore d'une nouvelle civilisation, vouée à la création.

Mathieu poursuit le discours sur la nouvelle étape de la civilisation annoncée par Nietzsche. "L'accession de la civilisation à la troisième étape de l'humanité annoncée par Nietzsche il y a cent ans, est désormais entre nos mains. S'il est en effet trois domaines majeurs de l'esprit humain, la pen-

sée, l'action, la création, auxquels correspondent trois types d'hommes fondamentaux, le philosophe, le savant et l'artiste, si l'antiquité a accordé la primauté de ces trois ordres à la philosophie, le monde moderne à la science, tout nous indique aujourd'hui que nous entrons dans la troisième phase de l'humanité, celle qui sera régie par les artistes. Oui, s'ouvre devant nous le règne de la Création."¹³

Le Temps de la Création est le temps de l'artiste, "c'est-à-dire encore de tous les hommes devenus artistes".¹⁴ L'artiste est celui qui, dans tous les domaines de l'art, a défini les différentes matrices de l'Expression et qui a anticipé, par son intuition, la Pensée et le Savoir de chaque époque. L'artiste appartient au plus haut degré de la hiérarchie spirituelle et intellectuelle de son temps. Dans le passé, tout au moins. Car, avec l'avènement de la société capitaliste, l'art néglige sa signification symbolique au profit d'un plus ample système de marchandisation et de consommation. Renouer avec le pouvoir prophétique de l'artiste signifie réactiver l'esprit créatif propre aux artistes du passé. Des artistes qui influençaient l'art et le style de vie de leur époque, comme ils influençaient les manifestations de la vie telles que les fêtes, les rites, les processions sacrées et le jeu.

Depuis les années cinquante, Mathieu a développé une théorie sur les thèmes du Jeu, du Sacré et de la Fête, en reprenant les thèses de Johan Huizinga¹⁵ pour qui le jeu est à la base de tous les domaines de la vie, depuis l'art jusqu'à la guerre, en passant par le droit. Le Jeu est un phénomène culturel qui, au Moyen-Age tardif et au début de la Renaissance, prenait corps dans les tournois qui marquaient le passage de l'adolescence à l'âge adulte, dans les processions festives sacrées ou païennes, dans les origines du théâtre et de la *Commedia dell'arte*. Ces trois notions étaient étroitement liées entre elles, la dimension théâtrale réunissant le caractère sacré et la fête païenne – métamorphose des participants en divinités, collision avec l'imaginaire par le biais de la créativité et de l'identification.

L'artiste influençait donc les manifestations de la pensée et de la vie de son époque, mais également le style de vie de la cour. "Faire accéder l'homme au processus créateur, alimenter la vie cosmique et sociale, tel est le rôle de l'artiste, et c'est sans doute le plus grand mérite des Princes de l'Italie de la Renaissance que d'avoir compris cette évidence et d'avoir confié l'organisation de leurs fêtes à Vinci ou à Brunelleschi."¹⁶

cherà a tutte le arti, in modo che il suo proprio stile venga a coincidere con lo stile dell'epoca. Ma l'artista ha anche un ruolo morale, che è quello di educare i suoi contemporanei ad apprezzare l'arte e su questa ricostruire i nuovi valori dell'uomo del XXI secolo.

Il Tempo della Creatività rinnova quindi con i valori creativi del passato, si sviluppa sulla filosofia romantica e sul concetto della volontà di potenza di Nietzsche, ma va oltre, proponendo che l'arte sia una questione che riguarda tutti. L'arte entra a far parte della vita di ogni persona, perché il suo ruolo attuale non è più quello di essere osservata, ma vissuta. Ora che l'arte è rinata dal Caos, lo spettatore è chiamato a parteciparvi con la sua creazione. "La creazione non sarà solamente usufruita da tutti, sarà fatta da tutti. L'artista non sarà più una specie d'uomo particolare, ciascun uomo diverrà una specie particolare d'artista."¹⁷

Il Risveglio della Sensibilità

Adottando lancia in resta il proprio ruolo morale, Mathieu parte, dal 1964, in una crociata contro la politica culturale francese, per un rinnovamento del sistema scolastico che preveda l'obbligo di insegnamento delle arti nelle scuole. "Quel che reclamo, è una vera educazione della sensibilità e della partecipazione a tutte le forme di espressione e della vita. Questo risveglio, questa educazione, questa cultura, devono farsi attraverso lo sviluppo della creatività ad ogni livello. Non solo tutti devono partecipare alla creazione, essa deve essere fatta da tutti. Formando gli esseri dalla loro più tenera età, l'etica si sottometterà naturalmente all'estetica."¹⁸

Il testo *Le massacre de la sensibilité*, a cui abbiamo già accennato sopra, comprende una serie di dichiarazioni e critiche contro l'amministrazione, e in particolare i rappresentanti del Ministero della cultura e dell'educazione, avanzate tra la fine degli anni settanta e l'inizio dei novanta. Mathieu insiste sulla carenza dell'insegnamento artistico, senza il quale la sensibilità di ciascuno rischia d'essere azzerata. E vi associa una critica amara nei confronti di una politica in materia di arte contemporanea – *Dada senza ironia* – che non riscuote alcun successo presso l'artista.

Visto dal contesto attuale, il pensiero di Mathieu può sembrare *sui generis*. In verità, negli anni del dopoguerra, la riscoperta di valori legati all'immaginario dell'individuo era parte delle nuove teorie estetiche. Numerosi cri-

tici, come Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles o Margherita Bernardi Leoni, hanno sottolineato il bisogno nell'arte di una grande carica inventiva e espressiva. La creatività è quindi al centro del pensiero di ogni artista.

Per imparare a comprendere questi nuovi valori e utilizzarli per realizzare nuove forme di creazione, l'individuo ha bisogno di un'iniziazione. E quale migliore avvicinamento se non l'imparare a (ri)conoscere nuove forme e significati fin da piccoli attraverso l'esperienza personale? Ecco il valore dell'Educazione. Mathieu insiste molto sulla necessità di rendere obbligatorio l'insegnamento artistico nelle scuole, non solo attraverso lo studio della storia dell'arte, ma anche attraverso una serie di laboratori che stimolino l'alunno alla creazione di forme proprie nello sviluppo delle sue capacità inventive.

Ancora una volta, il pensiero di Mathieu affonda le radici nel romanticismo, epoca in cui si è sviluppato il discorso sull'educazione sensibile, o sensuale, nella cerchia di quegli idealisti che, in opposizione a un mondo che andava sempre più industrializzandosi, cercavano di recuperare un legame con la natura. Ma svilupperà il suo discorso anche sulla base di autori a lui contemporanei, quali Sir Herbert Read, T.S. Eliot, Michel Henry, George Steiner o Jacques Rigaud, che alimenteranno la riflessione su un nuovo metodo scolastico basato sulle capacità creative individuali. Tra i romantici, Mathieu si ispira maggiormente a Friedrich Schiller e alle sue *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*. Schiller incentra la propria riflessione sulla ricerca di un ideale di umanità perfetta e compiuta, su un uomo totale, a cui si arriverebbe attraverso un'unità tra etica ed estetica. La via per raggiungere questo ideale umano è data da un'educazione nella quale si riuniscano quelle facoltà proprie dell'uomo che per molto tempo sono rimaste separate: la razionalità e la sensibilità. Anche Schiller teorizza un Tempo della Creazione, che chiama Civiltà dell'Estetica. Questa nuova civiltà nasce sulle macerie dell'industrializzazione, che ha portato alla frammentazione dell'uomo dovuta alla divisione del lavoro, e ricostruisce i suoi valori su un libero gioco delle potenzialità umane, sul legame tra l'uomo e il suo ambiente, su una struttura organica e creativa in opposizione a una struttura meccanica. Attraverso il gioco – manifestazione dello spirito – muta la relazione tra l'uomo e la natura, e con essa la dimensione dell'esperienza umana. La

Mathieu revendique le même rôle que celui de Charles Le Brun, directeur de l'Académie Royale de Peinture et de la Manufacture des Gobelins, peintre et décorateur de Louis XIV. C'est ainsi que, dans sa philosophie, l'artiste se consacrera à tous les arts, pour faire de son style le style de l'époque. Mais l'artiste a aussi le rôle moral d'éduquer ses contemporains pour qu'ils bâtissent, à travers la connaissance de l'art, les nouvelles valeurs de l'homme du XXI^e siècle.

Le Temps de la Création renoue donc avec les valeurs créatrices du passé, se développant à partir de la philosophie romantique et du concept de la volonté de puissance de Nietzsche, mais en allant au-delà, en proposant que l'art devienne l'affaire de tous. L'art entre dans la vie de chacun, son rôle actuel n'étant plus d'être observé, mais vécu. L'Art étant ressurgi du Chaos, le spectateur est appelé à y participer par sa propre création. "La création sera non seulement partagée par tous, elle sera faite par tous. L'artiste ne sera plus une espèce d'homme particulier, chaque homme deviendra une espèce particulière d'artiste."¹⁷

Le Réveil de la Sensibilité

En endossant fermement son rôle moral, Mathieu entreprend, à partir de 1964, une croisade contre la politique culturelle française, pour une réforme du système scolaire prévoyant l'enseignement obligatoire des arts à l'école. "Ce que je réclame, c'est une véritable éducation de la sensibilité et la participation à toutes les formes de l'expression et de la vie. Cet éveil, cette éducation, cette culture doivent se faire par le développement de la créativité à tous les niveaux. Il ne s'agit pas seulement que la création soit partagée par tous, il faut qu'elle soit faite par tous. En façonnant les êtres dès leur plus jeune âge, l'éthique se soumettra naturellement à l'esthétique."¹⁸ Le texte *Le massacre de la sensibilité*, dont nous avons déjà parlé plus haut, comprend une série de déclarations et de critiques contre l'administration, et en particulier contre les représentants du Ministère de la culture et de l'éducation, émises entre la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt-dix. Ici, Mathieu insiste sur les carences de l'enseignement artistique et, par conséquent, l'anéantissement de la sensibilité. Et il y ajoute une critique amère de la politique en matière d'art contemporain – *Dada sans ironie* – qui ne suscite aucun enthousiasme chez l'artiste.

Du point de vue actuel, la pensée de Mathieu peut paraître isolée. En réalité, dans les années de l'après-guerre, la redécouverte des valeurs liées à l'imaginaire de l'individu faisait partie des nouvelles théories esthétiques. De nombreux critiques, tels que Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles ou Margherita Bernardi Leoni ont souligné la nécessité d'une forte charge inventive et expressive en art. La créativité est donc au centre de la pensée de chaque artiste.

Pour apprendre à connaître ces nouvelles valeurs et à les utiliser pour exprimer des formes inédites de création, l'individu a besoin d'une initiation. Et qu'y a-t-il de mieux pour démarrer cette initiation que d'apprendre à (re)connaître les formes et leurs significations dès son plus jeune âge, à travers l'expérience personnelle? Telle est la valeur de l'éducation. Mathieu s'attache à rendre obligatoire l'enseignement dans les écoles, à travers l'étude de l'histoire de l'art, mais aussi à travers une série de laboratoires pour stimuler l'expression artistique et les capacités d'invention de l'élève.

Encore une fois, la pensée de Mathieu puise ses racines dans le romantisme. Le discours sur l'éducation de la sensibilité, ou de la sensualité, a pris forme à cette époque dans le cercle des idéalistes qui, opposés à un monde de plus en plus industrialisé, tentaient de renouer le lien avec la nature. Mais Mathieu développera également sa théorie sur la base de textes d'auteurs contemporains, Sir Herbert Read, T.S. Eliot, Michel Henry, George Steiner ou Jacques Rigaud, qui alimenteront la réflexion sur une nouvelle méthodologie scolaire basée sur les capacités de création de chacun.

Parmi les romantiques, Mathieu s'inspire essentiellement de Friedrich Schiller, et de ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Schiller construit sa réflexion sur la recherche d'un idéal d'humanité parfaite et accomplie, sur un homme total, auquel on arriverait par le biais d'une union entre éthique et esthétique. Le chemin pour atteindre cet idéal humain passe par une éducation qui réunisse ces facultés restées longtemps séparées: la rationalité et la sensibilité. Schiller aussi conçoit sa théorie du Temps de la Création, qu'il appelle Civilisation de l'Esthétique. Cette nouvelle civilisation naît sur les décombres de l'industrialisation, qui a mené à la fragmentation de l'homme provoquée par la division du travail, et reconstruit ses valeurs sur un libre jeu des potentialités humaines, sur le lien entre

natura in questo modo non rientra più nel sistema dell'economia, ma diventa libera di esprimere le sue forme, anche quelle inutili – non economicamente sfruttabili. L'uomo si libera dalla schiavitù al lavoro, manifestando le proprie potenzialità.

Dalle riflessioni di Schiller partono quelle degli scrittori contemporanei¹⁹ a Mathieu che proporranno una revisione del sistema scolastico attraverso la psicologia e la pedagogia, lo sviluppo di attitudini di visione o sensibilità, un'educazione estetica basata sull'insegnamento di tutte le arti. Il tema dell'educazione viene quindi a intrecciarsi in quegli anni con la necessità di recupero della sensibilità artistica. Da una dimensione utopica, che inneggia alla venuta di una nuova epoca, a una dimensione più realistica, istruzioni per l'uso della creatività del mondo.

Novello romantico, Mathieu aspira a un'Epoca della Sensibilità, che riconosca le nuove regole estetiche e trovi nuovi valori che ridescrivano il quotidiano. Non *l'art pour l'art* ma uno stile che riveli uno spirito artistico contemporaneo.

Nel pensiero di Mathieu l'educazione non rimane allo stadio di dimensione utopica. In *Le massacre de la sensibilité* l'artista riporta le sue critiche al sistema attuale, ma anche le annotazioni per alcune proposte di legge, che saranno però ignorate dall'amministrazione contemporanea. Senza entrare nello specifico della politica culturale, vediamo quali sono i punti su cui Mathieu basa la propria proposta di riforma dell'educazione:

Il culturale prima dell'economico. Riorganizzare l'ordine sociale sulla base di un cambiamento del rapporto tra economia e cultura. L'unità dei popoli si è infatti costituita attraverso legami culturali e non economici.

Il sensibile prima dell'intellettuale. L'educazione dell'intelletto passa dapprima attraverso l'educazione della sensibilità.

La creazione prima del sapere. La profezia di Nietzsche e quella dell'astrazione lirica si riallacciano, nella (ri)creazione di nuovi valori. L'inversione semantica creatasi in pittura presuppone lo stesso rovesciamento nell'ambito delle idee e dei costumi.

L'autorità prima del permissivismo. Contro lo spirito di liberalismo, introdurre la spontaneità attraverso nuove discipline. L'educatore dovrà portare alla liberazione anche ricorrendo a forme di autorità.

Lo spirito critico prima dello spirito di sistema. I sistemi educativi soffoca-

no lo spirito di analisi e lo spirito critico. L'esercizio della sensibilità e dell'individualità saranno i nuovi valori della riforma scolastica.

Le riforme proposte per il rinnovamento del sistema scolastico attraverso le arti, per un'educazione che passi attraverso l'insegnamento ma anche attraverso i nuovi mezzi di comunicazione, come la televisione e la radio, che apportino alle persone una conoscenza delle arti e del contesto attuale e le invitino a seguire l'esempio dell'artista, cadranno nel vuoto. Peccato. Seppure con accenti profetici e discorsi radicali, il merito del pittore è di aver combattuto una battaglia per la democratizzazione dell'apporto sensibile dell'arte nella società.

“L'arte che vedo come la profezia delle forme che si abbozzano, la vedo ancora come una forma di salvezza, ma sono ben solo a vederla così. La Francia scompare ogni giorno di più. La cultura mondiale è oggi, anch'essa, in crisi. Il nostro secolo è malato moralmente. Questa malattia si è necessariamente riflessa in una malattia dell'arte.”²⁰

Il pensiero di Mathieu oggi

Come rileggere oggi il pensiero di Mathieu? Abbiamo visto come la sua filosofia si ponga sulla scia di una questione all'ordine del giorno fin dall'epoca in cui furono gettate le basi del sistema capitalista. I romantici reagivano già al progresso opponendogli lo stimolo creativo e le capacità dell'immaginario nello sviluppo della società.

Sebbene in termini profetico-filosofici – ma impregnati di un realismo che solo un artista-pensatore può percepire nei confronti dei cambiamenti della società, veri e auspicabili –, quella di Mathieu è stata una lotta profonda, un grido di rivolta contro un materialismo in pieno sviluppo. L'evoluzione della società è rimasta sorda alla rivolta di pensatori che proponevano nuovi metodi per rinnovare quei valori-base che fanno la cultura di una società. Artisti come Kandinsky, Paul Klee o ancora Piet Mondrian e in generale gli artisti del Bauhaus hanno spronato per un rinnovamento dei valori spirituali e il suo sviluppo attraverso le arti.

Il Tempo della Creazione, nel quale l'artista si pone come modello ed esempio per ogni individuo, era quindi preannunciato, oltre che in filosofia, anche dalle avanguardie dell'inizio del XX secolo. L'arte nella vita era il senso ultimo di quegli artisti, e si è prolungata nelle tendenze del

l'homme et son environnement, sur une structure organique et créative par opposition à une structure mécanique. A travers le jeu – manifestation de l'esprit – la relation entre la nature et l'homme se transforme, et avec elle la dimension de l'expérience humaine. La nature de cette façon ne doit plus s'assujettir au système économique, mais devient libre d'exprimer ses formes, mêmes celles qui sont inutiles – pas exploitables économiquement. L'homme se libère de la servitude du travail, en exprimant ses potentialités. C'est à partir des réflexions de Schiller que se forment celles des écrivains contemporains¹⁹ de Mathieu, qui proposeront une révision du système scolaire par le biais de la psychologie et de la pédagogie, le développement d'aptitudes de vision ou de sensibilité, une éducation esthétique basée sur l'enseignement de tous les arts. Le thème de l'éducation se lie donc au cours de ces années à la nécessité d'un retour de la sensibilité artistique. D'une dimension utopique, qui exalte l'avènement d'une nouvelle ère, à une dimension plus réaliste, mode d'emploi de la créativité du monde. Nouveau romantique, Mathieu aspire à une Ère de la Sensibilité, qui reconnaisse les nouvelles règles esthétiques et qui trouve de nouvelles valeurs à même de redéfinir le quotidien. Non pas l'art pour l'art, mais un style qui relève de l'esprit artistique contemporain.

Dans la pensée de Mathieu, l'éducation ne doit pas rester au stade de la dimension utopique. Dans *Le massacre de la sensibilité*, l'artiste adresse des critiques au système actuel, mais rédige également des notes pour des propositions de lois qui resteront lettre morte auprès de l'administration de l'époque. Sans entrer dans les détails de la politique culturelle, voyons quels sont les points sur lesquels Mathieu fonde sa proposition de réforme de l'éducation:

Le culturel avant l'économique. Réorganiser l'ordre social sur la base d'un changement du rapport entre économie et culture. L'unité des peuples s'est en effet constituée par le biais des liens culturels et non économiques.

Le sensible avant l'intellectuel. L'éducation de l'intellect passe d'abord par l'éducation de la sensibilité.

La création avant le savoir. La prophétie de Nietzsche et celle de l'abstraction lyrique s'unissent dans la (re)création de nouvelles valeurs. L'inversion sémantique intervenue en peinture présuppose le même renversement dans le domaine des idées et des habitudes.

L'autorité avant la permissivité. Contre l'esprit libertaire, introduire la spontanéité par le biais de nouvelles disciplines. L'éducateur devra mener à la libération, dût-il recourir à des formes d'autorité.

L'esprit critique avant l'esprit de système. Les systèmes éducatifs étouffent l'esprit d'analyse et l'esprit critique. L'exercice de la sensibilité et de l'individualité seront les nouvelles valeurs de la réforme scolaire.

Les réformes de Mathieu pour une connaissance de l'art et de son contexte actuel, proposaient l'enseignement artistique et l'utilisation des médias, la télévision ou la radio, et invitaient les gens à suivre l'exemple de l'artiste. Elles ne trouveront aucun écho. Dommage. Malgré ses accents prophétiques et ses discours radicaux, le mérite du peintre a été celui d'avoir mené la bataille de la démocratisation de l'apport sensible de l'art dans la société. "L'art que je voyais comme la prophétie des formes qui s'ébauchent, je le vois encore comme forme de salut, mais je suis bien seul à le voir ainsi. La France disparaît tous les jours. La culture mondiale est, elle aussi, en crise aujourd'hui. Notre siècle est malade moralement. Cette maladie s'est nécessairement reflétée dans une maladie de l'art."²⁰

La pensée de Mathieu aujourd'hui

Comment relire aujourd'hui la pensée de Mathieu? Nous avons vu de quelle façon sa philosophie se situe dans le sillage d'un problème à l'ordre du jour depuis les débuts du système capitaliste. Les Romantiques réagissaient déjà au progrès en lui opposant l'élan créateur et les vertus de l'imaginaire dans le développement de la société.

Quoiqu'exprimé dans des termes prophético-philosophiques, mais imprégnés d'un réalisme que seul un artiste-penseur peut percevoir face aux changements de la société, véritables et souhaitables, le combat de Mathieu a été un combat ardent, un cri de révolte contre un matérialisme en plein essor. L'évolution de la société est restée sourde à la révolte des penseurs qui proposaient de nouvelles méthodes pour rénover les valeurs de base qui font la culture d'une société. Des artistes comme Kandinsky, Paul Klee ou encore Piet Mondrian et en général les artistes du Bauhaus ont prôné un renouveau des valeurs spirituelles et son développement à travers l'art.

Le Temps de la Création, où l'artiste se pose en modèle et exemple pour tout individu, était donc annoncé, non seulement en philosophie, mais aussi par

dopoguerra, che si sono avvicinate alla cultura orientale, più vicina all'uomo di quanto non fosse una religione monoteista. In maniera diversa, movimenti come Fluxus o l'arte concettuale si sono concentrati sul rapporto tra l'arte e la vita quotidiana, sovente implicando direttamente lo spettatore nel processo di realizzazione dell'opera. Questi movimenti, che si volevano anti-capitalisti, in reazione a un mercato dell'arte sempre più potente, hanno fatto da ponte tra le diverse attitudini avanguardistiche della prima metà del XX secolo e gli sviluppi successivi dell'arte.

Di fronte alla democratizzazione dell'arte e degli artisti, e alla loro globalizzazione, oggi sono i punti di vista che prevalgono sul sistema filosofico. Non un solo grido di rivolta di un artista che vuole porsi come modello per il miglioramento delle qualità sensibili degli uomini. Ma tante e diverse voci, che attraverso la lettura dell'attualità, delle sue immagini, poesie, violenze o contraddizioni, così come delle grandi o meno conosciute figure del passato, portano avanti, sulle spalle del gigante, la nostra sete di cultura.

A quasi settant'anni dalla fine della seconda guerra mondiale, il Tempo della Creazione si è rivelato essere la grande utopia dell'inizio del XX secolo. Che però non ha avuto ragione su un'economia che ha costruito castelli di sabbia sempre più grandi e perfetti, che ha creato un sistema sempre più complesso di bisogni inutili, e che arrivata all'apice ha provocato un'implosione del sistema finanziario, a cui si porta rimedio come si può partendo dai tagli alla cultura e all'educazione.

Kandinsky ne *La spiritualità nell'arte* parlava dei periodi in cui le civiltà vivono rivolte ai propri bisogni materiali come di periodi di *decadenza*. Si potrebbe dunque pensare che stiamo vivendo oggi un periodo di decadenza della nostra civiltà. La fine della crisi porterà forse al risorgimento di nuovi valori sensibili, che già sono teorizzati da pensatori a noi contemporanei, come Umberto Galimberti, Serge Latouche, o Michel Maffesoli,²¹ che in qualche modo rileggono l'utopia spirituale sulla base delle contraddizioni della società contemporanea, apportando stimoli di cambiamento. Mi piace pensare che, se questi cambiamenti dovessero trovare uno sviluppo concreto, si potrebbe rileggere il Tempo della Creazione di Mathieu, con le sue proposte di sensibilizzazione dell'uomo attraverso le arti, come un punto di partenza per un nuovo sviluppo della nostra società.

¹ Georges Mathieu, *Un nommé Mathieu*, in *L'abstraction prophétique*, Gallimard, Paris, 1984, p. 24. La traduzione italiana delle citazioni dai testi di Mathieu è a cura dell'autore.

² Crankshaw Edward, *Joseph Conrad. Some Aspects of the Art of the Novel*, John Lane, The Bodley Head, London, 1936 (edizione citata da Georges Mathieu).

³ Georges Mathieu, *De Duns Scot au "Triomphe d'Alcide"*, in *L'abstraction prophétique*, op. cit., p. 193.

⁴ Georges Mathieu, *Au-delà du tachisme*, Julliard, Paris, 1963, p. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ Questi segni si avvicinano molto alle colate di Wols, o ai primi dripping di Pollock. La tela è tenuta in orizzontale, il colore viene fatto sgocciolare dall'alto, i fondi sono composti da macchie multicolori. Ricordando il suo primo incontro con le tele di Wols esposte alla Galerie Drouin nel 1947, Mathieu scriverà: "[...] la gioia profonda d'aver scoperto con le mie sole forze – lontano da Parigi e da ogni influenza – per il solo tramite della vita organica della mia pittura, un modo d'espressione, un linguaggio. Ora, questo linguaggio sconosciuto, Wols e io lo parliamo, ed è per questo che il momento è raro" (in *Au-delà du tachisme*, op. cit., p. 36).

⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁸ Georges Mathieu, *Du don de soi à l'espérance*, in *L'abstraction prophétique*, op. cit., p. 71.

⁹ Georges Mathieu, *Entretien avec Jean-Marie Dedejan*, in *L'abstraction prophétique*, op. cit., p. 483.

¹⁰ Georges Mathieu, *D'Aristote à l'abstraction lyrique*, in *De la révolte à la renaissance*, Gallimard, Paris, 1973, p. 218.

¹¹ Georges Mathieu, *Pour une désaliénation de l'art*, in *De la révolte à la renaissance*, op. cit., p. 307.

¹² Georges Mathieu, *Le massacre de la sensibilité*, Paris, 1996, p. 6.

¹³ Georges Mathieu, *Discours d'installation à l'Académie des Beaux-Arts*, in *L'abstraction prophétique*, op. cit., p. 157.

¹⁴ *Ibid.*, p. 157.

¹⁵ Johan Huizinga, *Homo ludens*, Einaudi, Torino, 1973.

¹⁶ Georges Mathieu, *Dalì, génie cosmique*, in *L'abstraction prophétique*, op. cit., pp. 523-524.

¹⁷ Georges Mathieu, *Préface au volume XIII de l'Encyclopédie Bordas*, in *L'abstraction prophétique*, op. cit., p. 395.

¹⁸ Georges Mathieu, *Conférence prononcée à la Fondation européenne de la culture*, in *L'abstraction prophétique*, op. cit., p. 144.

¹⁹ Si vedano Herbert Read, *Educare con l'arte*, Comunità, Milano, 1973 con la prefazione di Giulio Carlo Argan; Allan Bloom, *L'âme désarmée*, Julliard, Paris, 1987; Thomas Stearns Eliot, *Notes Towards the Definition of the Culture*, Harcourt, Brace, New York, 1949; Michel Henry, *La barbarie*, Grasset, Paris, 1987; George Steiner, *Nel castello di Barbablù*, SE, Milano, 2002; Jacques Rigaud, *L'exception culturelle*, Grasset, Paris, 1995.

²⁰ Georges Mathieu, *Folle espérance*, in *Le massacre de la sensibilité*, op. cit., p. 276.

²¹ Si vedano in particolare Umberto Galimberti, *I miti del nostro tempo*, Feltrinelli, Milano, 2009; Serge Latouche, *Decolonizzare l'immaginario. Il pensiero creativo contro l'economia dell'assurdo*, Emi, Bologna, 2002; Michel Maffesoli, *Note sulla postmodernità*, Lupetti, Milano, 2005.

les avant-gardes du début du XX^e siècle. L'art dans la vie, c'était le sens ultime pour ses artistes, et cela s'est prolongé dans les tendances de l'après-guerre, qui se sont intéressées aux cultures orientales, plus proches de l'homme qu'un Dieu monothéiste. De manière différente, des mouvements comme Fluxus ou l'art conceptuel se sont concentrés sur les rapports entre l'art et la vie quotidienne, en impliquant souvent le spectateur dans le processus de réalisation de l'œuvre. Ces mouvements, qui se voulaient anticapitalistes, en réaction à un marché de l'art toujours plus puissant, ont servi de pont entre les différentes attitudes avant-gardistes de la première moitié du XX^e siècle et les développements successifs de l'art.

Face à la démocratisation de l'art et des artistes, et à leur globalisation, ce sont aujourd'hui les points de vue qui prévalent sur le système philosophique. Pas seulement le cri de révolte d'un artiste qui se pose en modèle pour l'amélioration des qualités sensibles des hommes. Mais les voix nombreuses et variées qui, au travers de la lecture de l'actualité, de ses images, poésies, violences et contradictions, ainsi qu'au travers des figures du passé, illustres ou non, font avancer, sur les épaules du géant, notre soif de culture.

A bientôt soixante-dix ans de la fin de la seconde guerre mondiale, le Temps de la Création s'est révélé être la grande utopie du début du XX^e siècle. Mais qui n'a pas su prendre le meilleur sur une économie qui a construit des châteaux de sable toujours plus hauts et plus merveilleux, qui a créé un ensemble toujours plus complexe de besoins inutiles et qui, une fois arrivée à son apogée, a provoqué une implosion du système financier à laquelle on tente de remédier tant bien que mal en commençant par couper dans la culture et l'éducation.

Dans *La spiritualité dans l'art* Kandinsky considérait les périodes pendant lesquelles les civilisations vivent tournées vers leurs propres besoins matériels des périodes de *décadence*. Cela pourrait laisser à penser que nous vivons aujourd'hui une période de décadence de notre civilisation. La fin de la crise permettra peut-être l'émergence de nouvelles valeurs sensibles, sur lesquelles des penseurs contemporains fondent déjà des théories, comme Umberto Galimberti, Serge Latouche ou Michel Maffesoli,²¹ qui relisent en quelque sorte l'utopie spirituelle à la lumière des contradictions de la société contemporaine, en y apportant un souffle de changement.

J'aime à penser que, si ces changements devaient se réaliser concrètement, on pourrait relire le Temps de la Création de Mathieu, et ses propositions de sensibilisation de l'homme par le biais des arts, comme le point de départ d'un nouvel essor de notre société.

¹ Georges Mathieu, *Un nommé Mathieu*, in *L'abstraction prophétique*, Gallimard, Paris, 1984, p. 24.

² Edward Crankshaw, *Joseph Conrad. Some Aspects of the Art of the Novel*, John Lane, The Bodley Head, London, 1936 (édition citée par Georges Mathieu).

³ Georges Mathieu, *De Duns Scot au "Triomphe d'Alcide"*, in *L'abstraction prophétique*, cit., p. 193.

⁴ Georges Mathieu, *Au-delà du tachisme*, Julliard, Paris, 1963 p. 45.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ Ces premiers signes se rapprochent beaucoup aux coulures de Wols, ou des premiers drippings de Pollock. La toile est maintenue à l'horizontale, la couleur tombe du haut, les fonds sont composés de taches multicolores. Mathieu, en 1947, après avoir visité la première exposition de toiles de Wols à la Galerie Drouin, écrivit : "La joie profonde d'avoir découvert et pour mon propre compte – loin de Paris et de toute influence – par le seul truchement de la vie organique de ma peinture et de la peinture, un mode d'expression, une langue. Or, cette langue inconnue, Wols et moi nous la parlons, et c'est pourquoi le moment est rare" (*Au-delà du tachisme*, cit., p. 36).

⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁸ Georges Mathieu, *Du don de soi à l'espérance*, in *L'abstraction prophétique*, cit., p. 71.

⁹ Georges Mathieu, *Entretien avec Jean-Marie Dedeyan*, in *L'abstraction prophétique*, cit., p. 483.

¹⁰ Georges Mathieu, *D'Aristote à l'abstraction lyrique*, in *De la révolte à la renaissance*, cit., p. 218.

¹¹ Georges Mathieu, *Pour une désaliénation de l'art*, in *De la révolte à la renaissance*, cit., p. 307.

¹² Georges Mathieu, *Le massacre de la Sensibilité*, Odilon Media, Paris, 1993, p. 6.

¹³ Georges Mathieu, *Discours d'installation à l'Académie des Beaux-Arts*, in *L'abstraction prophétique*, cit., p. 157.

¹⁴ *Ibid.*, p. 157.

¹⁵ Johan Huizinga, *Homo ludens*, Einaudi, Torino, 1973.

¹⁶ Georges Mathieu, *Dalí, génie cosmique*, in *L'abstraction prophétique*, cit., pp. 523-524.

¹⁷ Georges Mathieu, *Préface au volume XIII de l'Encyclopédie Bordas*, in *L'abstraction prophétique*, cit., p. 395.

¹⁸ Georges Mathieu, *Conférence prononcée à la Fondation européenne de la culture*, in *L'abstraction prophétique*, cit., p. 144.

¹⁹ Voir Herbert Read, *Educare con l'arte*, Comunità, Milano, 1973, avec la préface de Giulio Carlo Argan; Allan Bloom, *L'âme désarmée*, Julliard, Paris, 1987; Thomas Stearns Eliot, *Notes towards the Definition of the Culture*, Harcourt Brace, New York, 1949; Michel Henry, *La barbarie*, Grasset, Paris, 1987; George Steiner, *Nel castello di Barbablù*, SE, Milano, 2002; Jacques Rigaud, *L'exception culturelle*, Grasset, Paris, 1995.

²⁰ Georges Mathieu, *Folle espérance*, in *Le massacre de la sensibilité*, cit., p. 276.

²¹ On pense notamment à Umberto Galimberti, *I miti del nostro tempo*, Feltrinelli, Milano, 2009; Serge Latouche, *Decolonizzare l'immaginario. Il pensiero creativo contro l'economia dell'assurdo*, Emi, Bologna, 2002; Michel Maffesoli, *Note sulla postmodernità*, Lupetti, Milano, 2005.



Opere / Œuvres

a cura di / rédigé par
Dominique Stella

Mathieu dipinge *La bataille de Brunkeberg*, Stocolma, 1958
Mathieu peignant *La bataille de Brunkeberg*, Stockholm, 1958

Illusion, 1948

Olio su tela / Huile sur toile, 70 x 70 cm

Dedicata a / Dédicée à Natacha

Il 1949 è l'anno in cui Georges Mathieu pubblica *Anagogie de la non-figuration*. 'Anagogia' fa riferimento al livello interpretativo dell'essenza delle cose o delle realtà ultime. Mathieu, che aspira a inventare un nuovo linguaggio in rottura con la dilagante astrazione geometrica, eleva il dibattito formale ai principi dello spirito, proponendo nuovi segni. Testimonia il suo interesse per la metafisica, la scienza e la mistica coniugando le sue aspirazioni in una scrittura carica di energia. *Illusion* è una forma di matrice madre generatrice di una materia magmatica in fermento, è un atomo di energia creatrice. Georges Mathieu donò quest'opera a Natacha Rabinovitch, della quale sottolinea alcuni tratti fisici e caratteriali, malgrado la riservatezza che sempre dimostrata nell'evocazione della propria vita privata. Nel suo libro *Au-delà du tachisme*, nell'articolo dedicato a Wols, Mathieu ricorda i momenti trascorsi con lui e la sua ammirazione amorosa, da ragazzo di 29 anni, per Natacha: "Prendevo il boulevard Saint-Michel dopo cena, verso le dieci o le undici, e passeggiavo sul boulevard Saint-Germain, dove incontravo spesso Adamov, riconoscibile di spalle per il suo impermeabile verde con una macchia grande come una scodella. Spesso una prima tappa era il Montana, dove incontravo Natacha, strana ragazza russa ed ebrea, amica intima di Nanouchka Etchevery, anche lei amica di Wols e che lo seguì fino a Campigny. [...] Natacha era di una bellezza regale. Gli zigomi sporgenti, il viso perfetto, gli occhi dallo sguardo distante, il sorriso fuori del comune. Una figura elegante, un corpo stupendo. [...] Fu l'enigma della mia vita. [...] Avevo regalato a Natacha alcuni dei miei primi quadri, quelli che Malraux aveva visto nei seminterrati della Galerie Renée Drouin nel 1948 e per i quali nutriva non so quale 'sofferta passione'. Poiché desideravo includere quelle tre grandi tele nella mia esposizione da Drouin nel 1950, pregai Natacha Rabinovitch de Z di prestarmele. Senza imbarazzo, mi confessò di averle regalate alla sua portinaia perché... le riparasse la cucina" (Georges Mathieu, *Au-delà du tachisme*, Julliard, Paris, 1963).

1949 est l'année où Georges Mathieu publie *Anagogie de la non-figuration*. L'anagogie signifie le niveau interprétatif qui vise l'essence des choses ou les réalités ultimes. Mathieu, qui désire inventer un nouveau langage en rupture avec l'abstraction géométrique ambiante, élève le débat formel aux principes de l'esprit, proposant de nouveaux signes. Il témoigne de son intérêt pour la métaphysique, la science et la mystique, conjuguant ses aspirations dans une écriture chargée d'énergie. *Illusion* est une forme de matrice mère génératrice d'une matière magmatique en ébullition, elle est un atome d'énergie créatrice. Georges Mathieu offrit cette œuvre à Natacha Rabinovitch, dont il souligne certains traits physiques et de caractère, malgré la retenue qu'il a toujours démontrée, dans l'évocation de sa vie privée. Dans son livre *Au-delà du tachisme*, dans l'article qu'il dédie à Wols, il se remémore les moments qu'il passait avec ce dernier et son admiration amoureuse, de jeune homme de 29 ans, qu'il vouait à Natacha: "Je descendais le boulevard Saint-Michel après le dîner, vers dix ou onze heures et j'étais sur le boulevard Saint-Germain, rencontrant souvent Adamov, reconnaissable de dos à son imperméable vert taché d'une auréole grande comme une assiette. Souvent une première étape était le Montana, où je retrouvais Natacha, étrange jeune fille russe et juive, amie intime de Nanouchka Etchevery, elle aussi amie de Wols et qui le suivit jusqu'à Campigny. [...] Natacha était d'une beauté royale. Les pommettes saillantes, le visage parfait, les yeux au regard lointain, le sourire rare. Une silhouette élégante, un corps admirable. [...] Elle fut l'énigme de ma vie. [...] J'avais offert à Natacha les premières peintures que Malraux avait vues de moi dans les sous-sols de la Galerie Renée Drouin en 1948 et auxquelles il prêtait je ne sais quelle 'véhémence souffrée'. Ayant souhaité mettre ces trois grandes toiles dans mon exposition chez Drouin en 1950, je priais Natacha Rabinovitch de Z de me les prêter. Sans honte, elle m'avoua qu'elle les avait données à sa concierge pour... réparer sa cuisinière" (Georges Mathieu, *Au-delà du tachisme*, Julliard, Paris, 1963).

PROVENIENZA / PROVENANCE
Collection Natacha
Rabinovitch de Z, Paris.
Collection Maître Jacques
Gambier de Laforterie, Paris.
Galerie Nahon, Paris.
Sotheby's, Vence, asta / vente
18.7.2004.
Collezione privata / Collection
privée.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE
Mathieu, Musée d'Art
Moderne de la Ville de Paris,
Paris, 1963, cat. n° 20.
Mathieu, Hachette-Fabbri,
Paris-Milano, 1969, ill. n° 20.
Mathieu, Galerie Beaubourg,
Paris, 1974.
Mathieu, Galerie Nationale
du Jeu de Paume, Paris, 2002 /
Galleria del Credito
Valtellinese, Milano, 2003,
p. 103.
Sotheby's, Vence, cat. asta /
vente 18.7.2004, p. 86.

MOSTRE / EXPOSITIONS
Mathieu, Musée d'Art
Moderne de la Ville de Paris,
1963, cat. n° 20.
Mathieu, Galerie Nationale
du Jeu de Paume, Paris, 2002.
Mathieu, Salle Saint-Georges
et Cathédrale Saint-Paul,
Liège, 2003.
Mathieu, Galleria del Credito
Valtellinese, Milano, 2003.







Les partisans de Charles Duc de Lorraine, 1954

Olio su tela / Huile sur toile, 97 x 130 cm
Intitolato sul telaio / Titré sur le châssis

“Che prodigiosa avventura decidere di opporsi al mondo, al mondo delle forme, al mondo delle abitudini e dei comportamenti. La riuscita dipende dalla pazienza, dalla volontà, dalla fortuna e certamente dal talento; non soltanto quello di ‘saper dipingere’, ma anche quello di una certa ‘veggenza’” (Georges Mathieu).

Il 26 gennaio 1954, il mercante newyorchese Samuel Kootz firma un contratto con Mathieu garantendogli l’acquisto di venti quadri l’anno. Una prima esposizione di otto dipinti è presentata il 15 marzo 1954 e una seconda, dedicata ai “nuovi dipinti” del 1954, viene inaugurata il 15 febbraio 1955. Venti tele tra cui *Les partisans du Duc de Lorraine* e *Montjoie Saint-Denis!* (quest’ultima entrerà nel 1960 nelle collezioni del Museum of Modern Art di New York). Frank O’Hara recensisce l’esposizione nel numero di marzo della rivista “Art News”, ricordando la passione di Georges Mathieu per la storia: “[Le tele sono] omaggi araldici a personaggi e avvenimenti storici. Mathieu utilizza il segno calligrafico così come fa l’Oriente, inserendovi un contenuto letterario talmente specifico e raffinato che solo pochi vi hanno accesso. Ha il senso del rischio, della potenza, e rivela una personalità forte che traspare nei sentimenti di fierezza e sdegno.”

Questa abitudine di far riferimento a fatti storici nei titoli delle sue opere risale in Mathieu al 1950. Lui stesso spiega: “Il gusto per la pittura storica, o più semplicemente per l’associazione di titoli tratti dalla storia di Francia per i miei quadri, mi venne attorno al 1950. Così comparve un *Hommage à Louis XI* nel 1950, poi un *Hommage à Philippe III le Hardi* nel 1952.”

È sempre in riferimento alla storia che nel 1954, nella cornice di Saint-Germain en Laye, carica di un passato illustre e considerevole, Mathieu intraprende la realizzazione di uno dei suoi quadri più celebri: *Les Capétiens partout!* Ugo Capeto è il personaggio della storia che occupa il primo posto nella gerarchia mitica di Mathieu: “Ugo Capeto incarnava per me uno dei più bei miti della nostra storia, insieme a Carlomagno e le crociate. Sono nato a Boulogne-sur-Mer, ai piedi dei bastioni di un castello del 1231; cresciuto nel ricordo che la nostra famiglia discendeva dal fratello di Goffredo di Buglione, appassionato di storia e di leggende, in seconda media leggevo opere molto erudite, dalle 500 alle 800 pagine, sulle crociate e l’anno mille, e avevo naturalmente nutrito una particolare passione per i conti di Boulogne, da Eustachio II detto ‘aux Grenons’ (dai lunghi mustacchi)

“Prodigieuse aventure que de décider de s’opposer au monde, au monde des formes, au monde des habitudes et des comportements. La réussite tient à la patience, à la volonté, à la chance et bien sûr au don; non pas seulement celui de ‘savoir peindre’, mais celui d’une certaine ‘voyance’” (Georges Mathieu).

Le 26 janvier 1954 le marchand Samuel Kootz de New York signe avec Mathieu un contrat, lui garantissant un achat de vingt peintures par an. Une première exposition de huit peintures est présentée le 15 mars 1954 et une seconde exposition a lieu le 15 février 1955 consacrée aux “nouvelles peintures” de 1954: vingt toiles, parmi lesquelles *Les partisans du Duc de Lorraine* et *Montjoie Saint-Denis!* (ce dernier entrera en 1960 dans les collections du Museum of Modern Art de New York). Frank O’Hara rend compte de l’exposition dans le numéro de mars de la revue “Art News”; il rappelle l’attachement de Georges Mathieu à l’histoire: “[Les toiles sont] des hommages héraldiques aux personnages et aux événements historiques. Mathieu utilise la calligraphie comme le fait l’Orient, y mettant un contenu littéraire si spécifique et raffiné que seuls peu y ont accès. Il a le sens du risque, de la puissance et offre une personnalité forte qui transparait dans les sentiments de fierté et de dédain.”

Cette habitude de mentionner certain faits historiques dans les titres de ses œuvres remonte chez Mathieu à 1950. Il explique: “Le goût pour la peinture d’histoire, ou plus simplement pour l’association de titres tirés de l’histoire de France, pour mes tableaux me vint vers 1950. Ainsi l’on vit apparaître un *Hommage à Louis XI* en 1950, puis un *Hommage à Philippe III le Hardi* en 1952.”

C’est toujours en référence à l’histoire qu’en 1954 Mathieu, dans le décor chargé d’un passé illustre et considérable de Saint-Germain-en-Laye, entreprend la réalisation d’un de ses tableaux les plus célèbres *Les Capétiens partout!* Hugues Capet, premier personnage de l’histoire dans la hiérarchie mythique de Mathieu: “Hugues Capet incarnait pour moi l’un des plus grands mythes de notre histoire avec Charlemagne et les croisades.

Né à Boulogne-sur-Mer au pied des remparts d’un château de 1231, ayant été entretenu dans le souvenir que notre famille descendait du frère de Godefroy de Bouillon, passionné d’histoire et de légendes, lisant en classe de septième des ouvrages fort savants de 500 à 800 pages sur les croisades et l’an Mil, j’avais naturellement nourri une passion

PROVENIENZA / PROVENANCE
Kootz Gallery, New York.
Collection Jay Bauer,
New York.
Collection Anthony
Delorenzo, New York.
Collezione privata / Collection
privée, Paris.

MOSTRE / EXPOSITIONS
Mathieu, Kootz Gallery,
New York, 1955, cat. n° 8.



a Etienne de Blois, e per tutto l'alto medioevo" (Georges Mathieu cit. nella cronologia di Daniel Abadie in questo volume). Carlo Duca di Lorena appartiene, in modo meno eclatante, a questa epopea che disegna i primi contorni della monarchia francese. Carlo di Lorena, detto anche Carlo di Francia, secondo figlio di Luigi d'Oltremare e fratello di Lotario, non ottenne, alla morte del padre, nessuno dei suoi possedimenti; nel 977 ricevette dall'imperatore Ottone II il ducato della Bassa Lorena (Brabante), sul quale vantava diritti da parte di madre, e acconsentì a farne omaggio all'imperatore. Essendo il trono di Francia divenuto vacante nel 987 per la morte di suo nipote Luigi detto il Fannullone, Carlo avrebbe dovuto esservi chiamato in qualità di parente maschio più prossimo, ma Ugo Capeto lo fece escludere, adducendo la ragione che egli era vassallo dell'impero. Carlo tentò tardivamente di far valere il proprio diritto con le armi; dopo aver ottenuto alcuni vantaggi, fu catturato nella città di Laon nel 991 e rinchiuso nella torre di Orléans dove morì nel 993. È l'infelice episodio del suo tentativo di conservare il potere con la forza ad essere menzionato nel titolo dell'opera *Les partisans de Charles Duc de Lorraine*.

pour les Comtes de Boulogne, d'Eustache II aux Grenons, à Etienne 1^{er} de Blois et pour tout le haut Moyen Age" (Mathieu dans la biographie de Daniel Abadie).

Charles Duc de Lorraine appartient, de façon moins éclatante, à cette épopée qui dessine les premiers contours de la monarchie française. Charles de Lorraine, dit aussi Charles de France, deuxième fils de Louis d'Outremer et frère de Lothaire, n'obtint, à la mort de son père, aucune part dans ses états; il reçut en 977, de l'empereur Othon II, le duché de Basse-Lorraine (Brabant), sur lequel il avait des droits par sa mère, et consentit à en faire hommage à l'empereur. Le trône de France étant venu à vaquer en 987, par la mort de son neveu Louis le Fainéant, Charles devait y être appelé comme le plus proche parent mâle, mais Hugues Capet le fit exclure par la raison qu'il était vassal de l'empire. Charles tenta tardivement de faire valoir son droit par les armes; après avoir obtenu quelques avantages, il fut pris dans la ville de Laon en 991 et renfermé dans la tour d'Orléans, où il mourut en 993. C'est l'épisode malheureux de sa tentative de faire valoir ses droits par la force qui est mentionné dans le titre de l'œuvre *Les partisans de Charles Duc de Lorraine*.



Entropie positive, 1955

Olio su tela / Huile sur toile, 86 x 146 cm

Mathieu realizza questa tela nel 1955, anno in cui dipinge 24 quadri – che rappresentano il suo periodo detto “epistemologico” (studio critico delle scienze) – ai quali attribuisce titoli in relazione alle sue preoccupazioni scientifiche, come *Théorème d’Alexandroff*, *Entropie négative restreinte* o *Critère de Cauchy*.

Questo interesse per la scienza era nato dal suo incontro con il lavoro di Stéphane Lupasco attraverso il suo libro *Le principe d’antagonisme et la logique de l’énergie*. Egli affermerà: “Rimasi affascinato – cosa dico – sbalordito da un pensiero veramente originale!” Il numero 1 (giugno 1953) della rivista bilingue “United States Lines Paris Review”, che Mathieu dirigeva per la compagnia di navigazione americana della quale era il capo delle pubbliche relazioni, aveva avuto per tema “L’arte e la conoscenza delle due coste dell’Atlantico”, con, per la parte scientifica, i contributi di Norbert Wiener, Louis de Broglie e... Stéphane Lupasco. Georges Mathieu preciserà: “La fisica, e più in particolare la microfisica, mi appassionavano. [...] Il concetto di indeterminazione di Heisenberg, la nozione di complementarità di Bohr, il principio di Pauli mi estasiavano così come l’assioma della scelta di Zermelo o il teorema di Gödel.” È dunque in questo contesto e in un simile stato d’animo che Mathieu, nel 1955, dipinge 24 tele. Esse furono esposte per la prima volta negli Stati Uniti alla Kootz Gallery, l’anno seguente. Una di queste tele porta il titolo aleatorio e attribuito a posteriori di *Entropie* (1955). “Su tre lati di un rettangolo lasciato vergine, al centro della tela, l’artista ha tracciato una cornice barocca di segni bianchi, come delle fiammate che servirebbero a trattenere il nero scuro che ricopre il perimetro del quadro, conferendogli in questo modo un carattere drammatico, nel senso teatrale del termine. Nel campo d’azione sperimentale così delimitato, si possono ancora scorgere alcune macchie sottostanti, rosse come la vita, nere come l’ignoranza e bianche come le rivelazioni delle soluzioni, presto ricoperte da un gorgo nero come l’ignoto, giunto dal quarto lato del rettangolo a invadere, con un’energia risoluta, il laboratorio d’elaborazione dei segni, creando un nuovo antagonismo con le forze già in tensione. Tuttavia un bagliore bianco viene a graffiare, in un ultimo ghirigoro, la corrente vorticoso del magma. È forse per risvegliare l’illuminazione della conoscenza e reprimere le miserie dell’oscurantismo?” (Jean-Marie Cusinberche, cat. Piasa, 28.11.2006).

Mathieu réalisa cette toile en 1955, année durant laquelle il peignit 24 toiles – constituant sa période dite “épistémologique” (étude critique des sciences) – auxquelles il donna des titres en relation avec ses préoccupations scientifiques, tels que *Théorème d’Alexandroff*, *Entropie négative restreinte* ou *Critère de Cauchy*.

Cet intérêt pour la science est né de sa rencontre avec le travail de Stéphane Lupasco à travers son livre *Le principe d’antagonisme et la logique de l’énergie*. Il déclarera: “J’étais fasciné – que dis-je – ébloui par une pensée fondamentalement originale!” Le numéro 1 (juin 1953) de la revue bilingue “United States Lines Paris Review”, que Mathieu dirigeait pour la compagnie de navigation américaine dont il était le chef des relations publiques, eut pour thème “L’art et la connaissance des deux côtés de l’Atlantique”, avec pour la partie scientifique les contributions de Norbert Wiener, Louis de Broglie et... Stéphane Lupasco. Georges Mathieu précisera: “La physique et plus particulièrement la microphysique me passionnait. [...] Les notions d’incertitude de Heisenberg, les notions de complémentarité de Bohr, le principe de Pauli me ravissaient autant que l’axiome de choix de Zermelo ou le théorème de Gödel.”

C’est donc dans cette situation et avec cet état d’esprit que Mathieu, en 1955, peignit 24 toiles. Elles furent exposées, pour la première fois, aux Etats-Unis, à la Kootz Gallery, l’année suivante. L’une de ces toiles porte le titre aléatoire et donné à posteriori *Entropie*, 1955. “Sur trois côtés d’un rectangle laissé vierge, au centre de la toile, l’artiste a tracé un encadrement baroque de signes blancs, tels des embrases qui serviraient à retenir le noir obscur qui recouvre le pourtour du tableau, lui donnant par là-même un caractère dramatique, au sens théâtral du terme. Dans le champ d’action expérimental ainsi délimité, l’on peut encore apercevoir quelques taches sous-jacentes, rouges comme la vie, noires comme l’ignorance et blanches comme les révélations de solutions, bientôt recouvertes par un maelström noir comme l’inconnu, venu par le quatrième côté, qui envahit, avec une brutale énergie, le laboratoire d’élaboration des signes, tout en créant un nouvel antagonisme avec les forces déjà en tension. Cependant qu’un éclair blanc vient griffer, en un ultime paraphe, le courant tourbillonnaire du magma. Est-ce pour révéler l’illumination de la connaissance et châtier les misères de l’obscurantisme?” (Jean-Marie Cusinberche, cat. Piasa, 28.11.2006).

PROVENIENZA / PROVENANCE
Kootz Gallery, New York.
Martha Jackson Gallery,
New York.
Galerie Paul Facchetti, Paris.
Piasa, Paris, asta / vente
28.11.2006.
Collezione privata / Collection
privée.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE
Cat. Piasa, Paris, asta / vente
28.11.2006, p. 35.

MOSTRE / EXPOSITIONS
Mathieu, Kootz Gallery,
New York, 1956.







Petit engorgement clandestin n° 7, 1956

Olio su tela / Huile sur toile, 89 x 156 cm

Questo quadro venne realizzato l'anno in cui Mathieu dipinse due opere maggiori, *Hommage aux poètes du monde entier* e *La bataille d'Hastings*, in occasione di due magistrali dimostrazioni pubbliche, una a Parigi, l'altra a Londra. Per gli spettatori del Teatro Sarah Bernhardt di Parigi, che assisterono affascinati alla performance dell'artista che realizzava *Hommage aux poètes...*, la meraviglia fu totale. Dipingendo di fronte a un pubblico di 1000 persone una tela di 4 x 12 metri, Mathieu anticipava gli happening americani. La realizzazione dell'opera assunse l'andatura di uno spettacolo. Mathieu commenta così questa performance: "Mentre per la musica l'esecuzione è uno spettacolo di cui nessuno si stupisce, la pittura fino ad allora non aveva potuto apparire nei suoi aspetti analoghi, a causa del suo carattere artigianale. Se un'opera di quel tipo era stata possibile, è perché tutta l'estetica classica che aveva retto la nostra arte da duemila anni, da qualche tempo era stata messa in discussione" (in *Mathieu*, Nouvelles Éditions Françaises, Paris, 1993, p. 42).

L'artista dipinge gli arabeschi e i segni della sua scrittura vertiginosamente rapida, stende il colore, traccia sinusoidi, curve e cerchi. Nel quadro *Hommages aux poètes du monde entier* ritroviamo lo stesso globo sormontato dalla croce che serra la composizione, dettaglio presente in *Petit engorgement clandestin* e in un certo numero di opere esposte a Londra all'Institute of Contemporary Art, così come ne *La bataille d'Hastings*, e che si trovava già come elemento di partenza della costruzione di *Les Capétiens partout!*, del 1954. La stessa composizione, che si dinamizza attorno a forme circolari, accomuna anche le opere che Mathieu dipinse nel 1956 intorno al quadro *Couronnement de Charlemagne*, in cui numerosi cerchi articolano composizioni brillanti dai colori più sobri.

Ce tableau fut composé l'année où Mathieu peignit deux œuvres majeures, *Hommage aux poètes du monde entier* et *La bataille d'Hastings*, lors de démonstrations publiques magistrales, l'une à Paris, l'autre à Londres. Pour les spectateurs du Théâtre Sarah Bernhardt de Paris qui assistèrent subjugués à la performance de l'artiste réalisant *Hommage aux poètes...*, l'éblouissement fut total. Peignant devant un public de mille personnes une toile de 4 x 12 mètres, Mathieu anticipait les happenings américains.

La réalisation de l'œuvre prit des allures de spectacle. Mathieu commente cette performance: "Alors que pour la musique l'exécution est un spectacle dont personne ne s'étonne, la peinture jusqu'alors n'avait pu apparaître sous ses aspects semblables à cause de son caractère artisanal. Si une telle œuvre pouvait être rendue possible, c'est que toute l'esthétique classique qui avait régi notre art depuis deux mille ans, était depuis quelques années remise en question" (in *Mathieu*, Nouvelles Editions Françaises, Paris, 1993, p. 42).

L'artiste peint de son écriture vertigineusement rapide les arabesques et les lignes, il étend la couleur, trace des sinusoides, des courbes et des cercles. Dans la toile *Hommages aux poètes du monde entier* on retrouve le même globe surmonté de la croix qui verrouille la composition, détail notable dans *Petit engorgement clandestin* et qui est présent dans un certain nombre des œuvres exposées à Londres à l'Institute of Contemporary Art, en même temps que *La bataille d'Hastings*, et que l'on retrouvait déjà comme élément de départ de la construction de *Les Capétiens partout!*, 1954. Cette même composition, qui se dynamise autour de formes circulaires, s'apparente aussi aux œuvres que Mathieu peint en 1956 autour du tableau *Couronnement de Charlemagne*, où nombres de ces cercles articulent des compositions fulgurantes aux coloris plus sobres.

PROVENIENZA / PROVENANCE
Collezione privata / Collection
privée.

MOSTRE / EXPOSITIONS
Kunst und Naturform,
Kunsthalle, Basel, 1958,
cat. n° 43.
Mathieu, Musée des Beaux-
Arts, Neuchâtel, 1959.
Mathieu, New London
Gallery, London, 1960,
cat. n° 1.







Composition. Fond blanc, 1957

Olio su tela / Huile sur toile, 152,5 x 91 cm

Fond blanc è stato dipinto in occasione di un soggiorno a New York nel 1957. Invitato per una mostra dal suo mercante Samuel Kootz, Mathieu, come sua abitudine, realizza i quadri sul posto. L'atelier è improvvisato nel seminterrato del Ritz-Carlton.

L'artista racconta questa esperienza con un po' di rancore: "Arrivo a New York. Assisto a un cocktail organizzato in mio onore: duecento persone in piedi, e per di più, in piedi, cenano. Riesco a sedermi. Dieci giorni dopo, il mio mercante mi chiede di fargli qualche quadro. Il solo posto adatto a fungere da atelier che riuscì a trovarmi fu il quarto sotterraneo del vecchio hotel Ritz-Carlton, al 400 di Madison Avenue. Scesi da solo a 45 piedi sotto terra, portandomi da solo i miei colori, manovrando da solo l'ascensore, per trovare in fondo a lunghi corridoi, che ricordavano una prigione, un'immensa sala dove dipinsi, da solo, quattordici tele in tre ore: l'esperienza più kafkiana della mia vita – kafkiana non per la mia solitudine ma per le circostanze."

Thomas B. Hess commenta le opere dipinte da Mathieu: "In occasione di una recente visita a New York, Georges Mathieu ha dipinto in poche ore una serie di quadri che il suo mercante ha subito trasformato in uno 'special one-man show'. Mai, dopo *La bataille de Bouvines*, Mathieu aveva operato in modo così brillante."

In effetti il segno di Mathieu è concentrato nell'espressione più essenziale e contratta possibile. L'artista rende in pochi tratti magistrali la forza creativa della sua arte. Questa serie newyorchese del 1957 appartiene al registro più alto dell'opera di Mathieu.

Fond blanc, 1957, a été peint par Mathieu à l'occasion d'un séjour à New York. Invité par son marchand Samuel Kootz pour une exposition, Mathieu, comme à son habitude, réalise les tableaux sur place. L'atelier est improvisé dans les sous-sols du Ritz-Carlton.

Il relate cette expérience avec un peu de rancœur: "J'arrive à New York. J'assiste à un cocktail donné en mon honneur: deux cents personnes debout, et qui plus est, debout, dînent. Je réussis à m'asseoir. Dix jours plus tard, mon marchand me demande de lui faire quelques toiles. Le seul endroit qu'il trouve comme atelier est le quatrième sous-sol de l'ancien hôtel Ritz-Carlton au 400 Madison Avenue. J'y descends tout seul à 45 pieds sous terre, transportant mes couleurs seul, dans des ascenseurs qu'on dirige seul, pour découvrir au fond de longs couloirs de prison une salle immense où je peins seul, quatorze toiles en trois heures: expérience la plus kafkaïenne de ma vie – kafkaïenne non pas en raison de ma solitude mais en raison des causes."

Thomas B. Hess commente les œuvres peintes par Mathieu: "Lors d'une récente visite à New York, Georges Mathieu a peint en quelques heures une série de peintures que son marchand a immédiatement transformée en un 'special one-man show'. Jamais depuis *La bataille de Bouvines* Mathieu n'avait œuvré aussi brillamment."

En effet le signe de Mathieu est concentré dans l'expression la plus essentielle et la plus tendue possible. L'artiste donne en quelques traits magistraux la puissance créative de son art. Cette série new-yorkaise de 1957 appartient au registre le plus élevé de l'œuvre de Mathieu.

PROVENIENZA / PROVENANCE
Kootz Gallery, New York.
Martha Jackson Gallery,
New York.
Galerie Stadler, Paris.
Galerie Beaubourg, Paris.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE
Mathieu, Nouvelles Editions
Françaises, Paris, 1993,
ill. p. 55.
Mathieu, 50 ans de création,
Editions Hervas, Paris, 2003,
ill. p. 65.

MOSTRE / EXPOSITIONS
*Mathieu. An Usual One-week
Exhibition*, Kootz Gallery,
New York, 1957.
Mathieu-Saura-Tâpies, Galerie
Stadler, Paris, 1971-1972.
*Mathieu. Œuvres anciennes
1948-1960*, Galerie
Beaubourg, Paris, 1974.
Art Cologne, stand Galerie
Beaubourg, Köln, 1975.
If FIAC, stand Galerie
Beaubourg, Paris-Bastille,
1975.



Georges Mathieu dipinge quattordici tele in tre ore nel sotterraneo del Ritz-Carlton a New York, 1957
Georges Mathieu peint quatorze toiles en trois heures dans les sous-sols du Ritz-Carlton à New York, 1957







Frigidaire, 1958

Composizioni realizzate su un frigorifero marca "Frigidaire"
Olio su tre pannelli: altezza 152,5 cm; larghezza 67 cm; profondità 61 cm
Firmato e datato sul pannello destro, in basso a destra

Il giorno dell'inaugurazione della mostra *Noblesse de l'objet quotidien*, venerdì 27 giugno 1958, nella cornice alla moda della Galerie Charpentier, di cui "il primo piano è stato generosamente messo a disposizione [...] da M. Raymond Nacenta", c'erano una trentina di oggetti esposti: dal comò di Leleu decorato da Chapelain-Midi alle rilegature dipinte da Steinlen, dai vasi da farmacia, alle ceramiche e agli attrezzi antichi, così come un ventaglio disegnato da Edouard Detaille. Nel modesto catalogo illustrato della mostra, Jean Cocteau aveva scritto: "E come il XVIII secolo decorava le carrozze e le spinette, così il XX secolo orna i suoi frigoriferi." Due note precisavano: "Gli armadi frigoriferi messi a disposizione dei pittori sono di marca Frigidaire. Sono stati offerti dalla General Motors (Francia). [...] I colori messi gentilmente a disposizione degli artisti sono stati appositamente studiati e preparati dalla Società Lory." Perché in questa mostra, al primo piano, si scorgevano dieci armadi frigoriferi con le firme prestigiose di Atlan, Bott, Bernard Buffet, Carzou, Capuletti, Jean Cocteau, Léonor Fini, Labisse, Mathieu, Terechkovitch. Mentre gli altri artisti avevano interamente ricoperto di pittura i loro frigoriferi, diventati così supporti di fantasmagorie sino a far dimenticare l'oggetto utilitaristico, Mathieu aveva decorato la porta e i fianchi del suo Frigidaire, dove era stampato il marchio della corona, con una piccola serie calligrafica di segni neri in assenza di gravità intorno a nugoli rosa evanescenti. Questa originale modalità di attribuire agli oggetti quotidiani grazia ed eleganza, in uno spirito di festa e di celebrazione non è lontana dal soggiorno che Mathieu fece in Giappone, l'anno precedente, nel 1957, per sperimentare e confrontare l'alfabeto di quel nuovo linguaggio che aveva inventato e battezzato "astrazione lirica": "Cercavo una calligrafia che non fosse, come dalle nostre parti, statica; la volevo dinamica come quella che in Asia era talmente libera da meritare di essere elevata al rango di vera e propria arte." Prima di questa mostra, Georges Mathieu aveva posto l'oggetto nel vestibolo della sua casa, accanto a una copia in marmo del trono di Carlomagno – non si diceva forse, dall'epoca del Sacro Impero, che colui che possedeva il trono di Carlomagno era sovrano del reame?! – e vi aveva posto sopra una replica della corona di Carlomagno, simbolo del Sapere e della Cultura, secondo Mathieu, dominante la nostra civiltà orientata verso i beni materiali.

Compositions réalisées sur un réfrigérateur de marque "Frigidaire"
Huile sur trois panneaux: hauteur 152,5 cm; largeur 67 cm; profondeur 61 cm
Signée et datée sur le panneau droit, en bas à droite

Le jour du vernissage de l'exposition *Noblesse de l'objet quotidien*, le vendredi 27 juin 1958, dans le cadre très en vogue de la Galerie Charpentier, dont "le premier étage a été généreusement mis à la disposition de l'exposition par M. Raymond Nacenta", il y avait là une trentaine d'objets exposés: de la commode de Leleu décorée par Chapelain-Midi, aux reliures peintes par Steinlen, des vases de pharmacie, des faïences et des outils anciens, ainsi qu'un éventail dessiné par Edouard Detaille. Dans le modeste catalogue illustré de l'exposition, Jean Cocteau avait écrit: "Et de même que le dix-huitième siècle décorait les carrosses et les épinettes, de même le vingtième siècle orne ses frigidaires..." Deux notes précisaient: "Les armoires frigorifiques mises à la disposition des peintres sont des Frigidaire. Elles ont été offertes par la General Motors (France). [...] Les couleurs mises gracieusement à la disposition des artistes ont été spécialement étudiées et préparées par la Société Lory." Car, dans cette exposition, à l'étage, l'on découvrait dix armoires frigorifiques portant les signatures prestigieuses de Atlan, Bott, Bernard Buffet, Carzou, Capuletti, Jean Cocteau, Léonor Fini, Labisse, Mathieu, Terechkovitch. Tandis que les autres artistes avaient entièrement recouvert de peinture leurs réfrigérateurs, devenus ainsi supports de rêverie jusqu'à faire oublier l'objet utilitaire, Mathieu orna la porte et les côtés de son Frigidaire, estampé de la couronne, de la marque, d'une petite suite calligraphique de signes noirs en apesanteur à l'entour de nuées roses évanescences. Cette manière originale de parer les objets quotidiens de grâce et d'élégance, dans un esprit de fête et de cérémonie, n'est pas éloignée du séjour que Mathieu effectua au Japon l'année précédente, en 1957, pour y éprouver et confronter le nouvel alphabet qu'il avait inventé de ce nouveau langage qu'il avait baptisé "l'abstraction lyrique": "Je cherchais une calligraphie qui ne fût pas, comme sous nos climats, statique; je la voulais dynamique à l'égal de celle qui, en Asie, était assez libre pour mériter d'être élevée au rang d'art véritable." Avant cette exposition Georges Mathieu avait placé l'objet dans le vestibule de sa demeure, à côté d'une copie en marbre du trône de Charlemagne – ne disait-on pas, depuis l'époque du Saint Empire, que celui qui était en possession du trône de Charlemagne régnait sur le royaume?! – et déposé dessus une réplique de la couronne de Charlemagne, symbole du Savoir et de la Culture, selon Mathieu, dominant celui de notre civilisation orientée vers les biens matériels.

PROVENIENZA / PROVENANCE
Collection de l'artiste, Paris.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE
"Jours de France", n° 189,
Paris, 28.6.1958, ill. p. 39.
Etude Maurice Rheims, cat.
Galerie Charpentier, Paris,
15 décembre 1958, ill.
"Panorama", n° 23,
Antwerpen, 2.6.1959,
ill. p. 32.
"Pueblo", Madrid,
14.11.1960, ill. p. 7.
"Jardin des Arts", n° 130,
septembre 1965, ill. p. 55.

MOSTRE / EXPOSITIONS
Noblesse de l'objet quotidien,
Galerie Charpentier, Paris,
1958, cat. n. 9.



Nell'autunno del 1958, gli armadi frigoriferi furono messi all'asta – sotto i colpi del martello di Maurice Rheims alla Galerie Charpentier, dove accorsero le celebrità parigine – a beneficio del Centre Français de Protection de l'Enfance che era stato il committente di queste creazioni d'arte domestica. Avendo spesso dichiarato: “Per un artista degno di questo nome, non c'è sfera, per piccola che sia, che egli non abbia non il diritto, ma il dovere di invadere. A cosa serve essere un pittore se ciò non crea più felicità per gli uomini? Non è forse ai poeti e agli artisti che spetta offrire al mondo un'arte di vivere?”, Mathieu s'impegnerà più di ogni altro, accanto alla sua opera pittorica, a rinnovare le forme e i colori del nostro quotidiano attraverso le sue opere “collaterali”, dall'architettura ai biglietti d'auguri – per attribuire loro uno stile, “uno stile per il nostro secolo” (Jean-Marie Cusinberche).

A l'automne 1958, les armoires frigorifiques furent dispersées aux enchères, sous le marteau de maître Maurice Rheims, lors d'une vente courue du Tout-Paris à la Galerie Charpentier, au bénéfice du Centre français de protection de l'enfance, qui avait été le commanditaire de ces créations d'art ménager. Ayant souvent déclaré: “Pour un artiste digne de ce nom, il n'est pas de domaine, si petit soit-il, qu'il n'ait non pas le droit, mais le devoir d'envahir. A quoi sert d'être un peintre si cela ne crée pas plus de bonheur pour les hommes? N'est-ce pas aux poètes et aux artistes qu'il appartient d'offrir au monde un art de vivre?”, Mathieu s'engagera plus que d'aucuns, à côté de son œuvre peinte, à renouveler les formes et les couleurs de notre quotidien, par ses œuvres annexes, de l'architecture aux cartes de vœux, pour leur donner un style, “un style pour notre siècle” (Jean-Marie Cusinberche).

草書

Petit violet, 1958

Olio su tela / Huile sur toile, 81 x 60 cm

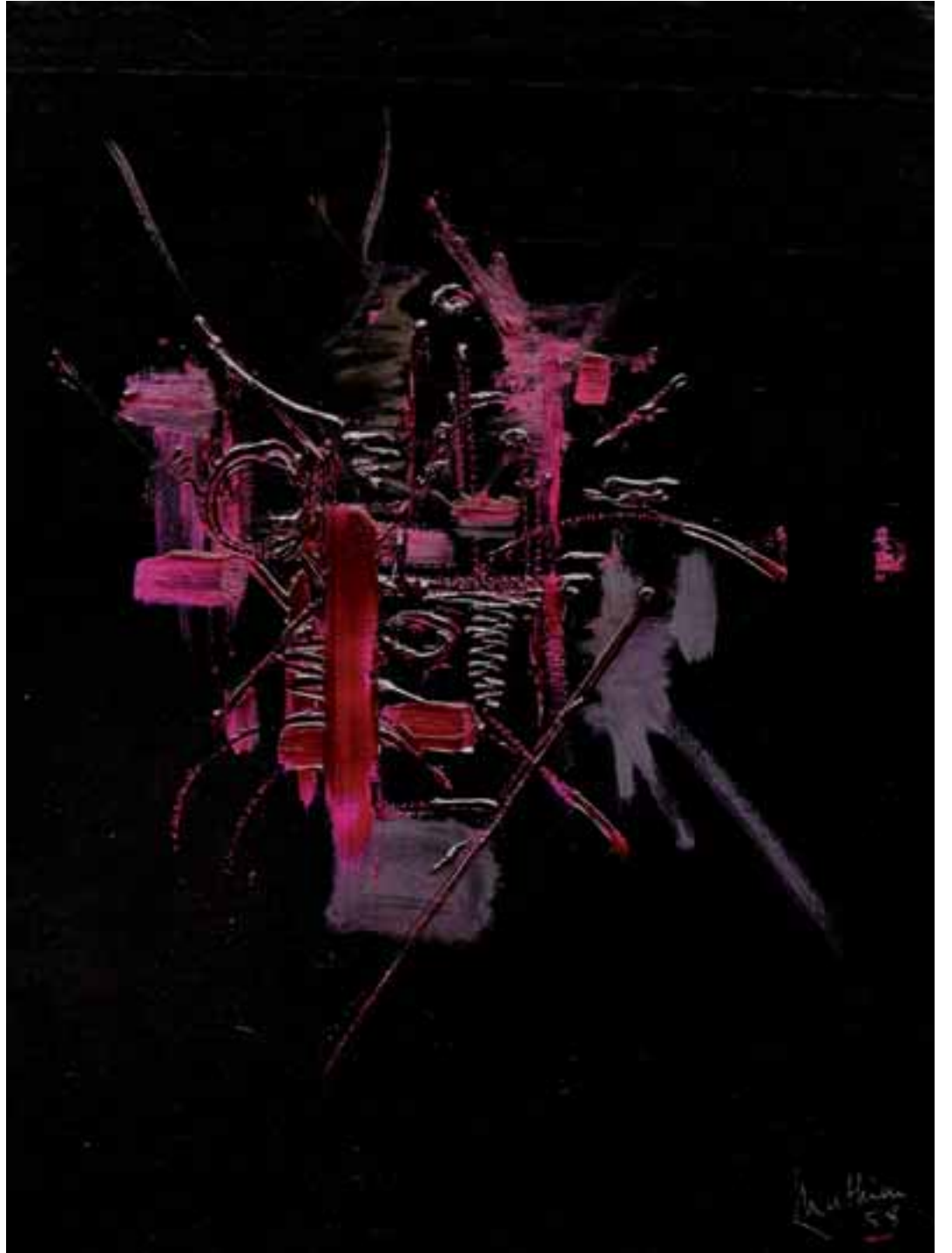
Con il suo motivo rosa e viola su fondo nero, quest'opera si esprime in uno zampillio di rara eleganza. Il pennello dell'artista si posa in aplat carichi di pittura che si slanciano in schegge affilate. Abbiamo qui un eminente esempio della gestualità di Mathieu contenuta in un formato di piccole dimensioni, tanto espressiva quanto lo slancio evidente su tele più grandi. L'artista scompone la sua abilità e il suo talento legando il titolo dell'opera alla dominante di colore utilizzata nella composizione. Questo quasi monocromo corrisponde a un periodo di rinnovamento di Mathieu: una virtuosità dinamica contrastata dall'"anti-dinamismo" di superfici quasi unite. Il viola è il colore della temperanza. Esso simboleggia la mescolanza della lucidità e dell'azione riflessiva. Il viola è anche il simbolo dell'equilibrio tra il cielo (blu) e la terra (rosso), tra lo spirito e i sensi, tra l'intelligenza e la passione, e tra la saggezza e l'amore. Il viola è anche il colore dell'obbedienza e della sottomissione. È un colore rassicurante che tempera la passione del rosso. Il che non impedisce che esso simboleggi la spiritualità legata al sangue e al sacrificio, o che sia legato ai concetti di penitenza, espiazione e raccoglimento. Questa simbologia si addice all'opera di Mathieu che amava utilizzare questo colore in quadri, come questo, al tempo stesso fulminei e riflessivi. Legato all'idea di sacrificio, il viola ci ricorda che nel 1958 Mathieu dedicava molte delle sue opere ai Templari e al loro sterminio... Il viola è un colore di circostanza. È anche una tinta molto monarchica, che Mathieu adottò come colore di fondo per il suo celebre quadro *Les Capétiens partout!* Citiamo il suo commento all'esecuzione della tela: "Il colore di fondo sarà un viola scuro: viola di cobalto mescolato al nero d'avorio: il colore dei paramenti sacri."

En camaïeux de rose et violet sur fond noir, cette œuvre s'exprime dans un jaillissement d'une rare élégance. Le pinceau de l'artiste se pose en aplats chargés de peinture qui s'étirent en éclats acérés.

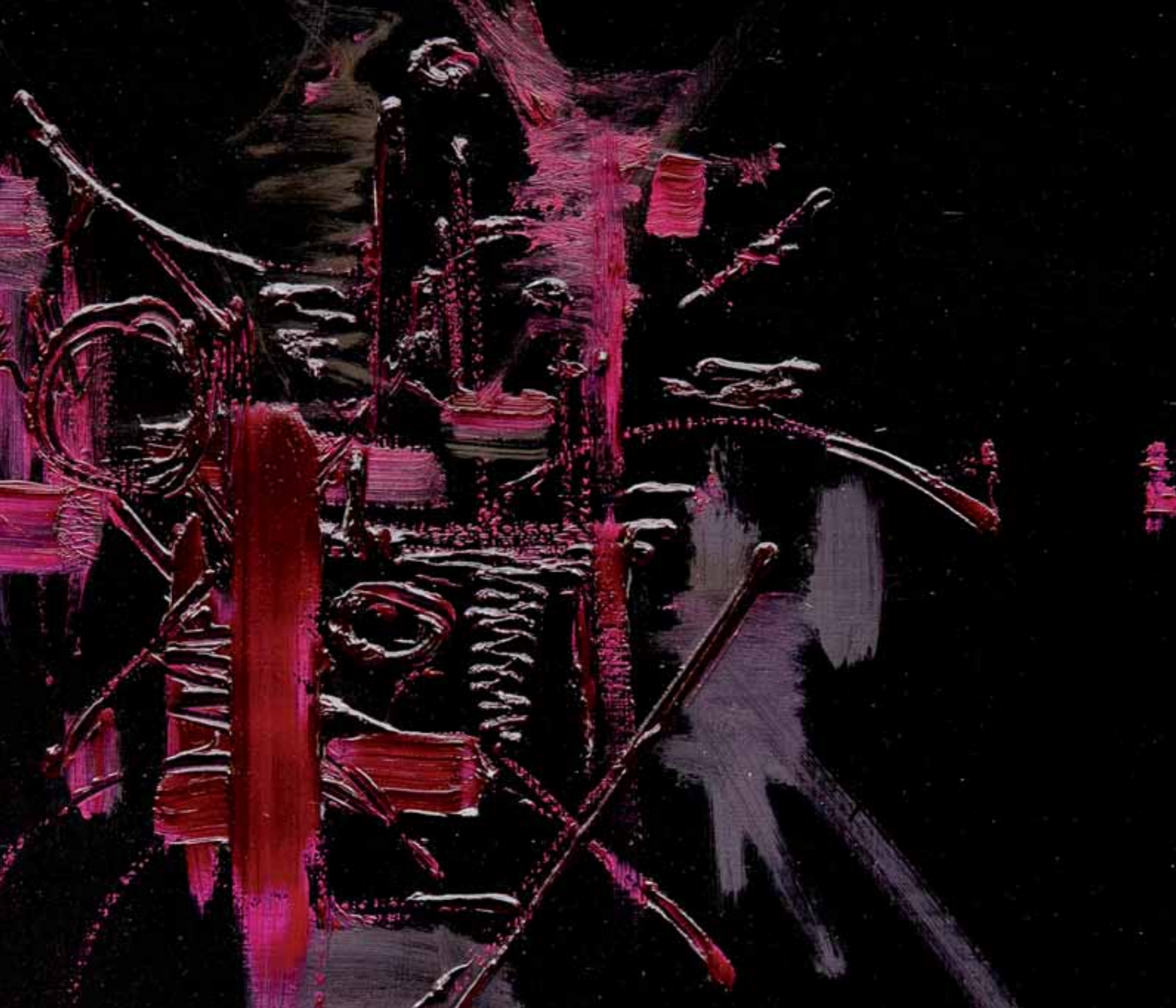
Nous avons ici un exemple remarquable de la gestuelle de Mathieu contenue dans un format de petite dimension, tout aussi expressive que dans le jaillissement qui s'opère sur des toiles plus grandes. L'artiste démonte son habileté et son talent liant le titre de l'œuvre à la dominante de couleur utilisée dans la composition. Ce presque monochrome correspond à une période de renouvellement de Mathieu: une virtuosité dynamique contrastée par l'"anti-dynamisme" de surfaces presque unies. Le violet est la couleur de la tempérance. Elle symbolise le mélange de la lucidité et de l'action réfléchie. Le violet est aussi le symbole de l'équilibre entre le ciel (bleu) et la terre (rouge), entre l'esprit et les sens, entre l'intelligence et la passion, entre la sagesse et l'amour. Le violet est aussi la couleur de l'obéissance et de la soumission. C'est une couleur apaisante qui tempère la passion du rouge. Ce qui n'empêche pas le violet de symboliser la spiritualité liée au sang et au sacrifice, ou d'être liée aux concepts de pénitence, d'expiation et de recueillement.

Cette symbolique sied bien à l'œuvre de Mathieu qui aimait utiliser cette couleur dans des toiles comme celle-ci à la fois fulgurante et réfléchie. Lié à l'idée de sacrifice, le violet rappelle ici qu'en 1958 Mathieu consacrait nombre de ses œuvres à l'histoire des templiers et à certains épisodes de leur extermination... Le violet est une couleur de circonstance. C'est aussi une teinte très monarchique, que Mathieu adopta comme couleur de fond à son célèbre tableau *Les Capétiens partout!* Citons son commentaire à l'exécution de la toile: "La couleur du fond serait le violet: du violet de cobalt mélangé au noir d'ivoire: les couleurs des vêtements du sacré."

PROVENIENZA / PROVENANCE
Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris.
Collection Baron Rolin, Bruxelles.
Galerie Cogeime, Bruxelles.
Collezione privata / Collection privée, Genève.
Collezione privata / Collection privée.







La retraite de Hugues de Payens, 1958

Olio su tela / Huile sur toile, 97 x 195 cm

Per inaugurare il suo nuovo spazio, la Galerie Internationale d'Art Contemporain (253 rue Saint-Honoré) a Parigi, Maurice d'Arquian (1908-1975) – direttore anche della Galerie Helias di Bruxelles – aveva scelto di organizzare un'esposizione di opere inedite di Mathieu, del quale sarebbe poi diventato l'agente e la cui pittura avrebbe difeso in tutto il mondo.

Sin dall'infanzia, Georges Mathieu nutre per la storia una passione smodata di cui si comprenderà la ragione quando confiderà: "Sono nato a Boulogne-sur-mer, ai piedi dei bastioni di un castello del 1231 [...] Nella famiglia di mia madre si è sempre sostenuto che discendessimo da Goffredo di Buglione..." che fu il capo e la figura emblematica della prima crociata (1099). Ora, è proprio a immagine delle crociate – per il loro aspetto sia temporale sia spirituale – che Mathieu organizza diverse esposizioni "storiche", nel 1947, 1948 e 1951, riunendo artisti di ogni dove in battaglie estetiche contro tutte le astrazioni geometriche, egemoni nel dopoguerra, in nome dell'astrazione lirica.

In seguito alla prima crociata, numerosi cavalieri francesi che avevano seguito Goffredo di Buglione, tra cui Ugo de' Pagani, fondarono nel 1118 l'Ordine dei Cavalieri del Tempio, la cui missione era di proteggere le strade e i sentieri percorsi dai pellegrini in Terra Santa. Fu così che Mathieu mise a profitto questo invito particolare a esporre, per risollevarne segretamente la tradizione familiare e celebrare, a modo suo, l'840° anniversario della fondazione dell'Ordine del Tempio, e dipinse sei grandi tele di cui una intitolata: *Hugues de Payens fonde l'Ordre du Temple en 1118*.

Nel comunicato stampa, il pittore precisava: "Questi quadri sono stati concepiti per commemorare alcuni avvenimenti del misterioso e tragico destino dei Templari, i cui due secoli di storia coincidono con ciò che la civiltà occidentale ha elaborato di più perfetto."

Ugo de' Pagani è incontestabilmente il fondatore e il personaggio più emblematico dell'Ordine del Tempio. Accompagnato da altri otto cavalieri, si reca in Terra Santa sin dal 1118, dove appunto fonda l'Ordine. L'uomo, realmente un mistico, aveva la volontà di costituire una cavalleria spirituale.

La retraite de Hugues de Payens si riferisce dunque alla tela di più grande formato *Hugues de Payens fonde l'Ordre du Temple en 1118* e appartiene anch'esso al ciclo che l'artista eseguì nel 1958 e che

Pour inaugurer sa toute nouvelle Galerie Internationale d'Art Contemporain (253 rue Saint-Honoré) à Paris, Maurice d'Arquian (1908-1975) – aussi directeur de la Galerie Helias à Bruxelles – avait choisi d'organiser une exposition d'œuvres inédites de Mathieu dont il sera l'agent et défendra la peinture dans le monde entier.

Depuis l'enfance, Georges Mathieu a pour l'histoire un goût immodéré, dont on apprendra la cause lorsqu'il confiera: "Né à Boulogne-sur-Mer au pied des remparts d'un château de 1231, [...] l'on a toujours prétendu dans la famille de ma mère que nous descendions de Godefroy de Bouillon..." Qui fut, comme il est dit, le chef et la figure emblématique de la première croisade (1099). Or, c'est bien à l'image des croisades – tant par leur aspect temporel que spirituel – que Mathieu organisa plusieurs expositions "historiques", en 1947, 1948 et 1951, rassemblant des artistes de toute part, dans des combats esthétiques contre toutes les abstractions géométriques, hégémoniques d'après-guerre, au nom de l'abstraction lyrique.

À la suite de la première croisade, plusieurs chevaliers français qui avaient suivi Godefroy de Bouillon, parmi lesquels Hugues de Payens, fondèrent en 1118 l'Ordre des Chevaliers du Temple dont la mission était de protéger les routes et les chemins empruntés par les pèlerins en Terre Sainte. C'est ainsi que Mathieu mit à profit cette invitation particulière à exposer, pour relever secrètement la tradition familiale et célébrer, à sa manière, le 840° anniversaire de la fondation de l'Ordre du Temple, en peignant six grandes toiles dont une intitulée *Hugues de Payens fonde l'Ordre du Temple en 1118*.

Le peintre précisait dans le communiqué: "Ces peintures ont été conçues pour commémorer certains événements de la mystérieuse et tragique destinée des templiers, dont les deux siècles d'histoire coïncident avec ce que la civilisation occidentale a élaboré de plus parfait."

Hugues de Payens est incontestablement le fondateur de l'Ordre du Temple. C'est le personnage de l'Ordre le plus emblématique. En effet, nous savons qu'accompagné de huit autres chevaliers, il se rend en Terre Sainte dès 1118, où il fonde l'Ordre. L'homme réellement mystique avait la volonté de constituer une chevalerie spirituelle.

Le tableau de Mathieu *La retraite de Hugues de Payens* se réfère donc à la toile de plus grand format, *Hugues de Payens fonde l'Ordre du Temple en 1118*, et appartient au cycle que l'artiste exécuta en 1958, et qu'il intitula *Hommage aux templiers*. D'autres compositions illustrent ce

PROVENIENZA / PROVENANCE
Studio dell'artista / Atelier de l'artiste.
Collezione privata / Collection privée.

MOSTRE / EXPOSITIONS
Mathieu, Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris, 1958.
Mathieu, New London Gallery, London, 1960, cat. n° 5.
Mathieu, Palais de la Présidence de la République, Beirut, 1961.
Mathieu, Neue Galerie im Künstlerhaus, München, 1962, cat. n° 1.

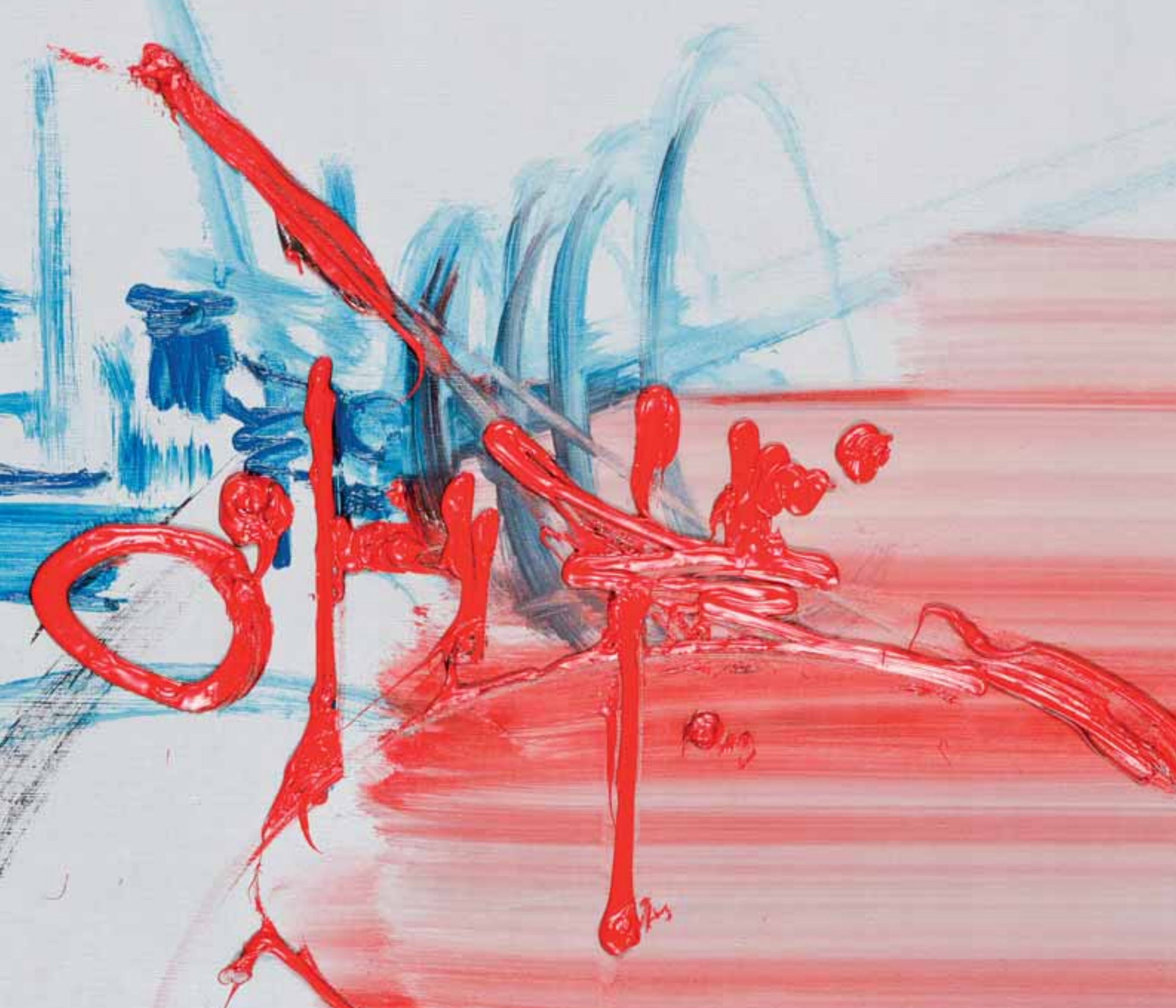


intitolò *Hommage aux Templiers*. Altre composizioni illustrano questo tema: *La bulle Omne datum optimum*, *Le cardinal Mathieu charge Saint Bernard du secrétariat de l'Ordre du Temple*, *Non nobis, Domine, non nobis sed nomini tuo da gloriam*, *Jacquelin de Maillé au siège d'Ascalon*, *La bataille de Tibériade...*

L'insieme di queste opere commemorative dell'840° anniversario della fondazione dell'Ordine del Tempio esposte alla Galerie Internationale d'Art Contemporain suscitò alcune aspre critiche, in particolare da parte di Pierre Restany che tuttavia notava a proposito della tela intitolata *La bulle Omne datum optimum*: "Bisogna forse vedere in questa fulminea sobrietà un pellegrinaggio alle sorgenti stesse della spontaneità creatrice?" Questa stessa spoliazione, questa sorta di minimalismo si ritrova in *La retraite de Hugues de Payens*, in cui l'ampia stesura del colore contrasta con il dinamismo delle linee.

thème: *La bulle Omne datum optimum*, *Le cardinal Mathieu charge Saint Bernard du secrétariat de l'Ordre du Temple*, *Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam*, *Jacquelin de Maillé au siège d'Ascalon*, *La bataille de Tibériade...*

L'ensemble de ces œuvres commémorant le 840^e anniversaire de la fondation de l'Ordre du Temple, exposé à la Galerie Internationale d'Art Contemporain, suscite quelques critiques acerbes, notamment de la part de Pierre Restany qui cependant notait à propos de la toile intitulée *La bulle Omne datum optimum*: "Faut-il voir dans cette fulgurante sobriété un pèlerinage aux sources mêmes de la spontanéité créatrice?" Ce même dépouillement, cette sorte de minimalisme, se retrouve dans *La retraite de Hugues de Payens*, où l'aplatissement de la couleur contraste avec le dynamisme des lignes.



Sans titre. Composition, 1959

Olio su tela / Huile sur toile, 90 x 195 cm

Il periodo brasiliano di Mathieu proclama il proprio ardore in quest'opera che adotta le stesse tonalità di *Macumba*, una tela di 3 x 10 metri eseguita in due ore di fronte a 300 persone, a Rio de Janeiro presso il Museu de Arte Moderna. Mathieu si entusiasma per questo paese il cui dinamismo nasce della ricchezza culturale. "Nel momento in cui le nozioni di gioco, di sacro e di festa sono in piena regressione, il Brasile offre al mondo sbalordito lo spettacolo di una civiltà totale poiché ha saputo fare una sintesi magistrale di elementi a priori disparati: la pseudo-cultura europea positiva da una parte e gli apporti più originali, più vivaci e più nuovi di popoli chiamati impropriamente primitivi dall'altra."

Nella composizione di quest'opera, Mathieu mostra la sua preferenza per il gioco del nero, del rosso e del bianco che si urtano su uno sfondo beige uniforme. La scrittura è rapida, l'impatto dei bianchi spremuti dal tubetto concentra il quadro nel suggerimento di movimento e di velocità accompagnato da qualche schizzo di nero. Il gesto vorticoso e il ritmo irruente della realizzazione sono qui perfettamente domati.

Nel 1959 Mathieu ha realizzato anche un'altra opera estremamente simbolica, *Le massacre de la Saint-Barthélemy*. Questo quadro, dipinto in diretta per una trasmissione televisiva, simboleggia tutta la violenza, il sangue e l'odio che animano le folle in uno slancio di fanatismo religioso. Questo tema si addice all'arte di Mathieu, il quale realizza un'opera straziante e caotica. Qualcosa di questo caos si ritrova in *Sans titre* 1959, dove l'esplosione della composizione si avvicina alla gestualità disperata dell'artista in transe, che scende a patti con tutti gli eccessi del mondo.

La période brésilienne de Mathieu affirme son ardeur dans cette œuvre qui comporte les mêmes tonalités que la toile *Macumba*, œuvre de 3 x 10 mètres exécutée en deux heures devant trois cents personnes à Rio de Janeiro, au Museu de Arte Moderna. Mathieu s'enthousiasme pour ce pays dont le dynamisme naît de la richesse culturelle: "Au moment où les notions de jeu, de sacré et de fête sont en pleine régression, le Brésil offre au monde ébloui le spectacle d'une civilisation totale parce qu'il a su faire une synthèse magistrale d'éléments a priori disparates: la pseudo-culture européenne positive d'une part et les apports les plus originaux, les plus vivants et les plus neufs de peuples appelés abusivement primitifs d'autre part."

Dans la composition de cette œuvre, Mathieu marque sa préférence pour le jeu du noir, rouge et blanc qui s'entrechoquent sur un fond beige uniforme. L'écriture est vive, l'impact des blancs exécutés au tube entraîne le tableau dans la suggestion de mouvement et de vitesse qu'accompagnent quelques éclaboussures de noir. Le geste virevoltant et le rythme endiablé de la réalisation sont ici parfaitement maîtrisés. En 1959, Mathieu a réalisé aussi une autre œuvre grandement symbolique, *Le massacre de la Saint-Barthélemy*. Ce tableau, peint en direct pour une émission de télévision, symbolise toute la violence, le sang et la haine qui animent les foules dans un déchaînement de fanatisme religieux. Ce thème sied à l'art de Mathieu qui réalise une œuvre déchirante et chaotique. Quelque chose de ce chaos se retrouve dans *Sans titre* 1959, où l'explosion de la composition s'apparente à la gestuelle désespérée de l'artiste en transe, pactisant avec tous les excès du monde.

PROVENIENZA / PROVENANCE
Galleria Rossovermiglio,
Padova.
Collezione privata /
Collection privée.







La vie communale, 1959

Olio su tela / Huile sur toile, 81 x 130 cm

In quest'opera si nota tutta l'evoluzione del lavoro di Georges Mathieu di questo periodo, un dinamismo nella scrittura contrastato da una massa colorata in aplat. Lo stile dell'artista ha subito un'evoluzione, il suo ardore placato produce una pittura in cui l'energia si posa in un'impronta blu, che domina la composizione. Mathieu eccelle in un'arte minimale in cui il tratto e il colore dialogano per creare un'armonia fredda nella quale il gesto si afferma in contrappunto con un cromatismo ridotto, sottolineando l'istinto di eleganza che l'artista possiede al massimo grado.

Il titolo disorientante ci ricorda che Mathieu battezzava le sue tele per facilitarne la nomenclatura, creando così un sistema di riscontro che permettesse l'identificazione, senza riferimento preciso alla pittura stessa.

Una linea verticale divide l'opera in due parti, come nel quadro *La retraite de Hugues de Payens*. È un procedimento che Mathieu utilizza regolarmente nelle sue opere, come se desiderasse creare un'immagine doppia, una cesura in uno slancio che si divide con questo segno verticale fortemente marcato.

La vie communale appartiene al periodo "brasiliano" dell'artista. Composizioni di questo stesso tipo si scorgono nella mostra che Mathieu inaugura il 3 novembre 1959 al Museu de Arte Moderna di Rio de Janeiro. In particolare un'opera intitolata *Cuyaha*, 1959, evidenzia un certo numero di elementi in comune con *La vie communale*, nella composizione e nella tecnica pittorica.

Dans cette œuvre on note toute l'évolution du travail récent de Georges Mathieu, un dynamisme dans l'écriture contrasté par une masse colorée en aplat. Le style de l'artiste a évolué, son ardeur apaisée produit une peinture où l'énergie se pose dans une empreinte bleue qui domine la composition. Mathieu excelle dans un art minimal où le trait et la couleur dialoguent pour créer une harmonie froide dans laquelle le geste s'affirme en contrepoint d'un chromatisme réduit, soulignant l'instinct d'élégance que l'artiste possède au plus haut point.

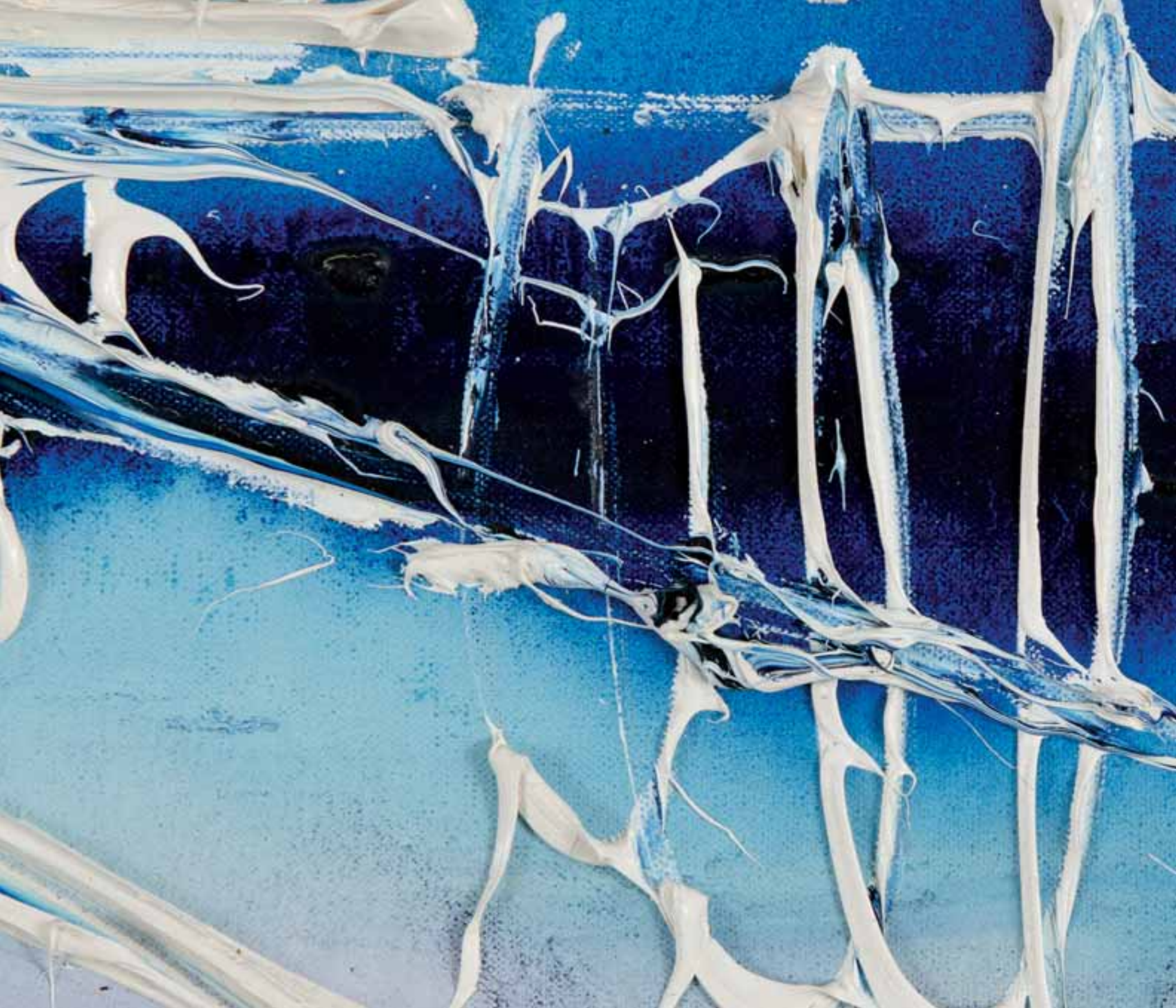
Le titre déconcertant nous rappelle que Mathieu nommait ses toiles pour en faciliter la nomenclature, créant ainsi un système de repérage qui permet l'identification, sans référence précise à la peinture elle-même.

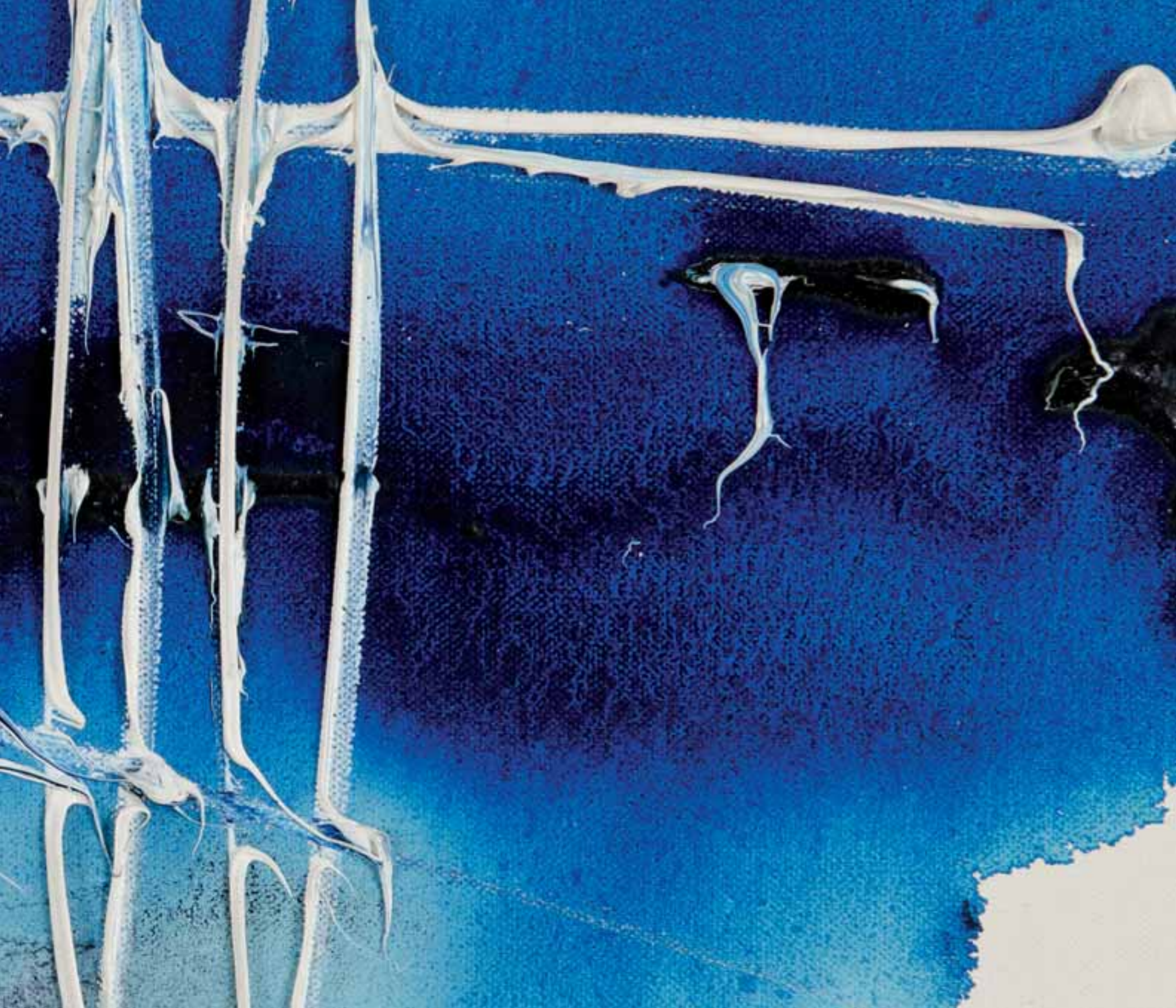
Une ligne verticale découpe l'œuvre en deux parties comme c'était déjà le cas dans le tableau *La retraite de Hugues de Payens*. C'est un procédé que Mathieu utilise de façon régulière dans ses œuvres, comme s'il désirait créer une image double, une césure dans un élan qui se divise par ce signe vertical fortement marqué.

La vie communale appartient à la période "brésilienne" de l'artiste. Des compositions de ce même type s'aperçoivent sur les cimaises de l'exposition que Mathieu inaugure le 3 novembre 1959 au Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro. Notamment une œuvre intitulée *Cuyaha*, 1959, comporte un certain nombre d'éléments communs avec *La vie communale*, dans la composition et la technique picturale.

PROVENIENZA / PROVENANCE
Galerie Arditti, Paris.
Collezione privata / Collection
privée.







L'Inquisiteur, retour de Milan, 1960

Olio su tela / Huile sur toile, 162 x 161 cm

La tela è stata dipinta per la mostra alla Galerie Internationale d'Art Contemporain di Parigi (26 maggio 1960) intitolata *De quelques pompes et supplices sous l'ancienne France*; appartiene al periodo detto "delle pompe e dei supplizi" che Mathieu definì così: "Le 'pompe' erano al tempo stesso festive e funebri; erano l'occasione per esaltare la vita e la morte; la festa parossismo della vita; il supplizio parossismo della sofferenza fisica. Essendo la gioia, la tristezza e il dolore morale o fisico i tre poli maggiori della sensibilità umana da Greco a Rembrandt, da Goya a Picasso."

Il titolo dell'opera suggerisce l'aspetto di sofferenza sottolineato da Mathieu nel riferimento all'Inquisizione, di cui ci sono noti gli atroci procedimenti utilizzati per ottenere le confessioni forzate delle vittime, accusate di stregoneria o di altri ipotetici crimini contro la Chiesa. Milano, sotto il dominio spagnolo, fu, in Italia, una delle città in cui l'Inquisizione si accanì crudelmente.

La bichromia di nero e bianco ha un carattere quasi funebre. La virtuosità del gesto appare in contrasto con una massa applicata in aplat su uno sfondo monocromo. Una grande sobrietà presiede alla composizione che viene ad animarsi di qualche bagliore. Mathieu ci offre qui una versione scarna della propria arte, controllata sempre magistralmente. L'esposizione dell'opera alla Marlborough Gallery di Londra (28 ottobre 1960) la vede in posizione dominante nell'allestimento. Il "Times" di lunedì 31 ottobre 1960 dedica all'avvenimento una pagina intitolandola *Mathieu Comes to Town* e sottolineando il suo talento di "action-painter" nella magistrale improvvisazione delle sue "calligrafie".

La toile a été peinte pour l'exposition à la Galerie Internationale d'Art Contemporain de Paris le 26 mai 1960, intitulée *De quelques pompes et supplices sous l'ancienne France*; elle appartient à la période dite "des pompes et supplices" que Mathieu définit ainsi: "Les 'pompe' étaient à la fois festives et funèbres; elles étaient l'occasion de l'exaltation de la vie et de la mort; la fête, paroxysme de la vie; le supplice, paroxysme de la souffrance physique. La joie, la tristesse et la douleur morale ou physique étant les trois pôles majeurs de la sensibilité humaine du Greco à Rembrandt, de Goya à Picasso."

Le titre de l'œuvre suggère l'aspect de souffrance souligné par Mathieu dans la référence à l'Inquisition, dont on connaît les atroces procédés utilisés pour obtenir des aveux forcés de leurs victimes accusées de sorcellerie ou autres hypothétiques crimes contre l'Eglise. Milan, sous la domination espagnole, fut en Italie une des villes où sévit cruellement l'Inquisition.

La bichromie de noir et blanc revêt un caractère presque funèbre. La virtuosité du geste se contient en contraste d'une masse apposée en aplat sur un fond monochrome. Une grande sobriété préside à la composition qui vient s'animer de quelques éclats. Mathieu nous offre là une version dépouillée de son art qu'il maîtrise toujours remarquablement.

L'exposition de l'œuvre à la Marlborough Gallery de Londres (28 octobre 1960) la montre en position maîtresse de l'accrochage. Le "Times" du lundi 31 octobre 1960 consacre une page à l'événement (*Mathieu Comes to Town*) soulignant son talent d'"action-painter" dans l'improvisation magistrale de ses "calligraphies".

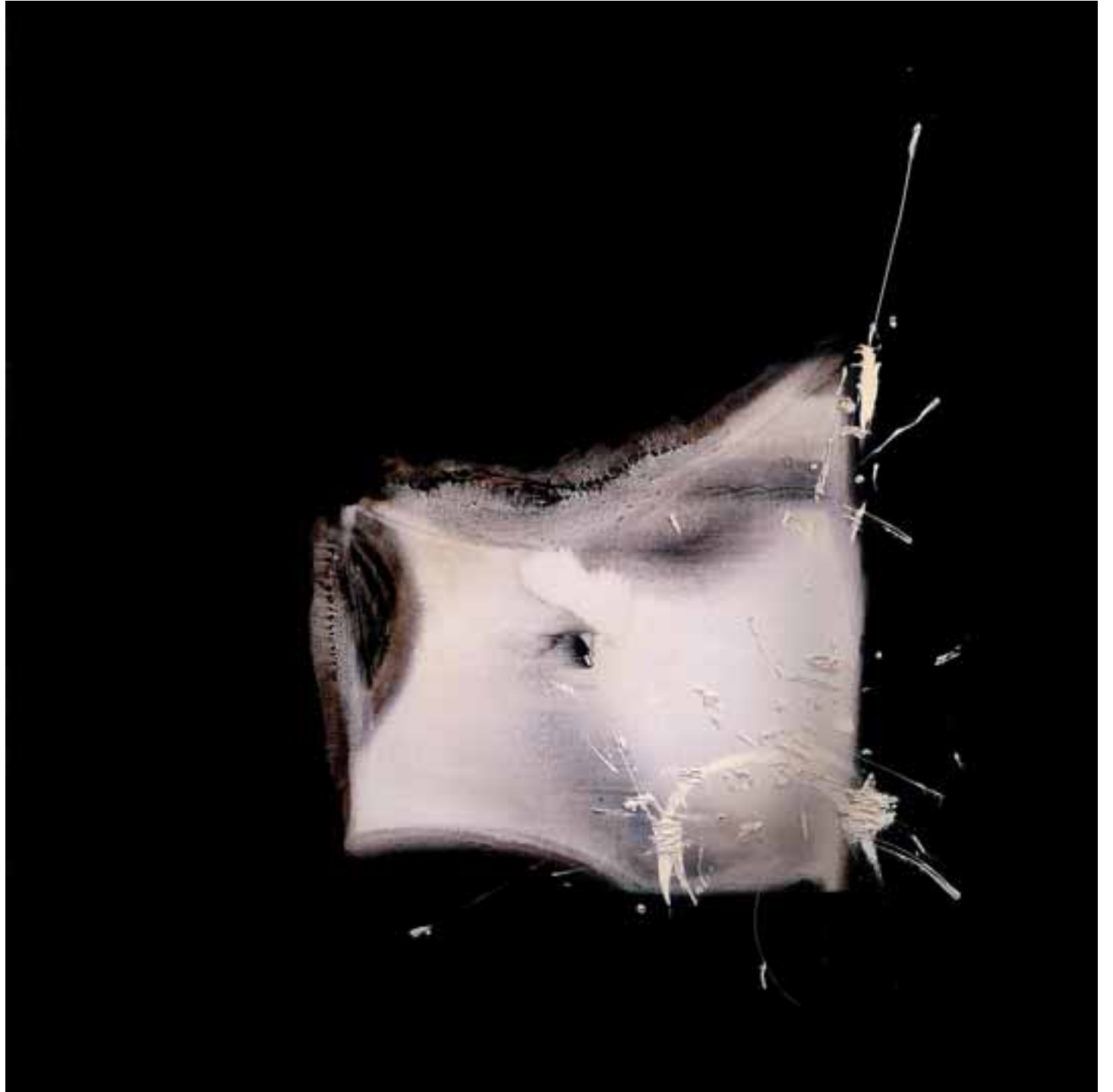
PROVENIENZA / PROVENANCE
Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris.
Vecchiato New Art Gallery, Padova.
Collezione privata / Collection privée.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE
Mathieu. 50 ans de création, Hervas, Paris, 2003, p. 101.

MOSTRE / EXPOSITIONS
Mathieu, Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris, 1960.
Mathieu, Marlborough Gallery, London, 1960, cat. n° 12.
L'Ecole de Paris, Tate Gallery, London, 1962, cat. n° 85.



L'Inquisiteur, retour de Milan, Marlborough Gallery, London, 1960







Saint-Georges terrassant le dragon, 1961

Olio su tela / Huile sur toile, 150 x 300 cm

Realizzato il 15 marzo 1961 / Exécuté le 15 mars 1961

Firmato, localizzato "Byblos" e datato / Signé, localisé "Byblos" et daté

“In questo momento di occidentalizzazione globale del mondo, appare urgente denunciare i miti sui quali si è edificata la nostra decadenza a partire dal XIII secolo e di rilevare che se da quindici anni il nostro Occidente ha tutte le probabilità di ritrovare la sua vera vocazione, ciò avverrà seguendo la via dell'Oriente. E perché non passare allora per la strada più antica: quella che porta al cimitero neolitico di Byblos?” (Georges Mathieu in *Mathieu*, catalogo della mostra al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1963).

Quest'opera è una metafora, attraverso la leggenda, della lotta che l'artista conduce contro un mondo ostinato e ostile. Mathieu è ben consapevole di essere in battaglia quando dipinge questo quadro, interpretazione tragica del proprio destino. Del resto, un lavoro dell'artista libanese Miloud Boukerche rappresenta, in quello stesso 1961, san Giorgio sotto le sembianze di Mathieu che calpesta un drago...

La presenza di Mathieu a Beirut, dove dipinse *Saint-Georges*, diede luogo a numerosi commenti. Così “L'Orient” (Beirut), nel marzo 1961, racconta (citato in *Mathieu. 50 ans de créations*, Hervas, Paris, 2003, p. 105): “Ieri ha avuto luogo, presso l'ex Palazzo della Presidenza, in rue Kantari, il vernissage di una trentina di tele recenti di Georges Mathieu – il pittore più discusso dei nostri tempi. Tutte le celebrità di Beirut hanno sfilato con sorpresa di fronte ai pannelli per lo più di grandi dimensioni, recanti uno, due, o, a volte, una vegetazione di segni dipinti. La maggior parte di queste tele sono state eseguite in Libano, in due giorni. Due ore prima del vernissage della sua mostra, a Gebeil, sotto la pioggia, di fronte a un pubblico meravigliato o... scettico, l'artista dipingeva la sua ultima tela: *Saint-Georges terrassant le dragon*. Qui di seguito, il nostro collaboratore Salah Stetié esprime il suo punto di vista sul 'significato' dell'opera di Mathieu, e sulla sua attualità. L'uomo è affascinante: non per il suo pittoresco apparente, dal quale, così facilmente, i non iniziati si lasciano catturare, non per la sua chioma e i suoi baffi 'celtici' – ma per la sua 'stirpe', la sua aria innata da gran signore, e la straordinaria lucidità che si coglie in ogni suo minimo discorso e nel suo acuto sguardo blu, insostenibile. Georges Mathieu è arrivato ieri a Beirut in compagnia del conte di Arquian, uno dei più grandi mercanti di quadri del mondo; non aveva altro bagaglio all'infuori dei suoi pennelli: le tele che questo pittore – oggi uno dei più significativi della 'nuova generazione', tanto celebre a quarant'anni, e chi sa? forse

“A cet instant d'occidentalisation intégrale du monde, il apparaît urgent de dénoncer les mythes sur lesquels s'est construite notre décadence depuis le XIII^e siècle et de révéler que, si depuis quinze ans notre Occident a toutes les chances de retrouver sa véritable vocation, ce sera par le chemin de l'Orient. Et pourquoi ne pas passer alors par la route la plus ancienne: celle qui mène au cimetière néolithique de Byblos?” (Georges Mathieu in *Mathieu*, cat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1963). Cette œuvre est une métaphore, par le biais de la légende, du propre combat que livre l'artiste face à un monde obstiné et hostile. Mathieu a bien conscience d'être dans l'affrontement lorsqu'il peint ce tableau, interprétation tragique de sa propre destinée. D'ailleurs une peinture de l'artiste libanais Miloud Boukerche représente, cette même année 1961, Saint-Georges sous les traits de Georges Mathieu, piétinant un dragon... La présence de Mathieu à Beyrouth, ville où il peignit *Saint-Georges*, donna lieu à de nombreux commentaires. Ainsi “L'Orient” (Beyrouth) en mars 1961 raconte (cité in *Mathieu. 50 ans de créations*, Hervas, Paris, 2003, p. 105): “Hier a eu lieu, à l'ancien Hôtel de la Présidence, rue Kantari, le vernissage d'une trentaine de toiles récentes de Georges Mathieu – le peintre le plus discuté de notre temps. Le Tout Beyrouth a défilé avec surprise devant des panneaux généralement de grande dimension, portant un, deux, ou, parfois, une végétation de signes peints. La plupart de ces toiles ont été exécutées au Liban, en deux jours. Deux heures avant le vernissage de son exposition, l'artiste peignait à Gebeil, sous la pluie, devant un public émerveillé ou... sceptique, sa dernière toile: *Saint-Georges terrassant le dragon*. Ci-dessous, notre collaborateur Salah Stetié exprime son point de vue sur la 'signification' de l'œuvre de Mathieu, et sur son actualité. L'homme est fascinant: non par son pittoresque apparent, auquel, si facilement, les non-initiés se laissent prendre, non par sa chevelure et sa moustache 'celtes', mais par sa 'race', son air natif de grand seigneur, et l'extraordinaire lucidité qui se découvre dans le moindre de ses propos et son regard bleu aigu, insoutenable. Georges Mathieu est arrivé hier à Beyrouth en compagnie du Comte d'Arquian, l'un des plus grands marchands de tableaux du monde, n'ayant pour tout bagage que ses pinceaux: les toiles que ce peintre – aujourd'hui l'un des plus significatifs de la 'nouvelle génération', aussi célèbre à 40 ans et, qui sait?, aussi grand peut-être que Picasso – doit exposer, mercredi prochain à l'Hôtel de l'ancienne Présidence de la République, rue Kantari, il les peindra sur place. Accueilli à l'AIB par deux

PROVENIENZA / PROVENANCE
Collezione privata / Collection
privée, Milano.

MOSTRE / EXPOSITIONS
Mathieu, Palais de la
Présidence, Beirut, 1961.
Mathieu, Musée d'Art
Moderne de la Ville de Paris,
Paris, 1963, cat. n° 83.
Mathieu, Palais des Papes,
Avignon, 1985, cat. n° 83.



Saint-Georges terrassant le dragon
Dipinto da / peint par Miloud
Boukerche, 1961



grande come Picasso – deve esporre mercoledì prossimo al Palazzo dell'ex Presidenza della Repubblica, in rue Kantari, li dipingerà sul posto. Accolto all'AIB da due collezionisti libanesi, MM. Pierre Khoury ed Henri Eddé, egli si è subito informato sulla possibilità di dipingere in una fortezza dei crociati. La sua domenica, forse, la trascorrerà nel torrione di Byblos, a lavorare.”

Salah Stetié continua: “Ho visto Mathieu dipingere. Si rannicchia e all'improvviso balza in avanti: con i denti stacca il cappuccio di un tubetto di colore. Schiaccia l'impasto vibrante contro la tela. Con il bordo del tubetto, riga, traccia delle linee, abbozza una forma che subito fa scomparire integrandola nella genesi di un'altra forma. Immerge la mano nella pittura nera, strizza gli occhi, indietreggia un po'; su un bordo del quadro pone, con una delicatezza inattesa, un rettangolo nero da cui partiranno subito nuove linee, zebraure, nervature, virgole e paragrafi – rossi. Smette di dipingere, accovacciato, con un altro balzo si alza. Indietreggia fino all'estremità della sala; i suoi occhi stretti per lo sforzo dell'attenzione non abbandonano l'animazione muta, la folla dei segni – il loro brulichio sulla superficie poco prima immacolata, ora trasformata in formicaio. Si avvicina di nuovo, con una strana andatura danzante, il suo corpo leggero bilanciato sulle gambe fini e nervose, ai piedi le sue espadrillas: pone, dopo un momento di riflessione, un punto qui, un altro punto là. Poi, improvvisamente, una ripresa frenetica: con il palmo della mano traccia bruscamente uno spesso solco; uccide le creazioni superbe e meravigliosamente raffinate della sua fantasia istintiva. Tutto l'equilibrio della tela è sconvolto: egli riparte, con la stessa velocità accidentata, alla conquista di un nuovo equilibrio.”



Mathieu dipinge a / Mathieu
peint à Gebeil (Byblos) *Saint-
Georges terrassant le dragon*, 1961

collectionneurs libanais, MM. Pierre Khoury et Henri Eddé, il s'est aussitôt renseigné sur la possibilité de peindre dans un château-fort des croisés. Son dimanche, peut-être le passera-t-il dans le donjon de Byblos, à travailler.”

Salah Stetié poursuit: “J'ai vu Mathieu peindre. Il se ramasse sur lui-même et brusquement bondit: d'un coup de dents, il arrache le capuchon d'un tube de couleur. Contre la toile, il écrase la pâte vibrante. Avec le bord du tube, il raye, trace des lignes, ébauche une forme aussitôt escamotée, intégrée dans la genèse d'une autre forme. Il trempe sa main dans de la peinture noire, cligne des yeux, recule un peu; sur un bord du tableau, pose, avec une délicatesse inattendue, un rectangle noir d'où partiront aussitôt de nouvelles lignes, zébrures, nervures, virgules et paragraphes – rouges. Il s'arrête de peindre, accroupi, d'un nouveau bond, il se relève. Recule jusqu'à l'un des bouts de la salle; ses yeux plissés par l'effort de l'attention ne quittant pas l'animation muette, la foule des signes – leur grouillement sur la surface tout à l'heure immaculée, maintenant transformée en fourmilière. Il revient, d'un étrange pas dansant, son léger corps balancé sur ses jambes fines et nerveuses, aux pieds chaussés d'espadrilles: il place, après un moment de réflexion, un point ici, un autre point là. Puis, soudain, c'est une reprise frénétique: avec la paume de la main, il trace brutalement un épais sillon; il tue les créations superbement et merveilleusement raffinées de sa fantaisie instinctive. Tout l'équilibre de la toile est bouleversé: il repart, avec la même vitesse accidentée, à la conquête d'un nouvel équilibre.”



Kern, 1961

Olio su tela / Huile sur toile, 146 x 146 cm

“Introducendo la nozione di velocità nell'estetica occidentale, non ho fatto altro che rispondere alla necessità intrinseca dei mezzi della pittura guidata dalla sua inesorabile evoluzione. Sopprimendo i tre riferimenti principali, che sono il riferimento alla natura, il riferimento a un'estetica e il riferimento a un bozzetto, la pittura avrebbe permesso una maggiore rapidità di esecuzione che, in nessun caso, può essere considerata un vantaggio, una qualità, un criterio” (Georges Mathieu). *Kern* significa pietra; è anche, in celtico, un mausoleo costituito da un ammasso di rocce che segna un luogo votivo. Attribuendo questo titolo molto legato all'idea di pietra, ci si può chiedere se Mathieu non faccia qui riferimento a quel blocco massiccio in forma di trono, ancorato come un *kern*, che egli scoprì a Torcello, chiamato “Trono di Attila”. Sull'isola di Torcello, nota per la sua cattedrale bizantina, si possono ammirare infatti sculture, colonne antiche, bassorilievi e altri oggetti esposti all'aria aperta. Il più conosciuto è senza dubbio quella grande poltrona di pietra sotto un albero, chiamata “Trono di Attila”. Questa scoperta, fatta da Mathieu in occasione di una visita a Torcello insieme a Carlo Cardazzo, sedusse il suo immaginario a tal punto che egli dedicò ad Attila un certo numero di opere nel corso del 1961. Questo ciclo di quadri costituisce l'epopea di colui che Mathieu, in modo positivo, definisce “il più grande Barbaro di tutti i tempi”. La sua infatuazione fu tale che Cardazzo offrì a Mathieu una replica del Trono che l'artista installò nel proprio “palazzo”. In un telegramma datato 14 maggio 1961, egli lo ringrazia: “Nel momento in cui le riviste popolari di tutto il mondo rendono omaggio a un uomo sovietico entrato nel cosmo nel modo più materialista, incarnando un nuovo drago le cui ali passano altrettanto brutalmente dal mito alla realtà, la sistemazione del Trono di Attila nel mio palazzo riveste un carattere sommamente simbolico che non sto a descrivere. Non era già notevole che gli dèi [...] avessero scelto di porre il seggio del più grande Barbaro di tutti i tempi nel cuore stesso di quello che sarebbe divenuto il crocevia delle civiltà occidentali e orientali, e al tempo stesso la capitale della raffinatezza mondiale: Venezia? Mi sia dunque permesso di ringraziare pubblicamente il conte Carlo Cardazzo, che rinnovando il gesto dei più grandi mecenati del Rinascimento mi ha accontentato nel modo più nobile facendomi pervenire il gioiello di Torcello.” Il quadro è di una grande sobrietà, la scrittura si diluisce nella monocromia dello sfondo. Il gesto è sicuro, magistrale, il risultato incarna la vita... e, forse, la morte.

“En introduisant la notion de vitesse dans l'esthétique occidentale, je n'ai répondu qu'à la nécessité interne des moyens de la peinture commandée par son évolution inexorable. En supprimant les trois références majeures que sont la référence à la nature, la référence à une esthétique et la référence à une esquisse, la peinture allait permettre une plus grande rapidité d'exécution qui, en aucun cas, ne saurait être considérée comme un avantage, une qualité, un critère” (Georges Mathieu). *Kern* signifie la pierre, mais en celtique aussi un mausolée constitué d'un amas de roches qui marque un lieu votif. Par ce titre, attaché à l'idée de pierre, on peut se demander si Mathieu ne se réfère pas au bloc massif en forme de trône, ancré tel un *kern*, qu'il découvrit à Torcello. En effet, dans l'île de Torcello, connue pour sa cathédrale byzantine, on peut admirer toutes sortes de sculptures, colonnes antiques, bas-reliefs, plaques de marbre, margelles de puits et autres objets exposés en plein air. Le plus connu est ce grand fauteuil de pierre sous l'arbre, appelé le “Trône d'Attila” en souvenir de l'époque (IV^e et V^e siècles) qui vit la Vénétie menacée par les Huns, entre autres hordes barbares. Cette découverte, que l'artiste fit lors d'une visite à Torcello avec Carlo Cardazzo, imprégna son imaginaire, au point qu'il dédia à Attila un certain nombre d'œuvres de 1961. Ce cycle de tableaux constitue l'épopée de celui que Mathieu, en mode positif, qualifie de “plus grand Barbare de tous les temps”. Son emballage fut tel que Carlo Cardazzo offrit à Mathieu une réplique du Trône que l'artiste installa dans son “palais”. Dans une dépêche du 14 mai 1961, il le remercie: “Au moment où les magazines populaires du monde entier rendent hommage à un homme soviétique parce qu'il vient d'entrer dans le cosmos de la plus matérialiste façon, incarnant un nouveau dragon dont les ailes passent aussi brutalement du mythe à la réalité, la mise en place dans mon palais du Trône d'Attila revêt un caractère éminemment symbolique que je ne décrirai pas. N'était-il donc pas déjà remarquable que les Dieux eussent choisi pour y placer – avec une prémonition extraordinaire – le siège du plus grand Barbare de tous les temps au sein même de ce qui allait devenir le carrefour par excellence des civilisations occidentales et orientales, en même temps que la capitale du raffinement mondial: Venise? Qu'il me soit donc permis de remercier publiquement le comte Carlo Cardazzo, qui renouvelant le geste des plus grands mécènes de la Renaissance m'a comblé de la plus royale manière en me faisant parvenir le joyau de Torcello.” Le tableau est d'une grande sobriété, l'écriture se dilue dans la monochromie du fond. Le geste est sûr, magistral, le résultat incarne la vie... et la mort, peut-être.

PROVENIENZA / PROVENANCE
Collection Baron Rolin,
Bruxelles.
Collezione privata / Collection
privée.

MOSTRE / EXPOSITIONS
Mathieu, Galerie Hilt, Basel,
1962, cat. n° 6.
*Sam Francis, Mathieu,
Riopelle...*, Kunstverein,
Köln, 1962, cat. n° 6.
Mathieu, Galerie Beaubourg,
Paris, 1974, cat. n° 9
(intitolato / titré *Werther*).







Anne de Bourbon, 1961

Olio su tela / Huile sur toile, 81 x 131 cm

Anna di Borbone (1460-1522), chiamata anche Anna di Francia, è un personaggio importante nella storia del suo paese. Figlia del re Luigi XI e sorella di Carlo VIII, governerà la Francia durante la minore età di suo fratello. Abile politica, procederà al riordinamento del regno di Francia. Evitane la disgregazione, acquietati i nobili, pacificato il paese, suggellato il ricongiungimento della Bretagna, allontanate le minacce di guerre estere, ristabilite le finanze, assicurato il buon funzionamento dello Stato: questo è l'impressionante bilancio della politica condotta da Anna di Francia. Tutto ciò venne compiuto nel giro di pochi anni, quando alla morte di Luigi XI trovò contro di sé una folla di insoddisfatti che dovette affrontare in nome del fratello, ancora bambino, Carlo VIII. Fu così che ella non solo salvaguardò, ma consolidò, l'opera di Carlo VII e di Luigi XI, i quali, da un paese in rovina all'inizio del XV secolo, avevano costruito uno Stato potente. L'impronta della storia non ha abbandonato l'opera di Mathieu in quell'anno 1961. Oltre al richiamo di alcuni episodi cruenti evocati dai quadri esposti alla mostra *De quelques pompes et supplices sous l'ancienne France*, alla Galerie Internationale d'Art Contemporain di Parigi, Mathieu dedica un certo numero di tele ad alcuni personaggi maggiori che si sono distinti nel corso di episodi gloriosi della storia del loro paese: *Le Grand Dauphin* (dipinto in diretta nel corso di una trasmissione televisiva), *Hommage à Pierre de Montaigu*, *Clovis fils de Dagobert*, *Plainte de l'évêque de Coimbre*, *Magnificences publiques à l'occasion de l'heureuse naissance de Thierry d'Alsace*, *Comte de Flandre...* altrettanti quadri ispirati a eminenti personaggi della storia di Francia. *Anne de Bourbon* appartiene a questa serie di omaggi. Il dipinto nasce su uno sfondo monocromo sul quale l'artista applica uno sfumato di colore rosso che suggerisce una forma quasi animale. Su questa macchia scarlatta Mathieu sviluppa una serie di graffiature, segni esplosivi ma anche trattenuti in una definizione centrata della composizione. La mano di Mathieu contiene il gesto in una scrittura al tempo stesso eseguita con brio e costretta, come se inventasse una partitura luminosa e musicale. Il tono di rosso/rosa dominante corrisponde alle tonalità principali utilizzate da Mathieu per la sua esposizione *Attila*, alla Galerie Rive Droite di Parigi quello stesso anno. A proposito di queste opere Pierre Restany scrive: "Mai Mathieu ha manifestato tanto talento in una volta: questa mostra è fatta per piacere. Sono opere rosa, al limite della rinuncia..."

Anne de Bourbon (1460-1522), appelée aussi Anne de France, est un personnage important de l'histoire de son pays. Fille du roi Louis XI et sœur de Charles VIII, elle gouverna la France pendant la minorité de son frère. Habile politique, elle procéda à la mise en ordre du royaume de France. L'éclatement du royaume évité, les princes calmés, le pays pacifié, le rattachement de la Bretagne scellé, les menaces de guerre extérieures éloignées, les finances rétablies, le bon fonctionnement de l'état assuré: tel est l'impressionnant bilan de la politique conduite par Anne de France. Cette œuvre fut accomplie en peu d'années, alors qu'à la mort de Louis XI elle avait contre elle une foule de mécontents et qu'elle devait leur faire face au nom de son frère, encore un enfant, Charles VIII. C'est ainsi qu'elle a sauvé – en la consolidant – l'œuvre de Charles VII et de Louis XI qui, d'un pays en ruine au début du XV^e siècle, en avaient fait un Etat puissant.

L'empreinte de l'histoire n'a pas quitté l'œuvre de Mathieu en cette année 1961. Outre le rappel de quelques épisodes sanglants que l'artiste évoque à travers les tableaux de l'exposition *De quelques pompes et supplices sous l'ancienne France*, à la Galerie Internationale d'Art Contemporain à Paris, Mathieu consacre un certain nombre de toiles à des personnages majeurs qui se sont illustrés au cours d'épisodes glorieux de l'histoire de leur pays. Il peint: *Le Grand Dauphin* (en direct pour une émission de télévision), *Hommage à Pierre de Montaigu*, *Clovis fils de Dagobert*, *Plainte de l'évêque de Coimbre*, *Magnificences publiques à l'occasion de l'heureuse naissance de Thierry d'Alsace*, *Comte de Flandre...* autant de tableaux inspirés par d'éminents personnages de l'histoire de France. *Anne de Bourbon* appartient à cette série d'hommages.

Le tableau naît d'un fond monochrome sur lequel l'artiste applique un *sfumato* de couleur rouge qui suggère une forme presque animale. Sur cette tache écarlate Mathieu développe une série de griffures, signes explosifs mais aussi retenus dans une définition centrée de la composition. La main de Mathieu contient le geste dans une écriture à la fois enlevée et contrainte, comme s'il inventait une partition lumineuse et musicale. Le ton de rouge/rose dominant correspond aux tonalités majeures utilisées par Mathieu pour son exposition *Attila* à la Galerie Rive Droite à Paris en cette même année. A propos de ces œuvres Pierre Restany écrit: "Jamais Mathieu n'a manifesté autant de don à la fois: cette exposition est faite pour plaire. Ce sont des pièces roses, au bord du renoncement..."

PROVENIENZA / PROVENANCE
Collezione privata / Collection
privée, Forte dei Marmi.
Galleria Agnellini Arte
Moderna, Brescia.

MOSTRE / EXPOSITIONS
Mathieu, Galerie Rive Droite,
Paris, 1961.



Jean Cocteau, fervente ammiratore dell'opera di Mathieu, gli dedica il seguente omaggio: "Salute a Georges Mathieu. Georges Mathieu è un Gran Signore. Tutto ciò che tocca diventa feudale e nobile. Egli fa rivivere nel campo dell'arte un'aristocrazia deceduta, la sua essendo illegittima e mille volte più legittima dell'aristocrazia del Gotha. Mallarmé direbbe: un'aristocrazia, ma da sogno. Ogni foglio, ogni tela diventa pergamena se egli vi appone l'ampio tocco iniziale che esige sia, insieme, la sua opera e la sigla che la firma. Zucca trasformata in carrozza, carrozza trasformata in Rolls-Royce, ecco la macchina con cui Mathieu viaggia tra teste coronate e misteriose tenute."

Jean Cocteau, fervent admirateur de l'œuvre de Mathieu, lui dédie l'hommage suivant: "Salut à Georges Mathieu. Georges Mathieu est un Grand Seigneur. Tout ce qu'il touche devient féodal et noble. Il fait revivre dans le domaine de l'art une aristocratie morte, la sienne étant illégitime et mille fois plus légitime que l'aristocratie du Gotha. Mallarmé dirait: une aristocratie, mais de rêve. Tout papier, toute toile devient parchemin s'il y appose la vaste griffe initiale dont il exige qu'elle soit ensemble son œuvre et le paraphe qui la signe. Citrouille changée en carrosse, carrosse changé en Rolls-Royce, voilà le véhicule dans lequel Mathieu voyage entre les têtes couronnées et de mystérieux domaines."



Le bassin de l'Île d'Amour ou Aldebert Comte de Namur, 1962

Olio su tela / Huile sur toile, 97 x 195 cm

Sempre in rapporto con l'ossessione di Mathieu per la storia, questo quadro evoca un personaggio dell'Alto Medioevo che combatté contro Goffredo di Buglione. Alberto III di Namur (nato circa 1027 - morto il 29 giugno 1102), fu conte di Namur dal 1063 fino alla sua morte. Dal 1071 al 1072, aiutò Richilde di Hainaut, contessa di Fiandra e di Hainaut, nella sua battaglia contro Roberto il Frisone, ma la contessa fu sconfitta e dovette rinunciare alle Fiandre. Nel 1076, sostenuto da Matilde di Toscana, Alberto rivendicò il ducato di Buglione ritenendo di avere dei diritti da parte di madre, e combatté contro Goffredo di Buglione per far valere le sue pretese. Nel corso di una battaglia vicino a Dalhem, egli uccise il conte palatino Ermanno II di Lotaringia (20 settembre 1085), e questo lo fece cadere in disgrazia presso l'imperatore tedesco. Infine, con la Tregua di Dio del 1086, il vescovo di Liegi riuscì a far concludere la pace tra i belligeranti, a beneficio di Goffredo.

Questo episodio si riferisce dunque alla vita di Goffredo di Buglione che divenne il primo re di Gerusalemme... È nota l'ammirazione di Mathieu per questo cavaliere francese con il quale la tradizione familiare, da parte di sua madre, tramandò di secolo in secolo una parentela che fece nascere nello spirito dell'artista ancora bambino il gusto per le epopee cavalleresche. Egli dedicò un culto particolare ai quei signori che andarono alla conquista della Tomba di Cristo a Gerusalemme, ai quali del resto dedicò nel 1958 un intero ciclo pittorico.

Qui l'opera di Mathieu corrisponde più, nella sua realtà plastica, alla prima parte del titolo, che indicherebbe quasi un'intenzione paesaggistica. La composizione esplose come un fuoco d'artificio, scaturisce dal pennello, in una gestualità che dirige la creazione. Mathieu lancia la sua pittura sulla tela come un grido che giunge a invadere un silenzio uniforme. Il gesto e la materia costruiscono lo spazio pittorico, in un istante, in un lampo fulmineo. Mathieu affermava: "In uno stato quasi di transe, la pittura nasce direttamente come un grido. [...] Se su una tela il primo segno può essere del tutto arbitrario, il secondo è condizionato in modo irrimediabile dal primo, il terzo dagli altri due che li precedono e così di seguito fino alla fine."

Le bassin de l'Île d'Amour ou Aldebert Comte de Namur risponde a questa spontaneità e offre un contrasto tra una superficie liscia e scura sulla

Toujours en rapport avec l'obsession de Mathieu pour l'histoire, ce tableau évoque un personnage du haut Moyen Age qui combattit Godefroy de Bouillon. Albert III de Namur (né vers 1027, mort le 29 juin 1102) fut Comte de Namur de 1063 à sa mort. De 1071 à 1072 il aide Richilde de Hainaut, Comtesse de Flandre et de Hainaut, à lutter contre Robert le Frison, mais elle est battue et doit renoncer à la Flandre. En 1076, soutenu par Mathilde de Toscane, Albert revendique le duché de Bouillon, estimant avoir des droits par sa mère, et combat contre Godefroy de Bouillon pour faire valoir ses prétentions. Pendant une bataille près de Dalhem, il tue le Comte palatin Hermann II de Lotharingie (20 septembre 1085), ce qui le fait tomber en disgrâce chez l'empereur allemand. Finalement, avec la Trêve de Dieu de 1086, l'évêque de Liège réussit à faire conclure la paix entre les belligérants, au profit de Godefroy.

Cet épisode se rapporte donc à la vie de Godefroy de Bouillon qui devint le premier roi de Jérusalem. On connaît l'admiration de Mathieu pour ce chevalier français avec lequel la tradition familiale, chez la mère de Georges Mathieu, véhiculait de siècle en siècle une parenté qui fit naître dans l'esprit de l'artiste encore enfant le goût pour les épopées chevaleresques. Il dédie un culte particulier à ces seigneurs qui allèrent conquérir le tombeau du Christ à Jérusalem; il leur consacra d'ailleurs, en 1958, tout un cycle pictural.

Ici, l'œuvre de Mathieu correspond davantage, dans sa réalité plastique, à la première partie du titre qui indiquerait presque une intention de paysage. La composition explose comme un feu d'artifice, elle jaillit du pinceau, dans une gestualité qui dirige la création. Mathieu lance sa peinture sur la toile tel un cri qui viendrait envahir un silence uniforme. Le geste et la matière construisent l'espace pictural, en un instant, en un éclair fulgurant. Mathieu déclarait: "D'un état presque de transe, naît directement comme un cri la peinture. [...] Si sur une toile le premier signe peut être tout à fait arbitraire, le second est conditionné de façon irrémédiable par le premier, le troisième par les deux autres qui l'ont précédé et ainsi de suite jusqu'à la fin."

Le bassin de l'Île d'Amour ou Aldebert Comte de Namur répond à cette spontanéité et offre un contraste entre une surface lisse et sombre sur laquelle l'artiste trace un îlot plus clair, sorte de temps de repos, comme une pose musicale, où explose un jaillissement jaune et noir. On y lit la spontanéité de la création, l'immédiateté du geste, l'inspiration lyrique qui président à la naissance du tableau. L'œuvre se pose sur la toile en zones

PROVENIENZA / PROVENANCE
Collezione privata / Collection privée.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE
Mathieu, Hachette-Fabbri,
Paris-Milano, 1969, ill. n° 180.

MOSTRE / EXPOSITIONS
Mathieu, Musée d'Art
Moderne de la Ville de Paris,
Paris, 1963, cat. n° 92.
Opere grandi - Grandi opere,
Galleria Agnellini Arte
Moderna, Brescia, 2010-2011,
cat. p. 67.



quale l'artista traccia una piccola isola più chiara, una sorta di tempo di riposo, come una pausa musicale, in cui esplode uno sprazzo giallo e nero. Vi si legge la spontaneità della creazione, l'immediatezza del gesto e l'ispirazione lirica che presiedono alla nascita del quadro. L'opera si posa sulla tela in zone monocromatiche aggredite dalla graffiatura di segni colorati e dall'impasto a corpo di materie pittoriche schizzate in fretta sulla superficie del quadro.

L'inizio degli anni sessanta corrisponde a un periodo in cui l'artista riduce il messaggio pittorico in composizioni raggruppate attorno a pochi aplat e segni, concentrati in ciò che si potrebbe definire una scrittura. *Le bassin de l'Île d'Amour* offre una transizione tra questo minimalismo che occupa un breve periodo dell'opera di Mathieu e il periodo seguente più esplosivo. La composizione, al tempo stesso fonte di raccoglimento ed espressione di uno scaturire, è significativa del lavoro di Mathieu nella sua armonia e nella sua irruenza.

Questo quadro fece parte della retrospettiva di 120 dipinti e gouache che fu dedicata a Georges Mathieu da marzo a giugno 1963 al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

monochromatiques qu'attaquent la griffure de signes colorés et l'empâtement de matières picturales éclaboussées en hâte sur la surface du tableau.

Le début des années soixante correspond à une période où l'artiste a réduit le message pictural dans des compositions regroupées autour de quelques aplats et signes concentrés dans ce que l'on pourrait appeler une écriture. *Le bassin de l'Île d'Amour* offre une transition entre ce minimalisme, qui occupe une brève période de l'œuvre de Mathieu, et la période suivante plus explosive. La composition est à la fois source de recueillement et expression d'un jaillissement: elle est significative du travail de Mathieu dans son harmonie et sa violence.

Ce tableau fit partie de l'exposition rétrospective de 120 peintures et gouaches qui fut consacrée à Georges Mathieu, de mars à juin 1963, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.



Aphek, 1962

Olio su tela / Huile sur toile, 116 x 73 cm

“I Filistei radunarono le loro truppe ad Afek, mentre gli Israeliti si accamparono presso la sorgente di Jezreele (Giosué 19:30).” Afek è un luogo menzionato nella Bibbia come sede di una battaglia che contrappose Israeliti e Filistei. Il racconto biblico abita dunque quest’opera, come nel caso di *Les Philistins marchent sur Gilgal* o *The Ark of God Is Sent to Ekron*, la fonte d’ispirazione del titolo di questo quadro. L’opera appartiene al ciclo mistico che Mathieu realizzò a Gerusalemme per le sue mostre prima al Museo di Bezalel nel marzo 1962 e poi al Museo di Tel Aviv nel novembre dello stesso anno. Queste opere rappresentano un “omaggio a Israele”.

Impressionato dal grande fervore mistico che gli parve di leggere negli occhi del popolo d’Israele, e commosso al tempo stesso dalla giovinezza e dalla freschezza delle cose e delle fonti che era andato a esplorare, scrisse al suo ritorno le pagine seguenti che furono pubblicate nella rivista “Ariel”: “Senza dubbio avrei preferito entrare a Gerusalemme a cavallo di un asino bianco o appollaiato sulla torre mobile di Goffredo di Buglione, o ancora alla maniera di Lamartine, scortato da quattro cavalieri di Naplouse che aprissero la strada a una piccola armata di consiglieri e domestici, dall’interprete al cuoco. Fu invece su un taxi collettivo, malridotto e di marca americana. Sballottato per settanta chilometri e sferzato – forse a morte – dal vento di sei finestrini aperti, arrivavo al cuore della capitale diciassette volte distrutta senza neanche rendermi conto di averne varcato le mura.”

In occasione del suo viaggio a Gerusalemme, Mathieu dipinge in pubblico *La bataille de Gilboa*, la cui luminosità dei rossi e dei neri ricorda *Aphek*. Nelle due opere il gesto è rapido e preciso, la presenza importante dei neri consolida la composizione che si elabora attorno ai rossi e ad alcuni getti di bianco. In *Aphek* Mathieu dispiega il suo stile in verticale in un’espressione perfetta della sua arte che graffia la tela di segni impetuosi. L’esplosione scaturisce da un nucleo centrale e irradia la superficie del quadro con piccole pennellate che contrastano con macchie più grandi. L’equilibrio sottile si elabora in pochi secondi che l’artista fissa sulla tela per l’eternità.

“Les Philistins rassemblèrent toutes leurs troupes à Aphek, et Israël campa près de la source de Jizreel. (Josué 19: 30).” Aphek est un lieu mentionné dans la Bible comme siège d’une bataille qui opposa Israël aux Philistins. Le récit biblique demeure donc dans cette œuvre, tout comme dans *Les Philistins marchent sur Gilgal*, ou *The Ark of God Is Sent to Ekron*, la source d’inspiration du titre du tableau. L’œuvre appartient au cycle mystique que Mathieu réalisa à Jérusalem pour ses expositions, d’abord au Musée de Bezalel en mars 1962 et ensuite au Musée de Tel-Aviv en novembre de la même année. Ces œuvres constituent un “hommage à Israël”.

Impressionné par la grande ferveur mystique qu’il crut lire dans les yeux du peuple d’Israël et ému à la fois par la jeunesse, la fraîcheur des choses et des sources qu’il était venu explorer, il écrivit à son retour les pages suivantes qui furent publiées dans la revue “Ariel”: “Sans doute, eussé-je préféré entrer dans Jérusalem monté sur un âne blanc ou juché sur la tour roulante de Godefroy de Bouillon, ou encore à la façon de Lamartine, escorté de quatre cavaliers de Naplouse, précédant toute une petite armée de guides et de domestiques, allant du drogman au cuisinier. Ce fut dans un taxi collectif, usagé et de marque américaine. Ballotté pendant soixante-dix kilomètres et fouetté – peut-être à mort – par le vent de six fenêtres ouvertes, j’arrivais au cœur de la capitale dix-sept fois détruite sans même avoir pris conscience d’en avoir franchi les murs.”

Mathieu à l’occasion de sa venue à Jérusalem peint en public *La bataille de Gilboa* dont l’éclat des rouges et des noirs rappelle *Aphek*. Dans les deux œuvres le geste est vif et net, la présence importante des noirs assoie la composition qui s’élabore autour des rouges et quelques lancers de blanc. Dans *Aphek* Mathieu déploie son style en sens vertical dans une expression parfaite de son art qui griffe la toile de signes impétueux. L’éclatement jaillit d’un noyau central et irradie la surface du tableau d’infimes touches contrastant avec des taches plus larges. L’équilibre subtil s’élabore en quelques secondes que l’artiste fixe sur la toile pour l’éternité.

PROVENIENZA / PROVENANCE
Galerie Internationale d’Art Contemporain, Paris.
Collection Art International Investors, 1974.
Galerie Semiha Huber, Zürich.
Collezione privata / Collection privée.

MOSTRE / EXPOSITIONS
Mathieu, Bezalel Museum, Jerusalem, 1962, cat. n° 15;
Museum Pavillon H. Rubinstein, Tel Aviv, 1962, cat. n° 15.
Mathieu, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1963, cat. n° 39.







The Ark of God Is Sent to Ekron, 1962

Olio su tela / Huile sur toile, 114 x 195 cm

Questo quadro, come il precedente, appartiene al periodo mistico che Georges Mathieu elabora in occasione delle sue mostre a Israele, nel marzo 1962 al Museo Bezalel a Gerusalemme, e in novembre al Museo di Tel Aviv. Come tutte le opere che appartengono a questo ciclo, l'ispirazione tematica è guidata da un racconto biblico. L'Arca di Dio sarebbe l'Arca dell'Alleanza. Quest'ultima è il simbolo della promessa eterna, irrevocabile e incrollabile che Dio fece al suo popolo di non abbandonarlo mai. Sottratta al popolo d'Israele dai Filistei, essa porta loro disgrazia. Trasportata di città in città, porta con sé terrore e devastazione. Ekron è una delle cinque città filisteie menzionate nella Bibbia in cui l'Arca semina la rovina. Il profeta Samuele racconta: "Allora mandarono l'Arca di Dio ad Ekron; e come l'Arca di Dio giunse a Ekron, i cittadini cominciarono a gridare: Hanno trasportato l'Arca del Dio d'Israele da noi, per far morire noi e il nostro popolo!" Il titolo dell'opera si riferisce dunque a questo episodio...

È raro che Mathieu utilizzi l'inglese nei titoli dei suoi quadri; questo è un caso eccezionale che sottolinea la perfetta conoscenza che l'artista possiede di questa lingua, ricordandoci che all'inizio della sua carriera fu professore d'inglese. In effetti, attribuendo questo titolo all'opera, l'artista si ispira all'emblema del Museo Bezalel, "The Ark of the Covenant", indicando in questo modo che il quadro è stato dipinto per la mostra in quel determinato museo di Gerusalemme.

La tela è caratteristica delle composizioni dei primi anni sessanta. Un'ampia spiaggia monocroma, sottolineata da una traccia nera, delimita un'oasi di quiete animata da una pioggia di pittura che si dispiega in fini goccioline sulla tela. La destrezza dell'artista nella realizzazione dei contrasti fa vibrare la pittura di un'energia al tempo stesso pacata ed esplosiva. Mathieu ci dimostra ancora una volta l'ambivalenza della sua ispirazione tra pausa e azione, tra ispirazione ed espirazione... Si tratta di una vera e propria respirazione creatrice.

Ce tableau, tout comme le précédent, appartient à la période mystique que Georges Mathieu développe à l'occasion de ses expositions en Israël, en mars 1962 au Musée de Bezalel à Jérusalem et, en novembre, au Musée de Tel-Aviv. Comme toutes les œuvres qui appartiennent à ce cycle, l'inspiration thématique est guidée par un récit biblique. L'Arche de Dieu serait l'Arche d'Alliance. Celle-ci est le symbole de la promesse éternelle, irrévocable et indestructible de Dieu faite à son peuple de ne jamais l'abandonner. Dérobée par les Philistins au peuple d'Israël, elle leur apporte le malheur. Transportée de ville en ville, elle amène terreur et dévastation. Ekron est l'une des cinq cités philistines mentionnées dans la Bible où l'Arche sème la ruine. Le prophète Samuel raconte: "Alors ils envoyèrent l'Arche de Dieu à Ekron. Lorsque l'Arche de Dieu entra dans Ekron, les Ekroniens poussèrent des cris, en disant: On a transporté chez nous l'Arche du Dieu d'Israël, pour nous faire mourir, nous et notre peuple!" Le titre de l'œuvre se réfère donc à cet épisode...

Il est rare que Mathieu use de l'Anglais pour titrer ses tableaux; celui-ci est un cas exceptionnel qui souligne la parfaite connaissance que Georges Mathieu a de la langue anglaise, nous rappelant qu'il fut professeur d'anglais au tout début de sa carrière. En fait l'artiste, en donnant ce titre à l'œuvre, s'inspire de l'emblème du Musée Bezalel: "The Ark of the Covenant", indiquant par ce fait que le tableau a été peint pour l'exposition dans ce musée de Jérusalem.

La toile est caractéristique des compositions du début des années soixante. Une large plage monochrome, soulignée ici par une trace noire, délimite un oasis de quiétude que vient animer une pluie de peinture, qui se déploie en fines gouttelettes sur la surface. La dextérité de l'artiste dans la réalisation des contrastes fait vibrer la matière d'une énergie à la fois apaisée et explosive. Mathieu nous démontre encore ici l'ambivalence de son style entre pause et action, entre inspiration et expiration... Il s'agit d'une véritable respiration créatrice.

PROVENIENZA / PROVENANCE
Collezione privata / Collection
privée.

MOSTRE / EXPOSITIONS
Mathieu, Bezalel Museum,
Jerusalem, 1962, cat. n° 8.







The Philistines Came to Gilgal (Les Philistins marchent sur Gilgal), 1962

Olio su tela / Huile sur toile, 81 x 130 cm

Questo quadro appartiene al periodo mistico di Mathieu; è legato al tema che l'artista sviluppa quell'anno in relazione alla storia d'Israele che lo ispira per le mostre al Museo Bezalel di Gerusalemme in marzo e al Museo di Tel Aviv in novembre.

Il titolo evoca un episodio che contrappone gli Israeliti ai Filistei (1 Samuele, capitolo 13, *Bibbia di Gerusalemme*): *1S 13:1* - Saul aveva trent'anni quando cominciò a regnare e regnò vent'anni su Israele... *1S 13:2* - Egli si scelse tremila uomini da Israele: duemila stavano con Saul in Micmas e sul monte di Betel e mille stavano con Gionata a Gàbaa di Beniamino; rimandò invece il resto del popolo ciascuno alla sua tenda. *1S 13:3* - Allora Gionata sconfisse la guarnigione dei Filistei che era in Gàbaa e i Filistei lo seppero subito. Ma Saul suonò la tromba in tutta la regione. *1S 13:4* - Tutto Israele udì e corse la voce: Saul ha battuto la guarnigione dei Filistei e ormai Israele s'è urtato con i Filistei. Il popolo si radunò dietro Saul a Gàlgala. *1S 13:5* - Anche i Filistei si radunarono per combattere Israele, con tremila carri e seimila cavalieri e una moltitudine numerosa come la sabbia che è sulla spiaggia del mare. Così si mossero e posero il campo a Micmas a oriente di Bet-Aven. *1S 13:6* - Quando gli Israeliti si accorsero di essere in difficoltà, perché erano stretti dal nemico, cominciarono a nascondersi in massa nelle grotte, nelle macchie, tra le rocce, nelle fosse e nelle cisterne. *1S 13:7* - Alcuni Ebrei passarono oltre il Giordano nella terra di Gad e Gàlaad. Saul restava in Gàlgala e tutto il popolo che stava con lui era impaurito. *1S 13:8* - Aspettò tuttavia sette giorni secondo il tempo fissato da Samuele. Ma Samuele non arrivò a Gàlgala e il popolo si disperse lontano da lui.

Mathieu, invitato dal conservatore del Museo Bezalel per una mostra, arrivò il 13 marzo a Gerusalemme dove soggiornò una decina di giorni dipingendo diciotto tele. L'insieme delle opere realizzato in quell'occasione è ispirato dalla storia del popolo d'Israele, nel quale Mathieu scorge una forza d'avvenire e di speranza che rafforza il suo stesso entusiasmo. Fu colpito dal fervore mistico che lesse negli occhi del popolo d'Israele e anche dalla giovinezza e dalla freschezza delle cose e delle fonti che aveva esplorato.

Ce tableau appartient à la période mystique de Mathieu; il est lié au thème qu'il développe cette année là, en relation avec l'histoire d'Israël qui l'inspire pour ces expositions au Musée Bezalel de Jérusalem en mars et au Musée de Tel-Aviv en novembre.

Le titre évoque un épisode qui oppose les Israélites aux Philistins (1 Samuel, chapitre 13, *Bible de Jérusalem*): *1S 13:1* - Saül était âgé de trente ans lorsqu'il devint roi, et il régna vingt ans sur Israël. *1S 13:2* - Saül se choisit trois mille hommes d'Israël: il y en eut deux mille avec Saül à Mikmas et dans la montagne de Béthel, il y en eut mille avec Jonathan à Géba de Benjamin, et Saül renvoya le reste du peuple chacun à sa tente. *1S 13:3* - Jonathan tua le préfet des Philistins qui se trouvait à Gibéa et les Philistins apprirent que les Hébreux s'étaient révoltés. Saül fit sonner du cor dans tout le pays, *1S 13:4* - et tout Israël reçut la nouvelle: "Saül a tué le préfet des Philistins, Israël s'est même rendu odieux aux Philistins!", et le peuple se groupa derrière Saül à Gilgal. *1S 13:5* - Les Philistins se rassemblèrent pour combattre Israël, trois mille chars, six mille chevaux et une troupe aussi nombreuse que le sable du bord de la mer, et ils vinrent camper à Mikmas, à l'orient de Bet-Aven. *1S 13:6* - Lorsque les Israélites se virent en détresse, car on les serrait de près, les gens se cachèrent dans les grottes, les trous, les failles de rocher, les souterrains et les citernes. *1S 13:7* - Ils passèrent aussi par les gués du Jourdain, au pays de Gad et de Galaad. Saül était encore à Gilgal et le peuple tremblait derrière lui. *1S 13:8* - Il attendit sept jours, selon le terme que Samuel avait fixé, mais Samuel ne vint pas à Gilgal et l'armée, quittant Saül, se débanda.

Mathieu, invité à exposer par le conservateur du Musée Bezalel, arriva le 13 mars à Jérusalem, où il séjourna une dizaine de jours peignant dix-huit toiles. L'ensemble des œuvres réalisées à cette occasion est inspiré par l'histoire du peuple d'Israël. Mathieu discerna dans ce peuple une force d'avenir et d'espérance qui confortait son propre enthousiasme. Il fut impressionné par la ferveur mystique qu'il lut dans les yeux du peuple d'Israël. Il fut aussi ému par la jeunesse et la fraîcheur des choses et des sources qu'il était venu explorer.

PROVENIENZA / PROVENANCE
Collezione privata / Collection
privée.

MOSTRE / EXPOSITIONS
Mathieu, Bezalel Museum,
Jerusalem, 1962, cat. n° 13.







Hommage à Louis Joseph Marquis de Montcalm, 1963

Olio su tela / Huile sur toile, 94 x 195 cm

Il 1963 è un anno cerniera nell'opera di Georges Mathieu. Nel mese di gennaio pubblica il suo libro *Au-delà du tachisme*. L'opera suscita numerosi commenti. Critiche e lodi si moltiplicano nel mondo. In "L'Œil" François Revel commenta senza compiacenza la pubblicazione: "Questo libro, soprattutto nella prima parte, è meglio di un libro: è una realtà; è la parola e il respiro di un essere appassionato. È di parte e discontinuo, ma respira. In questi tempi di manuali incolori è alquanto raro vedere i Retz stessi scrivere il racconto della loro fronda. Tanti altri pittori non ne avrebbero il diritto, né l'audacia, né il talento."

Il 1963 è anche l'anno in cui il lavoro di Mathieu è celebrato ufficialmente al Musée d'Art Moderne di Parigi. L'inaugurazione ha luogo il 29 marzo e in totale sono esposte 120 opere. La vigilia del vernissage l'artista dipinge nel museo, in due ore e quindici minuti, una tela di 2,75 x 7 metri che intitola *La victoire de Denain*. Raccontando la genesi dell'esposizione, Marie-Claude Dane, direttrice del museo, scrive: "La sua realizzazione fu del tutto tipica del comportamento abituale di Georges Mathieu. Poiché era stata decisa solo un mese prima dell'unica data possibile se volevamo che avesse luogo quell'anno – e questo quarantotto ore prima della partenza dell'artista per un soggiorno di due settimane in Canada, dove lo attendeva una mostra importante per la quale doveva dipingere i quadri sul posto così come è solito fare – si è dovuto organizzare tutto in due giorni."

Hommage à Louis Joseph Marquis de Montcalm appartiene a queste opere, dipinte in Canada ed esposte alla Galerie Dominion di Montreal. Essa racconta le imprese del marchese di Montcalm che combatté in Québec e vi perse la vita per mantenere l'egemonia del regno di Francia su questo territorio chiamato Nuova Francia. Sottolineiamo ancora una volta l'eterogeneità delle conoscenze di Mathieu, l'instancabile curiosità che egli rivolgeva a tutto ciò che era non soltanto arte, ma storia, filosofia e anche scienza, il suo bisogno irresistibile di sapere, comprendere e far comprendere, che si coglie nell'eclettismo che guida l'ispirazione dei titoli dei suoi quadri e che si ritrova nei suoi scritti: tutto ciò concorre all'autenticità e alla grandezza della sua opera.

Hommage à Louis Joseph Marquis de Montcalm ci offre un esempio evidente della scrittura pittorica di Mathieu, per il suo dinamismo

1963 est une année charnière dans l'œuvre de Georges Mathieu. Il publie en janvier son livre *Au-delà du tachisme*. L'ouvrage suscite de nombreux commentaires. Critiques et louanges se multiplient à travers le monde. Dans "L'Œil", François Revel commente sans complaisance l'ouvrage: "Ce livre, surtout dans sa première partie, est mieux qu'un livre: il est une réalité. Il est la parole et le souffle d'un être passionné. Il est partiel et inégal, mais il respire. En ce temps de manuels incolores, il est assez rare de voir les Retz eux-mêmes écrire le récit de leur fronde. Bien d'autres peintres n'auraient ni le droit, ni l'audace, ni le talent."

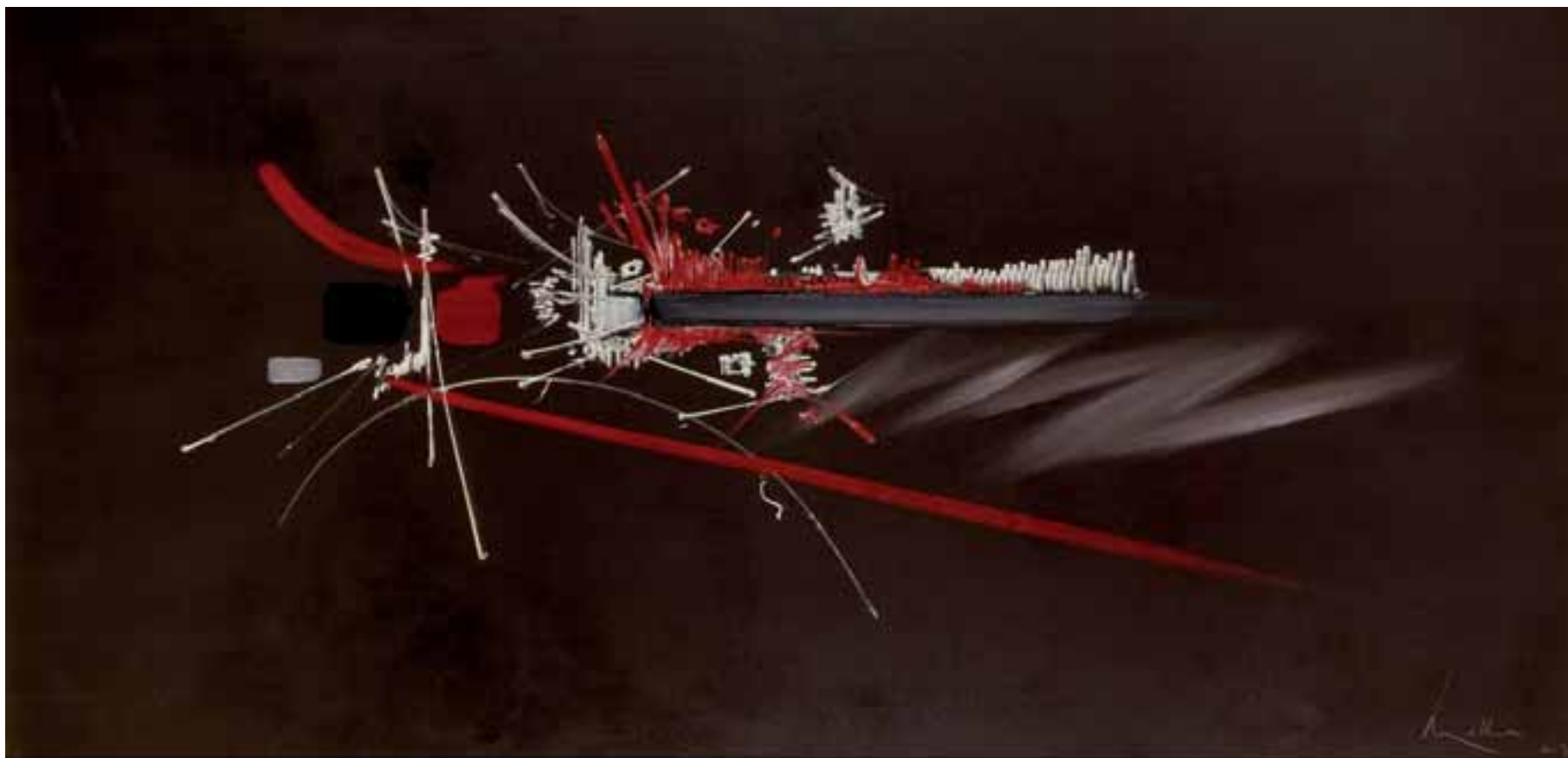
1963 est aussi l'année où le travail de Mathieu est célébré officiellement au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. L'inauguration a lieu le 29 mars, 120 œuvres sont, au total, exposées. La veille du vernissage, l'artiste peint dans le musée, en deux heures quinze minutes, une toile de 2,75 x 7 mètres qu'il intitule *La victoire de Denain*. Racontant la genèse de l'exposition, Marie-Claude Dane, directrice du musée, écrit: "Sa réalisation fut tout à fait caractéristique du comportement habituel de Georges Mathieu. Décidée un mois à peine avant la seule date possible si nous voulions qu'elle ait lieu cette année, et ce, quarante-huit heures avant le départ de l'artiste pour un séjour de deux semaines au Canada où l'attendait une exposition importante dont il devait, ainsi qu'il a coutume de faire, peindre les tableaux sur place, il fallait tout organiser en deux jours."

Hommage à Louis Joseph Marquis de Montcalm appartient à ces œuvres, peintes au Canada et exposées à la Galerie Dominion de Montréal. Elle relate les exploits du Marquis de Montcalm qui combattit au Québec et y perdit la vie pour maintenir l'hégémonie du royaume de France sur ce territoire appelé la Nouvelle-France. Soulignons une fois encore la diversité des connaissances de Mathieu, l'inlassable curiosité qu'il éprouve pour tout ce qui est non seulement art, mais histoire, philosophie et même science, son besoin irrésistible de savoir, comprendre et faire comprendre, que l'on découvre dans l'éclectisme qui guide l'inspiration des titres de ses tableaux et que l'on retrouve dans ses écrits, tout cela concourant à l'authenticité et à la grandeur de son œuvre.

Hommage à Louis Joseph Marquis de Montcalm nous offre un exemple éclatant de l'écriture picturale de Mathieu par son dynamisme et ses couleurs. Sur le champ uni de la toile, l'artiste vient de peindre l'une de ses calligraphies écarlates. L'envolée de trois couleurs, noir, rouge et blanc, transmute alors les signes en un élan porteur de tension.

PROVENIENZA / PROVENANCE
Sotheby's, London, 1994.
Collezione privata / Collection privée.
Galleria Dante Vecchiato, Padova.
Lagorio Arte Contemporanea, Brescia.
Galleria Agnellini Arte Moderna, Brescia.

MOSTRE / EXPOSITIONS
Galerie Dominion, Montréal, 1963.
Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte, Peggy Guggenheim Collection, Venezia, 2008, cat. p. 314.



e i suoi colori. Sul campo della tela, l'artista dipinge una delle sue calligrafie color scarlatto. Lo slancio dei tre colori, nero, rosso e bianco, tramuta allora i segni in un impeto portatore di tensione. Una freccia obliqua stabilizza la composizione, nella quale la scrittura barocca lascia correre una fantasia leggera. La definizione di opera d'arte, per Mathieu, vale per questa tela: "È un frammento di mondo che è in sé un mondo."

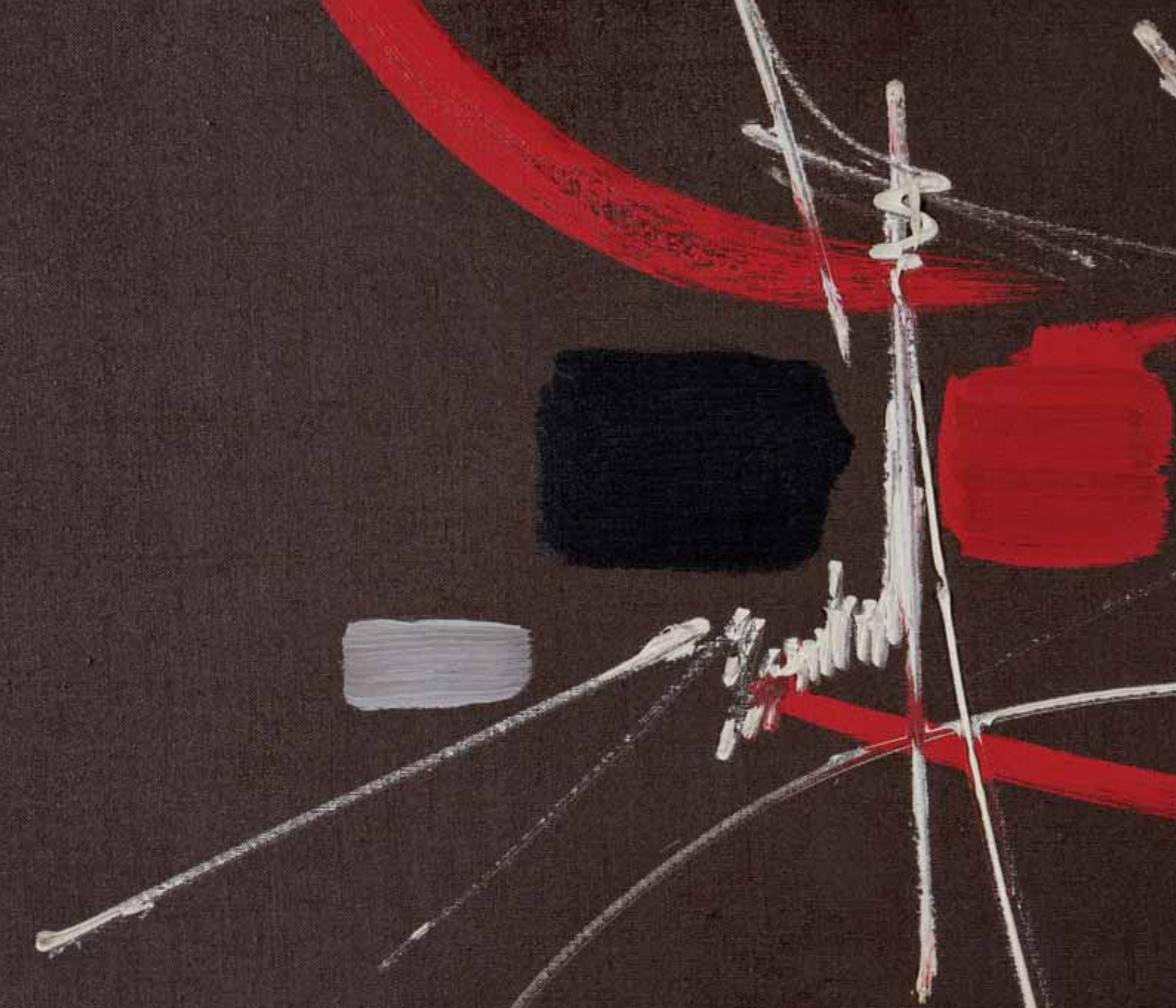
Torniamo alla diagonale che s'impone per il suo splendore rosso sangue. Come una spada, essa rafforza la composizione asimmetrica che si posa nello spazio vuoto e libero da ogni azione: area di riposo e di meditazione, al centro della quale sembra galleggiare la composizione.

Esiste, tuttavia, un altro riferimento utilizzato dall'artista: a quest'epoca, infatti, una parte dell'ispirazione di Mathieu s'inscrive in alcuni accostamenti con l'arte araldica e l'invenzione di generi di blasoni e stemmi. Caricando così con un tratto diagonale la sua nuova calligrafia, l'artista ha scelto di dotarla di una forza e di un potere atti a rendere dinamici i nostri propri mutamenti e in grado di distinguerla, per questo, tra le sue opere.

Une flèche oblique stabilise la composition, dans laquelle l'écriture baroque laisse courir une fantaisie légère. La définition d'une œuvre d'art, par Mathieu, vaut pour cette œuvre: "C'est un fragment de monde qui est en soi un monde."

Revenons sur la diagonale qui s'impose de son éclat rouge sang. Telle une épée, elle assoit la composition asymétrique qui se pose dans l'espace vide et libre de toute action: aire de repos et de méditation, au centre de laquelle semble flotter la composition.

Il existe, cependant, une autre référence utilisée par l'artiste. En effet, à cette époque, une partie de l'inspiration de Mathieu va s'inscrire dans certains rapprochements avec l'art héraldique et l'invention de manières de blasons et d'armoiries. En chargeant ainsi d'un trait diagonal sa nouvelle calligraphie, l'artiste a choisi de la doter d'une force et d'un pouvoir utiles à dynamiser nos propres revirements et de la distinguer, de ce fait, parmi ses œuvres.



Loups, 1965

Olio su tela / Huile sur toile, 195 x 97 cm

Il 1965 è un anno di transizione; dopo un periodo di due anni durante il quale ha rallentato il ritmo di produzione, Mathieu riprende i pennelli per produrre una nuova pittura, detta “ortogonale”. *Loups* appartiene a questo momento in cui le grandi tinte piatte compongono una massa attorno alla quale l'artista utilizza i suoi graffiti che disegnano linee rapide, ma concentrate. Jean-Claude Marie definisce questo momento particolare del lavoro di Georges Mathieu: “Egli si dedicò a ordinare, gerarchizzare i suoi linguaggi, a rettificarne le disposizioni instabili – ma senza privarle del dinamismo conquistato: ridusse più o meno la sua rapidità, fece affluire maggiormente il colore. Sottomise i suoi gesti e segni a geometrie, griglie, reti, che fremevano ancora, e di cui certe sembrano riscritte, reinterpretazioni di opere del decennio precedente in un'ottica classicheggiante. Ma che invenzione sempre, che raffinatezza...”

Questo lupo somiglia a uno scudo di cavaliere sbarrato con due spade che puntano le loro lame. È caratteristico dei quadri esposti alla fine del '65 alla Galerie Charpentier: tutti presentano questo lancio in diagonale di frecce che dinamizzano composizioni più sobrie nel loro fulgore ma estremamente efficaci nel loro messaggio estetico. In occasione della mostra, l'unanimità si creò attorno a quest'opera che Dominique Daguet in “La Nation Française” definisce “insolita, fiera e un po' orgogliosa di essere così chiaramente sola, così nervosamente e allegramente (allo stesso tempo) solitaria.”

Per una volta Mathieu attribuisce alla sua opera un titolo che evoca l'immagine, dando un carattere quasi descrittivo a questa composizione. L'economia dei colori impone un'immagine nera su uno sfondo bianco che conferisce a questo lupo una presenza quasi inquietante.

1965 est une année de transition: après une période de deux ans pendant laquelle Mathieu a ralenti son rythme de production, il reprend les pinceaux pour produire une nouvelle peinture, dite “orthogonale”. *Loups* appartient à ce moment où les grands aplats composent une masse autour de laquelle l'artiste joue de ses graffitis qui dessinent des lignes rapides mais concentrées. Jean-Claude Marie définit ce moment particulier du travail de Georges Mathieu: “Il s'employa à ordonner, à hiérarchiser son langage, à en rectifier les agencements instables – mais sans les priver du dynamisme conquis: il réduisit plus ou moins sa célérité, fit affluer davantage la couleur. Il soumit ses gestes et signes à des géométries, grilles, résilles, qui frémissaient encore, et dont certaines semblent des réécritures, des réinterprétations d'œuvres de la décennie d'avant dans une optique classicisante. Mais que d'invention toujours, de raffinement...”

Ce loup ressemble à un écu de chevalier barré de deux épées qui pointent leurs lames. Il est caractéristique des tableaux présentés en fin d'année 1965 à la Galerie Charpentier: tous possèdent ce lancer en diagonale de flèches qui dynamisent des compositions plus sobres dans leur éclat mais terriblement efficaces dans leur message esthétique. A l'occasion de son exposition, l'unanimité se fait autour de son œuvre que Dominique Daguet dans “La Nation Française” qualifie de “insolite, fière et un peu orgueilleuse d'être si évidemment seule, si nerveusement et gaillardement (en même temps) solitaire”.

Pour une fois, Mathieu attribue à son œuvre un titre qui évoque l'image, donnant un caractère presque descriptif à cette composition. L'économie des couleurs impose une peinture noire sur un fond blanc qui confère à ce loup une présence quasi inquiétante.

PROVENIENZA / PROVENANCE
Vecchiato New Art Gallery,
Padova.
Collezione privata / Collection
privée.

MOSTRE / EXPOSITIONS
Mathieu, Galerie Charpentier,
Paris, 1965, cat. n° 112.
Mathieu, Kölnischer
Kunstverein, Köln, 1967,
cat. n° 33.
*Tendances de la peinture
française contemporaine*,
Kunstverein, Berlin, 1967,
cat. n° 56.







Aguilar, 1965

Olio su tela / Huile sur toile, 89 x 146 cm

Aguilar appartiene alla serie di quadri dipinti nel 1965 per la Galerie Charpentier i cui titoli sono ispirati a nomi di città o di luoghi. È nel paese cataro che si erge il Castello di Aguilar. Posto sulla roccia come una corona, esso domina la piana di Tuchan. Il nome “Aguilar” deriva dal latino “aquila”.

Dopo la crociata contro gli Albigesi, il castello appartiene al re di Francia che lo restituisce a Olivier de Termes nel 1250, come ricompensa per le sue brillanti imprese in Terra Santa. Con il Trattato di Corbeil del 1258, Aguilar diviene un avamposto sulla nuova frontiera con l’Aragona. Nel 1260, Luigi IX, re di Francia, riacquista il castello di Aguilar che diventa così fortezza reale, uno dei cinque figli della Città di Carcassonne.

Il titolo dell’opera fa riferimento al periodo delle crociate, cui Mathieu è particolarmente affezionato. Il quadro appare come uno stemma dominato dalla croce (ricordandoci gli stemmi dei crociati). Il tratto rapido in diagonale sul lato sinistro della tela potrebbe suggerire una spada. Molte delle opere presentate nell’esposizione *Paris, capitale des arts* alla Galerie Charpentier nel 1965 portano questo segno distintivo di una “spada” trasversale che sbarra una composizione sobria d’ispirazione geometrica.

Del resto, questo momento della produzione di Mathieu è chiamato “periodo geometrico”. In *Aguilar* Mathieu definisce due zone distinte, una rossa e l’altra bianca, contrapposte nella loro monocromia che solo un gesto e qualche segno tracciato sulla metà sinistra della composizione vengono a turbare, dissuadendoci che l’artista possa avere qualche tentazione concettuale!

Mathieu afferma il proprio stile in un’opera scarna e sobria che caratterizza questo momento preciso (il 1965) del suo lavoro.

A proposito di questo periodo, François Mathey scrive: “Ora l’opera è più concentrata nella sua evidente ‘ingenuità’. Mathieu ha braccato a sufficienza l’abitudine e la convenzione, per non essere più alla mercé di una velocità che non sia assolutamente necessaria. Vi era, nella sua fuga o nel suo slancio verso l’ostacolo, come una cautela. Ora si concede il lusso, libero com’è dai tranelli della ragione, d’improvvisare lentamente. Amando l’esattezza, rifiutando il pressapochismo, respingendo l’effetto, egli non tollera più il caso generatore di devianze: lo domina oppure lo annienta.”

Aguilar naît de la même logique que les tableaux peints en 1965 pour la Galerie Charpentier, dont le titre est inspiré par un nom de ville ou de lieu. C’est en pays cathare que se dresse le château d’Aguilar. Posé sur la roche tel une couronne, il surplombe la plaine de Tuchan. Le nom Aguilar viendrait du latin *aquila* qui signifie l’aigle.

Après la croisade contre les Albigeois, le château appartient au roi de France, qui le restitue à Olivier de Termes en 1250, en récompense de ses brillantes actions en Terre Sainte. Par le Traité de Corbeil, en 1258, Aguilar est devenu une position avancée sur la nouvelle frontière avec l’Aragon.

En 1260, Louis IX, roi de France, rachète le château d’Aguilar qui devient ainsi forteresse royale, un des cinq fils de la cité de Carcassonne.

Le titre de l’œuvre fait référence à la période des croisades, que Mathieu affectionne particulièrement. Le tableau apparaît tel un blason dominé par la croix (nous rappelant les blasons des croisés). Le trait vif en diagonale sur le côté gauche de la toile pourrait suggérer une épée. Nombre des œuvres présentées à l’exposition *Paris, capitale des arts* à la Galerie Charpentier en 1965 porte ce signe distinctif d’une “épée” transversale barrant une composition sobre d’inspiration géométrique.

D’ailleurs, ce moment de la production de Mathieu est appelé “période géométrique”. Dans *Aguilar* Mathieu définit deux zones distinctes, l’une rouge, l’autre blanche, qui s’opposent dans leur monochromie, que seuls un geste et quelques signes tracés sur la moitié gauche de la composition viennent troubler, nous dissuadant que l’artiste puisse avoir quelques tentations conceptuelles!

Mathieu pose son style dans une œuvre dépouillée et sobre qui caractérise ce moment précis (1965) de son travail. A propos de cette période François Mathey écrit: “Maintenant l’œuvre est plus concentrée dans son évidente ‘naïveté’. Mathieu a suffisamment traqué l’habitude et la convention, pour ne plus être à la merci d’une vitesse sans absolue nécessité. Il y avait dans sa fuite ou dans son élan vers l’obstacle comme une précaution. Maintenant il s’offre le luxe, délivré qu’il est des pièges de la raison, d’improvviser lentement. Epris d’exactitude, refusant l’à-peu-près, rejetant l’effet, il ne tolère plus l’accident sollicitateur de détour: il le maîtrise ou l’annihile.”

PROVENIENZA / PROVENANCE
Vecchiato New Art Gallery,
Padova.
Collezione privata / Collection
privée.

MOSTRE / EXPOSITIONS
Mathieu, The Arts Council
of Northern Ireland Gallery,
Belfast, 1969, cat. n° 17.







Marèges, 1965

Olio su tela / Huile sur toile, 100 x 60 cm

Marèges è un paese della Dordogna noto per la sua centrale idroelettrica. A prima vista, quindi, nulla a che vedere con ciò che l'artista esprime sulla tela. In effetti *Marèges* è da ricollegare all'insieme dei 121 dipinti realizzati da Mathieu nel 1965 per la sua mostra alla Galerie Charpentier, a Parigi, e intitolati con nomi di città o paesi (Jouarre, Gisors, Grignan, Dreux, Chantilly...).

Questo insieme di opere, eseguite con una tecnica nuova, più severa, fa seguito a un periodo di due anni durante il quale Mathieu smise di dipingere. Egli introdusse nel suo lavoro un nuovo ritmo, più moderato, meno dimostrativo. Spiega lo stesso artista: "Se ho smesso, per così dire, di lavorare da due anni, è perché non mi era più possibile dipingere nello stesso modo. L'accelerazione della sensibilità, dovuta al mondo moderno, fa sì che gli artisti subiscano in se stessi le forme più svariate della creazione artistica. Questa drammatica sovrapposizione provoca inevitabilmente una saturazione che ci spinge al rinnovamento. Nelle tele che ora presento il gesto è sempre lì, presente come prima, ma la sua traduzione in grafismo sulla tela è più sobria, più moderata. Non si vedono più macchie né sbavature" ("Le Figaro", intervistato da Sabine Marchand).

Mathieu specifica anche che i titoli delle sue opere non sono altro che un modo per classificarli: "Tutti i titoli sono sempre stati per me solo un mezzo di riferimento, e quando battezzo una tela *Denain* o *Théorème d'Alexandroff*, non c'è nessun rapporto con i matematici, né con la storia di Francia. Bisogna pur dare dei nomi ai quadri, per ricordarsene o per comunicare con gli altri e dire loro: 'Si ricorda di quella o quell'altra tela?' E questo non si può fare con i numeri..." ("L'Union", 12 ottobre 1965).

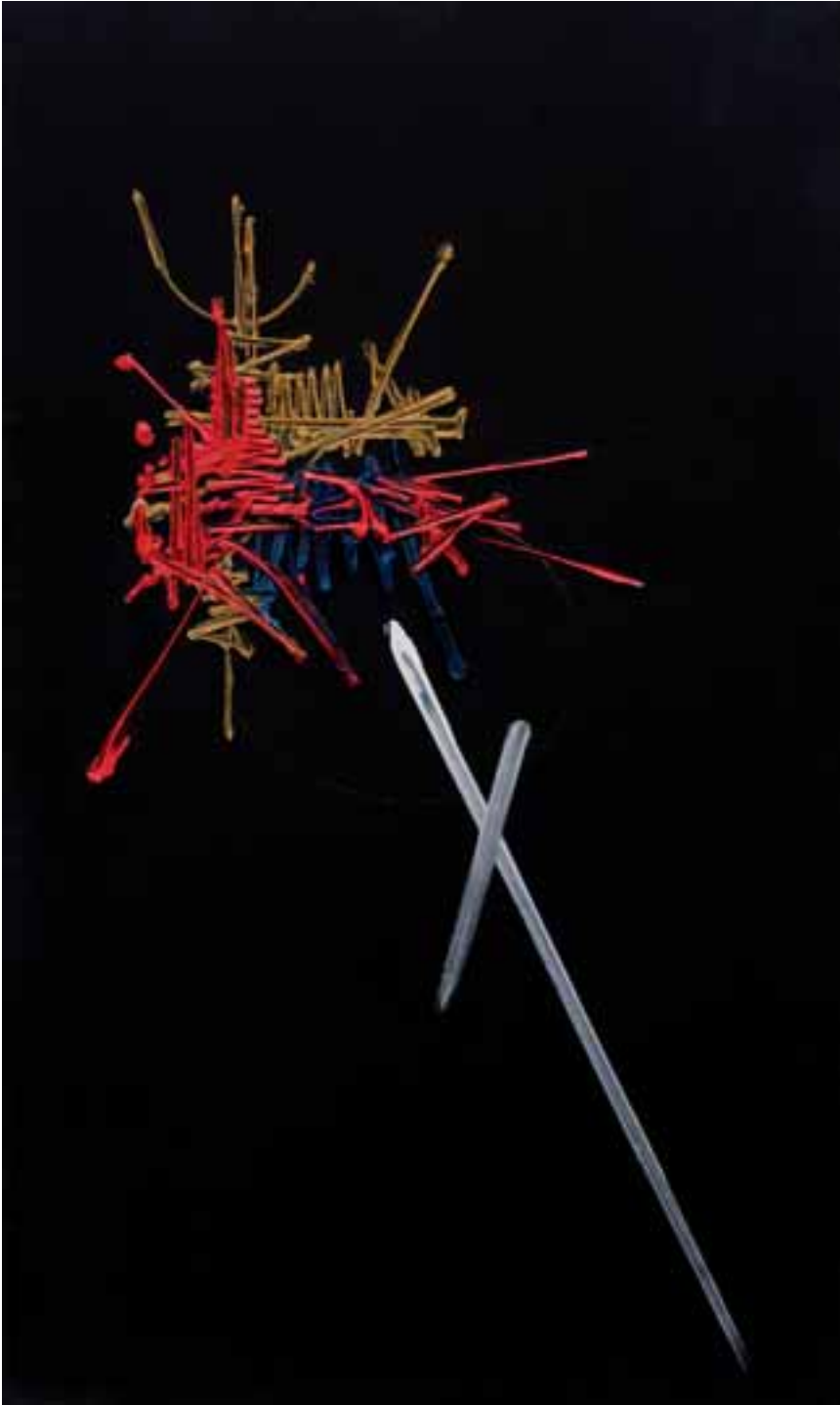
Marèges est un village sur la Dordogne connu pour sa centrale hydro-électrique. A priori, rien à voir avec ce que l'artiste exprime sur la toile. En effet, *Marèges* est à rattacher (sans en faire partie) à l'ensemble des 121 tableaux peints par Mathieu en 1965 pour son exposition à la Galerie Charpentier, à Paris, et auxquels il donna des noms de villes ou villages (Jouarre, Gisors, Grignan, Dreux, Chantilly...).

Cet ensemble d'œuvres, d'une technique nouvelle, plus sévère, fait suite à une période de deux ans pendant laquelle Mathieu a cessé de peindre. Il introduit dans son travail un nouveau rythme, plus assagi, moins démonstratif. Il s'explique: "Si j'ai arrêté pour ainsi dire de travailler depuis deux ans, c'est qu'il ne m'était plus possible de peindre de la même façon. L'accélération de la sensibilité due au monde moderne, fait que les artistes subissent en eux les formes les plus variées de la création artistique. Ce dramatique chevauchement entraîne inévitablement une saturation qui nous incite au renouvellement. Dans les toiles que je présente le geste est toujours là, présent comme auparavant, mais sa traduction en graphisme sur la toile est plus sobre, plus assagie. On ne voit plus ni taches, ni bavures" ("Le Figaro", interview de Sabine Marchand).

Mathieu spécifie aussi que le titre qu'il donne à ses œuvres n'est qu'un moyen de les classifier: "Tous les titres n'ont jamais été pour moi qu'une manière de référence, et quand j'appelle une toile *Denain* ou *Théorème d'Alexandroff*, ça n'a aucun rapport avec les mathématiques, ni avec l'histoire de France. Il faut bien donner des noms aux tableaux pour s'en souvenir ou pour communiquer avec les autres et leur dire: 'Vous souvenez-vous de telle ou telle toile?' Et ce n'est pas par des numéros qu'on peut le faire..." ("L'Union", 12 octobre 1965).

PROVENIENZA / PROVENANCE
Galleria Gissi, Torino.
Collezione privata / Collection privée.

MOSTRE / EXPOSITIONS
Galleria del Milione, Milano,
1965, cat. n° 14.







Potencé Contre-Potencé, 1965

Olio su tela / Huile sur toile, 97 x 195 cm

Il quadro è sbarrato in diagonale con un segno voluto che caratterizza il periodo “araldico” di Mathieu. Il titolo del resto è un riferimento a quella scienza che studia armi e stemmi.

Distante dalle battaglie, Mathieu entra nell’aspetto più meticoloso di un’ispirazione storica legata ai segni e non più ai fatti e ai personaggi. Egli inventa i propri stemmi che espone sulla tela in un cangiare di colori e in un’esplosione di energia. *Potencé Contre-Potencé* si riferisce alla simbologia della croce a T, utilizzata in araldica. Una croce potenziata (⌘) è una croce con tutti i bracci uguali che terminano con una croce in tau, da ciò il suo nome. Questa fu adottata da Goffredo di Buglione per il Regno di Gerusalemme, il cui stemma è “d’argento, alla croce potenziata d’oro”. La contro-potenza corrisponde allo stesso segno impiegato all’inverso. Il gran numero di croci che si vedono negli stemmi derivano per lo più dalle crociate. I cristiani, partendo per combattere gli infedeli, ne apponevano sui loro scudi e sulle loro cotte d’armi, modificandole per essere distinti gli uni dagli altri. Mathieu, attraverso la simbologia della croce potenziata, si riferisce nuovamente al suo eroe, Goffredo di Buglione, e al periodo delle crociate che aveva celebrato nel 1958 in occasione della sua mostra alla Galerie Internationale d’Art Contemporain.

Nella composizione si contrappongono due croci, una bianca e una nera, che si abbandonano a una battaglia virtuale. La luminosità del rosso, del giallo e del bianco turbinano in una vertiginosa esplosione di linee e di segni. Il gesto rapido, deciso, dipinge in pochi istanti gli stemmi di combattenti valorosi, attori di una crociata moderna. Il fervore dell’artista consegna sempre un messaggio di coraggio e di gloria che intende trasmettere alle generazioni attuali. Egli del resto non perde mai occasione di esprimere con fervore la propria indignazione di fronte ai suoi contemporanei. Nel dicembre 1965, in occasione della sua mostra alla Galerie Charpentier, Mathieu pronunciò una conferenza “esplosiva”, cui fece seguito un dibattito “burrascoso” perché il pittore aveva criticato non soltanto quasi tutte le categorie umane e quasi tutti gli ordini stabiliti, ma anche il proprio pubblico, colpevole ai suoi occhi di mantenere abitudini secolari slegate dalla realtà vera e propria: “Il Rinascimento ha scosso l’uomo medievale. Oggi è tempo di scuotere l’uomo del XX secolo, che nella maggior parte dei suoi gesti, delle sue abitudini, dei suoi modi di pensare e delle sue manie è ancora un uomo rinascimentale.”

Le tableau est barré en diagonale d’un signe volontaire qui caractérise la période “héraldique” de Mathieu. Le titre est d’ailleurs une référence à cette science du blason qui étudie armes et armoiries.

Dégagé des batailles, Mathieu entre dans l’aspect plus méticuleux d’une inspiration historique liée aux signes et non plus aux faits et personnages. Il invente ses propres armoiries qu’il expose sur la toile dans un chatouement de couleurs et une explosion d’énergie. *Potencé Contre-Potencé* se réfère à la symbolique de la croix en T, employée en héraldique. Une croix potenziée (⌘) comporte deux bras égaux qui se terminent par des croix en tau, d’où son nom. Celle-ci a été adoptée par Godefroy de Bouillon pour le royaume de Jérusalem, dont le blason est “d’argent, à la croix potenziée d’or”. La contre-potence correspond au même signe employé à l’envers. Le grand nombre de croix que l’on voit dans les armoiries viennent pour la plupart des croisades. Les chrétiens, en partant pour combattre les infidèles, en mirent sur leurs boucliers et sur leurs cottes d’armes; ils les varièrent pour être distingués les uns des autres. Mathieu, à travers la symbolique de la croix potenziée, se réfère à nouveau à son héros, Godefroy de Bouillon, et à la période des croisades qu’il avait célébrées en 1958 lors de son exposition à la Galerie Internationale d’Art Contemporain.

Deux croix s’opposent dans la composition: une blanche et une noire, elles se livrent un combat virtuel. L’éclat des rouges, jaunes et blancs tournoie dans une vertigineuse explosion de lignes et de signes. Le geste rapide, affirmé, peint en quelques instants les armoiries de combattants valeureux, acteurs d’une croisade moderne. La ferveur de l’artiste délivre toujours un message de courage et de gloire qu’il entend transmettre aux générations actuelles. D’ailleurs, il ne perd jamais une occasion d’exprimer avec véhémence son indignation face à ses contemporains. En décembre 1965, à l’occasion de son exposition à la Galerie Charpentier, Mathieu prononça une conférence “explosive”, qui se poursuivit par un débat “houleux”, le peintre ayant fustigé non seulement presque toutes les catégories humaines et presque tous les ordres établis, mais aussi son propre auditoire, coupable à ses yeux d’entretenir des routines séculaires coupées du véritable réel: “La Renaissance a secoué l’homme médiéval. Il est temps aujourd’hui de secouer l’homme du XX^e siècle, qui dans la plupart de ses gestes, de ses habitudes, de ses modes de pensées et de ses tics est encore un homme renaissant.”

PROVENIENZA / PROVENANCE
Collezione privata / Collection privée.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE
“Historiens et Géographes”,
n° 327, Paris, mars-avril,
1990, ill. p. 145.

MOSTRE / EXPOSITIONS
Europe, Galerie Argos, Nantes,
1965.
Mathieu, Galerie Charpentier,
Paris, 1965, cat. n° 109.
Mathieu, Kölnischer
Kunstsverein, Köln, 1967,
cat. n° 30.
*Tendances de la peinture
française contemporaine*,
Kunstsverein, Berlin, 1967,
copertina/couverture, cat. n° 61.
*French Painting since 1900
from Private Collections in
France*, Royal Academy of Art,
London, 1969, cat. n° 102.
Les Mathieu de Mathieu,
Musée Picasso, Antibes,
1976, cat. n° 28.
Les Mathieu de Mathieu,
Casino, Oostende, 1977,
cat. n° 25.







Daon, 1969

Olio su tela / Huile sur toile, 92 x 60 cm

Daon è un comune francese del dipartimento della Mayenne, nella regione dei Paesi della Loira. Appartiene al territorio di Anjou che fu dominio dei Plantageneti. La storia di questa regione è profondamente legata ai combattimenti e alle battaglie delle grandi famiglie d'Europa che si disputarono queste terre... Si può immaginare che Mathieu scegliendo questo titolo si riferisca nuovamente a certi episodi della storia di Francia. O forse è di nuovo solo un richiamo al metodo aleatorio con il quale egli ama titolare le sue opere?

Generato dal periodo "geometrico" che segna le opere di Mathieu a partire dal 1965, questo dipinto corrisponde al momento in cui l'artista inizia a diversificare il suo lavoro per applicarlo alle arti decorative. Così produce una serie di arazzi per la Manufacture des Gobelins che espone insieme a opere realizzate nel campo della ceramica, delle arti grafiche, delle medaglie e dell'architettura... Mathieu doma la propria arte per adattarla agli usi più comuni della vita quotidiana e infatti combatte affinché l'arte sia presente in ogni momento della vita. Su "La Tribune de Lausanne", Pierre Descargues suggerisce il paragone con Le Brun, "il pittore del re, [che] interveniva su tutta la creazione artistica francese, dall'affresco al mobile, dal ritratto alla carrozza, dalla scultura da giardino al frontone di palazzo. Mathieu, che ha meno principio ma altrettanta disponibilità e curiosità, è diventato pittore della Repubblica."

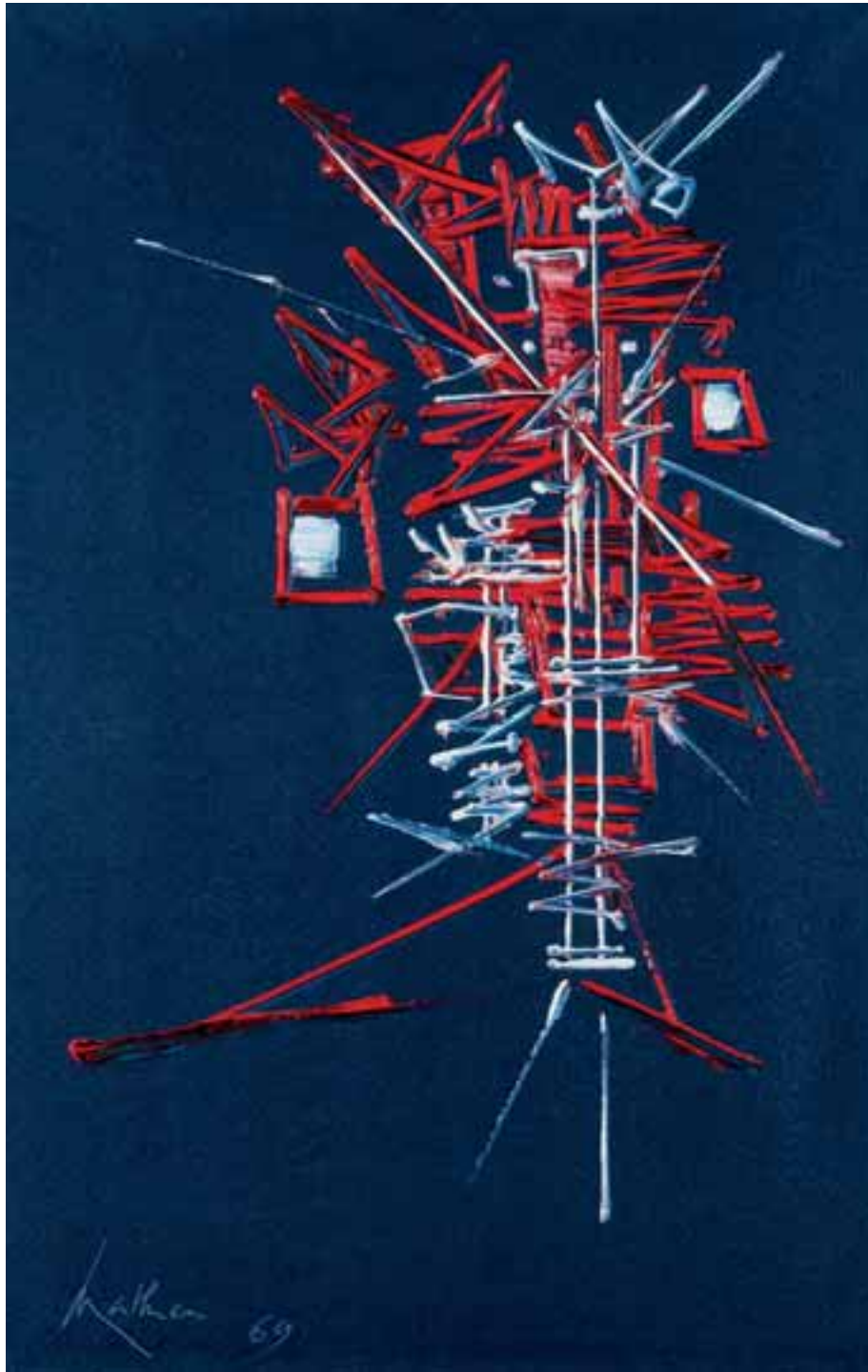
Mathieu viene così scelto per disegnare la nuova moneta da 10 franchi che s'ispira allo stesso periodo in cui dipinge *Daon* e che battezza "periodo delle città": "Dal '69, gli spiriti lucidi avevano potuto notare questa tendenza nella mia pittura. Un gran numero di gouache e di disegni la manifestavano. Sorta di città, di megalopoli, di grovigli inestricabili e sconcertanti per la moltitudine delle interazioni e dei feed-back." Adotta questo linguaggio per una medaglia e per alcuni arazzi, e una simile accumulazione di segni e caratteri mescolati compone *Daon*, che appare come uno stemma, schematico e sobrio in una composizione che si costruisce nel contrasto del rosso e del bianco su uno sfondo blu... Si tratta forse della Francia e di una bandiera simbolica?

Daon est une commune française, située dans le département de la Mayenne et la région Pays de la Loire. Elle appartient au territoire d'Anjou qui fut domaine des Plantagenets. L'histoire de cette région est fortement liée aux combats et batailles des grandes familles d'Europe qui se disputèrent ces terres... On peut imaginer que Mathieu, en choisissant ce titre, se réfère à nouveau à certains épisodes de l'histoire de France. Ou peut-être est-ce seulement un rappel du mode aléatoire qu'il aime adopter pour titrer ses œuvres?

Issu de la période "géométrique" qui marque les œuvres de Mathieu à partir de 1965, ce tableau correspond au moment où l'artiste commence à diversifier son travail pour l'appliquer aux arts décoratifs. C'est ainsi qu'il produit une série de tapisseries pour la Manufacture des Gobelins, qu'il expose en même temps que des réalisations dans le domaine de la céramique, des arts graphiques, de la médaille et de l'architecture. Il dompte son art pour l'adapter aux usages les plus communs de la vie quotidienne. En effet, Mathieu milite pour que l'art soit présent dans chaque moment de la vie. Dans "La Tribune de Lausanne" Pierre Descargues suggère que Mathieu est devenu "une sorte de nouveau Le Brun. Celui-ci, peintre du roi, intervenait dans toute la création artistique française, de la fresque au meuble, du portrait au carrosse, de la sculpture de jardin au fronton de palais. Mathieu, qui a moins de principe mais autant de disponibilité, est devenu peintre de la République".

Mathieu est ainsi choisi pour imaginer la nouvelle pièce de 10 francs dont le dessin s'inspire de la période exacte où l'artiste peint *Daon* et qu'il intitule "période des villes": "Depuis 1969 – dit-il – les esprits lucides avaient pu remarquer cette tendance dans ma peinture. Un grand nombre de gouaches et de dessins la manifestaient. Des sortes de villes, de mégapoles, d'enchevêtrements inextricables et déconcertants par la multitude des interactions, des feed-backs." Il adopte ce langage pour une médaille, des tapisseries, et cette accumulation de signes et caractères mêlés compose *Daon*, qui apparaît tel un blason, schématique et sobre dans une composition qui s'établit dans le contraste du rouge et du blanc sur un fond bleu... S'agirait-il de la France et d'un drapeau symbolique?

PROVENIENZA / PROVENANCE
Galerie Dominion, Montréal.
Collezione privata / Collection
privée, France.
Collezione privata / Collection
privée.

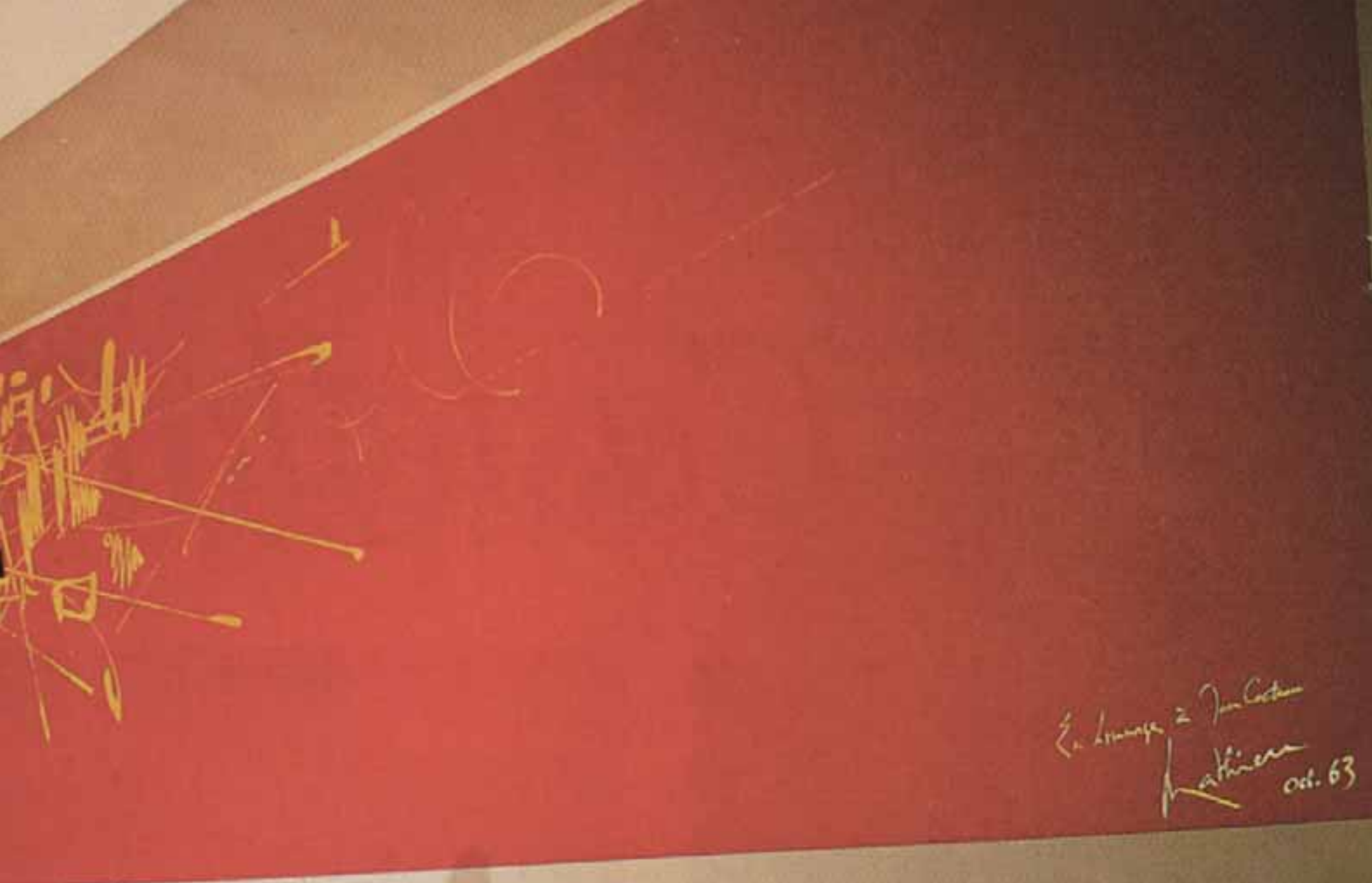








Mathieu davanti a *Hommage à Jean Cocteau*, 1963
Mathieu devant *Hommage à Jean Cocteau*, 1963



En hommage à Jan Cocteau
Mathieu
oct. 63





Apparati / Annexes

Georges Mathieu davanti alla fabbrica di trasformatori B.C.
da lui concepita, Fontenay-le-Comte, 1968
Georges Mathieu devant l'usine des transformateurs B.C.
conçue par lui, Fontenay-le-Comte, 1968

CRONOLOGIA

Daniel Abadie

1921

Georges Victor Adolphe Mathieu nasce a Boulogne-sur-Mer il 27 gennaio alle ore 10.45, al 44 di rue Saint-Louis. È l'unico figlio di Adolphe Georges Mathieu, impiegato di banca, nato nel 1887 nel comune di Escaudœuvres (dipartimento del Nord), e di Madeleine Victoria Eugénie Dupré, 23 anni, casalinga. I genitori, che si sono sposati tre anni prima, abitano al 27 di rue Basse-des-Tintelleries, a Boulogne. Il 20 febbraio Georges Mathieu viene battezzato nella chiesa di Saint-Nicolas di Boulogne.

1933

In seguito al divorzio dei suoi genitori si trasferisce da una zia, a Versailles, al 31 di boulevard de la République.

A partire da ottobre, e fino al luglio del 1936, frequenta il Lycée Hoche di Versailles, dove prosegue i suoi studi fino alla terza media. René Guilly, che nel dopoguerra diventerà uno dei critici più importanti della stampa artistica parigina, è suo compagno di scuola. Suo professore d'inglese è il nipote di Auguste Renoir.

1936

In ottobre, al rientro dalle vacanze, salta la prima liceo e passa direttamente in seconda A al Lycée Corneille di Rouen. Abita con la madre a Pont-de-l'Arche, all'Hôtel de Normandie, da lei acquistato e destinato al fallimento. Lascia il liceo dopo un trimestre, il 31 dicembre dello stesso anno.

1937

Entra al Collège di Cambrai, dove ripete la seconda. Visita una mostra dedicata alla pittura olandese che lo colpisce profondamente. Scriverà il 26 ottobre 1945 a un corrispondente di cui non si conosce l'identità: "Se ripenso al 1936-1937, l'epoca in cui ho vissuto per la prima volta a Cambrai, associo il Suo nome a una mostra di pittura olandese. Rivedo ancora i cavalli di Wouwerman, sul muro di sinistra entrando. Rivedo ancora anche un Gauguin – era la prima

volta che ne vedevo uno – posto su un pannello centrale in alto, che la Signorina Pivet si sforzava di farmi capire."

Dopo la riconciliazione dei suoi genitori, la madre era ritornata a Douai e Georges Mathieu prosegue gli studi al Lycée di Douai, restandovi fino all'invasione tedesca, quando la sua famiglia si rifugia nel Sud-ovest della Francia.

1940

10 luglio: consegue la maturità *A Prime*-Filosofia, che ha presentato il 18 giugno alle 7.30, a Bordeaux, con il giudizio "Sufficiente", ma viene bocciato in matematica. Nella seconda sessione, il 4 ottobre, consegue la maturità *A Prime*-Matematica, anche in questo caso con il giudizio "Sufficiente". 7 dicembre: si iscrive alla Facoltà di Lettere dell'Università di Lille, per il corso di laurea in Letteratura inglese.

1941

5 febbraio: a Douai, muore il padre. 9 giugno: Mathieu consegue, all'Università di Lille, il Certificat d'études supérieures pratiques in inglese e poi, il 3 novembre, il Certificat d'études supérieures in filologia inglese.

In novembre (e fino alla fine dell'anno scolastico 1941-1942) svolge una supplenza come professore di lettere all'École primaire supérieure professionnelle Jules Ferry di Douai. Nello stesso periodo è anche professore ausiliario del corso d'inglese.

1942

Ottiene la nomina di supplente d'inglese al Collège Moderne di Douai, per l'anno scolastico 1942-1943.

Realizza i primi dipinti a olio: *Oxford Street by Night*, *The Thames at Chelsea*, *Portrait of Margaretta Scott*. Li espone, insieme con altri dipinti figurativi, alla Librairie Dutilleux, rue Belin, a Douai. I paesaggi sono realizzati copiando cartoline postali, tranne uno, dipinto a partire da un'illustrazione tratta dall'*Ivanhoe* di Walter Scott (nella collezione Nelson).

1944

È un anno decisivo per l'evoluzione del suo pensiero e del suo stile pittorico, come riferisce lui stesso in *De la révolte à la renaissance*: "È nel 1944 che, segregato nel Nord della Francia, ebbi all'improvviso, in seguito alla lettura di un'opera di Edward Crankshaw [*Joseph Conrad. Some Aspects of the Art of the Novel*, John Lane, The Bodley Head, London, 1936] la rivelazione che la pittura, per esistere, non ha bisogno di rappresentare. Perciò fu a partire da una riflessione sull'estetica che decisi di entrare nel campo non figurativo: non attraverso la forma, ma per via intellettuale. Ma fu anche per il rifiuto categorico di accettare ogni legame con le teorie e le forme neoplastiche e costruttiviste, che cominciarono ormai a essere diffuse e a risorgere dopo più di venticinque anni di esistenza sotterranea – incontrando da parte dei critici neofiti un entusiasmo ingenuo, tanto più ingenuo quanto più era grande la loro indifferenza verso la vita che brulicava sotto i loro occhi –, che nel 1947 decisi di dare un nome a quella forma artistica che a quel tempo, in Francia, eravamo in pochissimi a rivendicare: l'astrazione lirica. E decisi anche di organizzare le prime forme di lotta." In una risposta a Jacques Laurent ("Arts", 1° febbraio 1956) a proposito di un articolo di quest'ultimo sull'arte figurativa e non-figurativa, Mathieu preciserà: "Ho detto che Crankshaw mi aveva magistralmente dimostrato che non erano importanti né la psicologia del personaggio né la descrizione del mare in sé e per sé, bensì lo stile di Conrad, cioè il modo di presentarci Lord Jim o di descrivere quel mare."

Novembre: Mathieu consegue la laurea in letteratura inglese alla Facoltà di Lettere dell'Università di Lille. Lavora come interprete per l'esercito americano dislocato a Cambrai, dove abita fino alla fine dell'anno seguente, al 12 di rue des Chaudronniers.

1945

Marzo: Mathieu cerca invano di organizzare a Cambrai una mostra degli artisti più

all'avanguardia della città e dei suoi dintorni. Soggiorna a Biarritz per svolgere la sua attività di interprete. Firma alcune sue opere come "Gin" per via della sua ammirazione per Ginger Rogers.

1946

Mathieu è professore di francese a Istres, nell'ultima base americana in Francia. Qui incontra il saggista Henry Rode e Patrice Kanda, e realizza le illustrazioni dei poemi di quest'ultimo. "È in questo villaggio sperduto, in una piccola casetta col tetto di paglia, che ho creato i più importanti dipinti che hanno segnato la nascita dell'astrazione lirica", ricorderà nel discorso di inaugurazione della sua mostra al Château de Simiane, a Valréas, nel 1977.

Agosto: visita il primo Salon des Réalités Nouvelles, punto di ritrovo dei nuovi pittori astratti, insieme allo scrittore americano William Wright – come testimonia una fotografia scattata davanti a una tela di Kandinsky. In una lettera scritta nel gennaio 1947 a René Guilly, Mathieu ricorderà quella visita che l'ha "nel complesso abbastanza deluso. Le opere che si avvicinavano di più al mio ideale erano infatti quelle che si allontanavano di più dal geometrismo lineare, inadatto all'espansione completa delle ricchezze interiori: le opere di Engel-Pak, di Brielle, di Bryen, di Chartier, e anche di Piaubert. [...] Mi aspettavo di più dal quintetto Dewasne, Deyrolle, Marie Raymond, Hartung e Schneider. Nella loro scelta di reagire contro il plasticismo puro, sembravano aver paura di peccare, al contrario, per eccesso: mancavano di rigore esteriore e si trattenevano e controllavano troppo. Non l'ha forse compreso Hartung, che adesso si lascia andare verso un maggiore lirismo? Credo che sia la direzione più feconda per la pittura astratta e penso che siate del mio stesso parere". Bryen racconta così un incontro con Georges Mathieu: "Un bel giorno del 1946, o meglio una bella notte (perché Wols e io eravamo piuttosto nottambuli), ci trovavamo al Tabou, che in quel periodo era un posto molto in voga. Era piuttosto umido, c'era della paglia per terra e bisognava

CHRONOLOGIE

Daniel Abadie

1921

Georges Victor Adolphe Mathieu naît à Boulogne-sur-Mer, le 27 janvier 1921 à 10 heures 45, au 44 rue Saint-Louis. Il est le seul enfant d'Adolphe Georges Mathieu, employé de banque, né en 1887 dans la commune d'Escaudœuvres (département du Nord), et de Madeleine Victoria Eugénie Dupré, âgée de 23 ans, sans profession. Les parents, qui se sont mariés trois ans plus tôt, sont domiciliés 27 rue Basse-des-Tintelleries à Boulogne. Le 20 février, Georges Mathieu est baptisé à l'église Saint-Nicolas de la ville.

1933

Ses parents divorçant, il s'installe chez une tante à Versailles au 31 boulevard de la République. Octobre: Georges Mathieu devient élève jusqu'en juillet 1936 du Lycée Hoche de Versailles où il poursuit ses études jusqu'à la quatrième A. Il a pour condisciple René Guilly qui deviendra après-guerre l'un des critiques les plus importants de la presse artistique parisienne. Son professeur d'anglais est le neveu d'Auguste Renoir.

1936

A la rentrée du 15 octobre, il saute la troisième et entre directement en seconde A au Lycée Comeille à Rouen. Il habite avec sa mère à Pont-de-l'Arche, à l'Hôtel de Normandie qu'elle a acquis et avec lequel elle fera faillite. Il quittera le lycée après un trimestre, le 31 décembre de la même année.

1937

Mathieu entre au Collège de Cambrai où il redouble sa seconde. Il visite l'exposition de peinture hollandaise qui le marque profondément. Il écrira ainsi le 26 octobre 1945 à un correspondant non identifié: "Si je me reporte en 1936-1937, époque à laquelle j'ai habité une première fois à Cambrai, votre nom s'associe à une exposition de peinture hollandaise. Je revois encore ces chevaux de Wouwerman sur le mur de gauche en entrant. Je revois encore aussi un Gauguin – c'était le premier que je voyais – qui était placé sur

le panneau central en haut et que Mlle Pivet s'efforçait de me faire sentir." Ses parents s'étant réconciliés et sa mère étant revenue à Douai, Georges Mathieu poursuit ses études au Lycée de Douai. Il y reste jusqu'à l'invasion allemande, lorsque sa famille se replie dans le Sud-Ouest.

1940

10 juillet: Mathieu obtient son baccalauréat A prime-Philosophie, qu'il a présenté le 18 juin à 7 h 30, à Bordeaux, avec la mention "Passable", mais est recalé en mathématiques. A la seconde session, le 4 octobre, il obtient son baccalauréat A Prime-Mathématiques, également avec la mention "Passable". 7 décembre: Mathieu s'inscrit à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille, en préparation de licence d'anglais.

1941

5 février: son père meurt à Douai. 9 juin: Mathieu obtient, à l'Université de Lille, son Certificat d'études supérieures pratiques d'anglais puis, le 3 novembre, son Certificat d'études supérieures de philologie anglaise. En novembre (et jusqu'à la fin de l'année scolaire 1941-1942), il exerce une suppléance de professeur de lettres à l'École primaire supérieure professionnelle Jules Ferry, à Douai. Il y est également pendant cette période répétiteur chargé de cours d'anglais.

1942

Pendant l'année scolaire 1942-1943, il est nommé professeur suppléant d'anglais au Collège Moderne de Douai.

Mathieu peint ses premières peintures à l'huile: *Oxford Street by Night*, *The Thames at Chelsea*, *Portrait of Margaretta Scott*. Il les expose ainsi que huit autres peintures figuratives, à la Librairie Dutilleux, rue Belin à Douai. Parmi ces peintures, les paysages sont réalisés en copiant des cartes postales, alors qu'une autre est peinte à partir d'une illustration extraite du livre *Ivanhoë* de Walter Scott (dans la collection Nelson).

1944

Cette année est décisive, comme le rapporte Georges Mathieu dans *De la révolte à la renaissance*, pour l'évolution de sa pensée et de son style: "C'est en 1944 qu'isolé dans le Nord de la France, j'eus tout à coup, à la suite de la lecture d'un ouvrage d'Edward Crankshaw [*Joseph Conrad. Some Aspects of the Art of the Novel*, John Lane, The Bodley Head, London, 1936], la révélation que la peinture, pour exister, n'avait pas besoin de représenter. Et c'est donc à partir d'une réflexion sur l'esthétique que je décidai d'entrer en non-figuration, non par les chemins formels, mais par la voie spirituelle. Mais aussi c'est dans un esprit de refus catégorique d'accepter tout lien avec les théories et les formes néo-plasticistes et constructivistes qui commençaient enfin à être connues et à resurgir après plus de vingt-cinq ans de vie souterraine, rencontrant de la part des nouveaux venus à la critique un enthousiasme naïf – d'autant plus naïf que leur indifférence à ce qui se passait de vivant sous leurs yeux était grande – qu'en 1947 j'entrepris de donner un nom à cette forme d'art que nous n'étions alors que quelques-uns à représenter en France: l'abstraction lyrique, et d'en organiser les premières manifestations de combat." Dans une réponse à Jacques Laurent ("Arts", 1^{er} février 1956) à propos d'un article de celui-ci sur l'art figuratif et non-figuratif, Georges Mathieu précisera: "J'ai dit que Crankshaw m'avait magistralement démontré que ce n'était ni la psychologie du personnage ni la description de la mer en soi qui étaient importants mais le style de Conrad, c'est-à-dire sa façon de nous présenter Lord Jim ou de décrire cette mer." Novembre: Mathieu obtient son certificat de littérature anglaise à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille. Il devient interprète pour l'armée américaine stationnée à Cambrai, où il demeure, jusqu'à la fin de l'année suivante, 12 rue des Chaudronniers.

1945

Mars: Mathieu essaie, mais en vain, d'organiser à Cambrai une exposition des artistes les plus

Evanescence, 1945



avancés de la ville et des environs. Il séjourne à Biarritz dans le cadre de son activité d'interprète. Il signe "Gin" certaines de ses œuvres par admiration pour Ginger Rogers.

1946

A Istres, dans la dernière base américaine en France, Mathieu est professeur de français. Il y rencontre l'essayiste Henry Rode et Patrice Kanda, dont il illustre les poèmes. "C'est dans ce dernier village, dans une petite chaumière que j'ai réalisé les plus importantes peintures qui ont marqué la naissance de l'abstraction lyrique" rappellera-t-il dans le discours inaugural du vernissage de son exposition au Château de Simiane, à Valréas, en 1977.

Août: il visite le premier Salon des Réalités Nouvelles, point de rencontre des nouveaux peintres abstraits, avec l'écrivain américain William Wright, ainsi qu'en témoigne une photographie prise devant une toile de Kandinsky. Dans une lettre écrite en janvier 1947 à René Guilly, Mathieu évoque cette visite qui l'a "dans l'ensemble assez déçu. Les œuvres

bere molto per resistere. Eravamo un po' alticci quando arrivò un giovane di 23-24 anni, con un impermeabile buttato sulle spalle e con l'aria molto nervosa. I suoi rapporti con lo spazio erano molto particolari: aveva già un certo dinamismo spaziale. Venne verso di noi e tirò fuori dalla tasca una foto delle mie gouaches esposte alle Réalités Nouvelles e mi chiese se ero io Bryen. Conosceva i nostri nomi e le nostre opere e formulò persino l'idea, che noi giudicammo estremamente bizzarra vista l'ora, di farci vedere i suoi lavori. Era Mathieu. L'invitammo a bere e parlarlo. In seguito lo vidi spesso. In un certo senso si è introdotto nelle nostre attività ed è stato certamente il più deciso sostenitore del cambiamento nel campo della pittura."

3 novembre: Mathieu partecipa al sesto Salon des moins de 30 ans, che si tiene fino al 20 novembre alla Galerie des Beaux-Arts di Parigi. Vi espone *Scène macabre* (n. 140 del catalogo). L'altra tela proposta, *Conception*, era stata rifiutata.

1947

Gennaio: in un periodo in cui l'astrazione è ancora poco diffusa e viene esposta di solito solo nella forma geometrica, Mathieu esprime, in una lettera spedita da Istres al critico d'arte René Guilly, il suo disappunto di fronte all'indifferenza generale nella quale si svolge il suo lavoro: "Da più di due anni lavoro nel vuoto. [...] Non cerco la compassione, ma soffro per il mio isolamento e soffoco in un raggelante narcisismo." Le fotografie delle sue opere che accompagnano questa lettera suscitano l'interesse di Guilly che diventerà uno dei primi sostenitori del pittore. Una delle frasi contenute nella sua risposta del 12 gennaio stupisce per la sua preveggenza: "Quello che ci si aspetta da un pittore, perfino nei suoi quadri, è un certo comportamento." Nella corrispondenza che ne segue Mathieu non tarda a manifestare la sua concezione della pittura: "Mi sembra che si debba fare la distinzione tra due tipi di gratuità: quella del risultato (se l'opera proposta non offre allo spettatore alcunché al di là della propria apparenza esteriore) e quella dei mezzi che non dovrebbe

guastare per nulla il nostro piacere. Infatti, cosa importa che l'artista abbia faticato o meno per realizzare la propria opera? Conta soltanto il risultato. (Non è forse un pregiudizio quello di credere che sia più probabile che il contenuto umano di un dipinto sia più grande se è frutto di molte ricerche e un errore dedurne che siano obbligatoriamente necessari lo sforzo e la fatica?) Se la gratuità presuppone l'assenza di responsabilità, dato che i gesti necessari vengono compiuti al di là della propria volontà, la necessità a cui essi sono sottomessi è di un tipo alquanto difficile da definire, poiché deriva dalla somma delle esperienze pittoriche ed emotive passate del pittore. Questa necessità, che è altrettanto fruttuosa rispetto a ogni contemporanea manifestazione della creazione, mi sembra di una tale profondità e verità (nel senso in cui la verità raggiunge l'assoluto della conoscenza) che sarebbe sacrilego volerla regolare in base a considerazioni di coerenza o di legittimità che, soggette come sono alle leggi del momento, risultano evidentemente superficiali. [...] In altre parole, la creazione di un dipinto non sarebbe altro che la trasposizione del potenziale – o passato – pittorico del pittore in occasione di tale o talaltro segno o forma impressi all'inizio sulla tela, più o meno casualmente. Una volta posto quel segno grafico o quella macchia, l'attività del pittore (il dispiegarsi delle sue ricerche virtuali e latenti) viene messa in moto e non si fermerà fino a che non avrà più modo di svolgersi – quando tutto sarà stato riversato sulla tela."

Al suo ritorno a Parigi, Mathieu viene assunto come addetto alle pubbliche relazioni per la compagnia marittima transatlantica "United States Lines".

23 maggio: la Galerie René Drouin presenta per la prima volta i dipinti di Wols, dopo averne esposto, nel dicembre 1945, i disegni e le gouaches. Sono come una rivelazione per Georges Mathieu, che riporta l'avvenimento in *De la révolte à la renaissance*: "Quaranta tele: quaranta capolavori. Una più fulminante, lacerante, sanguinante dell'altra: un avvenimento fondamentale, il più

importante senz'altro dopo l'opera di Van Gogh. Il grido più lucido, evidente e patetico del dramma di un uomo, di tutti gli uomini. Uscii da quella mostra sconvolto. [...] Dopo Wols tutto doveva essere rifatto, e se fui colpito fu perché venne annientato in un solo momento tutto quello cui ero arrivato, in piena solitudine, da tre anni a quella parte: quei dipinti che avevo realizzato a Cambrai (1944), Biarritz (1945), Istres (1946) (Fin dal 1946, avendo spedito le foto delle mie tele a René Guilly, questi mi aveva scritto che gli facevano pensare ad Atlan, a Ubac, a Wols), dipinti in cui usavo il suo stesso linguaggio, cioè gli stessi mezzi tecnici – le macchie, le colate, le proiezioni. Ma di fronte alla mia disillusione, non provai alcuna invidia: soltanto la gioia profonda di aver scoperto con le mie sole forze – lontano da Parigi e da ogni influenza – per il solo tramite della vita organica della mia pittura, un modo d'espressione, un linguaggio."

21 luglio: Mathieu partecipa al secondo Salon des Réalités Nouvelles che si tiene al Palais des Beaux-Arts di Parigi fino al 18 agosto. Vi espone tre tele dipinte (orizzontalmente, stese sul pavimento) l'anno precedente a Istres, dai titoli evocativi: *Survivance*, *Conception* e *Désintégration* (rispettivamente nn. 238, 239 e 240 del catalogo), la seconda delle quali era stata rifiutata l'anno precedente al Salon des moins de 30 ans. Jean-José Marchand ricorda che, visitando la mostra con Hartung, quest'ultimo si fermò di fronte al quadro di Mathieu e trovandolo "molto interessante", cercò di sapere chi ne fosse l'autore. Per questo Marchand contattò Mathieu. In seguito, riferendo del Salon in un articolo pubblicato su "Paru" (settembre 1947), Marchand esprime, a proposito di quelle opere esposte accanto a quelle di Valensi, il seguente giudizio, considerato dal pittore come il primo vero incoraggiamento: "Anche il musicalismo di Henri Valensi sarebbe già vecchio se non fosse presente tra i musicalisti un pittore di nome Mathieu, che ci sembra tra i più originali. Infatti Mathieu raggiunge, nelle sue invenzioni poetiche, la tendenza più innovativa."

11 ottobre: Mathieu partecipa al quattordicesimo Salon des Surindépendants, che si tiene fino al 3 novembre e nel quale espone *Esorcisme* e *Incantation* (nn. 719 e 720 del catalogo), entrambe realizzate nel 1947. A proposito di queste tele Jean-José Marchand scrive su "Combat" (16 ottobre): "Citerei prima di tutto l'astrattista Georges Mathieu. Questo giovane artista espone due tele molto liriche, estremamente toccanti, capaci, credo, di colpire il pubblico, anche se non rappresentano assolutamente niente." Marchand invita Mathieu a incontrarlo per proporgli di esporre le sue tele in una nuova galleria aperta da un suo amico, ma il pittore declina l'offerta ritenendo che "l'importante, allora, non fosse per me fare una mostra personale con le mie opere, ma trovare i mezzi per gridare una verità che mi assillava da tre anni e che avevo scoperto nella solitudine". René Guilly scrive in dicembre su "Paru" un articolo più critico: "Mathieu, che espone due tele non figurative, ci interessa. Tuttavia, benché le opere siano riuscite, è bene ricordare a Mathieu che nessun'opera pittorica può esistere senza 'forme' e senza costruzione. Si rischia di stancarsi presto di opere riuscite, ma informi e dovute al caso."

16 dicembre: per iniziativa di Camille Bryen, che vi aveva esposto il mese precedente, e dello stesso Mathieu, esasperato dalla mancanza di interesse che i critici e il mondo dell'arte parigino in generale riservavano all'arte astratta non geometrica, presso la Galerie du Luxembourg, in rue Gay-Lussac (la stessa in cui abita Mathieu, al numero 27), inaugura (e si protrarrà fino al 5 gennaio 1948) la mostra *L'imaginaire*. E in quel momento si afferma l'idea di Mathieu dell'astrazione lirica, ovvero "porre senza indugio in esecuzione il mio progetto: unificare tutto quello che io ritengo essere più attuale, riunire le opere in un'esposizione e presentarle dopo averle collocate storicamente, cioè rivelando come e perché questo tipo di pittura che sta nascendo non ha niente a che vedere con quello che continua ad essere spacciato per contemporaneo".

qui se rapprochaient le plus de mon idéal étaient donc celles qui s'éloignaient le plus du géométrisme linéaire impropre à l'expansion totale des richesses intérieures: celles d'Engel-Pak, de Brielle, de Bryen, de Chartier, et même de Piaubert. [...] J'attendais davantage du quintette Dewasne, Deyrolle, Marie Raymond, Hartung et Schneider. Dans leur volonté de réagir contre le plasticisme pur, ils semblent craindre de pêcher par excès contraire: le manque de rigueur extérieure, et se surveillent et se contrôlent trop. Hartung ne l'a-t-il pas compris, qui s'abandonne maintenant à un plus grand lyrisme? Je crois que c'est là la voie la plus féconde de la peinture abstraite, et je pense que vous serez de mon avis".

Bryen rapporte ainsi sa rencontre avec Georges Mathieu: "Un beau jour de 1946, une belle nuit plutôt (parce que Wols et moi étions très noctambules), nous étions au Tabou qui était à l'époque un lieu très germano-pratin. C'était très humide, il y avait de la paille par terre et on devait boire beaucoup pour tenir le coup. On était un peu illuminés quand est arrivé un jeune homme de 23-24 ans avec un pardessus qu'il portait sur ses épaules et qui était très nerveux. Ses rapports avec l'espace étaient très singuliers: il avait déjà un dynamisme spatial. Il est venu nous trouver et a sorti de sa poche la photo d'une de mes aquarelles exposées aux Réalités Nouvelles et il m'a demandé si j'étais bien Bryen. Il connaissait nos noms et nos travaux et il a même émis l'idée que nous avons jugée extrêmement bizarre, vu l'heure tardive, de nous montrer sa peinture. C'était Mathieu. Nous l'avons invité à boire et nous avons parlé. Par la suite, je l'ai revu souvent. Il s'est en quelque sorte mêlé à nos activités et il a certainement été l'agitateur le plus évident dans cette mutation de la peinture." 3 novembre: Mathieu participe au sixième Salon des moins de 30 ans, qui se tient jusqu'au 20 novembre à la Galerie des Beaux-Arts à Paris. Il y expose *Scène macabre* (n° 140 du catalogue), l'autre toile qu'il avait proposée (*Conception*) ayant été refusée par le Salon.

1947

Janvier: dans une époque où l'abstraction est encore peu reconnue et ne s'expose généralement que sous sa forme géométrique, Mathieu exprime dans une lettre expédiée depuis Istres au critique d'art René Guilly son désarroi face à l'indifférence générale dans laquelle se réalise son travail: "Depuis plus de deux ans, j'œuvre dans le vide. [...] Je ne cherche pas la pitié, mais souffre de mon isolement et m'étouffe dans un narcissisme glacé." Les reproductions d'œuvres qui accompagnent cette lettre suscitent l'intérêt de Guilly qui deviendra l'un des premiers défenseurs du peintre. Il lui répond le 12 janvier et l'une de ses phrases possède un caractère étonnant d'anticipation: "Ce que l'on attend d'un peintre, jusque dans ses tableaux, c'est un comportement." Dans la correspondance qui s'ensuit, Mathieu ne tarde pas à préciser sa conception de la peinture: "Il me semble qu'il faille distinguer deux sortes de gratuité: la gratuité du résultat (si l'œuvre proposée n'offre au spectateur que son apparence extérieure et rien au-delà) et la gratuité des moyens qui ne devrait gêner en rien notre plaisir. En effet, qu'importe que l'artiste ait peiné ou non pour réaliser son œuvre? Seul le résultat compte. (N'est-ce pas un préjugé de croire qu'il est plus probable que le contenu humain d'une peinture soit plus grand si elle est le fruit de multiples recherches, et une erreur d'inférer qu'il faille obligatoirement labeur et contrainte?) Si la gratuité suppose l'absence de responsabilité puisque les gestes nécessaires ont été accomplis en dehors de la volonté, la nécessité à laquelle ils sont soumis est d'une nature assez confuse, ayant été élaborée par la somme des expériences picturales et émotives passées du peintre. Cette nécessité, qui est autrement riche que toutes les manifestations contemporaines de l'exécution, me semble d'une profondeur et d'une vérité (au sens où la vérité rejoint l'absolu de la connaissance), qu'il serait sacrilège de vouloir régier par des considérations de cohérence ou de légitimité qui soumise aux lois du moment sont évidemment superficielles. [...] En d'autres termes, l'exécution d'une peinture ne serait que la

transposition du potentiel – ou passé – pictural du peintre à l'occasion de tel ou tel signe ou forme jeté sur la toile au commencement, par hasard ou non. Une fois tel graphisme ou tel tache posé, l'activité du peintre (l'épanchement de ses recherches virtuelles et latentes) est mis en branle et ne s'arrêtera que lorsqu'elle ne trouvera plus à s'exercer – lorsque tout aura été déversé." Mathieu, de retour à Paris, devient responsable des relations publiques de la compagnie maritime transatlantique "United States Lines". 23 mai: la Galerie René Drouin expose pour la première fois des peintures de Wols, après en avoir montré en décembre 1945 les dessins et aquarelles. Elles sont une révélation pour Georges Mathieu qui rapporte l'événement dans *De la révolte à la renaissance*: "Quarante toiles: quarante chefs-d'œuvre. Toutes plus foudroyantes, plus déchirantes, plus sanglantes les unes que les autres: un événement considérable, le plus important sans doute depuis les œuvres de Van Gogh. Le cri le plus lucide, le plus évident, le plus pathétique du drame d'un homme et de tous les hommes. Je sors de cette exposition bouleversé. [...] Après Wols, tout est à refaire, et si je suis ému, c'est qu'il vient d'anéantir du même coup tout ce à quoi je suis parvenu dans la solitude, depuis trois ans, ces peintures que j'ai réalisées à Cambrai (1944), à Biarritz (1945), à Istres (1946) [Déjà, en 1946, ayant envoyé à René Guilly des photos de mes toiles, il m'avait écrit qu'elles le faisaient penser à Atlan, à Ubac, à Wols] où j'ai employé le même langage que lui, je veux dire les mêmes moyens techniques: les taches, les coulées, les projections. Mais devant mon pot au lait brisé, je n'éprouve aucune jalousie. Seulement, la joie profonde d'avoir découvert et pour mon propre compte – loin de Paris et loin de toute influence –, par le seul truchement de la vie organique de ma peinture et de la peinture, un mode d'expression, une langue." 21 juillet: Mathieu participe au deuxième Salon des Réalités Nouvelles qui se tient au Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris jusqu'au 18 août. Il y expose trois toiles peintes horizontalement, à même le sol, l'année précédente à Istres, aux titres évocateurs:

Survivance, *Conception* et *Désintégration* (respectivement n° 238, 239 et 240 du catalogue), la seconde étant celle refusée l'année précédente au Salon des moins de 30 ans. Jean-José Marchand se rappelle que, visitant le Salon avec Hartung, celui-ci était tombé en arrêt devant le tableau de Mathieu et le trouvant "très intéressant" chercha à savoir qui en était l'auteur. Jean-José Marchand prit ainsi contact avec Mathieu. A la suite de cette visite, rendant compte du Salon dans "Paru" (septembre 1947), Jean-José Marchand note à propos de ces œuvres exposées à proximité de celles de Valensi, ce que le peintre considère comme son premier encouragement: "Le musicalisme d'Henri Valensi aurait également vieilli sans la présence parmi les musicalistes d'un peintre nommé Mathieu qui nous paraît l'un des plus originaux. Mathieu rejoint d'ailleurs dans ses inventions poétiques la tendance la plus neuve." 11 octobre: Mathieu participe au quatorzième Salon des Surindépendants, qui se tient jusqu'au 3 novembre, où il expose *Exorcisme* et *Incantation* (n° 719 et 720 du catalogue), toutes deux réalisées en 1947. A propos de ces toiles, Jean-José Marchand écrit dans "Combat" (16 octobre): "Je citerai tout d'abord l'abstrait Georges Mathieu. Ce jeune homme expose deux grandes toiles très lyriques, extrêmement émouvantes, capables, je crois, de toucher le public bien qu'elles ne représentent rien." Jean-José Marchand invite Mathieu à le rencontrer pour qu'il expose ses toiles dans une nouvelle galerie ouverte par l'un de ses amis, mais le peintre décline l'offre considérant que "l'important, alors, n'est pas pour moi de faire une exposition personnelle de mes œuvres, mais de trouver les moyens de crier une vérité qui m'obsède depuis trois ans et que je découvre dans la solitude". René Guilly écrit en décembre dans "Paru" un compte rendu plus critique: "Mathieu, qui expose deux toiles non figuratives, nous intéresse. Pourtant, bien que ses œuvres soient réussies, on ne saurait trop rappeler à Mathieu qu'aucune peinture ne peut exister sans formes et sans construction. On risque de se lasser très vite de réussites informes dues au hasard."

Il titolo originario *Vers l'abstraction lyrique* viene cambiato all'ultimo momento con *L'imaginaire*, che la direttrice della galleria, Eva Philippe, trova più appropriato. La mostra, che raccoglie opere di Arp, Atlan, Brauner, Hartung, Leduc, Picasso, Riopelle, Solier, Ubac, Verroust, Vulliamy e Wols, viene presentata da Jean-José Marchand e segna di fatto la nascita della *non-figuration psychique*. Questa si colloca in netta opposizione rispetto all'astrazione geometrica, che assegnava il primato ai "mezzi plastici". D'altro canto nella sua prefazione al catalogo, Marchand afferma: "L'unica tradizione valida è quella della creazione assolutamente libera. Questa verità è stata oscurata solo dalla presa di coscienza, da parte dell'artista moderno, di una possibile separazione tra la 'forma' e il 'fondamento', cioè tra la tecnica e l'ispirazione. [...] Questa esposizione riunisce, con la sola eccezione di Van Gogh, tutti i pittori che, da Picasso al giovanissimo Verroust, si pongono a capo della battaglia in favore di un lirismo libero da tutte le schiavitù e gli pseudo-problemi. È degno di nota il fatto che questa tendenza ritrova in tal modo la semplicità che precede le nascite. Ormai la via è libera. Sta ai pittori dimostrarci come useranno questa libertà."

Su "Réforme" (3 gennaio), C. Donell recensisce *L'imaginaire*: "Una mostra tra le più interessanti che si possano ammirare in questo periodo. Ognuno dei pittori che vi spongono ha il proprio stile personale, ma si intravede in questa pittura astratta, sotto alcuni aspetti ancora insoliti, una tendenza generale verso un lirismo puro, libero da ogni costrizione, che evoca mondi enigmatici, poeticamente un po' inquietanti."

Pierre Descargues, da parte sua, scrive una lunga recensione della mostra su "Arts": "Ci sono poche mostre che abbiano chiaramente un senso. Questa ne possiede uno. Mostra ciò che nel campo dell'astrazione rifiuta di fondarsi su delle regole plastiche (!): è, al contrario, un puro canto poetico attribuito a ciò che poteva sembrarne più privo di tutti... Non bisogna cercare di incasellare queste opere con degli 'ismi': né automatismo, né surrealismo potranno essere di aiuto nella

comprensione. Bisogna guardare questa pittura cercando di mantenere l'equilibrio: cercare di scoprire il segreto di queste opere che non hanno finalità e che sembrano uno sguardo, un aspetto, una bizzarra della natura."

Anche Clara Malraux ne parla nella sua rubrica su "La Nef" (n. 39, febbraio 1948): "Segnaliamo anche un nuovo pittore che fino a questo momento non conoscevamo: Mathieu, il cui esordio è promettente, ma che resisterà soprattutto in funzione di ciò che sarà ancora capace di produrre."

1948

22 aprile: la mostra *H.W.P.S.M.T.B.* (il cui titolo è composto dalle iniziali in ordine sparso dei cognomi dei partecipanti: Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié e Bryen) si apre alla Galerie Colette Allendy. Mathieu ricorderà: "Un giorno mi recai alla Galerie Allendy – siamo nel 1948 – e Colette Allendy mi chiese se volessi organizzare una mostra con un nuovo gruppo di artisti un po' come quelli della Galerie du Luxembourg. Allora pensai di aggiungervi delle sculture: quelle di Michel Tapié e di Stahly. E Colette Allendy suggerì di invitare stavolta come ospiti d'onore anche il veterano Francis Picabia. Io approvai l'idea. [...] Due ore prima dell'inaugurazione, mentre tutto era già pronto, Olga Picabia arrivò improvvisamente, constatò che le tre tele di Picabia erano appese nella veranda, lo trovò scandaloso, le staccò e se le portò via con il taxi. Olga mi rimproverò di occupare quello che chiamò 'il posto d'onore', nella prima sala. Ci vollero le buone maniere e la diplomazia di Colette Allendy per far riportare, otto giorni più tardi, le tele di Picabia, in occasione di una seduta di lettura delle sue poesie. Picabia da parte sua è lungi dall'avercela con me. Anzi, la nostra amicizia ne uscì rafforzata."

Legato alla mostra, esce un catalogo nel quale ogni artista, fatta eccezione per Hartung e Stahly che non scrivono, pubblica un breve testo. Quello di Mathieu è intitolato *La liberté c'est le vide*. "La libertà è il vuoto. Concedere all'uomo

un'emancipazione metafisica totale significherebbe privarlo degli ultimi pretesti che giustificano la sua presenza. Se non ha fatto ancora nulla per meritarsi la propria liberazione, non ha però demeriti tali perché si abbia la crudeltà di renderlo libero.

"Sembra che solo recentemente la nostra civiltà abbia preso consapevolezza di questa congiuntura, la cui tragicità si mostra nel momento attuale e nella necessità della nozione di scelta. Il dibattito si è ampliato, l'ambiguità ha sostituito l'esiguità. La stessa opacità che penetrò nei nostri rapporti sociali, in virtù dell'allontanamento dei nostri Principi, i cui regni vennero sostituiti da quelli dell'anonimato e dell'irresponsabilità, si è ora estesa a degli ambiti che sarebbero potuti sembrare meno contaminabili.

"La poesia, la musica, la pittura, stanno infatti per sbarazzarsi delle ultime forme di asservimento: la parola, la tonalità, la rappresentazione. Dato che le asperità rassicuranti cui si aggrappavano le secrezioni degli uomini sono sparite, rimangono solo due mezzi di trascendimento: l'uno, illusorio, che coagula le sensibilità nell'universalità cosmica, l'altro che le esacerba e le esalta, attraverso la rivalutazione di tutti i possibili, nel chiuso delle coscienze individuali."

La maggior parte delle reazioni e dei commenti alla mostra sono negativi, come quello di Denys Chevalier, il quale scrive su "Arts" (7 maggio): "I lavori di Mathieu, transfuga del surrealismo, ricordano ancora quell'estetica. Persiste infatti in queste opere un'atmosfera organica, piuttosto insana, dovuta probabilmente alla figuratività, che evoca irresistibilmente del plasma, delle viscere eccetera..."

Jean-José Marchand, uno dei rari critici che difendono la mostra, dopo aver parlato di Hartung, commenta su "Paru" (giugno): "Georges Mathieu ha meno vigore, ma sicuramente talento. Bisogna accordargli fiducia [...]. Più che le opere esposte è importante il significato che si dà loro [...]. Ci piace il fatto che questa manifestazione esprima chiaramente una tendenza: quella del lirismo pittorico [...]. Lo humour e la tragedia,

quindi, si uniscono qui per ridar forza (in apparenza) a vecchie dottrine e sfociare (in realtà) in un'arte completamente nuova che costituisce fino a oggi il solo apporto originale del nostro dopoguerra."

19 luglio: la mostra *White and Black*, che si svolge alla Galerie des Deux-Iles, creata da poco da Florence Bank (in seguito Florence Houston-Brown), propone disegni, incisioni e litografie in bianco e nero di Arp, Bryen, Fautrier, Germain, Hartung, Mathieu, Picabia, Tapié, Ubac e Wols. Edouard Jaguer e Michel Tapié scrivono la prefazione del catalogo. Il breve testo di dodici righe scritto da Tapié illustra l'aspirazione alla libertà che anima questi artisti: "Apriamo le classi e gli ospedali, viva il divertimento e i microbi, l'Incoerenza e l'Informe: finalmente sciolti da ogni laccio, vincono ed esplodono su tutti i quadri. Perché hanno dalla loro la sola forza magico-psichica veramente reale: l'Inerzia."

23 luglio: Mathieu partecipa al terzo Salon des Réalités Nouvelles, che si svolge al Palais des Beaux-Arts di Parigi, fino al 30 agosto. Vi espone una tela intitolata semplicemente *Peinture* (n. 223 del catalogo). Sarà la sua ultima partecipazione a quel Salon.

Già dal 1947 Mathieu si interessa alla giovane pittura americana. In quell'anno, infatti, lo scultore americano Spaventa gli aveva parlato di Jackson Pollock e di de Kooning. Inoltre, Henry Francis Taylor, direttore del Metropolitan Museum di New York, lo aveva introdotto alla scoperta di Mark Tobey e di quella che chiamava la Scuola del Pacifico. All'inizio dell'agosto 1948, Mathieu contatta diversi galleristi newyorchesi con l'intento di organizzare la prima mostra di quei pittori a Parigi. È prevista la partecipazione di dodici artisti: sei americani (de Kooning, Gorky, Pollock, Reinhardt, Rothko, Russels, Tobey) e sei parigini (Bryen, Hartung, Mathieu, Picabia, Sauer, Wols). La mostra si terrà a novembre, in forma ridotta, alla Galerie du Montparnasse, una vecchia libreria, diretta da Gilberte Sollacaro, che è stata appena trasformata in galleria d'arte. Dopo l'estate, Mathieu partecipa alla mostra

16 décembre: à l'initiative de Camille Bryen, qui vient d'y exposer le mois précédent, et de Georges Mathieu, excédé par le manque d'intérêt que les critiques et le monde de l'art parisien en général portent à l'art abstrait non géométrique, a lieu jusqu'au 5 janvier 1948 à la Galerie du Luxembourg, située dans la rue Gay-Lussac (celle même où Mathieu demeure au numéro 27), le vernissage de l'exposition *L'imaginaire*.

C'est de ce point que s'affirme l'idée propre à Mathieu de l'abstraction lyrique. Il s'agit, pour lui de "mettre immédiatement à exécution [son] projet: réunir tout ce que j'estime constituer ce qu'il y a de plus vivant, rassembler les œuvres dans une exposition et les présenter en les situant historiquement, c'est-à-dire en révélant comment et pourquoi cette peinture qui naît n'a rien à voir avec ce qui continue d'être montré comme contemporain".

Cette exposition, dont le titre *Vers l'abstraction lyrique* est remplacé à la dernière minute par *L'imaginaire* que la directrice de la Galerie Eva Philippe trouve plus joli et qui regroupe des œuvres de Arp, Atlan, Brauner, Hartung, Leduc, Picasso, Riopelle, Solier, Ubac, Verroust, Vulliamy et Wols, est préfacée par Jean-José Marchand et marque de fait la naissance d'une *non-figuration psychique* décidément opposée à l'abstraction géométrique qui donne la primauté aux "moyens plastiques". Dans sa préface, Jean-José Marchand affirme d'ailleurs: "Une seule tradition est valable: celle de la création absolument libre. Cette vérité n'a pu être obscurcie qu'avec la prise de conscience par l'artiste moderne d'une séparation possible entre la 'forme' et le 'fond', c'est-à-dire entre la technique et l'inspiration. [...] Cette exposition réunit, à l'exception de Van Gogh, les peintres qui, de Picasso au tout jeune Verroust, se situent à la pointe du combat pour un lyrisme dégagé de toutes les servitudes et des pseudo-problèmes. Il est remarquable que cette tendance retrouve ainsi la simplicité qui précède les naissances. Désormais, la voie est libre. C'est aux peintres de nous montrer comment ils utilisent cette liberté." Dans "Réforme" (3 janvier), C. Donnell rend ainsi

compte de *L'imaginaire*: "Une exposition des plus intéressantes qu'il nous soit donné de voir en ce moment. Chacun des peintres qui exposent ici a son style propre, mais on découvre dans cette peinture abstraite, sous des aspects encore insolites, une tendance générale vers un lyrisme pur, dégagé de toutes contraintes, qui évoque des mondes énigmatiques, d'une poésie un peu inquiétante." Pierre Descargues donne pour sa part un long compte rendu de l'exposition dans "Arts": "Il y a peu d'expositions qui aient un sens. Celle-ci en possède un. Elle montre que ce qui dans l'abstraction se défend de s'appuyer sur les règles plastiques (!), au contraire, est un chant pur de la poésie donné à ce qui pouvait en paraître le plus démuné. Il ne faut pas chercher à aborder ces œuvres par les 'ismes', ni automatisme, ni surréalisme ne serviront d'aide. Il faut regarder cette peinture sur les pointes; ces œuvres qui n'ont pas de fin, qui semblent un œil, un regard, une curiosité de la nature, tâcher d'en saisir l'énigme." Clara Malraux en parle également dans sa chronique de "La Nef" (n° 39, février 1948): "Signalons également un jeune peintre qui nous était jusqu'ici inconnu, Mathieu, dont l'envoi est intéressant, mais existera surtout en fonction de ce que son auteur nous donnera encore."

1948

22 avril: l'exposition *H.W.P.S.M.T.B.* (dont le titre est l'amalgame dans un ordre aléatoire de l'initiale du nom des participants: Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié et Bryen) s'ouvre à la Galerie Colette Allendy. Mathieu rapporte: "Un jour, m'étant rendu à la Galerie Allendy – nous sommes en 1948 –, Colette Allendy me demande si je veux bien organiser chez elle un nouveau groupe un peu semblable à celui de la Galerie du Luxembourg. Je pense y ajouter cette fois des sculptures: celles de Michel Tapié et de Stahly. Et Colette Allendy suggère d'inviter cette fois comme vétéran d'honneur Francis Picabia. J'applaudis à cette idée. [...] Deux heures avant le vernissage, alors que tout est en place, Olga Picabia arrive brusquement, constate que les trois toiles de Picabia sont

accrochées dans la véranda, trouve cela scandaleux, les décroche et les emporte immédiatement en taxi. Olga me reproche d'occuper ce qu'elle appelle la 'place d'honneur' dans la première salle. Il faut la gentillesse et la diplomatie de Colette Allendy pour faire ramener huit jours plus tard les toiles de Picabia, à l'occasion d'une séance de lecture de ses poèmes. Picabia, lui, est loin de m'en vouloir. Au contraire, notre amitié n'en est que plus resserrée." Parallèlement à l'exposition, paraît un catalogue dans lequel chaque artiste, à l'exception de Hartung et de Stahly qui n'écrivent pas, publie un court texte. Celui de Mathieu s'intitule *La liberté c'est le vide*.

"La liberté, c'est le vide. Accorder à l'homme un affranchissement métaphysique total, ce serait le frustrer des derniers prétextes qui justifient sa présence. S'il n'a rien fait encore pour mériter sa libération, il n'a pas tellement démerité pour qu'on ait la cruauté de le rendre libre. "Il semble que ce soit récemment seulement que notre civilisation ait pris conscience de cette conjoncture dont le tragique s'illustre dans l'actualité et la nécessité de la notion de choix. Le débat s'est élevé, l'ambiguïté a remplacé l'exiguité. La même opacité qui pénétra nos rapports sociaux à la faveur de l'éloignement de nos Princes dont les règnes furent remplacés par ceux de l'anonymat et de l'irresponsabilité s'est étendue à des domaines qui eussent pu paraître moins contaminables. La poésie, la musique, la peinture viennent en effet de se débarrasser des dernières servitudes: le mot, la tonalité, la figuration. Les aspérités rassurantes auxquelles s'accrochaient les sécrétions des hommes ayant disparu, deux moyens de transcendance leur restent offerts: l'un, illusoire, qui coagule les sensibilités dans l'universalité cosmique, l'autre, qui les exacerbe et les exalte par la revalorisation de tous les possibles dans l'étanchéité des consciences individuelles." La plupart des réactions et des commentaires sur l'exposition sont négatifs comme celui de Denys Chevalier qui note dans "Arts" (7 mai): "Les travaux de Mathieu, transfuge du surréalisme, offrent encore quelques réminiscences de cette esthétique.

Il subsiste en effet dans ces œuvres une atmosphère organique assez malsaine due sans doute à la figuration, évoquant irrésistiblement des plasmas, des viscères, etc..."

Jean-José Marchand, un des rares critiques à défendre l'exposition, après avoir parlé de Hartung, note dans "Paru" (juin): "Georges Mathieu a moins de force, mais certainement du talent. Il faut lui faire confiance. [...] Plutôt que les œuvres exposées importe la signification qu'on leur donne. [...] Nous aimons que cette manifestation exprime nettement une tendance, celle du lyrisme pictural. [...] L'humour et la tragédie se rejoignent donc ici pour redonner force (en apparence) à de vieilles doctrines et pour aboutir (en fait) à un art complètement nouveau, qui constitue à ce jour l'apport original de notre après-guerre."

19 juillet: l'exposition *White and Black*, qui se tient à la Galerie des Deux-Iles, créée peu avant par Florence Bank (ultérieurement Florence Houston-Brown), propose des œuvres (dessins, gravures et lithographies) en noir et blanc de Arp, Bryen, Fautrier, Germain, Hartung, Mathieu, Picabia, Tapié, Ubac et Wols. Edouard Jaguer ainsi que Michel Tapié préfacent l'exposition. Le petit texte de douze lignes de Michel Tapié transcrit l'aspiration à la liberté qui anime ces artistes: "Ouvrons les classes et les cliniques, vivent la foire et les microbes, l'Incohérent et l'Informe enfin lâchés gagnent et explosent sur tous les tableaux, car ils ont pour eux la seule force magico-psychique justement réelle: l'Inertie."

23 juillet: Mathieu participe au troisième Salon des Réalités Nouvelles, qui se tient au Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris jusqu'au 30 août. Il présente une toile simplement appelée *Peinture* (n° 223 du catalogue). Ce sera sa dernière participation à ce Salon. Depuis 1947, Mathieu s'intéresse à la jeune peinture américaine. Le sculpteur américain Spaventa lui avait en effet parlé alors de Jackson Pollock et de de Kooning. Par ailleurs, Henry Francis Taylor, directeur du Metropolitan Museum de New York, lui avait fait découvrir Mark Tobey et ce qu'il appelait l'Ecole du Pacifique. Début août



Grand scorpion, 1948
Olio su tela / Huile sur toile, 146 x 114 cm

collettiva della Galerie des Deux-Iles intitolata *La rose des vents*, insieme a Bandeira, Baumeister, William Gear, Loubchansky, Evelyne Marc, Russell, Greta Sauer, Schoeffler, Selim e Mary Wykeham.

Parlando di quel periodo nel libro *De la révolte à la renaissance*, Mathieu fa un bilancio della propria attività: "Perciò se è vero che, alla fine del 1948, si erano svolte manifestazioni di pura e semplice lotta, tuttavia la vittoria decisiva non era ancora stata ottenuta. Non avevo più nemmeno la stessa accanita determinazione nel cercare di informare. Consapevole di aver svolto il mio ruolo, di aver fatto tutto quanto era in mio potere di fare, sapevo che il tempo sarebbe stato dalla mia parte, che la verità un bel giorno sarebbe stata vittoriosa, che l'astrazione libera avrebbe fatalmente trionfato, e presagivo persino che avrebbe rischiato di causare innumerevoli confusioni e soluzioni di comodo."

1949

5 marzo: Mathieu pubblica per le edizioni R. Fournier, con una tiratura limitata di venticinque esemplari, *Anagogie de la non-figuration*. Si tratta di una testimonianza sull'origine dei suoi interessi, tanto per la metafisica quanto per la scienza e la mistica. Quel breve testo, che riprenderà aggiungendovi delle annotazioni tre anni dopo in occasione della sua personale alla Stable Gallery di New York, si conclude con alcune considerazioni che sembrano prefigurare gran parte delle sue

ricerche successive: "Non si può fare a meno di constatare che postulando una saturazione delle energie psichiche fino all'orgasmo dell'esplosione incontrollata, la pratica artistica, simile in ciò a quella del saggio e del santo, entrando in tal modo in comunicazione con tutte le forze del cosmo, si trova avvicinata asintoticamente a quella del pensiero scientifico moderno (nozione di complementarità di Bohr, anticipata da Nicola Cusano) in cui le modalità di accesso alla comprensione dell'universo non vengono più fornite esclusivamente dalla ragione e dai sensi."

Agosto: Mathieu partecipa alla mostra *Huit œuvres nouvelles*, con Dubuffet, Fautrier, Maria, Matta, Michaux, Ubac e Wols, alla Galerie René Drouin. Il critico della "Semaine de Paris" (17 agosto) sottolinea il suo contributo: "Mathieu dà un senso espressivo a delle semplici linee, a delle linee orizzontali sovrapposte e a delle linee curve. La sua tavolozza composta da grigi tenui e dal nero che fa risaltare un rosso sfolgorante, favorisce il pathos lineare." Michel Tapié riferirà nel suo libro *Un art autre* le reazioni di André Malraux nel vedere, da René Drouin, verso la fine del 1949, alcune tele di Mathieu: "La prima volta che alcune opere di Georges Mathieu vennero fatte vedere ad André Malraux, quest'ultimo per definire l'impressione complessiva che suscitavano in lui usò gli aggettivi 'sulfuree' e 'veementi': non credo che si possa trovare una sintesi migliore. I grafismi di Mathieu, lungi da tutte le debolezze connesse all'automatismo (da cui ora sappiamo che c'è poco da aspettarsi per quanto riguarda la forza e la capacità di rinnovamento), danno l'impressione di essere le tracce prodotte da gesti di giganteschi ortotteri, tracce non lasciate, per così dire, ma fatte apposta, per testimoniare nel modo più lampante un momento di parossismo creatore, atto di un creatore per il quale esprimersi significa propriamente e solamente creare, agire a caldo, perché è solamente a caldo che l'Agire acquista tutto il senso che gli è proprio: perciò, veemenza una volta per tutte." All'espressione di Malraux farà riferimento il titolo della mostra *Véhémences confrontées*, che si svolgerà

Flamence rouge, 1950
Olio su tela / Huile sur toile, 196 x 247 cm



nel 1951 presso la Galerie Nina Dausset. Dal 1° al 26 novembre Mathieu partecipa per la prima volta a una mostra all'estero. Si tratta di una mostra collettiva che riunisce cinque artisti della Galerie Drouin (Fautrier, Mathieu, Michaux, Ubac e Wols) e si svolge alla Perspectives Gallery di New York. "Art News" riferisce brevemente della partecipazione di Mathieu: "Il più giovane dei cinque è presente con due composizioni di forme emblematiche vigorosamente tracciate a olio su carta." In questo periodo Mathieu comincia ad appassionarsi alla scolastica e in particolare al pensiero di Duns Scoto, a cui era particolarmente interessato anche Jean Paulhan. Il famoso collezionista italiano Carlo Frua de Angeli acquisisce alcune sue opere.

1950

Mathieu abita ora al 129 di boulevard Montparnasse. 1° febbraio: la madre muore a Parigi. Il suo decesso è all'origine della tela *Hommage à la mort*. Febbraio: partecipa alla mostra collettiva *Seize peintures* presentata alla Galerie René Drouin. 22-23 maggio: prima personale a Parigi, che raccoglie otto opere (*Açone*, 1948; *Disque-plat*, 1949; *Perte*, 1949; *Atrassonance*, 1949; *Règne blanc*, 1949; *Hommage à Louis XI*, 1950; *Flamence noire*, 1950; *Pré-anthume*, 1950) e si svolge alla Galerie René Drouin in occasione della pubblicazione di un libro di poesie di Emmanuel Looten,

Complainte sauvage, edito in cinquanta esemplari da Michel Tapié e illustrato da Mathieu con tre litografie e dei segni rossi stampati direttamente in tipografia, che rivoluzioneranno la nozione d'impaginazione.

"Spotlight" pubblica la recensione della manifestazione: "La Galerie Drouin presenta nelle sue sale un libro a tiratura ultra-limitata: si tratta di una poesia fiamminga di Emmanuel Looten, illustrata da Georges Mathieu. Emmanuel Looten che è stato una rivelazione di questi ultimi anni con le sue stupefacenti raccolte *Sortilèges* e *Le grenier sur l'eau* dal verbo tanto magico quanto truculento, ha scritto in undici strofe contro il sole. Georges Mathieu ha messo il rigore della sua espressiva ed elegante scrittura visiva al servizio di questa violenza. Immense tele, opere recenti di questo giovane che ha già varcato le soglie dei grandi collezionisti, animano questo vernissage dove si potevano incontrare Jean Paulhan, Salvador Dalí, Henri Michaux, Max Ernst, Matta e Francis Picabia."

Michel Tapié riferisce così della visita di Salvador Dalí: "Dalí era particolarmente interessato ai dipinti neri di Mathieu a proposito dei quali fece dei commenti sottili sulle proprietà fisiche di alcune famose marche di lucidi da scarpa e mi fece notare la grande somiglianza tra le enormi composizioni di Mathieu e i suoi recenti studi sui dettagli micro-morfologici." Con il titolo *Hiroshima place Vendôme!*, Jean Caillens ("Le Courrier de l'Étudiant", novembre) scrive un pezzo entusiasta: "Un'esplosione non ha tempo da perdere: violenza e folgorazione si realizzano istantaneamente. Sui muri di René Drouin, Georges Mathieu ha lasciato il segno delle unghie. L'allarme durerà due giorni. *Perte*, *Atrassonance*, *Règne blanc*, *Pré-anthume*, *Hommage à Louis XI*... otto tele in tutto. Una sola sarebbe bastata. La mira è perfetta, centro ad ogni colpo."

1951

Lo stile di Mathieu si apre a nuove possibilità: con *Blanche de Turenne* dipinge una delle sue prime opere *tachiste*.

1948, Mathieu contacte plusieurs galeries new-yorkaises en vue d'organiser la première exposition de ces peintres à Paris. Douze artistes sont prévus: sept Américains (de Kooning, Gorky, Pollock, Reinhardt, Rothko, Russell, Tobey) et six Parisiens (Bryen, Hartung, Mathieu, Picabia, Sauer, Wols). L'exposition aura lieu, en novembre, sous une forme réduite à la Galerie du Montparnasse, une ancienne librairie, dirigée par Gilberte Sollacaro, qui vient de se transformer en galerie. Mathieu participe à l'exposition collective de rentrée de la Galerie des Deux-Iles intitulée *La rose des vents*, avec Bandeira, Baumeister, William Gear, Loubchansky, Evelyne Marc, Russell, Greta Sauer, Schoeffler, Selim et Mary Wykeham. Mathieu, rendant compte ultérieurement de cette période, dans son livre *De la révolte à la renaissance* dresse ainsi le bilan de son action: "Si donc, en cette fin de 1948, les manifestations de pur combat ont eu lieu, la victoire n'en est pas décisive pour autant. Je n'ai plus néanmoins le même acharnement à tenter d'informer. Conscient d'avoir accompli mon rôle, d'avoir fait tout ce qui était en mon pouvoir de faire, je sais que le temps est de mon côté, que la vérité finira par éclater au grand jour, que cette abstraction libre triomphera fatalement et je devine même qu'elle risquera de donner lieu aux plus grandes confusions, aux plus grandes facilités."

1949

5 mars: Mathieu publie dans un tirage limité à vingt-cinq exemplaires *Anagogie de la non-figuration* chez l'éditeur R. Fournier. Mathieu y témoigne dès l'origine de ses intérêts égaux pour la métaphysique, la science et la mystique. Ce court texte, qu'il reprendra en l'augmentant de notes trois ans plus tard pour son exposition à New York à la Stable Gallery, se termine par des considérations qui semblent préfigurer une grande part de sa recherche ultérieure: "On ne peut que constater que postulant une saturation des énergies psychiques jusqu'à l'orgasme de l'explosion sans contrôle, la démarche de l'artiste, parallèle en cela à celles du sage et du saint, aussi mis en communication

avec toutes les forces du cosmos, se trouve approchée asymptotiquement par celle de la pensée scientifique moderne (notion de complémentarité de Bohr anticipée par Nicolas de Cues) où les moyens d'accès à la préhension de l'univers ne sont plus seulement donnés par la raison et les sens." Août: Mathieu participe à l'exposition *Huit œuvres nouvelles*, aux côtés de Dubuffet, Fautrier, Maria, Matta, Michaux, Ubac et Wols à la Galerie René Drouin. Le critique de "La Semaine de Paris" (17 août) remarque sa participation: "Mathieu donne un sens expressif à des simples lignes, à des horizontales superposées et à des courbes. Son coloris, composé de gris délicats et de noir que rehausse un rouge fulgurant, seconde le pathétique linéaire."

Michel Tapié rapportera dans son livre *Un art autre* les réactions d'André Malraux, voyant chez René Drouin, la fin de l'année 1949, quelques toiles de Mathieu: "La première fois que furent montrées quelques œuvres de Georges Mathieu à André Malraux, celui-ci employa pour le climat d'ensemble qui s'en dégageait pour lui les adjectifs de 'souffrées' et 'véhémentes': je ne crois pas que l'on puisse trouver de meilleur raccourci. Les graphismes de Mathieu, loin de toutes les mollessees liées à l'automatisme (dont on sait maintenant qu'il y a assez peu à attendre en force et en renouvellements), ont l'air de traces issues de gestes de gigantesques orthoptères, traces non *laissées*, comme on dit, mais *bien faites* pour témoigner de la plus flagrante façon d'un moment de paroxysme créateur, acte du créateur pour qui s'exprimer est justement et seulement créer, agir à chaud parce que c'est à chaud seulement que l'Agir prend tout son sens: donc véhémence une fois pour toutes." L'expression de Malraux servira de point de départ au titre de l'exposition *Véhémenes confrontées* qui se tiendra chez Nina Dausset en 1951.

Du 1^{er} au 26 novembre a lieu la première participation de Mathieu à une exposition à l'étranger. Cette manifestation collective regroupant cinq artistes de la Galerie Drouin (Fautrier, Mathieu, Michaux, Ubac et Wols) se tient à la Perspectives

Gallery de New York. "Art News" évoque brièvement sa participation: "Mathieu, le plus jeune des cinq, est représenté par deux compositions de formes emblématiques vigoureusement silhouettées à l'huile sur papier." C'est à cette époque que Mathieu commence à se passionner pour la scolastique et pour Duns Scot – auquel s'intéresse également particulièrement Jean Paulhan – plus spécialement. Le célèbre collectionneur italien Carlo Frua de Angeli commence à acquérir ses œuvres.

1950

Mathieu habite désormais 129 boulevard Montparnasse.

1^{er} février: la mère de l'artiste meurt à Paris.

Son décès est à l'origine de la toile *Hommage à la mort*.

Février: Mathieu participe à l'exposition collective *Seize peintures* présentée par la Galerie René Drouin.

22-23 mai: la première exposition personnelle de Mathieu à Paris, qui réunit huit œuvres (*Açone*, 1948; *Disque-plat*, 1949; *Pertre*, 1949; *Atrassonance*, 1949; *Règne blanc*, 1949; *Hommage à Louis XI*, 1950; *Flamence noire*, 1950; *Pré-anthume*, 1950), a lieu à la Galerie René Drouin à l'occasion de la publication d'un livre de poèmes d'Emmanuel Looten: *Complainte sauvage*, édité à cinquante exemplaires par Michel Tapié et illustré par Mathieu de trois lithographies et de signes rouges imprimés à même la typographie qui révolutionnent la notion de mise en pages. "Spotlight" publie ainsi le compte rendu de la manifestation: "La Galerie Drouin vient de présenter dans son hall un livre à tirage ultra-limité: il s'agit d'un poème flamand d'Emmanuel Looten, illustré par Georges Mathieu. Emmanuel Looten, révélé ces dernières années par ses étonnants recueils au verbe aussi magique que truculent, *Sortilèges* et *Le grenier sur l'eau*, a écrit en onze strophes contre le soleil. Georges Mathieu a mis la rigueur de son expressive et élégante écriture visuelle au diapason de cette violence. D'immenses toiles, œuvres récentes de ce jeune qui a déjà forcé les portes des grands collectionneurs, animaient ce vernissage où

l'on pouvait voir Jean Paulhan, Salvador Dalí, Henri Michaux, Max Ernst, Matta et Francis Picabia." Michel Tapié rapporte ainsi la visite de Dalí: "Dalí était particulièrement intéressé par les peintures noires de Mathieu à propos desquelles il fit de subtils commentaires sur les propriétés physiques de certaines marques fameuses de cirage et me souligna la grande similitude entre les énormes compositions de Mathieu et ses récentes études de détails micro-morphologiques." Sous le titre *Hiroshima place Vendôme!* Jean Caillens ("Le Courrier de l'Étudiant", novembre) écrit un papier enthousiaste: "Une explosion ne lanterne pas. Violence, fulgurance s'inscrivent dans l'instant. Sur les murs de René Drouin, Georges Mathieu est passé en coup de griffes. L'alerte aura duré deux jours. *Pertre*, *Atrassonance*, *Règne blanc*, *Pré-anthume*, *Hommage à Louis XI*... huit toiles en tout. Une seule suffisait. Le tir est parfait, mouche à tous les coups."

1951

Le style de Mathieu s'ouvre à de nouvelles possibilités et, avec *Blanche de Turenne*, il peint ses premières œuvres tachistes.

Janvier: Mathieu séjourne à Positano, en Italie.

"Lors d'une retraite de trois semaines que je fais au sud de Naples en janvier – rapporte Mathieu – je médite sur les rapports possibles entre la Gestalttheorie et la non-figuration libre et découvre des propositions nouvelles sur les notions de signe, de signifié, de signifiante."

8 mars: la Galerie Nina Dausset présente jusqu'au 31 mars sous le titre *Véhémenes confrontées* une exposition confrontant "pour la première fois en France" les "tendances extrêmes de la peinture non-figurative américaine, italienne et de Paris". En effet, aux côtés de Mathieu, Bryen, Hartung, Riopelle et Wols sont exposés les Américains Pollock, de Kooning et Alfred Russell, ainsi que l'Italien Capogrossi, membre du groupe "Origine", dont Mathieu vient de faire la connaissance lors de son voyage en Italie au début de l'année.

Rendant compte de l'exposition dans "Combat", Guy Marester note: "*Véhémenes confrontées*: Sous ce titre, c'est une 'exposition-manifeste' que présente

Gennaio: Mathieu soggiorna in Italia, a Positano. “In occasione di un periodo di riposo di tre settimane, passato a sud di Napoli in gennaio – riferisce lui stesso – medito sui possibili rapporti tra Gestalttheorie e la non-figurazione libera e scopro delle nuove idee sulle nozioni di segno, significato, significazione.”

8 marzo: la Galerie Nina Dausset presenta, con il titolo di *Véhémences confrontées*, una mostra che mette a confronto, “per la prima volta in Francia, le estreme conseguenze della pittura non-figurativa americana, italiana e parigina”. Infatti, accanto a Mathieu, Bryen, Hartung, Riopelle e Wols, espongono gli americani Pollock, de Kooning e Alfred Russell e l’italiano Capogrossi, esponente del gruppo “Origine”, che Mathieu ha conosciuto in occasione del suo viaggio in Italia all’inizio dell’anno.

Parlando dell’esposizione su “Combat”, Guy Marester commenta: “*Véhémences confrontées*: così si intitola una mostra che vuol essere un manifesto, presentata in questi giorni alla libreria Nina Dausset e le cui opere, non numerose, possono essere considerate l’illustrazione di un vasto catalogo in cui molteplici posizioni si contrappongono al ‘formalismo astratto’: anche posizioni divergenti, sostenute da pittori di ‘razza, estrazione, cultura ed esperienze assolutamente diverse’ che hanno in comune soltanto l’opposizione a quel formalismo.” Commissionandogli due dipinti, Pierre Loeb diventa il secondo mercante d’arte di Mathieu, mentre Alexandre Iolas, stabilitosi a New York, gli acquista diciotto tele.

1° settembre: Wols muore a Parigi per avvelenamento.

10 novembre: Michel Tapié organizza allo Studio Paul Facchetti una mostra cui partecipano sei pittori (Fautrier, Dubuffet, Michaux, Mathieu, Riopelle e Serpan) intitolata *Signifiants de l’informel*.

1952

24 gennaio: allo Studio Paul Facchetti, Michel Tapié presenta alcune opere recenti di Mathieu.

Si tratta di cinque tele (*Hommage hérétique*, 1951; *Hommage à Philippe III le Hardi*, *Hommage au Maréchal de Turenne*, *Hommage à Godefroy de Bouillon*, *Hommage à Machiavel*, tutte e quattro del 1952), le più grandi delle quali – che misurano ciascuna quattro metri per due (*Hommage à Philippe III le Hardi* e *Hommage au Maréchal de Turenne*) – sono state dipinte sul posto da Mathieu, in meno di tre quarti d’ora ciascuna, alla vigilia del vernissage. Sono le sue prime opere di grandi dimensioni. Come introduzione al catalogo viene pubblicato un testo di Michel Tapié, *Le message signifiant de Georges Mathieu*.

Nel recensire l’esposizione su “Les Lettres Françaises” (31 gennaio), Pierre Descargues scrive: “Michel Tapié presenta cinque opere di Mathieu, cinque quadri tra cui due che raggiungono la lunghezza di quattro metri e sono stati creati appositamente per la mostra. Conosciamo la pittura di Mathieu, la creazione rapida in cui il pittore si consacra interamente ai dettami della sua ispirazione e, per esempio, dipinge una tela in cui il nero si concentra in alcune macchie e poi esplose su di un ampio sfondo rosso con una toccante potenza. I pittori si accorgeranno che in queste opere vengono rispettate le più raffinate regole di composizione. Georges Mathieu raggiunge il risultato vincente perché si accolla pochissimi dettagli e perché pratica un certo stile con un esiguo numero di elementi.”

In effetti la tela descritta da Pierre Descargues – *Hommage au Maréchal de Turenne* – introduce la nozione di velocità quale fattore determinante nell’opera di Mathieu. Come infatti ricorda quest’ultimo: “Non contento di condurre l’astrazione lirica verso la propria libertà interiore, ora desideravo portarla verso la libertà esteriore. La partita, a questo riguardo, è ancor lungi dall’essere vinta, persino oggi. Se infatti il pubblico e la critica – una minoranza, ben inteso – hanno in pratica aderito ai risultati, sono lungi dall’accettare con lo stesso cartesianesimo (tutto, in Francia e in Europa, viene provato alla luce di una logica che prima di tutto significa rispetto

delle abitudini) e con la stessa leggerezza di spirito, che la pittura si possa realizzare nelle condizioni e in un clima che non gli siano familiari. Per loro ciò che è familiare non solo è normale, ma esclude ogni altro modo di dipingere. Introducendo – dapprima con discrezione – per la ‘preparazione’ delle mie mostre nel 1952 [Studio Facchetti, gennaio] e nel 1954 [Galerie Rive Droite, novembre: *Les Capétiens partout!* (6 × 2,5 m) e Salon de Mai (1954): *La bataille de Bouvines* (6 × 2,25 m)] la velocità e l’improvvisazione a un livello mai visto prima, scuotevo alcune meschine convinzioni occidentali stabilite da secoli e vedevo ergersi contro di me le barriere delle incomprensioni, dell’indignazione e della ribellione.”

Charles Estienne, che parla di “corpo a corpo febbrile con la tela”, sottolinea, nella parte conclusiva suo articolo, il carattere decisivo del “gesto” di Mathieu: “Di questo gioco e questo dramma è difficile dire se Mathieu ci dà la vera espressione o piuttosto non ne abbia allestito solo la scenografia. Il tentativo merita comunque almeno lo stesso interesse che viene riservato al pilota-bolide che corre la sua gara all’autodromo di Monthéry o alla 24 Ore di Le Mans.”

3 giugno: Michel Tapié organizza allo Studio Paul Facchetti una nuova mostra intitolata *Signifiants de l’informel*, che ospita questa volta otto pittori (Bryen, Donati, Gillet, Philip Martin, Mathieu, Pollock, Riopelle e Serpan). Mathieu critica tale denominazione sottolineando che l’informale è per definizione non significante.

2 ottobre: Alexandre Iolas organizza alla Stable Gallery di New York la prima personale di Mathieu negli Stati Uniti. L’esposizione, che si svolge fino al 30 novembre, comprende diciotto quadri che sono stati acquistati ed è accompagnata da un catalogo con un testo di Michel Tapié, in francese e inglese, intitolato *The Significant Message of Georges Mathieu*. Contiene anche la traduzione inglese del testo di Mathieu *Anagogy of Non-figuration*, datato 5 marzo 1949.

La mostra suscita una vasta eco sulla stampa locale. Sul “New York Times”, per esempio

(9 novembre), Stuart Preston scrive: “I dipinti di Georges Mathieu, uno dei più brillanti astrattisti francesi contemporanei, segnano l’inizio di stagione alla Stable Gallery. Vi è in essi un subbuglio che sembra lasciarsi alle spalle le opere più calcolate. Tutti coloro che vengono conquistati prima di tutto dalla padronanza della tecnica, dal brio di una pittura che passa da impasti sapientemente coagulati a sottili turbinii di un’estrema raffinatezza, saranno accontentati. I migliori fra questi dipinti, la maggior parte con veementi rossi scuri e neri, sono la testimonianza di un’abilità estetica di prim’ordine. Mathieu è un virtuoso del pennello.”

In “Art News” (ottobre 1952) la recensione dell’esposizione è illustrata con una foto di *Clodoalde*.

James Fitzsimmons viene conquistato dalla pittura di Mathieu che definisce “un esponente di primo piano dell’avanguardia parigina”. In “The Art Digest” (1° ottobre) rileva i due aspetti fondamentali dell’attività di Mathieu che gli sembra manchino alla maggior parte dei pittori espressionisti astratti: il *movimento*, che nasce dalla realizzazione della composizione, e l’*atmosfera*, creata da un colore più psicologico che estetico. Ottobre: Mathieu scrive una *Déclaration aux peintres américains d’avant-garde*, indirizzata a venticinque artisti d’avanguardia statunitensi, in occasione della sua prima mostra a New York: “Per la prima volta nella storia della pittura americana voi venticinque potete rivendicare il fatto di aver contribuito all’affermazione di una tradizione. La pittura americana comincia con voi. Siete tra coloro che vivono l’avventura della pittura contemporanea nel mondo. [...] Tra i pionieri di questa magnifica avventura Jackson Pollock a New York e Wols a Parigi sembrano essere stati i più coraggiosi. La recente mostra di Pollock a Parigi dimostra che ha abbandonato l’avventura: è ritornato al figurativo! Ha avuto nostalgia del Segno e ha pigramente scelto i segni ‘figurativi’, mentre noi abbiamo di fronte questo orizzonte e questa missione infinita: dare un significato a dei nuovi segni, reinventare dei segni.”

actuellement la librairie Nina Dausset et les œuvres, peu nombreuses, peuvent être considérées comme les illustrations d'un abondant catalogue où se trouvent défendues contre le 'formalisme abstrait' les positions multiples, voire divergentes, occupées par des peintres 'de races, de milieux, de cultures, d'expériences absolument disparates' qui n'auraient en commun que leur opposition à ce formalisme."

1^{er} septembre: Wols meurt d'un empoisonnement à Paris. Pierre Loeb passe commande à Mathieu de six peintures et devient son second marchand. Quant à Alexandre Iolas, installé à New York, il lui achète dix-huit toiles.

10 novembre: sous le titre *Signifiants de l'informel*, Michel Tapié organise au Studio Paul Facchetti une exposition comportant six peintres (Fautrier, Dubuffet, Michaux, Mathieu, Riopelle et Serpan).

1952

24 janvier: au Studio Paul Facchetti, Michel Tapié présente quelques œuvres récentes de Mathieu: cinq peintures (*Hommage hérétique*, 1951, *Hommage à Philippe III le Hardi*, *Hommage au Maréchal de Turenne*, *Hommage à Godefroy de Bouillon* et *Hommage à Machiavel* – ces quatre dernières de 1952) dont Mathieu, la veille du vernissage, a peint, sur place et en moins de trois quarts d'heure à chaque fois, les deux plus grandes toiles (*Hommage à Philippe III le Hardi*, *Hommage au Maréchal de Turenne*) mesurant quatre mètres par deux chacune. Ces deux œuvres sont les premières de grandes dimensions qu'il réalise. Un texte de Michel Tapié, *Le message signifiant de Georges Mathieu* est publié en introduction au catalogue.

Rendant compte de l'exposition dans "Les Lettres Françaises" (31 janvier), Pierre Descargues écrit: "Michel Tapié présente cinq tableaux de Mathieu, cinq tableaux dont deux atteignent les quatre mètres de longueur et qui tous ont été faits spécialement pour l'exposition. On connaît la peinture de Mathieu, cette création rapide dans laquelle le peintre se livre tout entier à ce que lui dicte son inspiration et brossé, par exemple, une toile où le noir se concentre en tache puis éclate sur

un large fond rouge, avec une puissance émouvante. Les peintres reconnaîtront dans ces œuvres que les règles de composition les plus subtiles y sont observées. Georges Mathieu, parce qu'il ne s'encombre que de très peu de détails, parce qu'il joue dans un style donné avec un petit nombre d'éléments, atteint la réussite."

La toile décrite par Pierre Descargues: *Hommage au Maréchal de Turenne*, introduit en effet la notion de vitesse comme facteur déterminant dans l'œuvre de Mathieu. Celui-ci rappelle d'ailleurs: "Non content d'acheminer l'abstraction lyrique vers sa liberté intérieure, je la voulais conduire maintenant vers sa liberté extérieure. La partie, sur ce terrain, est encore loin d'être gagnée aujourd'hui. Si, en effet, le public et la critique – une minorité bien entendu – ont pratiquement adhéré, aux résultats, ils sont loin d'accepter du même Cartésianisme (tout s'éprouve en France et en Europe à la lumière d'une logique qui, avant d'être quoi que ce soit, est d'abord le respect des habitudes) et de la même légèreté de cœur et d'esprit, que la peinture se puisse réaliser dans des conditions et dans un climat qui ne leur sont pas familiers. Pour eux, ce qui est familier est non seulement normal mais exclusif de toute autre façon de peindre. En introduisant pour la préparation de mes expositions en 1952 [Studio Facchetti, janvier 1952] et en 1954 [Galerie Rive Droite, novembre 1954, *Les Capétiens partout!* (6 × 2,50 m) Salon de Mai, 1954, *La bataille de Bouvines* (6 × 2,25 m)] – d'abord discrètement – la vitesse et l'improvisation à un degré jamais vécu auparavant, j'allais bousculer des petites idées occidentales bien établies depuis des siècles, et voir se dresser contre moi toutes les barrières de l'incompréhension, de l'indignation et de la révolte." Charles Estienne, qui dans sa critique parle de "corps à corps fiévreux avec la toile", souligne en conclusion de son article le caractère décisif du geste de Mathieu: "De ce jeu et de ce drame, il est difficile de dire si Mathieu en a donné l'expression vraie ou s'il n'en a planté que le décor. La tentative mérite au moins l'intérêt – ne serait-ce que celui qui s'attache au coureur-bolide qui joue sa chance à l'autodrome de Monthéry ou aux 24 Heures du Mans."

3 juin: Michel Tapié organise à nouveau au Studio Paul Facchetti sous le titre *Signifiants de l'informel* une exposition comportant cette fois huit peintres (Bryen, Donati, Gillet, Philip Martin, Mathieu, Pollock, Riopelle et Serpan). Mathieu critique cette dénomination en soulignant que l'informel est par définition non signifiant.

2 octobre: Alexandre Iolas organise à la Stable Gallery à New York la première exposition personnelle de Mathieu aux Etats-Unis. L'exposition, qui est présentée jusqu'au 30 novembre, comprend les dix-huit tableaux qu'il a achetés et est accompagnée d'un catalogue comportant un texte de Michel Tapié, en français et en anglais, intitulé *The Significant Message of Georges Mathieu*.

Il reprend également en anglais le texte de Mathieu *Anagogy of Non-figuration* datant du 5 mars 1949.

Plusieurs journaux locaux font écho à cette manifestation, comme "The New York Times" (9 novembre), dans lequel Stuart Preston écrit: "Les peintures de Georges Mathieu, l'un des plus brillants abstraits français contemporains, marquent le début de la saison à la Stable Gallery.

Il y a en elles un train d'enfer qui semble laisser traîner loin derrière des œuvres plus calculées. Quiconque répond d'abord à la maîtrise technique, au panache d'une peinture qui saute d'empâtements brillamment coagulés à de fins tourbillons d'un chic extrême, sera conquis par celles-ci. Les meilleures de ces peintures, la plupart en véhéments rouges sombres et noirs, témoignent d'une dextérité esthétique de premier ordre. Mathieu est un virtuose du pinceau." Dans "Art News" (octobre 1952), une reproduction de *Clodoalde* accompagne le compte rendu de l'exposition.

Quant à James Fitzsimmons, conquis par la peinture de Mathieu en qui il voit "un membre prééminent de l'avant-garde parisienne", il développe dans "The Art Digest" (1^{er} octobre) les deux aspects majeurs de la démarche de Mathieu, qui lui semble faire défaut à la plupart des peintres abstraits expressionnistes: le *mouvement*, qui naît de la mise en place de la composition, et l'*atmosphère* créée par une couleur plus psychologique qu'esthétique.

Octobre: Mathieu adresse, à l'occasion de sa première exposition à New York, une *Déclaration aux peintres américains d'avant-garde*, qu'il envoie à vingt-cinq peintres: "Pour la première fois dans l'histoire de la peinture américaine, vous êtes vingt-cinq qui pouvez revendiquer avoir contribué à la construction d'une tradition. La peinture américaine commence avec vous. Vous êtes parmi ceux qui lancent l'aventure de la peinture d'aujourd'hui dans le monde. [...] Parmi les pionniers de cette magnifique aventure, Jackson Pollock à New York et Wols à Paris semblent avoir été les plus audacieux. L'exposition récente de Pollock à Paris révèle qu'il a abandonné l'aventure: il est retourné à la figuration! Il a eu la nostalgie du Signe et il a paresseusement choisi les signes 'figuratifs', tandis que nous avons en face de nous ce champ et cette mission illimités: donner une signification à de nouveaux signes, réinventer des signes."

17 décembre: à l'occasion de la publication du livre de Michel Tapié *Un art autre* – dans lequel Mathieu occupe une place prépondérante aux côtés de Fautrier, Dubuffet et Pollock –, le Studio Facchetti organise jusqu'au 15 janvier 1953 une exposition collective des artistes présents dans l'ouvrage.

1953

9 janvier: Peter Watson choisit trois toiles de Mathieu pour l'exposition *Opposing Forces* qu'il organise à l'Institute of Contemporary Arts de Londres. Dans une lettre au peintre du 10 février, Peter Watson écrit: "Tout s'est passé exactement comme j'ai prévu, c'est-à-dire réaction zéro, malgré une quantité assez considérable de publicité. Nous avons à peu près dix entrées par jour. C'est toujours la même chose pour de telles expositions à Londres: le silence absolu. En plus, c'est l'endroit où les gens ont horreur de toute abstraction. Les Anglais sont surtout littéraires: ils aiment l'anecdote visuelle et l'aimeront toujours. On ne parle que du réalisme, et *ils vont l'avoir*, à tout prix." 18 avril: la Galerie Marcel Evrard de Lille reçoit *Emmanuel Looten, Georges Mathieu, Roger E. Gillet présentés par Michel Tapié*. Mathieu y expose sept toiles.

17 dicembre: in occasione della pubblicazione del libro di Michel Tapié *Un art autre* – all'interno del quale Mathieu, insieme a Fautrier, Dubuffet e Pollock, occupa un posto di primo piano – lo Studio Paul Facchetti organizza, fino al 15 gennaio, una mostra collettiva degli artisti presenti nel volume.

1953

9 gennaio: Peter Watson sceglie tre tele di Mathieu per la mostra *Opposing Forces* che organizza all'Institute of Contemporary Arts di Londra. In una lettera al pittore del 10 febbraio, Watson scrive: "È andata esattamente come avevo previsto: cioè nessuna reazione, nonostante sia stata fatta abbastanza pubblicità. Abbiamo avuto circa dieci entrate al giorno. È sempre la stessa cosa per delle esposizioni di questo genere a Londra: il silenzio assoluto. Infatti, è il posto dove tutti hanno orrore di ogni astrazione. Gli inglesi sono soprattutto letterari: amano l'aneddoto visivo, e l'amerano sempre. Non si parla che del realismo, e l'avranno, a ogni costo."

18 aprile: la Galerie Marcel Evrard di Lille ospita *Emmanuel Looten, Georges Mathieu, Roger E. Gillet présentés par Michel Tapié*. Mathieu vi espone sette tele.

27 maggio - 19 giugno: François Di Dio comincia a pubblicare un *Premier bilan de l'art actuel*. In occasione dell'uscita di questo libro, che vuole essere la sintesi di tutte le tendenze artistiche del momento nel panorama internazionale, viene organizzata per più di tre settimane una serie di manifestazioni nelle principali gallerie d'avanguardia di Parigi (Galerie Arnaud, Galerie Jeanne Bucher, Galerie Craven – in cui viene presentato Mathieu –, Galerie Nina Dausset, Galerie La Hune e Galerie Denise René). Contemporaneamente, un dibattito tra critici e artisti ha luogo il 9 giugno alla Salle de Géographie: vi partecipano, da una parte, Atlan, Baskine, Lapoujade, Dewasne e Mathieu, e, dall'altra, alcuni dei venticinque critici d'arte che avevano collaborato alla stesura del *Premier bilan*. Giugno: Mathieu crea per la compagnia marittima

United States Lines, di cui è addetto alle pubbliche relazioni, la rivista bilingue (francese-inglese) "United States Lines Paris Review" (edita a Parigi da Marcel Coudeyre). In quella rivista patinata cerca, come dichiara lui stesso, di "far conoscere gli aspetti più avanzati dell'arte, del pensiero e della scienza delle due sponde dell'Atlantico. Vi si tenta il confronto sistematico dell'evoluzione della coreografia, della musica, del cinema, del teatro, della poesia, della pittura, ma si espongono anche i progressi delle posizioni più avanzate nel campo della fisica nucleare, della semantica, della logica e della cibernetica, che mostrano l'affossamento di tutti i valori classici e dell'umanesimo tradizionale, e si propone una nuova concezione del mondo che non abbia più l'uomo al centro".

Dopo il primo numero dedicato a *L'art, la science et la pensée* cui collaborano, tra gli altri, Luis de Broglie, Stéphane Lupasco, Luigi Moretti, Norbert Wiener, Frank Lloyd Wright..., un secondo numero dedicato all'*Humour international* (con i contributi di John Cage, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Eugène Ionesco, Henri Michaux, Jean Paulhan, Saul Steinberg, James Thurber...), seguito nel 1956 dal numero su *Le jeu* (cui partecipano Emile Benveniste, Roger Caillois, Francois Le Lionnais, Claude Lévi-Strauss...), verranno pubblicati dieci numeri in tutto, che riuniranno pensatori sia europei che americani (Kostas Axelos, Georges Bataille, Maurice Béjart, Pierre Boulez, Jean Cocteau, Clement Greenberg, Mounir Hafez, Werner Heisenberg, Karl Jaspers, Carl Gustav Jung, Denis de Rougemont...) su temi come *Les nouveaux courants de la civilisation occidentale* (1958), *La notion de fête* (1960), o *Le dandysme* (1962). Il decimo e ultimo numero, nel 1964, è la ricapitolazione delle edizioni precedenti e conclude il ciclo concepito da Mathieu.

16 luglio: apre alla Galerie Craven la mostra *Coast to Coast*, che ospita diciotto pittori e scultori le cui opere vengono pubblicate o commentate nella rivista di Mathieu. John Craven ne scrive la prefazione: "L'espressionismo grafico della non-figuratività americana e l'implacabile rigore

logicista delle posizioni avanguardiste europee hanno tutto da guadagnare dai confronti diretti che, come questo, dimostrano i rapporti stretti che esistono tra ciò che interessa ai pittori americani ed europei, nella loro volontà di esprimersi in forme nuove che non abbiano più nulla a che vedere con un Bello più o meno ereditato dal Rinascimento. Nessun dubbio: abbiamo il privilegio di vivere in uno di quei momenti della Storia in cui viene elaborato un nuovo significato dell'arte. *Dal Pacifico all'Europa: coast to coast...* Verso un futuro più in sintonia con il nostro inquieto e vivace oggi."

Charles Estienne parla della rivista di Mathieu nella sua rubrica *Nouvelles formes du réel* pubblicata su "L'Observateur" (23 luglio) in occasione della mostra: "Georges Mathieu, che è un pittore ma anche un vero e proprio appassionato della cultura moderna, ha collezionato, impaginato e illustrato un certo numero di testi riguardanti il 'nuovo significato dell'arte' e la 'nuova concezione dell'uomo' che si vengono elaborando 'parallelamente' a una nozione anti-classica del mondo. Si possono avanzare delle riserve sulla riduzione della cultura in tal modo definita a due sole rive dell'Atlantico, ma non è meno evidente che questo vasto panorama che non trasalca nessuno degli aspetti attuali della poesia, della musica, del cinema, della pittura, della scienza – fisica, logica e persino cibernetica – conferma perfettamente il presupposto di Mathieu: la 'fine del linguaggio di Aristotele e di Leonardo' e la nascita di un sapere più preoccupato dei suoi 'poteri' che del suo senso."

Julien Alvard dedica un lungo articolo a Mathieu su "Cimaise" (n. 1): "Colta nel momento in cui sgorga, l'espressione artistica viene captata nel segno, che la trasfigura. Tutta l'opera di Mathieu è fatta di questo gesto immediato e rabbioso, metafisico, che lascia sulla tela la traccia indelebile del suo folgorante passaggio."

15 ottobre: Mathieu pubblica su "Art Digest" un commento provocatorio sulla pittura americana: *Is the American Avant-Garde Over-rated?*

2 dicembre: Mathieu partecipa alla mostra *Younger European Painters*, al Solomon R. Guggenheim Museum di New York con *La tache noire*, un dipinto del 1952. In proposito, scrive James Thrall Soby sulla "Saturday Review" (2 gennaio): "Quanto a Mathieu, il suo talento è lodato da un gruppo di artisti sorprendentemente diversi. Salvador Dalí parla di lui come del nuovo pittore più interessante di Parigi e in effetti talvolta gli schizzi di Mathieu ricordano certi Dalí della fine degli anni trenta. [...] Questa pittura è forse grande per quello che dice, ma io mi sono sorpreso di ritornare più volte con piacere." Anche Victor Laks recensisce questa mostra su "La Voix de l'Amérique": "Mathieu sembra ormai uno degli artisti più originali della sua generazione e, come direbbero coloro che scambiano la pittura per una maratona, uno dei più avanti."

Il Musée de Arte Moderna di Rio de Janeiro, l'Art Institute di Chicago e la Solomon Guggenheim Foundation di New York acquistano opere di Mathieu.

1954

26 gennaio: il gallerista newyorchese Samuel Kootz firma con Mathieu un contratto di tre anni con il quale gli garantisce l'acquisto regolare di venti opere all'anno. L'accordo durerà in realtà fino al settembre 1960. Mathieu entra a far parte della galleria contemporaneamente a Soulages e va così ad aggiungersi ai pittori espressionisti astratti di cui si interessa Kootz: Baziotes, Gottlieb, David Mare, Hans Hofmann, Ibram Lassaw e Motherwell. Una personale nel mese di marzo segna questa sua consacrazione.

5 marzo: Mathieu riferisce in una lettera a Kootz che vorrebbe presentare il proprio lavoro nella sua galleria di New York: "Ho avuto una lunga conversazione con André Malraux, che era appena rientrato dagli Stati Uniti e – come forse sa già – è molto interessato alla mia opera. Ha parlato bene del mio grande quadro al Museo Guggenheim e mi ha altresì riferito che si tratta di un buon momento per esporre le mie opere nella Sua galleria."

27 mai - 19 juin: l'éditeur François Di Dio entreprend de publier un *Premier bilan de l'art actuel*. A l'occasion de la sortie de ce livre, qui est une synthèse de toutes les tendances de l'art du moment, établie dans une perspective internationale, sont organisées pendant plus de trois semaines une série de manifestations dans les principales galeries d'avant-garde de Paris (Galerie Arnaud, Galerie Jeanne Bucher, Galerie Craven où est présent Mathieu, Galerie Nina Dausset, Galerie La Hune et Galerie Denise René), ainsi qu'un vaste dialogue entre artistes et critiques qui a lieu le 9 juin à la Salle de Géographie et auquel participent Atlan, Baskine, Lapoujade, Dewasne et Mathieu, d'une part, et quelques-uns des vingt-cinq critiques d'art qui avaient collaboré à ce bilan, d'autre part. Juin: Mathieu crée pour la compagnie maritime United States Lines, où il est responsable des relations publiques, la revue bilingue (français-anglais) "United States Lines Paris Review" (éditée par Marcel Coudeyre, à Paris). Dans ce magazine luxueux, il s'efforce, selon ses propres mots, de "révéler les aspects les plus avancés de l'art, de la pensée et de la science des deux côtés de l'Atlantique. Une comparaison systématique de l'évolution de la chorégraphie, de la musique, du cinéma, du théâtre, de la poésie, de la peinture y est tentée, mais aussi les progrès, les positions extrêmes de la physique nucléaire, de la sémantique, de la logique et de la cybernétique y étaient présentés révélant l'effondrement de toutes les valeurs classiques et de l'humanisme traditionnel, et proposant une nouvelle conception du monde qui n'aurait plus l'homme pour centre". Après le premier numéro consacré à *L'art, la science et la pensée* qui comprenait entre autres des collaborations de Louis de Broglie, Stéphane Lupasco, Luigi Moretti, Norbert Wiener, Frank Lloyd Wright... , un second numéro consacré à *l'Humour international* paraîtra en 1955 (avec des contributions de John Cage, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Eugène Ionesco, Henri Michaux, Jean Paulhan, Saul Steinberg, James Thurber...), suivi en 1956 par un numéro sur *Le jeu* (auquel participent Emile Benveniste, Roger Caillois,

François Le Lionnais, Claude Lévi-Strauss...). Dix numéros seront ainsi édités regroupant des participations majeures tant des penseurs européens qu'américains (Kostas Axelos, Georges Bataille, Maurice Béjart, Pierre Boulez, Jean Cocteau, Clement Greenberg, Mounir Hafez, Werner Heisenberg, Karl Jaspers, Carl Jung, Denis de Rougemont...) sur des thèmes tels que *Les nouveaux courants de la civilisation occidentale* (1958), *La notion de fête* (1960) ou *Le dandysme* (1962). Le dixième et dernier numéro, en 1964, est une anthologie des précédentes éditions et conclut le cycle imaginé par Mathieu. 16 juillet: l'exposition *Coast to Coast* ouvre à la Galerie Craven et accueille dix-huit peintres et sculpteurs dont les œuvres sont reproduites ou commentées dans la revue de Mathieu. John Craven en écrit la présentation: "L'expressionnisme graphique de la non-figuration américaine et la rigueur logistiquie implacable des positions avancées de l'Europe ont tout à espérer de brutales confrontations qui, comme celle-ci, démontrent les rapports étroits qui existent entre les préoccupations des peintres américains et européens dans leur volonté de s'exprimer dans des formes nouvelles n'ayant plus rien à voir avec un beau plus ou moins hérité de la Renaissance. Plus de doute, nous avons le privilège de vivre l'un de ces moments de l'Histoire où une nouvelle signification de l'art s'élabore. *Du Pacifique à l'Europe: coast to coast*... Vers un devenir plus conforme à notre troublant et vivace aujourd'hui." Charles Estienne évoque la revue de Mathieu dans sa chronique *Nouvelles formes du réel* qui paraît dans "L'Observateur" (23 juillet) à l'occasion de l'exposition: "Georges Mathieu, qui est peintre mais en outre passionné de culture moderne véritable, a réuni là, mis en page et illustré un certain nombre de textes ayant trait à la 'nouvelle signification de l'art' et à la 'nouvelle notion de l'homme' qui s'élaborent 'corollairement' à une notion anti-classique du monde. On peut faire des réserves sur la réduction aux seules rives de l'Atlantique de la culture ainsi définie, mais il n'en est pas moins évident que ce panorama dense

Georges Mathieu, 6 Square Alfred Dehodencq, Paris, 1954
Al muro / Au mur *Camp de Carthage*

et sans concessions des aspects actuels de la poésie, de la musique, du cinéma, de la peinture, de la science – physique, logique et même cybernétique – appuie parfaitement le propos de Mathieu: la 'fin du langage d'Aristote et de Léonard' et la naissance d'un savoir plus préoccupé de ses 'pouvoirs' que de son sens." Julien Alvard conclut ainsi un long article consacré à Mathieu dans "Cimaise" (n° 1): "Prise à sa source, l'expression est captée dans le signe qui la transfigure. Toute l'œuvre de Mathieu est faite de ce geste immédiat et outré, métaphysique, qui laisse sur la toile comme la trace indélébile de son fulgurant passage." 15 octobre: Mathieu publie dans "Art Digest" une note provocante sur la peinture américaine: *Is the American Avant Garde Over-rated?* 2 décembre: Mathieu participe à l'exposition *Younger European Painters* au Solomon R. Guggenheim Museum, New York, avec une peinture de 1952, dite *La tache noire*. A cette occasion, James Thrall Soby écrit dans "Saturday Review" (2 janvier): "Quant à Mathieu, ses dons sont loués par un groupe d'artistes étonnamment différents. Salvador Dalí parle de lui comme du nouveau peintre le plus intéressant de Paris et, en effet, parfois les éclaboussures de Mathieu rappellent certains Dalí de la fin des années trente. [...] Cette peinture est peut-être grande pour ce qu'elle dit, mais je me suis surpris à y revenir à plusieurs reprises et toujours avec plaisir". Quant à Victor Laks, il note à propos de cette exposition dans "La Voix de l'Amérique": "Mathieu apparaît dès maintenant comme l'un des artistes les plus originaux de sa génération et, diraient ceux qui prennent la peinture pour un Marathon, comme l'un des plus 'avancés'." Le Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro, l'Art Institute de Chicago et la Fondation Solomon Guggenheim de New York font l'acquisition d'œuvres de Mathieu.

1954

26 janvier: le marchand new-yorkais Samuel Kootz signe avec Mathieu un contrat pour trois années par



lequel il lui garantit l'achat ferme de vingt peintures par an. Cet accord durera en fait jusqu'en septembre 1960. Mathieu entre dans la galerie en même temps que Soulages et y rejoint les peintres et sculpteurs américains expressionnistes abstraits dont s'occupe Samuel Kootz: Baziotès, Gottlieb, David Hare, Hans Hofmann, Ibram Lassaw et Motherwell. Une exposition personnelle marque en mars cette intronisation. 5 mars: Mathieu rapporte dans une lettre au marchand américain Samuel Kootz qui souhaite présenter son travail dans sa galerie new-yorkaise: "J'ai eu une longue conversation avec André Malraux qui venait de rentrer des Etats-Unis et qui – comme vous le savez peut-être – est très intéressé par mon œuvre. Il m'a dit du bien de mon grand tableau au Musée Guggenheim et m'a dit aussi que c'était un très bon moment pour montrer mes œuvres dans votre galerie." 15 mars: l'exposition de Mathieu qui s'ouvre à la Kootz Gallery de New York, où elle est présentée jusqu'au 3 avril, comporte huit peintures réalisées entre 1951 et 1954: *Camp de Carthage* (1951), *Hommage à Philippe III le Hardi* (1952), *Blanche de Turenne* (1952), *A la mémoire de Mathieu de Vendôme*, *Régent de France* (1952), *Blanche d'Artois* (1953), *Marie de Brabant* (1953), *Vêpres siciliennes* (1953) et *Guerre d'Aragon* (1954). La plus grande,



15 marzo: la mostra di Mathieu che si apre alla Kootz Gallery di New York, e prosegue fino al 3 aprile, comprende otto dipinti realizzati tra il 1951 e il 1954: *Le camp de Carthage* (1951), *Hommage à Philippe III le Hardi* (1952), *Blanche de Turenne* (1952), *A la mémoire de Mathieu de Vendôme, Régent de France* (1952), *Blanche d'Artois* (1953), *Marie de Brabant* (1953), *Vêpres siciliennes* (1953) e *Guerre d'Aragon* (1954). La più grande, *Hommage à Philippe III le Hardi*, misura due metri di altezza per quattro di lunghezza. Il depliant che fa da catalogo contiene tre brevi testi di Igor Troubetzkoy, Stéphane Lupasco e Michel Tapié. Il giorno dopo l'inaugurazione, Kootz scrive a Mathieu: "La mostra è veramente bella e c'è stata molta gente al vernissage. Come sempre, la maggior parte dei pittori era a favore, ma alcuni erano decisamente contrari. Quanto ai profani, erano piuttosto divisi. Credo che la mostra susciterà un vivo interesse, e, spero, anche delle vendite. Personalmente la apprezzo molto." I numerosi commenti sulla stampa consentono di farsi un'idea di come la manifestazione fu accolta. In "Art Digest" (1° aprile), Hubert Crehan illustra il contesto in cui si svolse: "Mathieu ha esposto un anno fa a New York, ma la mostra non ebbe né una grande eco sulla stampa, né un successo di pubblico: nondimeno, nell'esposizione *Jeunes peintres européens*, la sua grande tela dominava l'evento e giustamente attirava l'attenzione –

proprio questo lo ha spinto ad entrare alla Kootz Gallery." Stuart Preston ("The New York Times", 16 marzo) osserva: "La caratteristica principale dell'opera di Mathieu è la sua vitalità. I colori sembrano essere stati lanciati sulla tela con forza e forse anche da una certa distanza: almeno così sembra guardando alcuni di quegli schizzi. [...] È come calligrafia su grande scala ed è tecnicamente brillante, forse troppo consapevole di essere brillante. E sebbene le armonie di colori siano semplici – rossi, neri e bianchi madreperlati – vengono realizzate con quell'eleganza che ci si aspetta da ciò che proviene da Parigi." Sul "New York Herald Tribune" (21 marzo), Carlyle Burrows scrive: "Una delle tendenze della moderna pittura francese del dopoguerra è una particolare corrente sensuale, in cui la grande raffinatezza della struttura e la ricchezza del colore dei dipinti hanno un ruolo fondamentale. È a questa tendenza che appartiene Georges Mathieu, il quale sta esponendo alla Kootz Gallery le sue grandi composizioni agilmente organizzate e dai vasti spazi." Recensendo l'esposizione, il critico del "Time" (5 aprile), in un lungo articolo, sottolinea: "La mostra in sé e per sé dimostra che Mathieu è un espressionista astratto tanto valido quanto Willem de Kooning lo è per Manhattan [...]. Come la maggior parte dei pittori della sua scuola, Mathieu è il peggior avvocato di se stesso. Dice di 'non interessarsi alla natura' e assicura che la sua

Mathieu mentre dipinge *Les Capétiens partout!* nel castello di Jean Larcade, Saint-Germain-en-Laye, 1954

Mathieu peignant *Les Capétiens partout!* dans le château de Jean Larcade, Saint-Germain-en-Laye, 1954

arte è quello che lui chiama 'un orgasmo espressivo incontrollato'. Ma, checché ne dica lui, i dipinti di Mathieu sono altrettanto esattamente controllati dei movimenti di un giocatore di golf professionista." Su "Art News" (aprile), L.C. fa notare: "A differenza degli americani, quasi tutti preoccupati di considerare l'intera superficie del quadro, le sue immagini vengono gettate, come delle proiezioni tridimensionali, più o meno al centro della tela. [...] Con gesti imperiosi, che ricordano quelli della sua prima esposizione a New York, due anni fa, il colore viene spremuto direttamente dal tubetto sia su superfici vergini sia su superfici coperte precedentemente di nero, di grigio o di rosso. [...] Alcuni quadri si limitano a delle macchie, delle tracce o dei gesti di una grande semplicità e sono estremamente coraggiosi. Colpisce di punta e di taglio, come un eroe di Dumas, e fa scorrere il sangue – non sempre, ma almeno quel tanto che basta per imporci un certo rispetto."

16 aprile: facendo riferimento a un articolo apparso il 7 aprile su "Paris-Presse", che affermava che i dipinti di Mathieu si vendevano "come il pane", Samuel Kootz scrive a Mathieu: "Mi piacerebbe che il Suo giornale di Parigi avesse ragione nel dire che i Suoi dipinti si vendono 'come hot-dogs'. In realtà, ho venduto solo un dipinto, *Camp de Carthage*. Ma non mi faccio scoraggiare, anche se ci sono stati pochi acquisti negli ultimi due mesi. E sono confortato dal fatto che Barr, del Museum of Modern Art, che dapprima non apprezzava il Suo lavoro, comincia pian piano a rispettarlo. Ha una grande influenza sui Trustees del museo, che sono fra i miei migliori clienti: è per questo che è molto importante che la sua opinione sia favorevole, perché lo consultano molto spesso. Dal per esempio ha detto a Sweeney che il solo dipinto che gli piaceva era il più grande. In generale questo è stato vero per la maggior parte dei visitatori della mostra. Quando verrò in ottobre spero che abbia un gran numero di opere, per permetterci di fare una scelta per l'esposizione della prossima stagione. Voglio che quella mostra

sia favolosa, per riuscire a imporre veramente il Suo nome qui a New York."

25 aprile: al X Salon de Mai, Mathieu espone *La bataille de Bouvines*, una tela di sei metri di lunghezza, creata appositamente per l'occasione. Vi partecipa (accanto a Atlan e Riopelle) per la prima e ultima volta, su invito di Germaine Richier. Michel Tapié riferisce così la genesi del quadro e del suo titolo: "Alla fine dello scorso inverno Georges Mathieu ricevette un invito a partecipare al Salon de Mai. Deciso fin dall'inizio a rifiutare, adducendo più di un motivo contrario a manifestazioni così inutili, rispose lanciando una sfida: o una tela enorme o niente. Ma ecco allora che venne accettata la grande tela, che, naturalmente non era pronta. Un bel giorno, leggendo un trattato di araldica, si soffermò sul seguente passaggio: 'Dato che Mathieu de Montmorency si fregiò di dodici insegne imperiali alla battaglia di Bouvines, i suoi discendenti mutarono le quattro aquile del loro stemma con sedici alerioni...'. Questo passaggio scatenò in lui l'eccitazione convulsa da cui derivano il dipinto e la mitica avventura di Bouvines. Desideroso di approfondire il soggetto, Mathieu cominciò a leggere tutti i libri su Bouvines e sulla strategia feudale, e tutto quel che riguardava ogni personaggio, da Filippo Augusto all'imperatore Ottone, fino all'ultimo soldato ferito: il suo atelier si riempì di carte di Stato Maggiore, di schemi di battaglie, di genealogie. Affittò l'enorme atelier degli Ateliers Calmels, in rue Marcadet, dove si dipingevano i più grandi fondali cinematografici di Parigi, e dato che la battaglia di Bouvines avvenne di domenica, poco dopo mezzogiorno, fu proprio una domenica, poco dopo mezzogiorno, che si mise a dipingere la sua opera."

Robert Descharnes filma in bianco e nero (e in parte a colori) la realizzazione dell'opera. Su "N.R.F.", André Bern-Joffroy riferisce che "la tela gigantesca di Mathieu giustifica contemporaneamente l'entusiasmo di alcuni e le riserve di altri: qui l'autore si è chiaramente rimboccato un po' troppo le maniche, ma il suo talento e la sua passione restano incontestabili".

Hommage à Philippe III le Hardi, mesure deux mètres de haut par quatre mètres de longueur. Le dépliant servant de catalogue comporte trois courts textes par Igor Troubetzkoy, Stéphane Lupasco et Michel Tapié. Le lendemain du vernissage, Samuel Kootz écrit à Mathieu: "L'exposition a vraiment très belle allure et il y a eu du monde au vernissage. Comme d'habitude, la plupart des peintres était pour, mais quelques-uns étaient violemment contre. Quant aux profanes, ils étaient divisés. Je crois que l'exposition va susciter un grand intérêt, et, je l'espère, des ventes aussi. Personnellement, je l'aime beaucoup." De nombreux commentaires dans la presse permettent d'en mesurer la réception. Dans "Art Digest" (1^{er} avril), Hubert Crehan situe le contexte de l'exposition: "Mathieu a eu une exposition il y a juste un an à New York, mais qui n'a suscité ni grande presse, ni public; toutefois, à l'exposition *Jeunes peintres européens* au début de cette saison, sa grande toile dominait l'événement et attirait justement l'attention, ce qui l'a amené à entrer à la Kootz Gallery." Stuart Preston ("The New York Times", 16 mars) note pour sa part: "La principale caractéristique de l'œuvre de Mathieu, c'est sa vitalité. La peinture semble avoir été lancée sur la toile avec force et peut-être même d'une certaine distance, ce que laisse penser certaines des éclaboussures. [...] C'est de la calligraphie à grande échelle et c'est techniquement brillant, peut-être trop consciemment brillant. Et quoique les harmonies colorées soient simples – rouges, noirs et blancs nacrés – elles sont réalisées avec cette élégance que l'on associe à l'objet de Paris." Dans le "New York Herald Tribune" (21 mars), Carlyle Burrows écrit: "L'une des tendances de la peinture française moderne depuis la guerre est un courant spécifique sensuel où le grand luxe de texture et la richesse de la couleur de la peinture jouent un rôle important. C'est de cette tendance que relève Georges Mathieu qui expose en ce moment ses grandes compositions souplement organisées et aux vastes espaces à la Kootz Gallery." Rendant compte de l'exposition, le critique de "Time" (5 avril), qui lui consacre un long article, note:

"L'exposition, en tant que telle, prouve que Mathieu est un abstrait expressionniste aussi puissant que Willem de Kooning l'est pour Manhattan. [...] Comme la plupart des peintres de son école, Mathieu est son pire avocat. Il dit qu'il 'ne s'intéresse pas à la nature' et assure que son art est ce qu'il appelle 'un orgasme d'expression incontrôlée'. Mais qu'il accepte ou non la chose, les peintures de Mathieu sont aussi précisément contrôlées que le mouvement d'un golfeur professionnel." Dans "Art News" (avril), L.C. remarque: "A la différence des Américains presque tous soucieux de prendre en compte la surface entière du tableau, ses images sont jetées, comme des projections tridimensionnelles, plus ou moins au centre de la toile. [...] En quelques gestes indiscutables, qui rappellent ceux de sa première exposition à New York il y a deux ans, la peinture est pressée directement du tube sur des surfaces soit vierges soit couvertes préalablement de noir, de gris ou de rouge. [...] Quelques tableaux se bornent à des taches, des traces ou des gestes d'une extrême simplicité et sont d'une grande audace. Il frappe d'estoc et de taille comme un héros de Dumas et fait couler le sang – pas toujours – mais assez toutefois pour imposer le respect." 16 avril: se faisant l'écho d'un article paru le 7 avril dans "Paris-Presse" et affirmant que les peintures de Mathieu se vendaient comme "des petits pains", Samuel Kootz écrit à Mathieu: "J'aimerais que votre journal parisien disant que vos peintures se vendent 'comme des hot-dogs' ait raison. En réalité, je n'ai vendu qu'une peinture, le *Camp de Carthage*. Ceci ne me décourage pas, les achats ayant été faibles ces deux derniers mois. Et je suis conforté par le fait que Barr du Museum of Modern Art, qui n'aimait pas votre œuvre, en vient progressivement à la respecter. Il a une grande influence sur les Trustees du musée, qui sont parmi mes meilleurs clients, c'est pourquoi, il est très important que son opinion soit favorable car ils le consultent beaucoup. Dalí par exemple a dit à Sweeney que la seule peinture qu'il aimait était la plus grande. Généralement, ce fut vrai de la plupart des visiteurs de l'exposition. Quand je viendrais en octobre, j'espère que vous

aurez un grand nombre d'œuvres qui nous permettra de faire un choix pour l'exposition de la saison prochaine. Je veux que cette exposition soit formidable pour réellement imposer votre nom ici." 25 avril: Mathieu expose au X^e Salon de Mai *La bataille de Bouvines*, une toile de six mètres de longueur réalisée spécialement pour cette occasion. Il y participe (aux côtés d'Atlan et de Riopelle), pour la première et la dernière fois, sur l'invitation de Germaine Richier. Michel Tapié rapporte ainsi la genèse du tableau et de son titre: "A la fin de l'hiver dernier Georges Mathieu reçoit une invitation à participer au Salon de Mai. Décidé a priori à refuser, étant avec quelques raisons contre ces sortes de manifestations vaines, il répond par un défi: ou une énorme toile ou rien. Mais voici qu'on accepte la grande toile, qui n'est pas faite, bien entendu. Lisant un jour un traité d'héraldique, il tombe sur le passage suivant: 'Mathieu de Montmorency s'étant emparé de douze enseignes impériales à la bataille de Bouvines, ses descendants changèrent les quatre aigles de leurs armes contre seize alérions...' Cette phrase déclencha en lui l'excitation continue d'où est issue la peinture et l'aventure mythique de Bouvines. Tenant son sujet, Mathieu commence à lire tous les livres sur Bouvines et sur la stratégie féodale, et tout ce qui se rapporte à chaque personnage, de Philippe-Auguste et de l'empereur Othon, jusqu'au moindre comparse blessé: son auton s'emplit de cartes d'Etat major, de schémas de batailles, de généalogies. Il loue l'énorme studio des Ateliers Calmels de la rue Marcadet, où l'on peint les plus grands décors de cinéma de Paris; et, la bataille de Bouvines ayant eu lieu un dimanche, peu après midi, c'est aussi un dimanche, peu après midi qu'il se met à exécuter son œuvre." Robert Descharnes réalise un film en noir et blanc (et partiellement en couleurs) à l'occasion de la réalisation de *La bataille de Bouvines*. Dans la "N.R.F." André Berne-Joffroy rapporte que la toile "gigantesque de Mathieu, justifiée à la fois l'enthousiasme de quelques-uns et les réserves de quelques autres: l'auteur, ici, a trop visiblement retroussé ses manchettes; mais ses dons et son ardeur restent incontestables".

Mathieu critique vivement l'élargissement qui se produit de l'abstraction lyrique à l'informel et au tachisme: "C'est donc – et l'on pouvait s'y attendre – au moment où l'abstraction lyrique est pratiquement reconnue partout dans les esprits et dans le monde que vont surgir de tous côtés toutes les formes de dégradation, qui ne seront en fait que l'utilisation des techniques les plus extérieures de l'abstraction libre et leur exploitation. L'on assistera à l'éclosion de véritables "sous-produits", c'est-à-dire à la répétition de gestes de libération à un moment où il n'y a plus rien à libérer. De la phase du vécu, l'on passe à la phase du pseudo-vécu par contagion. Ainsi naîtront l'informel à partir de 1951-1952 et le tachisme à partir de 1954. Sont plus ou moins responsables de la diffusion de ces deux vocables: Michel Tapié d'une part et Charles Estienne de l'autre." 10 octobre: Mathieu réalise devant une équipe de reportage de "Life" sa seconde peinture de six mètres de longueur *Les Capétiens partout!* En 1987, dans le catalogue de l'exposition *La France de Mathieu* organisée à Saint-Germain-en-Laye, Mathieu rapportera l'anecdote qui donna naissance au titre: "En 1936, ma tante chez qui je demeurais à Versailles avait une domestique qui s'était naïvement laissée enrôler dans les rangs de la CGT. Je dis naïvement car elle était particulièrement analphabète. Un lundi matin, ma tante lui demanda: 'Sidonie, je sais que vous avez défilé hier avec les manifestants, mais je n'ai pas pu très bien comprendre, au milieu de vos vociférations, le cri de guerre que vous scandiez.' 'Ah, oui, je vois ce que Madame veut dire. Eh bien, Madame, on criait: Les serviettes partout!'" Dans le même catalogue, Mathieu rappelle l'histoire de la réalisation du tableau dans la propriété de Jean Larcade à Saint-Germain-en-Laye: "Nous entrâmes. La grille du parc était ouverte. José vint à notre rencontre. 'Ils commençaient à s'impatisser', me dit-il. 'J'ai tout préparé comme Monsieur me l'avait demandé. Les poteaux sont en place, les fanions à leur sommet. J'ai disposé les serviettes rouges sur les tréteaux et les quarante boîtes de couleurs sont sur les

Mathieu critica con forza l'estensione dell'astrazione lirica all'informale e al tachisme: "È dunque – come ci si poteva aspettare – nel momento in cui l'astrazione lirica viene di fatto riconosciuta ovunque nelle coscienze e nel mondo, che sorgono da ogni parte tutte le possibili forme di degrado, che di fatto sono costituite dall'utilizzo e lo sfruttamento delle tecniche più estranee all'astrazione lirica. Si assisterà al fiorire di veri e propri sottoprodotti, cioè alla ripetizione di gesti liberatori nel momento in cui non c'è più niente da liberare. Dalla fase del vissuto si passa alla fase dello pseudovissuto, per contagio. Così nasceranno l'informale, a partire dal 1951-1952, e il *tachisme*, a partire dal 1954. I responsabili più o meno diretti della diffusione di queste definizioni sono: Michel Tapié per un verso e Charles Estienne per l'altro."

10 ottobre: Mathieu crea di fronte a una troupe di "Life" il suo secondo dipinto lungo sei metri, *Les Capétiens partout!* (I Capetingi dappertutto!). Nel 1987, nel catalogo della mostra *La France de Mathieu* organizzata a Saint-Germain-en-Laye, Mathieu riferirà l'aneddoto a cui si deve la nascita del titolo: "Nel 1936 mia zia, presso la quale abitavo a Versailles, aveva una domestica che ingenuamente si era fatta arruolare nelle file del sindacato della CGT. Dico ingenuamente perché era particolarmente analfabeta. Un lunedì mattina, mia zia le domandò: 'Sidonie, so che ieri hai partecipato al corteo dei manifestanti, ma non ho capito bene, con tutte quelle grida, quale slogan di battaglia scandivate.' 'Ah sì, capisco quello che vuol dire, signora. Gridavamo: Asciugamani dappertutto!'"

Nello stesso catalogo Mathieu narra la storia di come quello stesso quadro venne realizzato nella proprietà di Jean Larcade a Saint-Germain-en-Laye: "Entrammo. Il cancello del parco era aperto. José ci venne incontro. 'Cominciano a mostrare segni di impazienza', mi disse. 'Ho preparato tutto come il signore aveva chiesto. I pali sono al loro posto, con le bandierine sopra. Ho disposto gli asciugamani rossi sui cavalletti e le quaranta scatole di vernice sugli ultimi gradini del

battistero. La tanica contiene venti litri di benzina. I pennelli sono nel gazebo con i vestiti.' 'Perfetto. Grazie, José.'

"La giovane americana alta e bionda, Gabrielle Smith, aveva l'aria accigliata. Dimitri Kessel guardava ostinatamente il suo cappello sulla testa. 'We thought you won't come.' 'I am so sorry. I do apologize. We have had some trouble with the car. I won't be long now.'

"Sono filato via per ritornare vestito con un pullover rosso squillante. La tela era prematuramente verticale legata ai pali. La staccai e la disposi orizzontalmente sul selciato.

"*Les Capétiens partout!*, titolo generale di una mostra che si tenne a Parigi nel 1954, alla Galerie Rive Droite, di fronte all'Eliseo, è anche il titolo di un quadro che si trova oggi al Centre Georges Pompidou, il cui tema è proprio l'elezione di Ugo Capeto. È stata la seconda tela di quel formato che ho realizzato: la prima fu *La bataille de Bouvines*, anteriore di alcuni mesi.

"Il gusto per la pittura storica, o più semplicemente per l'associazione di titoli tratti dalla storia di Francia per i miei quadri, mi venne attorno al 1950. Così comparve un *Hommage à Louis XI* nel 1950, poi un *Hommage à Philippe III le Hardi* nel 1952.

"Fu probabilmente la scoperta del castello di Jean Larcade a Saint-Germain-en-Laye, per l'eccezionale concentrazione di storia rappresentata da quel parco, che mi indusse a scegliere l'avvenimento più importante della storia della Francia, l'origine della nostra terza stirpe reale, come tema-pretesto per il quadro più importante della mostra che stavo preparando. Dal momento che la rivista americana 'Life' desiderava realizzare un reportage sul mio lavoro, mi sembrò che nessun luogo potesse essere più propizio, di quella cornice favolosa, sotto ogni aspetto. Per mia incredibile fortuna, il proprietario della Galerie Rive Droite era anche proprietario di quel parco, che comprendeva, all'ombra di un maniero dell'XI secolo, una serie di monumenti e di vestigia di raro interesse dal punto di vista archeologico, architettonico, artistico e storico. [...] "Tra Abbeville e Vendôme, Chelles e Saint-Germain-

en-Laye, si poteva collocare l'intero dominio di Ugo Capeto e provare in questo spazio, tanto magico quanto barocco, a meno di una lega dalle vestigia galliche del museo locale e dalla camera che vide la nascita di Luigi XIV, le emozioni più profonde della cristianità medievale e tutto il peso delle tradizioni monarchiche, barbare e faraoniche. Perché non si trattava solo del fatto di essere circondati da alcune delle più significative testimonianze della storia della Francia. Quella meravigliosa magione dalle tonalità grigio-ocra e rosate, che cosa conteneva? [...] Fu passeggiando tra quelle campate, intrufolandomi tra i busti degli imperatori romani, dei religiosi, dei ritratti di marmo dei nostri re, che scoprii, a quattro metri di altezza, appollaiato sulla cappa di uno straordinario camino gotico, un personaggio che teneva la mano sinistra sul globo reale e faceva con le dita delle mani il segno della Giustizia. 'Chi è quel personaggio?', chiesi. 'I più grandi esperti concordano nel riconoscere in lui Ugo Capeto', mi risposero. Era un segno. Restai abbagliato, senza parole. Qualche istante prima avevo incrociato lo sguardo di san Luigi, così impressionante nella sua enigmatica austerità religiosa, ma questo incontro inatteso, insperato, fu un vero e proprio choc [...]. Ugo Capeto incarnava per me uno dei più bei miti della nostra storia, insieme a Carlomagno e le crociate. Sono nato a Boulogne-sur-Mer, ai piedi dei bastioni di un castello del 1231; cresciuto nel ricordo che la nostra famiglia discendeva dal fratello di Goffredo di Buglione, appassionato di storia e di leggende, in seconda media leggevo opere molto erudite, dalle 500 alle 800 pagine, sulle crociate e l'anno mille, e avevo naturalmente nutrito una particolare passione per i conti di Boulogne, da Eustachio II detto 'aux Grenons' (dai lunghi mustacchi) a Etienne de Blois, e per tutto l'alto medioevo. Avevo sempre con me un quadernino in cui apparivano tutti i Capetingi in linea diretta con le date dei loro regni. Ugo Capeto mi appariva come il primo eroe, il Dux Francorum che aveva cominciato la prodigiosa opera di sottomissione del feudalesimo alla monarchia.

"Ma come poteva un pittore lirico-astratto trasporre la propria emozione in un'opera allegorica non-figurativa, legata tuttavia in modo spirituale a quell'avvenimento capitale, ovvero l'elezione e la consacrazione del primo esponente di un lungo lignaggio reale, fondamento per la continuità monarchica per più di otto secoli, che aveva perciò dato l'avvio al più lungo capitolo della nostra storia? Insomma una monarchia ereditaria, alla quale la Chiesa conferiva il diritto divino in modo irrevocabile, suggeriva il vero e proprio atto di nascita del nostro paese!

"Il colore di fondo sarebbe stato un viola scuro: del viola cobalto mescolato al nero d'avorio: il colore dei paramenti sacri. Il primo segno si impose subito: il globo sormontato da una croce, tracciato direttamente dal tubetto. La prima pennellata rappresentò una corona e il suo irraggiamento sempre più ampio in aloni sempre più distanti sulla sinistra. Una macchia nera, la lettera 'I' e poi una barra verticale si imposero. Poi apparvero dei gialli di cromo e dei rossi di Cina. Erano l'oro e la gloria, la passione e il sangue? Poi un'altra corona dorata e l'inizio di un lungo lavoro, direttamente dal tubetto, alternato con tocchi di pennello. Alcuni crederono di leggere la parola *Capel*, che si vede ancor oggi. Dopo un'ora e venti, l'opera fu conclusa."

5 novembre: Jean Larcade organizza, alla Galerie Rive Droite, fino al 30 novembre, una mostra di Mathieu, che riunisce quindici dipinti dal 1947 al 1954. Il comunicato stampa presenta con queste parole la tela più grande dell'esposizione *Les Capétiens partout!*: "Una tela gigantesca di sei metri per tre [...] offrirà allo spettatore, mediante una gran complesso di segni, la possibilità di assistere all'elezione del re a Senlis, alla sua incoronazione a Noyon e alla sua consacrazione a Reims. L'autore, per ricreare tutta l'atmosfera di questo avvenimento, uno di quelli decisivi per la nostra storia, ha voluto realizzare l'opera nei luoghi deputati di Saint-Germain-en-Laye, nella stupefacente proprietà di Jean Larcade. È su un palcoscenico di pietre merovinge nel mezzo di un'area pre-capetingia, di fronte a un

dernières marches du baptistère. Le jerrycan contient vingt litres d'essence. Les pinceaux sont dans le pavillon avec les vêtements.'

'Parfait. Merci José.'

"La jeune américaine grande et blonde, Gabrielle Smith, avait l'air renfrogné. Dimitri Kessel gardait obstinément son chapeau sur la tête. 'We thought you won't come.' 'I am so sorry. I do apologize. We have had some trouble with the car. I won't be long now.'

"Je disparus pour revenir vêtu d'un pullover rouge éclatant. La toile était prématurément debout, attachée aux poteaux. Je la détachai et la disposai à plat sur le carré de dalles.

"*Les Capétiens partout!*, titre générique d'une exposition qui se tint en novembre 1954 à Paris à la Galerie Rive Droite, en face de l'Élysée, désigne aussi un tableau aujourd'hui dans les collections du Centre Georges Pompidou, dont le thème est très précisément l'élection d'Hugues Capet. Ce fut la seconde toile d'un tel format que j'exécutais-la première étant la *La bataille de Bouvines*, de quelques mois antérieure.

"Le goût pour la peinture d'histoire ou plus simplement pour l'association de titres tirés de l'histoire de France, pour mes tableaux me vint vers 1950. Ainsi l'on vit apparaître un *Hommage à Louis XI* en 1950, puis un *Hommage à Philippe III le Hardi* en 1952.

"Ce fut probablement la découverte du château de Jean Larcade à Saint-Germain-en-Laye qui, en raison de l'exceptionnelle concentration historique que représentait son parc, me détermina à choisir l'événement le plus important de l'Histoire de France: l'origine de la troisième race de nos Rois comme thème-prétexte du tableau le plus important de l'exposition que je préparais. Le magazine américain 'Life' ayant souhaité faire un reportage sur mon œuvre, il m'avait semblé qu'aucun lieu n'aurait pu être plus propice que ce cadre fabuleux en tous points. Par une chance miraculeuse, le propriétaire de la Galerie Rive Droite se trouvait être le propriétaire de ce parc qui comprenait à l'ombre d'un château du XIX^e siècle, une suite de monuments et des vestiges d'un intérêt plus

que rare sur les plans archéologique, architectural, artistique et historique. [...]

"Entre Abbeville et Vendôme, Chelles et Saint-Germain-en-Laye, l'on pouvait situer tout le domaine d'Hugues Capet et ressentir dans cette enceinte aussi magique que baroque à moins d'une lieue des antiquités gauloises du musée local et de la chambre qui vit naître Louis XIV, les émotions les plus profondes de la Chrétienté médiévale et tout le poids des traditions monarchiques, barbares et pharaoniques. Car ce n'était pas seulement quelques-uns des plus significatifs témoignages de l'histoire de France qui nous entouraient. Cette maison admirable dans ses tons gris, ocrés et rosés, que contenait-elle? [...]

C'est en me promenant dans ces travées, me faulant entre les bustes d'empereurs romains, de figures religieuses, de portraits ou de marbres de nos Rois que je découvris à quatre mètres de haut juché sur le manteau d'une extraordinaire cheminée gothique un personnage assis, tenant dans sa main gauche le globe royal et faisant des doigts de sa main le signe d'une main de Justice. 'Qui donc est ce personnage', demandai-je. 'Les plus grands experts s'accordent pour reconnaître en lui Hugues Capet', me fut-il répondu. C'était un signe. Je restai ébloui, interloqué. J'avais quelques instants plus tôt croisé le regard de Saint Louis, si impressionnant dans son austérité religieuse et énigmatique, mais cette confrontation inattendue, inespérée fut un véritable choc. [...] Hugues Capet incarnait pour moi l'un des plus beaux mythes de notre histoire avec Charlemagne et les Croisades. Né à Boulogne-sur-Mer au pied des remparts d'un château de 1231, ayant été, entretenu dans le souvenir que notre famille descendait du frère de Godefroy de Bouillon, passionné d'Histoire et de légendes, lisant en classe de septième des ouvrages fort savants de 500 à 800 pages sur les croisades et l'an Mil, j'avais naturellement nourri une passion pour les Comtes de Boulogne, d'Eustache II aux Grenons à Etienne 1^{er} de Blois et pour tout le haut Moyen Âge. Je portais constamment sur moi un petit carnet où figuraient tous les Capétiens directs avec leurs dates de règne. Hugues Capet

m'apparaissait comme le premier héros, le Dux Francorum qui allait commencer le prodigieux travail de soumission de la féodalité à la monarchie.

"Comment un peintre abstrait – lyrique, il est vrai – allait-il transmuier son émotion en une œuvre allégorique non-représentative, liée spirituellement à cet événement capital: l'élection et le sacre du premier d'une longue lignée royale, fondement de la continuité monarchique pendant huit siècles et au-delà, ouvrant ainsi le plus long chapitre de notre histoire. Enfin une monarchie héréditaire, à laquelle l'Église conférait la notion de droit divin de façon indissoluble, scellait le véritable acte de naissance de notre pays!

"La couleur du fond serait un violet sombre: du violet de cobalt mélangé au noir d'ivoire: la couleur des vêtements de sacre. Le premier signe s'imposa d'emblée: le globe surmonté d'une croix tracé le tube à la main. Le premier coup de pinceau signifia une couronne et son rayonnement de plus en plus amplifié dans des auras de plus en plus distantes sur la gauche. Une tache noire, la lettre I puis une barre verticale s'affirmèrent. Puis apparaissent des jaunes de chrome et des rouges de Chine. Est-ce l'or et la gloire, est-ce la passion et le sang? Puis une autre couronne dorée, puis le commencement d'un long travail au tube direct, alterné avec des touches au pinceau. Certains crurent lire le mot *Capet* encore lisible aujourd'hui. Après une heure vingt, l'œuvre était terminée."

5 novembre: Jean Larcade organise à la Galerie Rive Droite une exposition de Mathieu, rassemblant quinze peintures de 1947 à 1954, qui y est présentée jusqu'au 30 novembre. Le communiqué de presse présente ainsi la toile majeure de l'exposition *Les Capétiens partout!*: "Une toile gigantesque de six mètres sur trois [...] offrira au spectateur, à travers une grande complexité de signes, la possibilité d'assister à l'élection du roi à Senlis, à son couronnement à Noyon et à son sacre à Reims. L'auteur afin de recréer toute l'atmosphère de cet événement, l'un des plus déterminants de notre histoire, a tenu à réaliser son œuvre dans des lieux particulièrement privilégiés de Saint-Germain-en-Laye dans l'étonnante propriété

de Jean Larcade. C'est sur un parterre de dalles mérovingiennes, au milieu d'un cirque pré-capétien, face à un castel du XI^e siècle, le dos tourné à un baptistère byzantin, à un théâtre romain et à des arènes gallo-romaines, que s'éleva en une heure quarante minutes – le temps exact du sacre – la plus grande peinture jamais présentée dans une galerie parisienne." Autour de la peinture *Les Capétiens partout!*, l'exposition regroupe quatorze toiles réalisées entre 1947 et 1954 dont *Hommage à Adam du Petit Pont*, *Montjoie Saint-Denis*, *Un silence de Guibert de Nogent* et *Vivent les Cornificiens*. Le catalogue comprend des textes de Stéphane Lupasco, Mark Tobey et Michel Tapié. Si Michel Seuphor rendant compte de l'exposition dans "Art d'Aujourd'hui" (novembre) se montre logiquement très négatif, il avoue en commençant son article: "Devant ces dimensions énormes – *Les Capétiens partout!*, *La bataille de Bouvines* – il est difficile de n'être pas saisi." L'analyse de René de Solier ("La Nef") est, elle, plus en profondeur: "Chez Mathieu (en cela le peintre est de notre époque), aucun primat du signe écrit. Sa peinture s'efforce d'accentuer et de différencier les fonctions et les modes d'expression particuliers, où l'art s'écarterait du commentaire. L'évolution que Mathieu a voulu retracer dans ses travaux est un objet d'expérience. Tôt ou tard, nous devons admettre non le 'mutisme' des signes, mais leur autonomie." Après avoir visité l'exposition, Marcel Brion écrit le 20 novembre à Mathieu: "J'ai depuis longtemps une grande admiration pour vos œuvres, et j'ai été prodigieusement intéressé par l'exposition de la Galerie Rive Droite, qui est véritablement fascinante par la puissance de l'expression et cette sorte de mystère de la 'résurrection' historique. Je vais donner aux Editions Albin Michel, qui le feront paraître au printemps, un livre sur l'art abstrait dans lequel je suis heureux d'exprimer mon admiration pour votre œuvre dont j'essaie de définir les caractères." 3 décembre: l'Arts Club de Chicago organise, à l'initiative de Samuel Kootz, une exposition double de Mathieu et de Soulages. Mathieu y est représenté par huit peintures: *Camp de Carthage*,

castello del XI secolo, con alle spalle un battistero bizantino, un teatro romano e arene gallo-romane, che si realizzò in un'ora e quaranta minuti – la durata esatta della consacrazione – il più grande dipinto mai presentato in una galleria parigina.” Attorno all'opera *Les Capétiens partout!*, l'esposizione raggruppa quattordici tele realizzate tra il 1947 e il 1954, tra cui *Hommage à Adam du Petit Pont, Montjoie Saint-Denis!, Un silence de Guibert de Nogent, Vivent les cornificiens*. Il catalogo comprende scritti di Stéphane Lupasco, Mark Tobey, Michel Tapié. Se Michel Seuphor, recensendo l'esposizione su “Art d'Aujourd'hui” (novembre), appare chiaramente molto critico, tuttavia all'inizio dell'articolo confessa: “Di fronte a queste enormi dimensioni – *Les Capétiens partout!, La bataille de Bouvines* – è difficile non rimanere colpiti.” L'analisi di René de Solier (“La Nef”) va più a fondo: “In Mathieu (che per questo è un pittore attuale) non vi è alcun primato del segno scritto. La sua pittura si sforza di accentuare e diversificare le funzioni e le specifiche modalità di espressione per cui l'arte si differenzia dalla cronaca. L'evoluzione che Mathieu ha compiuto nei suoi lavori è frutto d'esperienza. Presto o tardi dovremo ammettere che i segni non sono ‘muti’ ma autonomi.” Dopo aver visto la mostra, Marcel Brion scrive a Mathieu (20 novembre): “Nutro da tempo una grande ammirazione per le Sue opere e sono stato estremamente colpito dalla mostra della Galerie Rive Droite, che è veramente affascinante per la potenza espressiva e quella sorta di mistero della ‘resurrezione’ storica. Sto per dare alle stampe, per le edizioni Albin Michel, che lo pubblicheranno in primavera, un libro sull'arte astratta, nel quale colgo l'occasione per esprimere la mia ammirazione per la Sua opera, di cui cerco di definire le caratteristiche.” 3 dicembre: l'Art Club di Chicago organizza una mostra a due di Mathieu e Soulages, per iniziativa di Samuel Kootz. Mathieu è presente con otto dipinti: *Camp de Carthage* (1951), *Le mal* (1951), *Tetra* (1951), *Maitié* (1951, dell'Art Institute di Chicago), *Haute stridence* (1951), *Peinture*

(1951), *Marie de Brabant* (1953) e una *Peinture* prestata da Walter P. Chrysler. 7 dicembre: il filmato girato da Robert Descharnes durante la realizzazione della *Bataille de Bouvines* viene proiettato alla Galerie Rive Droite.

1955

Jean Larcade stipula con Mathieu un contratto di esclusiva per la Francia con la Galerie Rive Droite, riservandosi il diritto di essere il primo a prendere visione di ogni sua opera.

17 gennaio: Mathieu realizza la scenografia della *Saga de Lug Halewijn* di Emmanuel Looten per il Théâtre du Creuset d'Arlet.

Gennaio: Alexandre Iolas organizza nella sua galleria newyorchese una personale delle opere di Mathieu. In una lettera a quest'ultimo, Samuel Kootz scrive, il 18 gennaio: “Iolas espone attualmente alcune sue opere, dal 1948 al 1951, ed è una bella esposizione.” In una lettera successiva, però, commenta in tal modo la manifestazione: “Iolas non ha organizzato bene la mostra. Non ha realizzato un catalogo ma solo un cartoncino d'invito. Comunque non è nemmeno questa la vera ragione. Il fatto è che non viene associata all'astrazione ma piuttosto al realismo magico e al surrealismo e perciò non ha avuto il pubblico giusto per il suo genere di creazioni.”

15 febbraio: Kootz organizza, fino al 15 marzo, nella sua galleria newyorchese una seconda mostra di Mathieu, dedicata alle *Nouvelles peintures de 1954*. Vi sono riuniti venticinque dipinti (tra cui *Montjoie Saint-Denis!*, che in quell'occasione entra a far parte della collezione del Museum of Modern Art di New York) e viene pubblicato un breve catalogo che riprende la prefazione di Mark Tobey per la Galerie Rive Droite di qualche mese prima: “Che cosa sono i dipinti di Georges Mathieu? Si tratta di Grandes Signatures [in francese nel testo, *ndt*] che appongono un suggello alla nostra epoca o che lasciano intravedere un'ampia entrata in un mondo della scienza senza limitazioni? Il fatto che il metodo impiegato mi ricordi l'estetica dell'Estremo Oriente, non è del

tutto scontato, perché in esse non s'intravede alcuna traccia di una tecnica e lo spettatore viene introdotto in un processo immediato che, di primo acchito, può ritenere sconcertante o essere tentato di rifiutare. Gli attacchi – talvolta folgoranti – che utilizzano un tratto veemente e superfici di materia coagulata, irrigidita, non hanno niente a che vedere con la pittura del passato e mi fanno pensare all'effervescenza del traffico: lo sfavillio intenso delle luci nelle atmosfere notturne, giubbotti di pelle e scarpe di vernice bagnate di pioggia, il balenare del pericolo e i neon bianchi accecanti di Parigi. Il suo lavoro spinge all'estremo un desiderio di indipendenza, si fonda esclusivamente sugli elementi della sua personalità e fiorisce direttamente, libero dalle pastoie del Passato, evocando nel suo Ora le possibilità della scienza moderna di raggiungere Marte, la Luna o tutto ciò che ci può capitare a tiro sul vettore infinito del tempo.

“Ho fatto personalmente l'esperienza di improvvise esplosioni di cariche elettriche, quando viaggiavo in moto lungo le pianure oscure e monotone e intravedevo all'improvviso, al di là della groppa di una collina, una pompa di benzina isolata illuminata a giorno, come un'apparizione fantastica nel buio della notte. Anche qui ci sono dei dipinti che evocano altre invenzioni planetarie, che si fondano assieme nel mondo di oggi, illuminato da una luce violenta. L'opera di Mathieu è moderna, non moderna vent'anni o dieci anni fa, ma moderna oggi, con le sue tensioni dispiegate nei colori taglienti che penetrano nella nostra visione con la forza di una personalità che non si lascia facilmente mettere da parte o dimenticare.”

Frank O'Hara recensisce la mostra in questi termini (“Art News”, marzo): “Georges Mathieu espone alcuni dipinti realizzati nel 1954, con forme calligrafiche che si stagliano sempre su un campo potentemente colorato, disegnate a spazzola o direttamente dal tubetto, in un'esasperata urgenza emotiva. Questi nuovi dipinti sono più complessi per quanto riguarda i colori, poiché c'è un gioco di riflessi somiglianti

tra pigmento e superficie colorata, e seguono la scia della *Bataille de Bouvines*, trattandosi di omaggi araldici a personaggi e avvenimenti storici. Mathieu utilizza il segno calligrafico come fa l'Oriente, inserendovi un contenuto letterario talmente specifico e raffinato che solo pochi vi hanno accesso. Ha il senso del rischio, della potenza e mostra una forte personalità che traspare nei sentimenti di fiera e sdegno.” In occasione della mostra, “Art News” (febbraio) dedica a Mathieu un articolo di quattro pagine: *Mathieu Paints a Picture*, che comprende un reportage fotografico e un testo di Michel Tapié. 3 marzo: in una lettera indirizzata a Mathieu, Sam Kootz affronta quello che sarà il motivo della futura rottura tra il mercante e il pittore: “Lei mi fa ridere quando dice che ‘non è il modo in cui è fatto un dipinto che conta, ma il risultato.’ È una cosa che ho dovuto già dire a troppi clienti, furiosi per l'articolo degno di un istrione apparso su ‘Art News’, e che reagiscono piuttosto male alla continua pubblicità sul numero di minuti o di ore che Le occorre per fare un quadro. [...] Molti artisti, in particolare, anche se sembrano apprezzare la Sua pittura, manifestano un'opposizione decisa verso quelle che definiscono come delle ‘messe in scena alla Dalí’. Pensano che sia a causa di ciò che Dalí ha rovinato la propria immagine agli occhi degli artisti e anche tra i surrealisti, e pensano che Lei farà lo stesso, col rischio di rendere ridicolo l'intero movimento.” La violenta diatriba contro Mathieu che Clifford Still (lo stesso che l'1 novembre 1952 gli aveva scritto: “Se verrete a New York sarei felice di saperlo e sono sicuro che un nostro incontro sarebbe interessante per entrambi”) pubblica in aprile nella rubrica *Lettere all'editore* di “Art News”, testimonia la nuova situazione che si era venuta a creare. Marzo: nel volume annunciato a Mathieu nel novembre 1954, *Age nouveau*, Marcel Brion parla dell'arte di Mathieu come di “un'estetica del grido”. “Per quanto strano e paradossale possa sembrare, risponde a uno dei caratteri più significativi della nostra epoca.”

1951; *Le mal*, 1951; *Tetra*, 1951; *Matité*, 1951 (appartenant à l'Art Institute de Chicago); *Haute stridence*, 1951; *Peinture*, 1951; *Marie de Brabant*, 1953, et une *Peinture* prêtée par Walter P. Chrysler. 7 décembre: le film réalisé par Robert Descharnes durant la réalisation de la toile *La bataille de Bouvines* est projeté à la Galerie Rive Droite.

1955

Pour la Galerie Rive Droite, Jean Larcade établit avec Mathieu un contrat d'exclusivité pour la France avec droit de première vue.

17 janvier: Mathieu conçoit les décors pour la *Saga de Lug Halewijn* d'Emmanuel Looten pour le Théâtre du Creuset d'Artel.

Janvier: Alexandre Iolas organise dans sa galerie new-yorkaise une exposition d'œuvres de Mathieu.

Dans une lettre à ce dernier, Samuel Kootz écrit, le 18 janvier: "Iolas a actuellement une exposition de vos œuvres de 1948 à 1951 et cela fait une belle exposition." Dans un courrier suivant, il commente le résultat de cette présentation: "Iolas n'a pas très bien réussi avec son exposition. Il n'a pas fait de catalogue, seulement un carton d'invitation. Toutefois, ce n'est pas ça la raison. Le fait est qu'on ne l'associe pas à l'abstraction, mais plutôt au réalisme magique et au surréalisme, et c'est pourquoi il n'a pas le bon public pour votre œuvre."

15 février: Samuel Kootz organise, jusqu'au 5 mars, dans sa galerie new-yorkaise une seconde exposition de Mathieu, consacrée aux *Nouvelles peintures de 1954*. Celle-ci rassemble vingt peintures (dont *Montjoie Saint-Denis!* qui entre alors dans les collections du Museum of Modern Art de New York) et donne lieu à l'édition d'un petit catalogue reprenant la préface rédigée par Mark Tobey pour la Galerie Rive Droite quelques mois plus tôt: "Que sont les peintures de Georges Mathieu? S'agit-il des Grandes Signatures [en français dans le texte] apposant un sceau sur notre époque ou laissant entrevoir un large accès à un monde de la science illimité?"

Le fait que la méthode employée évoque à mon esprit l'esthétique de l'Extrême-Œuvre ne tombe pas sous le sens car on ne voit en elles aucune trace de technique et le spectateur est introduit dans un processus immédiat qu'il peut, de prime abord, juger très déconcertant ou tenter d'écarter. Les attaques – parfois fulgurantes – usent du trait véhément et des surfaces de matière figée n'offrent aucune place à la peinture du passé et me font penser à l'effervescence du trafic: le miroitement intense des lumières dans les nuits de cuir vernis mouillés de pluie, l'éclat rougeoyant du danger et les néons blancs de Paris qui vrillent la pupille. Son travail pousse l'indépendance à l'extrême, puise uniquement aux éléments de sa personnalité et jaillit directement, libéré des entraves du Passé, suggérant dans son Maintenant les possibilités de la science moderne atteignant Mars, la Lune ou tout ce qui peut se rapprocher de nous sur le vecteur infini du temps.

"J'ai fait l'expérience d'explosions soudaines de présences électriques lorsque je roulais en moto sur des plaines obscures et monotones, apercevant soudain au-delà de l'arrondi d'une colline une station-essence solitaire brillamment illuminée telle une apparition fantastique dans la nuit environnante. Là encore, il y a des peintures qui évoquent d'autres inventions planétaires venant se fondre dans le monde violemment éclairé d'aujourd'hui. L'œuvre de Mathieu est moderne, non pas moderne il y a vingt ans ou dix ans, mais moderne aujourd'hui, avec ses tensions déployées dans des couleurs mordantes qui pénètrent dans notre vision avec la force d'une personnalité qui ne se laisse pas facilement révoquer ni oublier." Frank O'Hara rend ainsi compte de l'exposition ("Art News", mars): "Georges Mathieu montre des peintures réalisées en 1954 avec toujours se découpant sur un champ puissamment coloré des formes calligraphiques, dessinées à la brosse ou directement au tube, dans une urgence d'émotion exaspérée. Ces nouvelles peintures sont plus complexes en couleurs, jouant de réverbérations proches entre le pigment et la surface colorée et elles viennent s'ajouter à *La bataille de Bouvines*, s'agissant d'hommages hérauldiques aux personnages et aux événements historiques. Il utilise le signe calligraphique comme

le fait l'Orient, y mettant un contenu littéraire si spécifique et raffiné que seuls peu y ont accès. Il a le sens du risque, de la puissance et offre une personnalité forte qui transparait dans des sentiments de fierté et de dédain." A l'occasion de l'exposition, "Art News" (février) publie sur quatre pages un article sur Mathieu: *Mathieu Paints a Picture* comprenant un grand reportage photographique et un texte de Michel Tapié. 3 mars: dans une lettre adressée à Mathieu, Sam Kootz aborde ce qui sera le point futur de rupture entre le marchand et le peintre: "Vous m'amusez quand vous dites que 'ce n'est pas la manière dont est faite une peinture qui compte, c'est le résultat'. C'est une chose que j'ai dû déjà dire à trop de mes clients qui étaient furieux du caractère histrionique de l'article de 'Art News' et réagissent particulièrement mal à la publicité continue sur le nombre de minutes ou d'heures que vous passez à faire un tableau. [...] Beaucoup d'artistes en particulier, même s'ils semblent aimer votre peinture, manifestent une forte opposition à ce qu'ils appellent vos 'mises en scène à la Dalí'. Il pense que c'est ainsi que Dalí a gâché son image parmi les artistes et même parmi les surréalistes, et ils pensent que vous ferez pareil au risque possible de rendre ridicule tout le mouvement." La violente diatribe contre Mathieu que Clifford Still (qui lui écrivait le 1^{er} novembre 1952: "Si vous venez à New York, je serais heureux de le savoir et je suis sûr que la rencontre sera intéressante pour tous deux") publie en avril dans la rubrique *Lettres à l'éditeur* de "Art News" témoigne de ce nouvel état d'esprit. Mars: dans l'ouvrage annoncé à Mathieu en novembre 1954, *Age nouveau*, Marcel Brion parle de son art comme d'une "esthétique du cri". "Si étrange et si paradoxale qu'elle apparaisse, écrit-il, elle répond à l'un des caractères les plus signifiants de notre époque." "Il fut question également, à mon propos – rappelle Mathieu dans *Au-delà du tachisme* – d'une 'esthétique du geste'. Si Rembrandt ou Velázquez révèlent dans certaines de leurs peintures de furieux coups de pinceaux, si à partir de Manet l'importance accordée à la touche va croissant

avec l'impressionnisme et le fauvisme, jamais en Occident l'on n'avait accordé au geste, c'est-à-dire, à la trace, c'est-à-dire encore à la façon de tracer plutôt qu'au trait, une telle importance. Je veux dire, jamais un peintre n'avait souhaité exprimer autant, par la seule pureté de sa technique. [...] "C'est d'instinct, je veux dire organiquement, que la peinture va être amenée à extérioriser davantage sa technique, les lois de sa composition, la relativité de ses valeurs, les mystères de sa facture même. Elle va mettre son squelette et ses entrailles à vif, dans un élan qui témoignera d'une volonté passionnée de révéler au monde par les moyens les plus directs et les plus rapides, qui seront, aussi les plus authentiques et les plus sincères, ce qui, autrefois, n'eût pu qu'être suggéré sous les voiles pudiques des dégradés, des flous, des glacis, mais qui surtout n'eût pu être présenté qu'après l'épreuve de mille esquisses, de cent études, de dizaines de séances de travail, à travers des semaines et des heures passées dans l'attente de l'inspiration, dans l'exécution fidèle des modèles, dans les remords, dans les reprises, dans la poursuite de la perfection. Et si je m'interroge aujourd'hui sur les raisons qui m'amènent à mériter le titre assez vain de peintre le plus rapide du monde, je n'y vois, je le répète, qu'une fatalité qui était et qui demeure inhérente aux lois intrinsèques de l'évolution de la peinture. Je n'ai pas peint vite par manque de temps ou pour battre des records, mais simplement parce qu'il ne me fallait pas plus de temps pour faire ce que j'avais à faire et qu'au contraire, un temps plus long ralentissant les gestes, introduisant des doutes, aurait porté atteinte à la pureté des traits, à la cruauté des formes, à l'unité de l'œuvre. En introduisant la notion de vitesse dans l'esthétique occidentale, je n'ai répondu qu'à la nécessité interne des moyens de la peinture commandée par son évolution inexorable. En supprimant les trois références majeures que sont la référence à la nature, la référence à une esthétique et la référence à une esquisse, la peinture allait permettre une plus grande rapidité d'exécution qui, en aucun cas, ne saurait être considérée comme un avantage, une qualité, un critère.

“Nelle mie intenzioni”, ricorda Mathieu in *Au-delà du tachisme*, “si trattava anche di ‘un’estetica del gesto’. Se Rembrandt o Velázquez rivelano nei loro dipinti furiose pennellate, se a partire da Manet l’importanza assegnata al tocco di pennello va crescendo con l’impressionismo e il fauvisme, mai in Occidente era stata attribuita al gesto, cioè alla traccia, o meglio al modo di lasciare una traccia piuttosto che al tratto, una simile importanza. Voglio dire che mai un pittore aveva voluto esprimere altrettanto con la sola purezza della sua tecnica. [...] “È d’istinto, cioè organicamente, che la pittura sarà portata a esteriorizzare di più la propria tecnica, le leggi della propria composizione, la relatività dei propri valori, lo stesso mistero della propria fattura. Metterà a nudo il suo scheletro e le sue viscere, in uno slancio che testimonierà la forte volontà di rivelare al mondo più direttamente e rapidamente possibile, ma anche più autenticamente e sinceramente, quello che un tempo poteva solo essere suggerito, dietro ai pudichi veli dei chiaroscuri, delle sfumature, delle velature, ma che, soprattutto, non poteva essere presentato se non dopo i tentativi di mille schizzi, di cento studi, di decine di sedute di lavoro, attraverso settimane e ore passate nell’attesa dell’ispirazione, nella riproduzione fedele dei modelli, nei rimorsi, nei rifacimenti, alla ricerca della perfezione. E se oggi mi domando quali siano le ragioni che mi hanno portato a meritare il titolo piuttosto inutile di ‘pittore più rapido del mondo’, non vi vedo, lo ripeto, nient’altro che una fatalità che era e rimane inerente alle leggi intrinseche all’evoluzione della pittura. Non ho dipinto velocemente per mancanza di tempo o per battere dei record, ma semplicemente perché non c’era bisogno di più tempo per fare quello che dovevo fare, mentre invece un tempo più lungo, che avesse rallentato i gesti, introducendo delle esitazioni, avrebbe attentato alla purezza dei tratti, alla crudezza delle forme, all’unità dell’opera. Introducendo la nozione di velocità nell’estetica occidentale, non ho fatto altro che rispondere alla necessità

intrinseca dei mezzi della pittura guidata dalla sua inesorabile evoluzione. Sopprimendo i tre riferimenti principali, che sono il riferimento alla natura, il riferimento a un’estetica e il riferimento a un bozzetto, la pittura avrebbe permesso una maggiore rapidità di esecuzione che, in nessun caso, può essere considerata un vantaggio, una qualità, un criterio.

“Poco importa – dato che sono uguali – che l’equazione venga risolta in dieci righe o in cento. Certo possono entrare in gioco dei criteri esteriori e i matematici parlano dell’eleganza di certe dimostrazioni rapide o astute. L’opera d’arte, dal canto suo, non vale che per il suo risultato. Ogni dandismo qui diventa superfluo. A considerare meglio la cosa, tuttavia, si può riconoscere un plusvalore all’opera realizzata in un colpo solo, senza sbavature, direttamente e senza correzioni. “È stato Henri Michaux, nel 1950-51 circa, a farmi notare le affinità che potevano essere rilevate tra una tecnica di questo tipo e le pratiche artistiche degli orientali. A quell’epoca le mie gouaches venivano create in pochi secondi e i miei dipinti in qualche minuto. Le mie prime grandi tele, *Hommage au Maréchal de Turenne*, *Hommage à Philippe III le Hardi*, vennero realizzate ciascuna in meno di tre quarti d’ora. Misurando quattro metri per due. Addirittura, *La bulle Omne datum*, della stessa grandezza, venne completata in quattro secondi (1958). La critica in Francia, in Europa e negli Stati Uniti fu molto spaventata da questo virtuosismo. Christian Zervos vide dell’impertinenza in questa abilità smisurata e ne concluse una ‘ignoranza delle leggi fondamentali della pittura’. Si dovettero attendere le prime esposizioni e manifestazioni di arte orientale perché la critica si sforzasse di ammettere la validità di metodi che fino a quel momento gli erano sembrati fra i più barbari che si potessero immaginare. Per di più, rifiutandosi di vedere nell’introduzione della velocità una fatalità della Storia, inerente all’evoluzione della nostra pittura, crederanno di scorgervi un’influenza dell’arte giapponese o cinese, non potendo concepire, con la loro intelligenza limitata, che l’Occidente



Georges Mathieu sul “trono” di Carlomagno, 1956
Georges Mathieu sur “le trône” de Charlemagne, 1956

avesse potuto con le sue sole forze rintracciare una legge eterna, nascosta – questo è vero – sotto venticinque secoli di accademismo.”
12 ottobre: esce il primo numero del settimanale monarchico “La Nation Française” di cui Mathieu, che non ha mai nascosto le sue simpatie per le idee monarchiche, cura l’impostazione grafica.
Il collezionista americano Albert List regala al Kramer Art Museum il dipinto *A la mémoire de Mathieu de Vendôme, Régent de France* (1952).

1956

18 febbraio: Mathieu partecipa all’esposizione collettiva *Japanische Kalligraphie und westliche Zeichen* alla Kunsthalle di Basilea.
11 marzo: su richiesta di padre Bruno, direttore degli “Etudes Carmélitaines”, Mathieu realizza quattro affreschi dedicati al profeta Elia al Centre d’Etudes Carmélitaines.
23 aprile: Jean Larcade dona allo Stato la tela *Les Capétiens partout!*: è la prima opera di Mathieu in un museo francese.
18 maggio: Larcade cura una mostra con le tele recenti di Mathieu, della cosiddetta “epoca carolingia”, alla Galerie Rive Droite, fino al 10 giugno. Il pittore espone, accanto a oggetti carolingi, le opere realizzate sul posto nei due giorni che avevano preceduto l’esposizione. In tal modo Mathieu vuole “reintrodurre la nozione di gioco

nell’arte e nella cultura” mediante le sue creazioni. È lo stesso principio che varrà per la realizzazione del film a colori in costumi d’epoca, girato da Robert Descharnes, con Mathieu nel ruolo di Carlomagno: *Le couronnement de Charlemagne*.
28 maggio: “Nel maggio 1956 – ricorda Mathieu in *Au-delà du tachisme* – mi è stato concesso di vivere un’esperienza che mi ha arricchito moltissimo. Nell’ambito del III Festival de Paris, ebbe luogo, all’interno del Théâtre Sarah Bernhardt, una Nuit de la poésie, nel corso della quale mi fu proposto di realizzare sul palco, davanti a duemila persone, un dipinto di formato eccezionale: dodici metri per quattro, nel tempo di trenta minuti, mentre contemporaneamente poeti di tutto il mondo si trasmettevano messaggi, da Bruxelles a Mosca, da Rio de Janeiro a Stoccolma, da Roma a Monaco. Anche se, in realtà, io avevo già dipinto diversi quadri di grandi dimensioni, davanti a un ristretto numero di amici, la realizzazione di una tale opera di fronte a un vero e proprio pubblico avrebbe dato a questa esecuzione le caratteristiche di uno spettacolo. Mentre per la musica l’esecuzione è uno spettacolo di cui nessuno si stupisce, la pittura fino ad allora non aveva potuto apparire nei suoi aspetti analoghi, a causa del suo carattere artigianale. Se un’opera di quel tipo era stata possibile, è perché tutta l’estetica classica che aveva retto la nostra arte da duemila anni, da qualche tempo era stata messa in discussione. Se per il pubblico, quella serata, quell’esecuzione, assumevano il carattere di una sfida o di una provocazione – mentre si trattava solamente di concedergli il raro privilegio di partecipare a un atto creativo – per me fu un evento il fatto di sentirmi responsabile davanti a diverse migliaia di persone: con il duplice dovere di non sbagliare la tela e di terminarla nel giro di una mezz’ora, pur dovendo dar vita a una superficie di quarantotto metri quadrati. Avevo a disposizione più di cento tubetti di colore, pennelli di diverse lunghezze e avevo fatto costruire una scala rotante per potermi spostare rapidamente e dipingere a un’altezza media di tre metri. La tela fu terminata in meno di venti minuti.”
Mathieu rifarà in molte occasioni l’esperienza della

“Peu nous importe – toutes choses étant égales – que l'équation soit résolue en dix lignes ou en cent. Certes, des critères extérieurs peuvent entrer en lice et les mathématiciens parlent de l'élégance de certaines démonstrations rapides ou astucieuses. L'œuvre d'art, elle, ne vaut que par son résultat. Tout dandysme est ici superflu. A y regarder de plus près, l'on en vient toutefois à reconnaître en plus-value à l'œuvre arrachée d'un coup, sans ratures, sans bavures dans le direct et le non-repris.

“C'est Henri Michaux qui me signala, aux environs de 1950-51, les affinités qu'une telle technique pouvait rencontrer avec les pratiques artistiques des Orientaux. Mes gouaches étaient alors réalisées en quelques secondes et mes peintures en quelques minutes. Mes premières grandes toiles, *l'Hommage au Maréchal de Turenne*, *La mort de Philippe III le Hardi*, furent réalisées chacune en moins de trois quarts d'heure. Elles mesuraient quatre mètres sur deux. Depuis, *La bulle Omne datum*, du même format, fut faite en quatre secondes (1958).

La critique en France, en Europe et aux Etats-Unis fut très effrayée par cette virtuosité. Christian Zervos vit de l'impertinence dans cette trop grande habileté et concluait à une ‘méconnaissance des lois capitales de la peinture’. Il fallut attendre les premières expositions et manifestations d'art oriental pour qu'elle puisse se résoudre à admettre la validité de telles méthodes qui lui étaient jusqu'alors apparues comme des plus barbares. Qui plus est, se refusant à voir dans l'introduction de la vitesse une fatalité de l'Histoire, inhérente à la marche de notre peinture, ils crurent déceler une influence de l'art japonais ou chinois, ne pouvant concevoir, dans leurs intelligences étriquées, que l'Occident ait pu tout seul retrouver une loi éternelle, recouverte, il est vrai, par vingt-cinq siècles d'académisme.”

12 octobre: parution du premier numéro de l'hebdomadaire royaliste “La Nation Française” dont Mathieu qui affirme depuis toujours des opinions monarchistes a réalisé la conception graphique. Le collectionneur américain Albert List donne au Kramer Art Museum la peinture *A la mémoire de Mathieu de Vendôme, Régent de France* (1952).



1956

18 février: Mathieu participe à l'exposition collective *Japanische Kalligraphie und westliche Zeichen*, qui a lieu à la Kunsthalle de Bâle.

11 mars: à la demande du père Bruno, directeur des “Etudes Carmélitaines”, Mathieu réalise quatre fresques consacrées au prophète Elie au Centre d'Etudes Carmélitaines.

23 avril: Jean Larcade offre à l'Etat la toile *Les Capétiens partout!* Elle est la première œuvre du peintre dans un musée français.

18 mai: une exposition des toiles récentes de la période dite “époque carolingienne” de Mathieu est présentée par Jean Larcade, jusqu'au 10 juin, à la Galerie Rive Droite. Le peintre y confronte à des objets carolingiens les œuvres réalisées sur place dans les deux jours précédant l'exposition. Mathieu entend ainsi “réintroduire la notion de jeu dans l'art et dans la culture” dans sa création. C'est le même principe qui prévaudra pour la réalisation du film en couleurs et en costumes réalisé par Robert Descharnes avec Mathieu dans le rôle de Charlemagne: *Le couronnement de Charlemagne*.

28 mai: “En mai 1956 – rapporte Mathieu dans *Au-delà du tachisme* – il allait m'être donné de vivre une expérience des plus enrichissantes. Dans le cadre du III^e Festival de Paris, eut lieu au Théâtre Sarah Bernhardt une Nuit de la poésie, au cours de laquelle il me fut proposé de réaliser sur la scène, devant deux mille personnes, une peinture de format exceptionnel: douze mètres sur quatre, dans un temps de trente minutes, pendant que des poètes du monde entier se transmettaient des messages, de Bruxelles à Moscou, de Rio de Janeiro à Stockholm, de Rome à Munich. Si j'avais, en effet, peint des tableaux de grandes dimensions

Georges Mathieu nella parte di Carlomagno nel film / en Charlemagne dans le film *Le couronnement de Charlemagne* di / de Robert Descharnes, 1956

devant un petit nombre d'amis, la réalisation d'une telle œuvre devant un véritable public allait donner à cette exécution une allure de spectacle. Alors que, pour la musique, l'exécution est un spectacle dont personne ne s'étonne, la peinture jusqu'alors n'avait pu apparaître sous ses aspects semblables à cause de son caractère artisanal. Si une telle œuvre pouvait être rendue possible, c'est que toute l'esthétique classique qui avait régi notre art depuis deux mille ans, était, depuis quelques années, remise en question. Si, pour le public, ce soir-là, cette exécution prenait des allures de défi ou de provocation – alors qu'il ne s'agissait que de lui donner le privilège rare de participer à un acte de création – ce fut pour moi un événement que de me sentir responsable devant plusieurs milliers de personnes, avec la double obligation de ne pas rater la toile et de l'achever dans ce temps de création – ce fut pour moi un événement que de me déplacer rapidement pour peindre à une hauteur moyenne de trois mètres du sol. La toile fut achevée en moins de vingt minutes.”

Mathieu reprendra à de multiples occasions la réalisation de toiles en public anticipant ainsi, même s'il s'en défend, happenings et performances. Dans une interview accordée le 18 avril 1981 à “La Voix du Nord”, il explique: “Lorsque vous êtes condamné, en quelque sorte, à peindre en public, il y a une dimension extraordinaire qui surgit: c'est celle du risque. Je me suis fait ici l'apôtre du risque en disant que c'était la fête de l'être. Quand j'ai dit au toréador Dominguin qu'il risquait la mort face au taureau, alors que je ne risquais que l'honneur face au public, il m'a répondu que c'était la même chose.”

23 juin: pour son exposition qui ouvre le 4 juillet (et dure jusqu'au 11 août) à l'Institute of Contemporary Arts à Londres, Mathieu peint *La bataille d'Hastings*. L'œuvre sera achetée à l'exposition par le photographe et collectionneur anglais Anthony Denney qui la met en dépôt à la Tate Gallery (il la

lèguera plus tard, avec un ensemble d'œuvres de sa collection, au Musée d'art moderne de Toulouse). Mathieu a rappelé, en 1995, les conditions dans lesquelles s'organisa l'exposition: “En 1956, Lady Norton m'invita à faire une exposition à l'Institute of Contemporary Arts de Londres et je décidais de peindre pour cette occasion sept ou huit tableaux sur place dont deux de grand format. [...] Une fois arrivé à Londres, je découvris que le local dans lequel je devais peindre, un garage situé à Princes Gate Mews, était trop petit. Je décidai alors tout simplement de peindre dans la rue et j'étais mes pinceaux, mes couleurs et tout le matériel nécessaire à même le sol. Toni del Renzio, le célèbre critique d'art qui venait d'écrire la préface du catalogue, m'aida à coucher la toile par terre pour faire le fond. Heureusement nous étions au mois de juin et il faisait beau. Le fond terminé, nous relevâmes la toile, l'appuyâmes contre le mur et je commençai mon travail. C'était une rue très calme, ce qui n'empêchait pas les passants, les enfants et les nurses avec des bambins dans des landaus de s'arrêter devant un spectacle aussi insolite. Nous étions alors le 23 juin et il était 17 heures. Avant moins de deux heures, *Hastings* était terminée. Toni del Renzio avait noté minute par minute chaque geste, chaque coup de pinceau, chaque changement de couleur, chaque recul de ma part pour mieux saisir l'ensemble. Cette chronologie particulièrement instructive, jamais faite à partir d'aucun de mes tableaux, fut imprimée dans le catalogue de sorte que le public pût suivre comme dans la Tapisserie de Bayeux le déroulement de la bataille.” Dans “The Observer” (22 juillet), Nevile Wallis écrit à propos des œuvres exposées: “C'est le plus impressionnant tour de force que nous ayons vu depuis des mois.” “The Financial Times” (24 juillet) dans sa rubrique consacrée à l'art commente également, sous la plume de Denys Sutton, cette manifestation de façon positive. Le 25 juillet, Mathieu fait une conférence dans le cadre de l'exposition sous le titre *Only the Really New Can be Truly Traditional* que développe l'idée de T.S. Eliot qu'il se plaît souvent à citer. 30 octobre: la Kootz Gallery présente une nouvelle

creazione di quadri in pubblico, anticipando in tal modo – anche se non lo ammetterà – happening e performance. In un'intervista concessa il 18 aprile 1981 a "La Voix du Nord" spiegherà: "Quando, per così dire, si è condannati a dipingere in pubblico, nasce una dimensione particolare: quella del rischio. Sono diventato apostolo del rischio, dicendo che era la festa dell'essere. Quando, parlando col toreador Dominguin, ho detto che lui rischiava la morte di fronte al toro, mentre io rischiavo solo l'onore di fronte al pubblico, mi ha risposto che era la stessa cosa."

23 giugno: per la sua personale che apre il 4 luglio (e prosegue fino all'11 agosto) all'Institute of Contemporary Arts di Londra, Mathieu dipinge *La bataille d'Hastings*. L'opera viene acquistata nel corso della mostra dal fotografo e collezionista inglese Anthony Denney, che la deposita alla Tate Gallery (la donerà in seguito, insieme ad altre opere della sua collezione, al Musée d'Art Moderne di Tolosa). Nel 1995, Mathieu riferisce nel modo seguente le condizioni in cui è stata organizzata quella mostra: "Nel 1956, Lady Norton mi invitò a tenere una mostra all'Institute of Contemporary Arts di Londra e perciò io decisi che avrei dipinto, per l'occasione, sette od otto quadri sul posto, tra cui due di grande formato. [...] Una volta arrivato a Londra, scoprii che il locale in cui dovevo dipingere, un garage che si trovava a Princes Gate Mews, era troppo piccolo. Decisi allora di dipingere semplicemente sulla strada e sistemai i miei pennelli, i miei colori, e tutto il materiale necessario sull'asfalto. Toni Del Renzio, famoso critico d'arte che avrebbe scritto la prefazione del catalogo, mi aiutò a stendere la tela per terra, per preparare lo sfondo. Fortunatamente era giugno e c'era bel tempo. Terminato lo sfondo, tirammo su la tela e l'appoggiammo al muro, e io cominciai a lavorare. Era una via tranquilla, cosa che non impediva che i passanti, i bambini e le bambinaie con le loro carrozzine si fermassero di fronte a uno spettacolo tanto insolito. Era il 23 giugno ed erano le ore 17. In meno di due ore *Hastings* era

finita. Toni Del Renzio aveva preso nota, minuto per minuto, di ogni gesto, di ogni pennellata, di ogni cambiamento di colore, di ogni mio indietreggiare per cogliere meglio l'insieme.

Questa cronaca di ogni istante, particolarmente istruttiva, mai realizzata per nessuno dei miei quadri, fu stampata sul catalogo, in modo che il pubblico potesse seguire come sull'arazzo di Bayeux lo svolgimento della battaglia."

Sull'"Observer" (22 luglio), Nevile Wallis scrive a proposito delle opere esposte: "È il più impressionante tour de force che abbiamo visto da mesi." Anche il "Financial Times" (24 luglio), nella rubrica dedicata all'arte curata da Denys Sutton, dà un giudizio positivo sulla mostra. Il 25 luglio, Mathieu tiene, nell'ambito dell'esposizione, una conferenza intitolata *Only the Really New Can Be Truly Traditional*, che sviluppa l'idea di T.S. Eliot citata spesso e volentieri da Mathieu.

30 ottobre: la Kootz Gallery presenta una nuova mostra di Mathieu. All'arrivo dei quadri a New York, Samuel Kootz spedisce a Mathieu una lettera in cui osserva: "Helen Frankenthaler è una giovane pittrice americana che ama il Suo lavoro e vorrebbe incontrarLa." In una lettera del 26 novembre, nove giorni dopo la fine dell'esposizione, conferma a Mathieu l'interesse dell'ambiente newyorchese: "La Sua mostra è stata accolta molto bene e credo che abbia evidenziato la qualità del Suo lavoro. Credo fermamente che questa mostra abbia rafforzato la Sua immagine a New York. Abbiamo già venduto quattro pezzi esposti e posso prevedere che ne venderemo ancora un bel po' durante la stagione. Sa che non mi sono mai lamentato delle vendite dei Suoi quadri perché penso di aver saputo contagiare col mio entusiasmo i collezionisti e i musei." Tuttavia, già il 19 ottobre, Kootz riferisce a Mathieu del primo attacco contro il suo lavoro e contro la pittura francese, che porterà, nel 1964, all'attribuzione del Gran Premio della Biennale di Venezia a Robert Rauschenberg, con la conseguente esclusione della Scuola di Parigi: "È uscito un libro di Rudy Blesh, intitolato

Georges Mathieu mentre dipinge / peignant
La bataille d'Hakata, Tokyo, 1957

Modern Art USA, che è di un estremo sciovinismo. In particolare, il signor Blesh, per distruggervi, Lei e Soulages, sostiene a ogni piè sospinto che Lei deriva direttamente da Pollock e che Soulages proviene da Kline. Per porre rimedio a questa disinformazione ho scritto, su richiesta di Tom Hess, una lettera ad 'Art News', che credo ricondurrà la faccenda sui binari opportuni."

Nella lettera citata da Kootz, spedita alla rivista il 17 ottobre, è scritto: "Ci tengo in particolare a sottolineare il fatto che solo due giovani artisti francesi vengono menzionati nel libro – Mathieu e Soulages – entrambi rappresentati dalla mia galleria. Il signor Blesh, cercando di minimizzare l'originalità di questi due artisti, non esita a pretendere che l'opera di ciascuno di loro derivi proprio da quella di un artista americano. Più precisamente, afferma che Soulages ha visto un dipinto di Kline esposto a Parigi nel 1951 e l'ha utilizzato come punto di partenza per il proprio stile. Ciò è palesemente falso, poiché Soulages esponeva i suoi grandi dipinti bianchi e neri fin dal 1947, e ne aveva esposti anche diversi negli Stati Uniti nel 1949 e nel 1950, prima di aver mai sentito parlare di Kline. [...] Il signor Blesh cita Leo Castelli, secondo il quale Mathieu gli aveva fatto delle domande a proposito dell'opera di Pollock, e perciò l'opera di Mathieu deriverebbe da quella di Pollock. È difficile pensare a un'idea più stupida o inconsistente. Come ho potuto constatare nei miei numerosi viaggi a Parigi tra il 1946 e il 1947, tutti gli artisti parigini – compreso Picasso – desideravano sapere che cosa succedeva in America. E, con lo stesso interesse, gli artisti americani mi chiedevano che cosa succedeva in Francia. Era naturale, poiché non vi era stata alcuna forma di comunicazione in campo artistico durante la guerra. Penso che l'idea di Mathieu sia completamente diversa da quella di Pollock e credo che ognuno dei due artisti l'abbia sviluppata indipendentemente dall'altro." La società United Film Service, Inc., dona al Nelson-Atkins Institute di Kansas City (Missouri) il dipinto *Ganzelin, Abbé de Fleury* (1954).



1957

7-27 marzo: Mathieu organizza con Simon Hantaï le *Cérémonies commémoratives de la deuxième condamnation de Siger de Brabant* alla Galerie Kléber di Parigi: "Si trattava di un vasto tentativo di maieutica al tempo stesso teologica, cosmogonica, estetica, epistemologica e anche escatologica, in quattro cicli: sacerdotale, regale, borghese e popolare, che metteva in discussione i fondamenti stessi della nostra civiltà occidentale, dall'invasione in Francia e in Occidente del pensiero aristotelico, così com'era stato tradotto da Sigieri di Brabante e integrato nel cristianesimo da parte di Tommaso d'Aquino. [...] È questo modo di essere, nato con la borghesia – contro l'ideale cavalleresco medievale – che dovevo denunciare, tra le altre cose, all'inizio del 1957, con la mia commemorazione della condanna di Sigieri di Brabante, sulla quale non è qui il caso di entrare nei particolari, se non fosse che per sottolineare una volta di più che, al di là della denuncia del matrimonio fra la dialettica e la teologia, al di là dell'equivoco mortale dell'apofisi neoplatonica, il Medioevo scolastico, amico delle definizioni, dell'analisi e delle classificazioni, sfociò in quel cartesianesimo che avrebbe fornito alla borghesia francese le proprie basi filosofiche e morali. La fiducia cartesiana nella ragione umana sopprimerà l'ignoto e lascerà poco spazio al mistero. Il ritorno all'ideale greco, la devozione per le virtù antiche c'immergeranno nuovamente in un tempo orizzontale in cui la perfezione, l'eternità sono

exposition de Mathieu. A l'arrivée des tableaux à New York, Samuel Kootz adresse à Mathieu une lettre où il note: "Helen Frankenthaler est une jeune femme peintre d'ici. Elle aime votre travail et souhaite vous rencontrer." Dans une lettre du 26 novembre, neuf jours après la fin de l'exposition, il confirme à Mathieu l'intérêt du milieu new-yorkais: "Votre exposition a été extrêmement bien reçue et a, je crois, mis en évidence la qualité de votre œuvre. Je ressens très fortement que cette exposition a conforté votre position ici à New York. Nous avons vendu quatre des choses qui y étaient et je peux imaginer que nous en vendrons encore pas mal pendant la saison. Vous savez que je ne suis jamais plaint des ventes de vos tableaux car je trouve que j'ai très bien su transmettre mon enthousiasme aux collectionneurs et aux musées." Pourtant, dès le 19 octobre, Samuel Kootz signalait à Mathieu la première attaque contre son œuvre et la peinture française qui aboutirait, en 1964, à l'attribution à Robert Rauschenberg du Grand Prix de la Biennale de Venise et à la mise à l'écart de l'École de Paris: "Un livre de Rudy Blesh vient de sortir intitulé *Modern Art USA* qui est d'un chauvinisme extrême. En particulier, M. Blesh, afin de vous détruire vous et Soulages, affirme à chaque occasion que vous découlez directement de Pollock et que Soulages vient de Kline. Afin de corriger ces désinformations, j'ai écrit, à la demande de Tom Hess, une lettre à 'Art News' qui je pense remettra les choses sur une base exacte." Dans celle-ci, adressée à la revue le 17 octobre, Samuel Kootz écrit: "Je désire particulièrement souligner le fait que seuls deux jeunes artistes français sont mentionnés dans le livre – Mathieu et Soulages –, tous deux représentés par ma galerie. M. Blesh, en essayant de minimiser l'originalité de ces deux artistes, n'hésite pas à prétendre que l'œuvre de chacun de ces artistes découle précisément de celle d'un artiste américain. Pour être précis, il affirme que Soulages a vu une peinture de Kline présentée à Paris en 1951, qui fut le point de départ de son propre style. Ceci est manifestement faux puisque Soulages exposait ses grandes peintures noires et blanches dès 1947 et



avait même montré plusieurs d'entre elles aux Etats-Unis en 1949 et 1950 avant d'avoir jamais entendu parler de Kline. [...] M. Blesh cite Léo Castelli disant que Mathieu l'avait interrogé sur l'œuvre de Pollock, et qu'ainsi l'œuvre de Mathieu sort de celle de Pollock. Il serait difficile d'imaginer une idée plus bête ou plus irresponsable. Dans mes nombreux voyages à Paris en 1946 et 1947, tous les artistes parisiens que j'ai rencontré – y compris Picasso – souhaitaient savoir ce qui se passait en Amérique. Et, avec le même intérêt, les artistes américains me demandaient ce qui se passait en France. C'était naturel puisque aucune communication dans le domaine artistique n'avait eu lieu pendant la guerre. Je pense que l'idée de Mathieu est nettement différente de celle de Pollock et je crois que chacun de ces artistes s'est développé indépendamment de l'autre." La société United Film Services, Inc. offre au Nelson-Atkins Institute de Kansas City (Missouri) la peinture *Ganzelin, Abbé de Fleury* (1954).

1957

7-27 mars: Mathieu organise avec Simon Hantaï les *Cérémonies commémoratives de la deuxième condamnation de Siger de Brabant* à la Galerie Kléber, à Paris. "Il s'agissait d'une vaste tentative de maïeutique à la fois théologique, cosmogonique, esthétique, épistémologique et même eschatologique en quatre cycles: sacerdotal, royal, bourgeois et populaire, mettant en cause les fondements mêmes de notre civilisation occidentale

Georges Mathieu devant a / devant
Hommage au Général Hideyoshi, Osaka,
11 septembre / septembre 1957

depuis l'invasion en France et en Occident de la pensée d'Aristote, telle qu'elle avait été traduite par Siger de Brabant, et telle qu'elle allait être intégrée au Christianisme par Thomas d'Aquin. [...] C'est ce mode d'être, né avec la bourgeoisie – contre l'idéal chevaleresque médiéval, que je devais dénoncer – entre autres choses – au début de 1957, avec ma commémoration de la condamnation de Siger de Brabant sur laquelle ce n'est pas le lieu ici de revenir en détail, si ce n'est pour souligner une fois de plus qu'au-delà de la dénonciation du mariage de la dialectique et de la théologie, au-delà de l'équivoque mortelle de l'apophasis néo-platonicienne, le Moyen Age scolastique, ami des définitions, de l'analyse et de la classification, aboutit à un cartésianisme qui allait fournir à la bourgeoisie française ses bases philosophiques et morales. La confiance cartésienne en la raison humaine éliminera l'inconnu et laissera peu de place au mystère. Le retour à l'idéal grec, la vénération des vertus antiques nous replongeront dans un temps horizontal où la perfection, l'éternité sont circulaires, où notre bourgeoisie sera ravie de satisfaire son besoin de certitude numérique et d'eurythmie, loin des frayeurs de l'irrationnel et de l'insaisissable des infinis et des devenirs faustiens. Trois siècles après Descartes, nous payons tous cet héritage et ce n'est pas fini. Dans leurs aspects positifs, ces cérémonies furent aussi l'occasion de l'élucidation des rapports de l'abstraction libre avec les autres domaines de l'expression et avec les formes les plus avancées de la pensée et de la connaissance. Non seulement, il y était révélatif qu'après sept siècles d'obscurité, la réincarnation de Dieu se faisait par la science, mais y étaient soulignés les liens profonds qui ressurgissaient entre l'Orient et l'Occident. En particulier, les cérémonies qui eurent lieu lors de la *Journée japonaise* (13 mars 1957) éclairèrent les relations et les échanges possibles de la mystique bouddhique avec certaines de nos métaphysiques et les aspects nouveaux qu'allait revêtir l'esthétique occidentale. En nous prévenant contre les tendances quiétistes qui ont affecté le Bouddhisme (comme le Christianisme d'ailleurs), le Zen, voie de

l'illumination abrupte, nous invitait à appréhender la Vérité comme une intuition directe et pas du tout comme une abstraction intellectuelle. Ne dérivant pas du raisonnement, elle apparaît comme une présence, une vision dans le vide entraînant une morale dynamique proche à la fois de la formule de Saint Bernard: 'Amplius invenies in silvis, quam in libris', et de ces mots de Maître Eckhart: 'Je suis ce qui m'absorbe plutôt que moi-même.' Ainsi, semblablement, allait s'insérer au cœur de l'éthique de l'abstraction lyrique la notion de risque et y faire germer une discipline et une ascèse inconnues des esthétiques antérieures de notre Occident." En avril 1959, dans la revue "L'Œil", Mathieu reviendra dans un très long article sur les conclusions de ces *Cérémonies commémoratives de la deuxième condamnation de Siger de Brabant*: "Il était en effet particulièrement émouvant de montrer à cette exposition comment un baptistère byzantin, venu de Ravenne, se trouvait parent d'une dalle mérovingienne, d'un fragment d'architecture gothique, ou des entrelacs des manuscrits irlandais du VII^e siècle. Que le celtisme coïncidait avec le mysticisme chrétien de Saint Jean de la Croix ou de Sainte Thérèse d'Avila, que Héraclite et les pré-socratiques avaient une conscience du monde infiniment proche de la véritable nôtre, que Denys l'Aéropagite dans une merveilleuse illumination prévoyait la logique du contradictoire de Lupasco, en passant par Nicolas de Cuse. Que si la décadence passait après Aristote par Bacon, Descartes, Hegel, Marx ou Sartre, toutes les mathématiques d'aujourd'hui, de Cantor à Riemann, de Gödel à Zermelo, toute la physique, de Planck à Bohr, d'Heisenberg à Heim, toute la peinture, de Mark Tobey à Wols et à Pollock, toute la littérature de Joyce à Cioran, d'Artaud à Michaux, tout le théâtre, de Weingarten à Ionesco, toute la musique, d'Edgar Varèse à John Cage, de Messiaen à Boulez, toute la chorégraphie, de Martha Graham à Maurice Béjart, toute l'architecture, de Frank Lloyd Wright à Luigi Moretti, dans leurs formes les plus avancées rejoignent une conception cosmique du monde où le déterminisme n'a plus de place." 17 juillet: Mathieu peint treize toiles à Bruxelles

circolari, in cui la nostra borghesia sarà lieta di soddisfare il proprio bisogno di certezza numerica e di euritmia, lontana dalle inquietudini dell'irrazionale e dell'inintelligibile dell'infinito e del divenire faustiani. Tre secoli dopo Cartesio, tutti facciamo i conti con questa eredità, e non è ancora finita. Da un punto di vista propositivo, quelle cerimonie furono anche l'occasione giusta per chiarire i rapporti tra l'astrazione libera e gli altri campi espressivi e le forme più avanzate del pensiero e della conoscenza. Non solo vi fu rivelato che dopo sette secoli di oscurantismo la reincarnazione di Dio avveniva per mezzo della scienza, ma vi veniva sottolineato che i profondi legami tra Oriente e Occidente si sarebbero ristabiliti. In particolare le cerimonie che ebbero luogo in occasione della *Giornata giapponese* (13 marzo 1957) fecero luce sulle relazioni e i possibili scambi tra la mistica buddista e certe nostre metafisiche e i nuovi ruoli che vi avrebbe rivestito l'estetica occidentale. Mettendoci in guardia contro le tendenze quietiste che hanno afflito il buddismo (come del resto il cristianesimo), lo zen, via rapida per l'illuminazione, ci invitava a intuire la verità per illuminazione diretta, e nient'affatto come un'astrazione intellettuale. Non derivando dal ragionamento, essa appare come una presenza, una visione nel vuoto, che comporta una morale dinamica, vicina tanto al motto di san Bernardo 'Amplius invenies in silvis, quam in libris' che alle parole di Meister Eckhart 'Sono quello che mi assorbe piuttosto che me stesso'. Così, verosimilmente, al centro dell'etica dell'astrazione lirica si andavano a inserire la nozione di rischio e quella di fare sbocciare una disciplina e un'ascetica sconosciute alle estetiche anteriori dell'Occidente." Nell'aprile 1959, sulla rivista "L'Œil", Mathieu, in un lungo articolo, riprenderà le conclusioni delle *Cérémonies commémoratives de la deuxième condamnation de Siger de Brabant*: "In quella mostra fu particolarmente commovente il fatto di poter mostrare come un battistero bizantino, proveniente da Ravenna, fosse imparentato con una pietra merovingia, un frammento di architettura gotica o dei fregi dei manoscritti

irlandesi del VII secolo. Che le comuni radici celtiche coincidessero con il misticismo cristiano di san Giovanni della Croce o di santa Teresa d'Avila, che Eraclito e i presocratici avessero una coscienza del mondo infinitamente vicina alla nostra, che Dionigi l'Areopagita avesse previsto, in una meravigliosa visione, la logica del contraddittorio di Lupasco, passando da Nicola Cusano. Che se la decadenza passava, dopo Aristotele, da Bacone, Cartesio, Hegel, Marx o Sartre, tutte le concezioni matematiche odierne, da Cantor a Riemann, da Gödel a Zermelo, tutta la fisica, da Planck a Bohr, da Heisenberg a Heim, tutta la pittura, da Mark Tobey a Wols e a Pollock, tutta la letteratura, da Joyce a Cioran, da Artaud a Michaux, tutto il teatro, da Weingarten a Ionesco, tutta la musica da Edgar Varèse a John Cage, da Messiaen a Boulez, tutta la coreografia, da Martha Graham a Maurice Béjart, tutta l'architettura da Frank Lloyd Wright a Luigi Moretti, nelle loro forme più compiute, arrivano a una concezione cosmica del mondo in cui il determinismo non trova più posto."

17 luglio: Mathieu dipinge a Bruxelles tredici tele, tra cui *La bataille des Eperons d'Or*, un'opera lunga quattro metri realizzata su uno sfondo di lamine d'oro.

27 agosto: Mathieu parte per il Giappone, dove a Tokyo dipinge in tre giorni ventun tele, tra cui un affresco di quindici metri su carta, *La bataille de Hakata*. La sua mostra a Shirokiya (dal 3 all'8 settembre) accoglie più di 25.000 visitatori. Il catalogo pubblicato in quell'occasione contiene testi di Soichi Tominaga, Shuzo Takiguchi e Takashi Suzuki. Segue una mostra a Osaka in cui esegue sei tele, di cui una di tre metri per sei – *Hommage au Général Hideyoshi* – sul tetto di Daimaru, nel cui edificio, dal 12 al 15 settembre, ha luogo l'esposizione.

"Time" riferisce in un lungo articolo, di un'intera pagina, il modo in cui fu realizzato uno di questi quadri: "Per Tokyo, cosa c'è di meglio di un kimono? Arrivato nei sotterranei del grande magazzino Shirokiya, davanti al quale, dietro una barriera metallica, stava già stipata una folla di

giapponesi, Mathieu si svestì, infilò un leggero e ampio Yukata bianco e blu, si strinse attorno alla vita una cintura nera, si coprì il capo con un hachimachi rosso come una macchia di sangue. Tremando visibilmente per il nervosismo e l'impazienza, Mathieu camminò a piedi nudi accanto a un'enorme tela di otto metri per due e mezzo, stesa sul pavimento del garage, caricandosi, mentre i suoi assistenti sistemavano scatole di tubetti di colore, una grande bottiglia di saké riempita di trementina, dei fasci di pennelli e una dozzina di vaschette di rame per mescolare i colori. All'improvviso con un gesto deciso Mathieu si mise all'opera. Strappando il cartone con i denti per fare più in fretta, cominciò a spremere direttamente dai tubetti dei mucchiotti e dei rigagnoli di colore viola e poi a schizzare degli interi tubetti di nero. Prese quattro tubetti con ogni mano svuotandoli con una presa potente e quindi afferrò la bottiglia di trementina e la versò sulla tela. In ginocchio cominciò ad asciugare con veemenza la superficie con un asciugamano, per poi finire con lo spalmarla a mano sulla tela stessa. Dopo aver ricoperto interamente la tela, Mathieu fece una pausa per scolarsi un bicchiere di birra giapponese, mentre gli assistenti appoggiavano l'opera contro il muro. Poi, con la furia di un pirata pronto a lanciarsi all'arrembaggio, sferrò un calcio sui pennelli, i tubetti e le bottiglie rimasti, immerse una spazzola in una latta di bianco, ne prese un'altra con i denti e si gettò a capofitto sulla tela. [...] Da quel momento si scatenò una battaglia di tale intensità che Mathieu si coprì di colore, trementina e sudore. [...] Al culmine dell'impeto, gettava tubetti dietro alle sue spalle, con il movimento continuo di una mitragliatrice: poi finalmente rallentò e passò gli ultimi venti minuti ad aggiungere qualche tocco di colore qui e là. Tempo totale: 110 minuti. Titolo: *La bataille d'Hakata* (1281, anno in cui i giapponesi sconfissero Kublai Khan)."

In occasione di questo viaggio, Mathieu incontra a Kyoto Yukawa, con il quale discute della sua teoria sulle particelle elementari. Dopo un breve soggiorno ad Honolulu, Mathieu

parte per la California dove resta due settimane, prima di recarsi a New York. Nella sola giornata del 9 ottobre, dipinge quattordici tele: "Il mio mercante mi domandò di fargli alcune tele", ricorda. "Il solo posto adatto a fungere da atelier che riuscì a trovarmi fu il quarto sotterraneo del vecchio Hotel Ritz-Carlton, al 400 di Madison Avenue. Scesi da solo a 45 piedi sotto terra, portandomi da solo i miei colori, manovrando da solo l'ascensore, per trovare in fondo a lunghi corridoi, che ricordavano una prigione, un'immensa sala dove dipinsi, da solo, quattordici tele in tre ore: l'esperienza più kafkiana della mia vita." Tra quei dipinti, quasi tutti di grande formato, figurano *Milwaukee* e la serie *First Avenue, Second Avenue, Fourth Avenue...*

1° ottobre: la mostra *Lyrical Abstraction in New Paintings by Mathieu* viene inaugurata alla Kootz Gallery. Viene presentata sul biglietto d'invito con alcune righe di James Fitzsimmons, che, tra l'altro, in quell'occasione pubblicherà un importante testo sull'opera di Mathieu, in cui si rintracciano i legami tra il suo lavoro e il pensiero contemporaneo. Scrivendo della mostra sul "New York Times" (3 ottobre), Dore Ashton sottolinea: "Si ritiene che ci sia meno di una possibilità su 68.000.000.000 che due persone abbiano la stessa scrittura. Si capisce allora che un pittore convinto dell'importanza dell'unicità – come l'artista francese Mathieu che espone da Kootz sembra essere – scelga un linguaggio autografo. Realizzando i suoi dipinti spontanei che sembrano delle firme, Mathieu può essere sicuro della propria singolarità. Come è ormai noto, Mathieu inizia a dipingere come se si trovasse in uno stato estatico. Si fonda sulla propria esperienza precedente e la propria base culturale per arrivare all'urgenza di un gesto automatico." In "France-Amérique", Colette Roberts scrive: "L'opera di Mathieu è imponente. Proprio come l'esistenza stessa di Mathieu, l'intensità della sua energia, la forma agile e tuttavia robusta della sua logica, creano nell'interlocutore lo stimolo intellettuale che l'élite americana è solita associare alla cultura francese. Di questa cultura Mathieu

dont *La bataille des Eperons d'Or*, œuvre de quatre mètres de longueur réalisée sur un fond de feuilles d'or.

27 août: Mathieu part pour le Japon où il peint 21 toiles en trois jours à Tokyo, dont *La bataille de Hakata* et une fresque de 15 mètres de longueur sur papier. Son exposition au Shirokiya (du 3 au 8 septembre) reçoit plus de 25 000 visiteurs. Le catalogue publié à cette occasion contient des textes de Soichi Tominaga, Shuzo Takiguchi et Takashi Suzuki. La présentation à Tokyo est suivie par une exposition à Osaka où il exécute six toiles dont *l'Hommage au Général Hideyoshi* – mesurant 3 mètres de haut et 6 mètres de long – sur le toit du Daïmaru où son exposition a lieu du 12 au 15 septembre.

“Time” rapporte dans un long article d’une pleine page la réalisation de l’un de ces tableaux: “Pour Tokyo, quoi d’autre qu’un kimono? Arrivé au sous-sol du magasin Shirokiya, où une foule de Japonais se pressait déjà derrière une barrière métallique, Mathieu se déshabilla, enfila un souple et large yukata bleu et blanc, se ceintura lui-même d’une ceinture noire, se coiffa d’un hachimaki rouge comme une tache de sang. Tremblant visiblement de nervosité et d’impatience, Mathieu marchait pieds nus à côté d’une énorme toile de huit mètres par deux-cinquante étendue sur le sol du garage, s’enflammant tandis que ses assistants étalaient des boîtes de tubes de peinture, une grande bouteille de saké remplie de térébenthine, des brassées de pinceaux et une douzaine de bols de cuivre pour les mélanges. Soudain, d’un geste brutal, Mathieu fut à l’œuvre. Déchirant du gros papier avec ses dents pour gagner du temps, il commença à presser directement des tubes des amas et des dégoulinures de peinture violette, puis à faire gicler des tubes entiers de couleur noire. Il se saisit de quatre tubes dans chaque main, les vidant d’une poigne puissante, puis se saisit de la bouteille de térébenthine et la répandit sur la toile; se jetant à genoux, il commença à essuyer violemment la surface avec une serviette, avant finalement de l’étaler à la main sur la toile elle-même. La toile entièrement couverte, Mathieu fit

une pause pour avaler un verre de bière japonaise tandis que les assistants appuyaient l’œuvre contre le mur. Puis, furieux comme un pirate prêt à se lancer à l’abordage, il expédia d’un coup de pied les débris de pinceaux, de tubes et de bouteille, plongea une brosse dans un bol de peinture blanche, en coinça une seconde entre ses dents et se jeta sur la toile. [...] De ce moment, la bataille fit rage avec une telle intensité que Mathieu était couvert de peinture, de térébenthine et de sueur. [...] Au sommet de sa furie, il jetait les tubes par-dessus son épaule avec le mouvement continu d’une mitraillette, puis finalement ralentit et passa les vingt dernières minutes à ajouter seulement une touche de peinture ici et là. Temps total passé: 110 minutes. Titre: *La bataille d'Hakata* (en 1281, année où les Japonais battirent Kublai Khan).” Lors de ce voyage Mathieu rencontre à Kyoto le Dr. Yukawa et s’entretient avec lui de sa théorie sur les particules élémentaires. Après un bref séjour à Honolulu, Mathieu part pour la Californie où il séjourne près de deux semaines avant de se rendre à New York. Il y peint dans la seule journée du 9 octobre quatorze toiles: “Mon marchand me demande de lui faire quelques toiles, rappelle-t-il. Le seul endroit qu’il trouve comme atelier est le quatrième sous-sol de l’ancien Hôtel Ritz-Carlton au 400 Madison Avenue. J’y descends tout seul à 45 pieds sous terre, transportant mes couleurs seul, dans les ascenseurs qu’on dirige seul, pour découvrir au fond de longs couloirs de prison une salle immense où je peins seul, quatorze toiles en trois heures: expérience la plus kafkaïenne de ma vie.” Parmi ces tableaux, dans l’ensemble de grand format, figurent *Milwaukee* et la série *First Avenue, Second Avenue, Fourth Avenue...* 1^{er} octobre: l’exposition *Lyrical Abstraction in New Paintings by Mathieu* s’ouvre à la Kootz Gallery où elle est présentée jusqu’au 19 octobre. Elle est présentée sur l’invitation par James Fitzsimmons qui publie à cette occasion un important texte critique sur l’œuvre de Mathieu où il établit les relations entre son travail et la pensée contemporaine. Rendant compte de l’exposition dans “The New York Times” (3 octobre), Dore Ashton remarque:

“On a estimé qu’il y a moins d’une chance sur 68 000 000 000 000 que deux personnes se trouve avoir la même écriture. On comprend alors qu’un peintre convaincu de l’importance de l’unicité – comme l’artiste français Mathieu qui expose chez Kootz semble l’être – choisisse un langage autographe. En réalisant ses peintures spontanées qui ressemblent à des signatures, Mathieu peut être sûr de son individualisme. Mathieu, comme la plupart des gens le savent désormais, attaque sa peinture dans un état de ravissement. Il s’appuie sur son expérience antérieure et sa constante culturelle propre pour déboucher sur l’urgence d’un geste automatique.” Dans “France-Amérique” (13 octobre), Colette Roberts écrit: “L’œuvre de Mathieu s’impose. Elle s’impose comme l’existence même de Mathieu, l’intensité de son énergie, la forme souple et cependant robuste de sa logique qui crée chez l’interlocuteur la stimulation intellectuelle que l’élite américaine associe à la culture française. Cette culture, Mathieu en connaît mille facettes (études de philosophie, de droit, etc.), à laquelle s’ajoute le goût de l’universel et sa haine du provincialisme. [...] Son exposition, qui vient de s’ouvrir chez Kootz, l’amène à New York pour la première fois. Il y arrive encore tout imprégné du Japon, qui l’adopta comme ‘le plus grand peintre français depuis Picasso’ (‘Yomiuri Japan News’). [...] L’œuvre se veut d’improvisation pure, la forme n’appartenir à aucun ‘moule de forme connue’, n’avoir aucune préméditation du geste, ce qui présuppose l’état de grâce, d’extase où l’individu disparaît devant le rite à accomplir, comme dans le bouddhisme Zen, état où le paradoxe veut que justement on y donne la mesure de sa personnalité.” Dans une lettre du 25 octobre, expédiée après le retour de Mathieu à Paris, Samuel Kootz lui écrit: “J’ai trouvé un intérêt si grand aux peintures que vous avez faites ici à New York que je fais quelque chose d’assez exceptionnel et annule la dernière semaine de l’exposition de groupe actuelle, et pendant cinq jours – du 5 au 9 novembre – nous montrerons les œuvres que vous avez faites pendant que vous étiez ici. Un communiqué spécial sera

adressé à tout notre fichier à ce sujet et nous mettrons des annonces spécifiques dans tous les journaux. Sweeney pense déjà à acheter une de vos nouvelles peintures et l’a pris au Musée pour accord [de la commission]. Barr a sélectionné une des toiles anciennes de votre exposition et la présentera au Musée d’Art Moderne. En plus, nous avons vendu plusieurs de vos œuvres la semaine passée et je suis tout à fait content des résultats de l’exposition.” Octobre: à l’occasion de l’exposition à la Kootz Gallery, la revue “Art News” publie une violente attaque contre Mathieu, l’accusant d’imiter l’Ecole de New York. 12 octobre: Mathieu réalise à Milan les toiles de l’exposition qui aura lieu en octobre à la Galleria del Naviglio. Il peint ainsi *L’incendie de Rome*, une toile de six mètres de longueur. 5 novembre: la Kootz Gallery présente jusqu’au 9 novembre les œuvres peintes quelques semaines plus tôt par Mathieu pendant son séjour à New York. Dans “Art News”, Thomas B. Hess en fait un compte rendu très favorable, même s’il ne manque pas d’acidité: “Georges Mathieu, lors d’un récent voyage à New York, a peint en quelques jours une série d’abstractions dont son marchand a presque immédiatement fait une exposition ‘particulière’: les grandes taches de rouge et de noir n’étaient pas encore sèches et le marchand payait son sens de l’opportunité en devant chasser les personnes vacillantes ou désireuses de toucher pour les empêcher d’ajouter des taches à ce qui est une technique plutôt exclusive du pinceau et de la giclure. Peut-être parce que ces toiles étaient si fraîches, cela en faisait la meilleure exposition faite par Mathieu. Leur élégance était plus complexe que le geste à la John-Hancock habituel, leurs couleurs étaient plus crues et moins accordées, une sensation poétique débordait les intentions rhétoriques. Pour être plus précis, elles ressemblaient moins à une parodie d’art et plus à l’œuvre d’un artiste. Depuis *La bataille de Bouvines*, Mathieu n’avait rien fait d’aussi brillant.” Mark Tobey offre à l’Art Gallery de Victoria (Canada) une gouache de Mathieu.

conosce i mille aspetti (filosofia, diritto ecc.) a cui aggiunge il gusto dell'universale e la sua avversione per il provincialismo. [...] La sua personale che sta per aprirsi da Kootz lo porta a New York per la prima volta. Vi arriva ancora impregnato di Giappone, che lo ha accolto come 'il più grande pittore francese dopo Picasso' ('Yomiuri Japan News') [...]. L'opera vuole essere pura improvvisazione, la forma non vuole appartenere ad alcuno 'stampo di forma conosciuta', nel gesto non vuole esserci alcuna premeditazione: cose che presuppongono lo stato di grazia, l'estasi in cui l'individuo sparisce di fronte al rito da compiere, come nel buddismo zen, stato in cui paradossalmente si vuole che stia la misura della sua personalità."

In una lettera del 25 ottobre, spedita dopo il ritorno di Mathieu a Parigi, Samuel Kootz gli scrive: "Ho trovato talmente interessanti i dipinti che ha realizzato a New York, che faccio uno strappo alla regola e annullo l'ultima settimana dell'attuale mostra collettiva, e dal 5 al 9 novembre, esporrò le opere che ha realizzato quando si trovava qui. Spedirò a tutti gli indirizzi presenti nel nostro schedario un comunicato speciale su questo avvenimento e farò pubblicare degli appositi annunci su tutti i giornali. Sweeney pensa già di acquistare uno dei suoi nuovi dipinti e l'ha portato al museo per ottenere l'assenso (della commissione). Barr ha scelto una vecchia tela della sua mostra per presentarla al Museum of Modern Art. Inoltre, la settimana scorsa abbiamo venduto diverse sue opere e siamo contentissimi dei risultati ottenuti dalla sua mostra."

Ottobre: in occasione dell'esposizione alla Kootz Gallery, la rivista "Art News" pubblica un violento attacco contro Mathieu, accusato di copiare la Scuola di New York.

12 ottobre: Mathieu dipinge a Milano le tele per la mostra che si terrà in ottobre alla Galleria del Naviglio. Tra queste vi è *L'incendio di Roma*, una tela lunga sei metri.

5 novembre: la Kootz Gallery presenta, fino al 9 novembre, le opere dipinte qualche settimana prima da Mathieu durante il suo soggiorno a New

York. Su "Art News" Thomas B. Hess scrive una recensione molto favorevole, anche se non priva di qualche frecciatina: "Georges Mathieu, in occasione di un suo recente soggiorno a New York, ha dipinto in pochi giorni una serie di quadri astratti, con cui il suo mercante ha voluto fare quasi immediatamente una mostra 'speciale'. Le grandi macchie di rosso e di nero non erano ancora secche e il mercante pagava il suo opportunismo dovendo fare attenzione alle persone non proprio stabili sulle gambe o desiderose di toccare le opere, per impedire loro di aggiungere delle macchie ulteriori a quelle opere, peraltro realizzate con una tecnica piuttosto particolare del pennello e dello schizzo. Forse perché quelle tele erano così fresche... ma si è trattata della migliore mostra di Mathieu. La loro eleganza è complessa, al di là del solito gesto alla John Hancock: i colori sono più crudi e meno armoniosi e un'impressione poetica supera gli intenti retorici. Per essere più precisi, le opere sembrano meno una parodia dell'arte e più l'opera di un artista. Dalla *Bataille de Bouvines*, Mathieu non ha fatto nulla di così brillante." Mark Tobey offre alla Art Gallery di Victoria (Canada) una gouache di Mathieu.

1958

10 gennaio: dipinge *L'abduction de Henri IV*, una tela di quattro metri, a Düsseldorf, davanti a membri dell'Accademia delle Belle Arti, alla vigilia dell'inaugurazione della sua personale alla Galerie Schmela.

22 gennaio: al Palais du Louvre si tiene una serie di conferenze dal titolo *De Kandinsky à Mathieu*, cui partecipano Claude Rivière, Julien Alvard, Louis-Paul Favre, Pierre Roumégère e Toni Del Renzio.

13 febbraio: la Fox Movietone filma la realizzazione del quadro *Hommage à Jacques de Molay*.

10 giugno: la Galerie Internationale d'Art Contemporain di Parigi presenta, per celebrare la sua apertura, sei grandi tele (tra cui *La bataille de Tibériade*) per commemorare l'840° anniversario

della fondazione dell'Ordine del Tempio.

Il giorno seguente "Le Figaro" riporta una delle dichiarazioni di Mathieu rilasciate in quell'occasione: "In un mondo in cui l'avvenire appartiene alle macchine cibernetiche e in cui la logica si fonda sulla contraddizione, deve nascere una nuova forma d'arte, che deve essere lo specchio della nostra epoca." Riferendo su "Art International" delle mostre di Mathieu e di Wols succedutesi a Parigi, Pierre Restany scrive: "Il caso vuole che talvolta, nel calendario degli avvenimenti culturali parigini, alcune cose combacino bene: nel momento in cui alla Galerie Internationale d'Art Contemporain si chiude la *Commemoration* di Georges Mathieu per la fondazione dell'Ordine del Tempio, Claude Bernard Haim inaugura un'interessante mostra di gouaches di Wols, provenienti dalla collezione P.H. Roche. Così si succedono sulla ribalta due dei leader dell'offensiva anti-geometrica del nostro dopoguerra, due veri e propri avventurieri dello spirito, il cui intervento è stato determinante per lo sviluppo dell'astrazione lirica europea. Se Parigi, malgrado tutte le vicissitudini, ha potuto evitare una decadenza e conservare il suo posto, succedere a se stessa, è per l'azione concertata, per il raro e prodigioso incontro, in un'epoca di totale incertezza, di un pugno di rivoluzionari creatori: Fautrier, Dubuffet, Hartung, Wols, Bryen, Mathieu. Non se ne dirà mai abbastanza. Ecco sei grandi, gli innovatori, i visionari 'altri' [...]. Fautrier, Dubuffet, Hartung, Wols, Bryen, Mathieu sono ormai i classici dell'informale. Costituiscono senza mediazioni il punto di partenza culturale per le nuove generazioni." Proseguendo nell'analisi dell'opera di Mathieu, Restany osserva: "Il gesto di Mathieu si elabora nell'inalienabile e fondamentale solitudine dell'Io, a un livello in cui (al contrario di Wols, per fare un esempio) ogni umanismo è fuori luogo. Questo egoismo creatore – al di là di ogni umanismo: ecco probabilmente la drammatica grandezza di questo avventuriero dell'Occidente, di questo scriba fuori-serie, smisuratamente solo. Tuttavia vi è un pericolo: l'eccessiva fiducia che

l'autore ripone nella significazione, cioè la trascrizione del suo gesto. Il gesto di Mathieu è un segno la cui totale gratuità non è sempre evidente, e in quanto tale, è minacciata da sclerosi: non sfugge a pericolose ripetizioni, né a sconcertanti semplificazioni. Si alfabetizza e diventa un elemento sintattico in un linguaggio comunicativo. Questo è lo scotto da pagare per il segno: tutti i grandi inventori di segni contemporanei l'hanno dovuto pagare, con un ritorno al grado zero, con una vera e propria igiene o ginnastica del gesto. [...] Mathieu è cosciente, nella sua parossistica solitudine, di questa ineluttabile sclerosi? Certe gouaches recenti, e soprattutto la tela intitolata *La bulle Omne datum optimum* ci consentono di porre la domanda. Si deve intravedere in questa folgorante sobrietà un pellegrinaggio alla fonte stessa della spontaneità creatrice."

8 luglio: la mostra che si tiene alla Galerie Rive Droite fa scrivere ad Alain Bosquet, su "Combat" (28 luglio): "Il talento più grande di Georges Mathieu mi è sempre sembrato essere quello di una straordinaria partecipazione fisica di tutto il corpo nella nascita repentina dell'opera. [...] Le grandi composizioni di questi ultimi tre anni potevano sembrare parossistiche e offrire degli accumuli d'energia senza via d'uscita. Per dirla francamente, ci si chiedeva come Mathieu si sarebbe rinnovato. Ora è cosa fatta, e nella maniera contemporaneamente più semplice e più convincente. I disegni e le gouaches di questa esposizione coniugano il suo talento abituale con un elemento inedito: l'uso di superfici monocromatiche e in qualche modo anti-dinamiche, nel cuore stesso della composizione dinamica. Il contrasto aggiunge una dimensione imprevista. [...] Mathieu resta il primo istigatore della giovane pittura francese."

23 (o 24) luglio: Mathieu dipinge in pubblico, a Stoccolma, nelle stanze del museo Hallwylska, *La bataille de Brunkeberg*. Nel discorso *Approches de la création pure*, che pronuncerà nel 1987 all'Académie de sciences morales et politiques, Mathieu riferirà la storia della realizzazione di

Mathieu dipinge *Macumba* (3 x 10 m) con la partecipazione del Balletto afro-brasiliano, 1959
 Mathieu peignant *Macumba* (3 x 10 m) avec le concours du Ballet afro-brésilien, 1959

1958

10 janvier: il peint *L'abduction de Henri IV*, une toile de quatre mètres de longueur, à Düsseldorf devant les membres de l'Académie des Beaux-Arts, à la veille de l'ouverture de son exposition à la Galerie Schmela.

22 janvier: une série de conférences auxquelles participent Claude Rivière, Julien Alvard, Louis-Paul Favre, le Docteur Pierre Rouméguière et Toni Del Renzio a lieu au Palais du Louvre sous le titre *De Kandinsky à Mathieu*.

13 février: la Fox Movietone filme la réalisation du tableau *Hommage à Jacques de Molay*.

10 juin: la Galerie Internationale d'Art Contemporain de Paris présente, jusqu'au 20 octobre, pour

marquer son ouverture à Paris six grandes toiles (dont *La bataille de Tibériade*) commémorant

le 840^e anniversaire de la fondation de l'Ordre du Temple. "Le Figaro" du lendemain rapporte

à cette occasion l'une des déclarations de Mathieu:

"Dans un monde où l'avenir appartient aux machines cybernétiques et où la logique s'établit sur la contradiction, une nouvelle forme d'art doit naître: elle doit être le miroir de notre époque."

Rendant compte dans "Art International" (novembre 1958) des expositions de Mathieu et de Wols qui se sont succédées à Paris, Pierre Restany écrit:

"Le hasard du calendrier parisien fait parfois bien les choses: au moment où se termine

à la Galerie Internationale d'Art Contemporain la *Commémoration* par Georges Mathieu de la

fondation de l'Ordre du Temple, Claude-Bernard Haim inaugure une remarquable exposition de

gouaches de Wols, provenant de la collection P.H. Roche. Ainsi se succèdent sur leurs cimaises

deux des leaders de l'offensive anti-géométrique de notre après-guerre, deux véritables aventuriers

de l'esprit dont l'intervention fut déterminante dans le développement de l'abstraction lyrique

européenne. Si Paris, malgré bien des malheurs, a pu ne pas déchoir, garder son rang, se succéder

à lui-même, c'est à l'action concertée, à la rare et prodigieuse rencontre en une époque de totale

remise en question, d'une poignée de créateurs

révolutionnaires: Fautrier, Dubuffet, Hartung,

Wols, Bryen, Mathieu. On ne le dira jamais assez.

Voilà les six grands, les novateurs, les visionnaires 'autres'. [...] Les Fautrier, Dubuffet, Hartung, Wols,

Bryen, Mathieu sont désormais les classiques de l'informel. Ils constituent l'acquit culturel

immédiat des jeunes générations." Poursuivant l'analyse de l'œuvre de Mathieu, Restany note:

"Le geste de Mathieu s'élabore dans l'inaliénable et fondamentale solitude du Moi à un niveau où

(au contraire de Wols par exemple) tout humanisme est hors de proportion. Cet égoïsme créateur

– tout humanisme dépassé – voilà sans doute la dramatique grandeur de cet aventurier de l'Occident,

de ce scribe hors-série, démesurément seul.

Un danger pourtant: l'excessive confiance que l'auteur accorde à la signification, c'est-à-dire

à la transcription de son geste. Le geste de Mathieu est un signe dont la totale gratuité n'est pas

toujours évidente, et comme tel il est menacé de sclérose; il n'échappe pas à de périlleuses répétitions,

ni à de troublantes facilités. Il s'alphabétise et devient un élément syntaxique dans un langage

de communication. Telle est la rançon du signe: tous les grands inventeurs de signes contemporains ont

dû la payer, par un retour à un degré zéro, par une véritable hygiène ou gymnastique du geste. [...]

Mathieu est-il conscient à travers sa solitude paroxystique de cette inéluctable sclérose?

Certaines gouaches récentes, et surtout la toile intitulée *La bulle Omne datum optimum* nous

permettent de poser la question. Faut-il voir dans cette fulgurante sobriété un pèlerinage aux sources

mêmes de la spontanéité créatrice." 8 juillet: l'exposition qui ouvre à la Galerie Rive Droite fait écrire à Alain Bosquet ("Combat",

28 juillet): "Le don majeur de Georges Mathieu m'a toujours semblé être une extraordinaire participation

physique de tout le corps dans la naissance soudaine de l'œuvre. [...] Les grandes compositions

de ces trois dernières années pouvaient passer pour paroxystiques et présenter des sommes

d'énergie sans issue. Pour être franc, on se demandait comment Mathieu allait se renouveler.

C'est désormais chose faite et de la manière

à la fois la plus simple et la plus probante.



Les dessins et aquarelles de cette exposition conjuguent sa virtuosité habituelle avec un élément inédit: l'emploi de surfaces monochromes et en quelque sorte anti-dynamiques, au sein même de la composition dynamique. Le contraste ajoute une dimension imprévue. [...] Mathieu reste le

premier exciteur de la jeune peinture française." 23 (ou 24?) juillet: Mathieu peint en public, à

Stockholm, dans l'enceinte du Musée Hallwylska, *La bataille de Brunkeberg*. Dans la communication

Approches de la création pure qu'il fera en 1987 à l'Académie des Sciences Morales et Politiques,

Mathieu rapportera l'histoire de la réalisation de ce tableau: "A Stockholm, en 1958, je peignis devant

deux cents personnes une toile de trois mètres cinquante sur un mètre. Après avoir fait en quelques

minutes le fond d'un bleu foncé, je dessinais deux signes, l'un blanc, éblouissant, l'autre rouge. Le tableau était terminé. Pourtant, devant ce public

peu averti, qui s'était dérangé avec bonne volonté ou curiosité, je n'eus pas le courage de le leur dire

et d'arrêter. J'avais peint avec mes pinceaux – le fond ayant été peint au gant – pendant moins d'une

minute. Ils n'auraient pas compris ce que Malraux aurait appelé un de mes plus beaux tableaux 'zen'.

Je continuais donc cette œuvre – à regret. Bien sûr dans une autre direction. Après trois-quarts d'heure,

j'arrêtais, satisfait d'une sorte de bataille de signes

que j'intitulais *La bataille de Brunkeberg*. Un critique d'art – qui mérite de passer à la postérité –

M. Linde vint alors vers moi et me dit: 'Dans une autre civilisation, j'aurais pris mon revolver et je

vous aurais tué après les deux premiers signes'. Lui seul avait compris que le tableau était alors

fini. Il se désolait que j'en eusse peint un autre." Novembre: Mathieu participe à l'exposition

Orient-Occident, rencontres et influences durant cinquante siècles d'art au Musée Cernuschi

de Paris avec l'*Hommage au Maréchal de Turenne*. Sa participation à une exposition qui, commençant

avec des objets anciens se termine par des tableaux contemporains, suscite des commentaires

radicalement différents. Françoise Choay, pour sa part, note dans "France-Observateur" (18 décembre):

"Aussi, par delà le plan de la délectation qui me fait classer Tobey ou Mathieu parmi les plus grands,

il s'agissait essentiellement de présenter une aventure plastique. [...] D'emblée les toiles

de Kline, Hartung, Tobey, Mathieu évoquent les calligraphies orientales malheureusement absentes

de l'exposition. [...] Chez Mathieu, le geste qui dans son instantanéité cherche à nier à la fois

l'objectivité et la subjectivité, érige dans une démarche paradoxale, le jeu en absolu."

27 novembre: Mathieu prononce une conférence au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles: *De l'abstrait*

quella tela: “A Stoccolma, nel 1958, dipinsi di fronte a duecento persone una tela di tre metri e mezzo per uno. Dopo aver steso in pochi minuti lo sfondo di blu scuro, disegnai due segni, uno bianco, abbagliante, e l’altro rosso. Il quadro era finito. Tuttavia, di fronte a quel pubblico poco esperto, che si era scomodato mostrando buona volontà e curiosità, non ebbi il coraggio di dirlo e di fermarmi. Avevo usato i pennelli – lo sfondo era stato dipinto con un guanto – per meno di un minuto. Non avrebbero capito che si trattava di uno dei miei più bei quadri ‘zen’, come lo avrebbe chiamato Malraux. Dunque – a malincuore – continuai l’opera. Ma in un’altra direzione. Dopo tre quarti d’ora mi fermai, soddisfatto di quella specie di battaglia di segni che intitolai *La bataille de Brunkeberg*. Un critico d’arte – che merita di passare alla storia –, il signor Linde, venne verso di me e mi disse: ‘In un altro contesto storico avrei tirato fuori la mia pistola e l’avrei uccisa dopo i primi due segni.’ Solo lui aveva capito che il quadro era finito in quel momento. Gli dispiaceva che non ne avessi dipinto un altro.”

Novembre: Mathieu partecipa alla mostra *Orient-Occident, rencontres et influences durant cinquante siècles d’art* al Musée Cernuschi di Parigi con l’*Hommage au Maréchal de Turenne*. La sua partecipazione alla mostra, il cui percorso inizia con oggetti antichi per concludersi con quadri contemporanei, suscita reazioni radicalmente opposte. Françoise Choay scrive su “France-Observateur” (18 dicembre): “Al di là dell’aspetto del gusto personale, che mi fa annoverare Tobey o Mathieu fra i più grandi, si trattava anche, essenzialmente, di presentare un’avventura plastica. [...] Ecco all’improvviso le tele di Kline, Hartung, Tobey e Mathieu, che ricordano le calligrafie orientali, sfortunatamente assenti dalla mostra. [...] In Mathieu, il gesto che nella propria istantaneità cerca di negare contemporaneamente l’oggettività e la soggettività, erige il gioco ad assoluto, in una paradossale pratica artistica.”

27 novembre: Mathieu tiene una conferenza al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles: *De l’abstrait au possible*. Il testo verrà ripubblicato l’anno seguente

dalle Editions du Cercle d’Art Contemporain di Zurigo, con una prefazione di Blaise Distel, pseudonimo letterario del pittore René Guiette. In questo periodo diverse opere di Mathieu entrano a far parte di collezioni pubbliche: il Musée des Beaux-Arts di Lione acquista la tela *Marie de Blois*, quello di Montreal acquisisce, grazie ai lasciti Horsley e Annie Townsend, *Anaximandre de Millet* (1958), Solchi Tominaga regala alla O’Hara Art Gallery *Composition* (1951), il collezionista Peter Rubel dona al Kramer Art Museum il dipinto *Hommage à Charlemagne* (1958), e Sam Kootz regala *Untitled* (1956) alla Art Gallery del Bennington College nel Vermont.

1959

Febbraio: Alexandre Iolas presenta nella sua galleria, a New York, un gruppo di opere di Mathieu non recenti – realizzate tra il 1949 e il 1954. Robert M. Coates (“The New Yorker”, 28 febbraio) sottolinea: “Non vi sono nuovi dipinti ed è un peccato, perché sarebbe stato più facile fare un confronto. Ma è chiaro che l’evoluzione ha comportato in maniera significativa una maggiore semplificazione.”

24 febbraio: in viaggio verso Venezia, Mathieu si ferma a Milano per tenervi una conferenza intitolata *De l’abstrait au possible*.

26 febbraio: presentazione a Venezia della *Bataille de Lépante* e di *Hommage à Sébastien Venier*, due tele lunghe cinque metri, del gruppo di quelle realizzate sul posto in occasione della sua personale alla Galleria del Cavallino.

12 marzo: a Ravenna Mathieu realizza per la prima volta, in sei ore e cinquanta minuti, un mosaico di due metri e quaranta centimetri per ottanta centimetri di altezza, composto da 7452 tessere: un omaggio a Odoacre, in occasione dell’esposizione di mosaici moderni che si teneva al Museo della città. Questa manifestazione, scrive Francis Spar (“Connaissance des Arts”, ottobre), “è stata messa in subbuglio da un pittore francese: Georges Mathieu. 1: Non ha preparato il cartone. 2: Ha realizzato il suo mosaico da solo, senza ricorrere a un mosaicista. 3: Ha eseguito la sua

opera (quasi due metri quadrati e mezzo) in sei ore, mentre uno specialista ne esegue un metro quadrato alla settimana. 4: Ha introdotto nuovi elementi come dei bastoncini di vetro colorato o delle palline di cristallo, che producono un effetto in rilievo mai visto prima. I venti mosaici sono stati commissionati dalla Città di Ravenna per andare a costituire un Museo del Mosaico che verrà collocato nel vecchio refettorio contiguo alla Basilica di San Vitale. Prima però la mostra verrà proposta in varie città italiane: Roma in novembre e poi Milano e Firenze”.

Aprile: la rivista “L’Œil” pubblica il testo di Mathieu intitolato *D’Aristotele à l’abstraction lyrique*.

2 aprile: sul palco del Fleischmarkt Theater di Vienna, Mathieu dipinge – in occasione dell’esposizione delle sue gouaches alla Galerie Sankt Stephan, con l’accompagnamento della musica elettronico-acustica di Pierre Henry (*Arrangement pour Georges Mathieu*) – una tela di due metri e trenta per sei, l’*Hommage au Connétable de Bourbon*, in quaranta minuti.

Come riferisce lui stesso a Yvan Audouard (“Paris-Presse L’Intransigeant”, 11 aprile): “È il matrimonio tra la musica concreta e la pittura astratta.” E in seguito ne spiegherà il titolo nel modo seguente (“Paris-Presse L’Intransigeant”, 2 agosto): “Il conestabile di Borbone ordinò, come è noto, il sacco di Roma. In quell’occasione scacciò il papa e gli artisti che vi risiedevano. Io ho voluto celebrare il calcio affibbiato in tal modo sul posteriore dei pittori della scuola classica. È grazie a questo che, in definitiva, è potuta esistere la pittura barocca e poi quella moderna.”

4 aprile: Samuel Kootz presenta nella sua galleria newyorchese una nuova personale di Mathieu. Carlyle Burrows osserva sull’“Herald Tribune” (12 aprile): “Si possono notare nei dipinti cambiamenti profondi per quanto riguarda la spazializzazione e i contrasti tra i colori: un successo. Ne deriva, tuttavia, un’impressione di forte rassomiglianza tra i dipinti stessi.”

15 aprile: “Das Kunstwerk” pubblica un articolo di dodici pagine dedicato a Mathieu.

24 aprile: Mathieu realizza, per iniziativa di André

Parinaud, negli studi televisivi della televisione francese a Parigi, una tela di sei metri per due e cinquanta: *Le massacre de la Saint-Barthélemy*, con l’accompagnamento, in diretta, del celebre batterista Kenny Clarke. Mathieu ricorderà nel modo seguente l’avvenimento, nel 1955: “L’esperimento che avevo voluto compiere era fallito: voglio dire che non era avvenuta alcuna interazione tra Kenny Clarke e me. Troppo concentrato su quello che dovevo fare, io non lo ascoltavo e, da parte sua, lui non sembrava sensibile alla progressione drammatica della mia tela, come invece avevo sperato. Il dipinto sembrava confuso, un po’ incoerente: chiesi che me lo rispedissero al più presto. Arrivò nel mio atelier verso le ventidue e subito cercai di ridargli vita e splendore. Lavorai fino alle tre del mattino, contemporaneamente furioso, sovraeccitato, esaltato e... sfinito. Riuscii a rendere il clima di massacro e crudeltà insito al tema che avevo scelto, dal momento che io stesso ero in uno stato parossistico di rabbia e violenza, mai vissuto prima di allora nella mia esperienza pittorica. Le foto ne sono una prova. I ventiquattro minuti d’esecuzione della mia tela erano stati registrati in diretta senza interruzioni e io non riuscivo a immaginare quale effetto potesse produrre tutto ciò, dal momento che all’epoca la televisione era in bianco e nero, il pubblico non poteva comprendere il rigore della successione dei miei gesti, i rossi apparivano come neri e tutti gli altri colori come grigi. [...] Il miracolo avvenne grazie all’idea geniale di André Parinaud che ‘mixò’ a mia insaputa delle sequenze di un documentario sugli usi e costumi delle tribù degli aborigeni australiani, che aveva visto tempo addietro. L’effetto fu nel contempo affascinante e prodigioso. Tre scene si sono impresse nella mia mente: uno degli aborigeni, che in uno stato di estrema tensione prende di mira l’obiettivo con il suo arco e io, con lo sguardo fisso e il pennello immobile nell’attesa del gesto; un altro che cerca nelle viscere di un animale qualche pronostico per il futuro o effettua una cerimonia magica e io mentre mescolo i colori in immensi recipienti; e per finire un terzo che esegue un tatuaggio su un corpo

au possible. Le texte en sera ultérieurement publié l'année suivante par les Editions du Cercle d'Art Contemporain à Zurich avec un avant-propos de Blaise Distel, pseudonyme littéraire du peintre René Guiette.

Plusieurs peintures de Mathieu entrent cette année-là dans des collections publiques: le Musée des Beaux-Arts de Lyon achète la toile *Marie de Blois*, celui de Montréal acquiert grâce au legs Horsley and Annie Townsend *Anaximandre de Millet* (1958), Soichi Tominaga offre à la Ohara Art Gallery la peinture *Composition* (1951). Pour sa part, le collectionneur Peter Rubel donne au Kramer Art Museum la peinture *Hommage à Charlemagne*, peinte cette même année et Sam Kootz offre *Untitled* (1956) à la Galerie d'Art de Bennington College dans le Vermont.

1959

Février: Alexandre Iolas présente dans sa galerie, à New York, un ensemble de toiles anciennes de Mathieu réalisées entre 1949 et 1954. Robert M. Coates ("The New Yorker", 28 février) spécifie: "Il n'y a pas là de nouvelles peintures, ce qui est dommage car elles auraient permis plus facilement de comparer. Mais il est clair que son évolution s'est faite de manière significative vers plus de simplification."

24 février: sur le chemin de Venise, Mathieu prononce une conférence intitulée *De l'abstrait au possible* à Milan.

26 février: présentation à Venise de *La bataille de Lépante*, et *Hommage à Sébastien Venier*, deux toiles de cinq mètres de longueur, parmi les cinq réalisées sur place pour son exposition à la Galleria del Cavallino.

12 mars: à Ravenne, Mathieu réalise, en six heures trente cinq minutes, une mosaïque de deux mètres quarante sur quatre-vingts centimètres de hauteur composée de 7 452 pièces, en hommage à Odoacre, pour l'exposition de mosaïques modernes qui se tient au Musée de la ville. Cette manifestation, écrit Francis Spar ("Connaissance des Arts", octobre), "a été 'révolutionnée' par un peintre français: Georges Mathieu. 1°. Il n'a pas préparé de carton;

2°. Il a réalisé sa mosaïque seul, sans recourir à un mosaïste; 3°. Il a exécuté son œuvre (près de deux mètres carrés et demi) en six heures alors qu'un spécialiste ne fait qu'un mètre carré par semaine; 4°. Il a introduit des éléments nouveaux, telles cannes de verre coloré et boules de cristal qui donnent un relief ignoré jusqu'ici. Les vingt mosaïques ont été commandées par la ville de Ravenne pour constituer un Musée de la Mosaïque qui sera installé dans l'ancien réfectoire attenant à la Basilique de San Vitale. Auparavant, l'exposition circulera dans plusieurs villes d'Italie: Rome, en novembre, puis Milan et Florence".

Avril: La revue "L'Œil" publie le texte de Mathieu intitulé *D'Aristote à l'abstraction lyrique*.

2 avril: sur la scène du Fleischmarkt Theater à Vienne, Mathieu peint, à l'occasion de son exposition de gouaches à la Galerie Sankt Stephan, en quarante minutes, avec l'accompagnement d'une musique électro-acoustique de Pierre Henry créée pour l'occasion (*Arrangement pour Georges Mathieu*), une toile de deux mètres trente par six mètres de longueur: *Hommage au Connétable de Bourbon*. A Yvan Audouard, il rapporte ("Paris-Presse L'Intransigeant", 11 avril): "C'est le mariage de la musique concrète et de la peinture abstraite." Au même ("Paris-Presse L'Intransigeant", 2 août), il en expliquera ainsi le titre: "Le Connétable de Bourbon a fait, on le sait, le sac de Rome. Il en a chassé le pape et les artistes qui s'y trouvaient. J'ai voulu célébrer le coup de pied qu'il a ainsi donné dans le postérieur des peintres de l'école classique. C'est grâce à cela en définitive que la peinture baroque, puis moderne, a pu exister."

4 avril: Samuel Kootz présente dans sa galerie de New York une nouvelle exposition de Mathieu. Dans "The Herald Tribune" (12 avril), Carlyle Burrows remarque: "Des changements en profondeur dans la mise en espace et dans les contrastes colorés sont à noter dans les peintures, qui sont des réussites. Mais elles produisent un effet de forte ressemblance entre elles."

15 avril: "Das Kunstwerk" publie un article de douze pages consacré à Mathieu.

24 avril: il réalise, à l'initiative d'André Parinaud,

dans les studios de la télévision française, à Paris, une toile de deux mètres cinquante par six mètres: *Le massacre de la Saint-Barthélemy*, la peinture du tableau étant accompagnée en direct par le batteur Kenny Clarke. Il rapportera ainsi l'événement en 1995: "L'expérience que j'avais voulu tenter avait échoué: je veux dire qu'il n'y avait eu aucune interaction entre Kenny Clarke et moi. Trop concentré par ce que j'avais à faire, je ne l'écoutais pas et lui ne semblait pas, comme je l'avais espéré, sensible à la progression dramatique de ma toile. La peinture apparaissait confuse, un peu incohérente: je demandais qu'on me la renvoyât chez moi le plus tôt possible. Elle arriva dans mon atelier vers vingt-deux heures et aussitôt j'entrepris de lui rendre sa vie et son éclat. J'y travaillais jusqu'à trois heures du matin, à la fois furieux, survolté, exalté et... épuisé. Je parvins à rendre le climat de carnage et de cruauté du thème que j'avais choisi, étant moi-même dans un état paroxystique de colère et de violence jamais vécu au cours de ma vie de peintre. Les photos en font preuve. Les vingt-quatre minutes d'exécution de ma toile avaient donc été enregistrées en direct et en continu et j'imaginai mal ce que cela pouvait rendre, la télévision à l'époque étant en noir, le public ne pouvait comprendre la rigueur de la succession de mes gestes, les rouges apparaissant en noir et toutes les autres couleurs en gris. [...] Le miracle fut l'idée géniale d'André Parinaud de 'mixer' à mon insu des séquences d'un reportage sur les mœurs de tribus aborigènes d'Australie qu'il avait vu quelque temps auparavant. L'effet en fut à la fois fascinant et prodigieux. Trois scènes restent dans ma mémoire: l'un des aborigènes, dans un état de tension extrême visant un objectif avec son arc et moi le regard fixe, le pinceau immobile dans l'attente du geste; Un autre cherchant dans les entrailles d'un animal à découvrir quelque avenir ou procédant à une cérémonie incantatoire et moi mélangeant mes couleurs dans d'immenses récipients; enfin un troisième, exécutant un tatouage sur un corps humain et moi écrasant un tube de couleur en un point précis de la toile. Et un commentaire enfin intelligent: 'la confrontation d'un primitivisme

authentique et d'un primitivisme moderne'."

5 mai: Mathieu exécute en une heure trente minutes une fresque de 63 mètres de long pour le 28^e *Bal des petits lits blancs*, qui se tient à la Foire de Paris. 12 juin: il expose, jusqu'au 4 juillet, trente-quatre gouaches à la Galerie Jacques Dubourg à Paris. Dans "Cimaise" (novembre) Pierre Restany écrit: "La gouache est pour Mathieu le prétexte idéal à de brillants exercices de style, tout comme les exordes faussement improvisés des orateurs athéniens. Les lois du genre, rapidité et précision, sont bien faites pour lui plaire: Mathieu nous en livre quelques exemples illustratifs. On y sent dans la trace écrite sur le papier le remarquable pouvoir d'affirmation de son geste, accru encore par le sens inné des valeurs chromatiques, l'instinct d'élégance que l'auteur possède au plus haut point et qui vient compenser si souvent les outrances du ton. Ce ne sont là d'ailleurs que d'appétissants hors-d'œuvres. Mathieu livre de plus importantes batailles à la Galerie Internationale d'Art Contemporain où, en compagnie de Degottex et de Compard, il expose des toiles monumentales de ces dernières années."

7 juillet: il présente à la Galerie Internationale d'Art Contemporain à Paris huit toiles majeures (*La bataille de Bouvines*, *La bataille d'Hastings*, *L'incendie de Rome*, *La bataille des Eperons d'Or*, *La bataille de Brunkeberg*, *L'abduction de Henri IV*, *Hommage au Connétable de Bourbon*, pour le sac de Rome (1527), *Le massacre de la Saint-Barthélemy*).

11 juillet: Mathieu participe avec trois toiles (*Exorcisme*, 1947; *Frère posthume de Charles Martel*, 1956 et *Cardinal Mathieu*, 1958) à la Documenta II.

10 octobre: Mathieu part pour Rio de Janeiro où son exposition au Musée d'Art Moderne, inaugurée le 3 novembre, rassemble 16 peintures réalisées sur place, dont *Mort anthropophagique de l'Évêque Sardinha*, ultérieurement appelée *Macumba*, qui par ses dimensions (trois mètres par dix) est l'une des plus grandes œuvres du peintre.

21 octobre: James Johnson Sweeney choisit l'œuvre de Mathieu appartenant au musée pour l'exposition inaugurale du bâtiment de Frank Lloyd Wright, nouveau siège du Solomon R. Guggenheim Museum.

umano e io che spremo un tubetto di colore su un punto preciso della tela. E alla fine un commento intelligente: 'il confronto tra un primitivismo autentico e un primitivismo moderno'."

5 maggio: Mathieu esegue in un'ora e mezza un affresco lungo 63 metri per il 28° *Bal des petits lits blancs*, che si tiene alla Fiera di Parigi. 12 giugno: espone fino al 4 luglio trentaquattro gouaches alla Galerie Jacques Dubourg di Parigi. Scrive Pierre Restany su "Cimaise" (novembre): "La gouache rappresenta per Mathieu l'occasione ideale per brillanti esercizi stilistici, proprio come gli incipit apparentemente improvvisati degli oratori ateniesi. Le leggi cui sottostà questo genere – rapidità e precisione – sembrano fatte per lui: Mathieu ce ne fornisce alcuni esempi che lo dimostrano esaurientemente. Nella traccia disegnata sulla carta si può sentire il notevole potere affermativo del suo gesto, accresciuto ancor di più dal suo senso innato per i valori cromatici, l'istinto per l'eleganza che l'autore possiede al più alto livello e che compensa così spesso gli eccessi della tonalità. D'altro canto non si tratta che di appetitosi antipasti. Mathieu si dedica a più importanti battaglie alla Galerie Internationale d'Art Contemporain dove, assieme a Degottex e Compard, espone alcune tele monumentali degli ultimi anni."

7 luglio: alla Galerie Internationale d'Art Contemporain di Parigi vengono presentate otto tele importanti (*La bataille de Bouvines*, *La bataille d'Hastings*, *L'incendie de Rome*, *La bataille des Eperons d'Or*, *La bataille de Brunkeberg*, *L'abduction de Henry IV*, *Hommage au Connétable de Bourbon*, *pour le sac de Rome* [1527], *Le massacre de la Saint-Barthélemy*).

11 luglio: Mathieu partecipa con tre tele (*Exorcisme*, 1947; *Frère posthume de Charles Martel*, 1956; *Cardinal Mathieu*, 1958) a Documenta II.

10 ottobre: parte per Rio de Janeiro, dove la sua mostra al Museu de Arte Moderna, che inaugurerà il 3 novembre, riunisce sedici dipinti realizzati sul posto, tra cui *La mort anthropophagique de l'Evêque Sardinha*, poi chiamato *Macumba*,

che per le sue dimensioni (3 × 10 m) è una delle opere più grandi del pittore.

21 ottobre: James Johnson Sweeney sceglie l'opera di Mathieu che appartiene al museo per l'esposizione inaugurale dell'edificio progettato da Frank Lloyd Wright, nuova sede del Solomon R. Guggenheim Museum.

24 novembre: a Buenos Aires, dove il suo lavoro viene esposto alla Galleria Bonino, dipinge sul posto cinque tele, tra cui un *Hommage au Général San Martín* e una trentina di gouaches. Alla Facoltà di Diritto e scienze sociali tiene una conferenza sulla *Convergence de l'art, de la science et de la pensée en Occident* e il 25 novembre un'altra sulla *Situation de l'abstraction lyrique dans la peinture d'aujourd'hui*, al Museo Nazionale di Belle Arti.

4 dicembre: dopo aver dipinto il giorno prima nelle sale delle Biennale trasformate in atelier tredici tele, Mathieu propone la conferenza sulla *Situation de l'abstraction lyrique dans la peinture d'aujourd'hui*, già tenuta a Buenos Aires, anche al Museu de Arte Moderna di San Paolo. Si reca quindi a Brasilia dove studia insieme al presidente Kubitschek e all'architetto Oscar Niemeyer la decorazione murale che deve eseguire per il Palazzo dei Tre Poteri (progetto in seguito abbandonato).

16 dicembre: ritorna a Parigi ed esegue, il 18 e il 19, venti tele per la sua prossima mostra di New York.

Il grande collezionista di Pittsburgh David G. Thompson dona al Museum of Modern Art di New York una *Peinture* realizzata da Mathieu nel 1949. L'Università del Michigan acquisisce per il Kregse Art Center la tela *Isard du Puy*.

1960

Aprile: al Museu de Arte Moderna di San Paolo del Brasile si inaugura la mostra dei tredici dipinti realizzati sul posto il 3 dicembre 1959, insieme con quindici tele precedentemente presentate a Rio de Janeiro.

19 aprile: la Kootz Gallery espone fino al 7 maggio i nuovi dipinti di Mathieu. Delle

sedici tele che compongono la mostra, Carlyle Burrows riferisce sul "New York Herald Tribune" (12 aprile): "In questi dipinti, peraltro brillantemente eseguiti, si possono notare dei mutamenti profondi nella disposizione spaziale e nei contrasti di colore delle linee e dei volumi." Ma la stampa, nel suo insieme, resta critica, come nel caso del "New York Times" (24 aprile), che conclude così la sua recensione: "Quando i giochi saranno fatti, Mathieu verrà riconosciuto come il Bérard della non-obiettività."

Proprio in seguito a questa mostra, Samuel Kootz rescinde il contratto che lo legava a Mathieu. Gli scrive il 5 maggio: "Ho trovato la tua mostra non riuscita. La scoperta che il tuo furbo scambio di chiacchiere con la stampa francese riferiva che le ci sono voluti due giorni per dipingere l'intera mostra ha provocato delle reazioni negative tanto in Toni Hess e i miei altri critici, quanto tra i miei clienti. E francamente sono stufo di dovermi continuamente scusare per le tue azioni. Non ho dovuto mai chiedere scusa per i tuoi quadri, perché li amo molto – anche se, come le ho scritto più volte, penso che debba spingersi più in là. Per quanto piacevole sia stata la nostra collaborazione, desidero porvi fine e, se Lei è d'accordo, mi invii una conferma scritta e avrà naturalmente il diritto di scegliersi un altro qualsivoglia rappresentante negli Stati Uniti." Samuel Kootz continuerà tuttavia a gestire le opere di Mathieu appartenenti alla sua galleria fino alla chiusura di quest'ultima, nella primavera del 1963.

24 maggio: inaugura a Parigi, presso la Galerie Internationale d'Art Contemporain, la mostra *De quelques pompes et supplices dans l'ancienne France*. Due giorni prima Mathieu aveva dipinto in pubblico al Castello di Courances, "lanciando da una certa distanza della vernice di vari colori sulla tela", l'opera lunga sei metri intitolata *L'entrée de Louis XIII e d'Anne d'Autriche dans Paris*, la principale dell'esposizione. Questa mostra dà luogo al violento attacco di Charles Estienne ("France Observateur", 7 luglio), che scaglia contro Mathieu un "giudizio morale".

21 settembre: sul "New York Herald Tribune",

John Ashbery dedica un lungo articolo alla mostra: "I nuovi dipinti di Georges Mathieu alla Galerie Internationale sono tra le opere migliori che abbia mai realizzato e ne fanno probabilmente il pittore astratto più importante che ci sia in Francia. A partire da questo momento sarà difficile per i suoi colleghi, invidiosi dei metodi così efficaci usati da Mathieu per farsi pubblicità e anche dei prezzi altissimi raggiunti dai suoi quadri, disprezzarlo come una specie di Barnum della pittura. Le nuove opere hanno una ricchezza, una completezza, una verità che non può essere ignorata e, forse per la prima volta, possiedono una sorta di autorità evidente che hanno anche le opere migliori di Jackson Pollock. Sono in grado di convincere anche i più stupidi detrattori dell'arte astratta."

18 ottobre: Mathieu scrive la prefazione del catalogo della prima mostra di Louise Nevelson in Francia che si svolge alla Galerie Daniel Cordier. 28 ottobre: la prefazione del catalogo della mostra di Mathieu alla New London Gallery contiene, oltre a un testo di Julien Alvard, un *Salut* di Jean Cocteau: "Ogni foglio di carta, ogni tela diventa pergamena se egli vi appone l'immensa firma inimitabile, che pretende di essere insieme la sua opera e lo svolazzo che la firma." Sul "New Statesman" (12 novembre), parlando della mostra, David Sylvester descrive Mathieu come il dandy supremo dell'arte contemporanea: "Ancor più semplicemente dandy di Francis Bacon, come Whistler era ancora più semplicemente dandy di Oscar Wilde." E aggiunge, a proposito della sua opera pittorica: "Un dipinto di Mathieu non è altro che la sua firma, poiché ogni tela è una firma elaborata in maniera differente." 14 novembre: Mathieu espone a Madrid, al Museo Atheneo. Su "Beaux-Arts" (Bruxelles, 3 febbraio 1961), Tryne osserva: "Nell'eccellente prefazione del catalogo, Françoise Choay si chiede se il modo migliore per definire l'arte di Mathieu non sarebbe forse quello di enumerare ciò che non è! Se Mathieu non ci propone né segno né forme, è forse perché lancia quell'appello incondizionato alla libertà di cui parlava Sartre. Non ha forse

24 novembre: à Buenos Aires, où il présente son travail à la Galeria Bonino, il peint sur place pour cette exposition cinq toiles, dont un *Hommage au Général San Martin*, et une trentaine de gouaches. Il prononce à la Faculté de Droit et de Sciences sociales une conférence sur *la Convergence de l'art, de la science et de la pensée en Occident* et le 25 novembre une conférence sur *la Situation de l'abstraction lyrique dans la peinture d'aujourd'hui* au Musée National des Beaux-Arts.

4 décembre: après avoir peint la veille treize toiles dans les espaces de la Biennale transformés en atelier, Mathieu donne à nouveau au Musée d'Art Moderne de São Paulo la conférence prononcée à Buenos Aires sur *la Situation de l'abstraction lyrique dans la peinture d'aujourd'hui*. Pendant son séjour, Mathieu se rend à Brasilia pour étudier, avec le président Kubitschek et l'architecte Oscar Niemeyer, la décoration murale qu'il doit exécuter dans le Palais des Trois Pouvoirs (ce projet sera ensuite abandonné).

16 décembre: Mathieu rentre à Paris et exécute vingt toiles les 18 et 19 pour sa prochaine exposition à New York.

Le grand collectionneur de Pittsburgh, David G. Thompson, offre au Museum of Modern Art de New York une *Peinture* réalisée par Mathieu en 1949. L'Université du Michigan acquiert pour le Kresge Art Center la toile *Isoard du Puy*.

1960

Avril: l'exposition des 13 peintures réalisées le 3 décembre 1959 lors de son passage à São Paulo, complétées des quinze toiles précédemment présentées à Rio de Janeiro, s'ouvre en avril au Musée d'Art Moderne de São Paulo.

19 avril: La Kootz Gallery présente jusqu'au 7 mai une exposition des nouvelles peintures de Mathieu. Des seize toiles qui la composent, Carlyle Burrows note dans le "New York Herald Tribune" (12 avril): "Des changements en profondeur dans les mises en espace et les contrastes colorés des lignes et des masses se remarquent dans ces peintures de fait brillamment réalisées." Mais la presse est dans l'ensemble hostile, comme "The New York

Times" (24 avril) qui conclut son article: "Quand les jeux seront faits, Mathieu sera reconnu comme le Bérard de la non-objectivité."

A la suite de cette exposition, Sam Kootz rompt le contrat qui le liait à Mathieu. Il lui écrit le 5 mai: "J'ai trouvé votre exposition malheureuse dans ses résultats. J'ai découvert que votre petit baratin malin dans la presse française disant qu'il vous a fallu deux jours pour peindre l'exposition a provoqué des retours de flamme tant chez Tom Hess et mes autres critiques que chez mes clients. Et franchement, j'en ai un peu marre de devoir m'excuser continuellement pour vos actions. Je n'ai jamais eu à m'excuser pour vos tableaux, parce que je les aime beaucoup – même si, comme je vous l'ai écrit en long et en large, je pense que vous devez aller un peu plus avant. Aussi plaisante qu'ait été notre association, je souhaite y mettre fin et, si cela vous va, vous me le confirmerez par écrit et vous aurez bien sûr le droit de prendre tout autre représentant de votre choix aux Etats-Unis." Samuel Kootz continuera cependant à gérer les œuvres de Mathieu appartenant à sa galerie jusqu'à la fermeture de celle-ci au printemps 1963.

24 mai: son exposition *De quelques pompes et supplices sous l'ancienne France* ouvre à Paris, à la Galerie Internationale d'Art Contemporain. Deux jours auparavant, Mathieu a peint avec "de la peinture de différentes couleurs lancée d'assez loin sur la toile", en public, au Château de Courances, le tableau de six mètres de longueur *L'entrée de Louis XIII et d'Anne d'Autriche dans Paris*, toile majeure de cette exposition. Celle-ci donne lieu à une attaque violente de Charles Estienne ("France-Observateur", 7 juillet) qui réclame contre Mathieu "un jugement moral". Dans la "New York Herald Tribune" (21 septembre) John Ashbery consacre un long article à l'exposition: "Les nouvelles peintures de Georges Mathieu à la Galerie Internationale sont parmi les meilleures œuvres qu'il a faites jusqu'à présent et en font probablement le peintre abstrait le plus important en France. A partir de maintenant, il sera difficile pour ses confrères jaloux des méthodes publicitaires très efficaces de Mathieu

et des hauts prix qu'atteignent ses tableaux de le rejeter en en faisant une sorte de Barnum de la peinture. Les œuvres nouvelles ont une richesse, une complétude, une vérité qu'on ne peut pas ignorer et, pour la première fois peut-être, elles ont cette sorte d'autorité évidente qu'ont les meilleures œuvres de Jackson Pollock. Elles devraient convaincre jusqu'aux plus stupides détracteurs de l'art abstrait."

18 octobre: Mathieu préface le catalogue de la première exposition en France de Louise Nevelson qui se tient à la Galerie Daniel Cordier.

28 octobre: la préface du catalogue de l'exposition de Mathieu à la New London Gallery comporte, outre un texte de Julien Alvard, un *Salut* de Jean Cocteau: "Tout papier, toute toile deviennent parchemin s'il y appose la vaste griffe inimitable dont il exige qu'elle soit ensemble son œuvre et le paraphe qui la signe." Dans "New Statesman" (12 novembre 1960), rendant compte de l'exposition, David Sylvester décrit Mathieu comme le dandy suprême de l'art contemporain "encore plus purement un dandy que Francis Bacon, comme Whistler était encore plus purement un dandy que Wilde". Plus loin Sylvester décrit les tableaux de Mathieu et voit dans sa peinture: "Une peinture de Mathieu n'est rien que sa signature, chaque toile étant un paraphe élaboré de manière différente."

14 novembre: Mathieu expose à Madrid au Musée de l'Ateneo. Dans "Beaux-Arts" (Bruxelles, 3 février 1961), M. Tryne note: "Dans l'excellente préface du catalogue, Françoise Choay se demande si la meilleure manière de définir l'art de Mathieu ne serait pas d'énumérer ce qu'il n'est pas! Si Mathieu ne nous propose ni signe ni forme, c'est peut-être qu'il lance cet appel inconditionné à la liberté dont parlait Sartre. N'a-t-il pas affirmé lui-même qu'il parcourt ce chemin qui va de l'abstrait au possible? Ses dernières toiles témoignent à la fois d'une exaspération dans l'art d'avant-garde et d'une foi inébranlable dans la tradition."

16 novembre: André Parinaud organise dans "Arts" un débat entre Georges Mathieu et André Lhote. A ce dernier qui déclare: "La peinture actuelle vient directement des habitudes impressionnistes de

recours au monde extérieur, de voir en quoi le monde extérieur diffère de l'idée qu'on s'en fait", Mathieu rétorque: "Je ne suis pas d'accord parce que je pense qu'à partir de Giotto, par exemple, la peinture est passée de l'idéal au réel. [...] Donc, on est passé de l'idéal au réel, puis du réel à l'abstrait, et aujourd'hui nous sommes dans ce que j'appellerai 'de l'abstrait au possible'. Je crois que nous sommes arrivés à une sorte de point zéro, à un néant des limites de la liberté."

1961

Blaise Distel publie dans "Le Matin d'Anvers" un article sur la notion de vitesse dans l'œuvre de Mathieu: "On parle souvent, et peut-être de plus en plus, à propos de certaine peinture, de l'élément-vitesse et sans doute surtout depuis que Mathieu, le premier en Occident, a mis l'accent sur cet élément. [...] Sans doute, depuis longtemps déjà, était considéré comme un défaut ce qu'on appelait en termes d'atelier les repentirs – les retouches de corrections; mais on ne faisait pas grief au peintre qui, usant d'habileté, camouflait ces retouches – peu importait en effet qu'une peinture ait été le fruit de reprises longues et pénibles. Aujourd'hui, il en va autrement. Le peintre et le spectateur attendent de l'évolution de la peinture que le tableau soit la trace, le témoignage indiscutable de la spontanéité, que rien ne sépare plus, comme disent les vieux maîtres chinois, le cœur-esprit et la main. Le doute, au moment d'œuvrer, entraîne une réflexion, l'accord entre la manœuvre et la trace n'ayant pas eu lieu. La peinture d'aujourd'hui n'ayant plus de sujet, mais étant elle-même sujet, il lui faut, pour se manifester, la plus grande pureté, le moins d'artifices; c'est ce qu'on attend de cette vitesse, de cette spontanéité." Mathieu voit dans ce texte le seul, à sa connaissance, qui ait "compris que le surgissement de la vitesse dans notre esthétique était lié à l'évolution même de la peinture se libérant du sujet et du modèle, et non à une quelconque influence de l'Orient sur l'Occident".

7 mars: Mathieu expose à Beyrouth, à l'ancien Hôtel de la Présidence, peignant sur place

detto lui stesso che ha percorso il cammino che va dall'astratto al possibile? Le sue ultime tele testimoniano contemporaneamente un'esasperazione dell'arte d'avanguardia e una fede incrollabile nella tradizione.”
16 novembre: André Parinaud organizza su “Arts” un dibattito tra Georges Mathieu e André Lhote. A quest'ultimo che dichiara: “La pittura contemporanea deriva direttamente dalle abitudini impressioniste di riferirsi al mondo esterno per vedere in che modo il mondo esterno differisce dall'idea che ce ne si fa”, Mathieu risponde: “Non sono d'accordo, perché penso che a partire, ad esempio, da Giotto, la pittura è passata dall'ideale al reale. [...] Perciò si è passati dall'ideale al reale, poi dal reale all'astratto, e oggi ci troviamo in una fase che definirei dall'astratto al possibile. Credo che siamo giunti a un punto zero, all'annullamento dei limiti imposti alla libertà.”

1961

Blaise Distel pubblica su “Le Matin d'Anvers” un articolo sulla nozione di velocità nell'opera di Mathieu: “Si parla spesso e forse sempre di più, a proposito di alcuni dipinti, dell'elemento velocità e ciò avviene probabilmente soprattutto dopo che Mathieu ha posto, per primo in Occidente, l'accento su questo elemento. [...] Probabilmente, già da tempo erano considerati difetti quelli che nel linguaggio degli atelier di pittura vengono definiti pentimenti – i ritocchi di correzione: ma non se ne incolpava il pittore, che abilmente li camuffava, dato che importava poco se un dipinto fosse stato frutto di lunghe e faticose sedute. Oggi accade qualcosa di differente. Il pittore e il pubblico si aspettano dall'evoluzione della pittura che il quadro sia l'impronta, la testimonianza indiscutibile della spontaneità, che niente si frapponga più, come dicono i vecchi maestri cinesi, tra il cuore-spirito e la mano. Il dubbio, al momento di realizzare un'opera, implica una riflessione, mentre non c'è più accordo tra il gesto e la traccia. La pittura contemporanea, non avendo più un soggetto, ma essendo essa stessa soggetto, ha bisogno per

manifestarsi della più grande purezza, del minor numero di artifici: è quel che ci si aspetta dalla velocità, dalla spontaneità.” Mathieu ritiene che questo testo sia il solo, di cui lui sia a conoscenza, che abbia “compreso come il sorgere della velocità nella nostra estetica fosse legato all'evoluzione stessa della pittura, che si liberava del soggetto e del modello, e non a una pretesa influenza dell'Oriente sull'Occidente”.

7 marzo: Mathieu espone a Beirut, all'ex Palazzo della Presidenza, dipingendo sul posto la trentina di opere presentate. Commentando il suo soggiorno in Libano, Salah Stetié scrive su un giornale locale: “È una pittura che suscita un'appassionata adesione o repulsione. Eccita, indispettisce, stuzzica, suscita il riso – per alcuni, apre una nuova dimensione dell'universo, spalanca la porta della nostra prigione.”

24 maggio: alla Galerie Rive Droite, Jean Larcade espone le opere recenti di Mathieu appartenenti al ciclo dedicato ad Attila. Tra gli articoli apparsi sulla stampa, solo quello di Raymond Hermann (“La Croix”, 2 giugno) commenta la mostra in maniera assai negativa: “Conosciamo l'operato di questo furioso amante della spazzola, che soprattutto oltre Atlantico ha trovato degli ammiratori. I suoi arabeschi, la sua scrittura, le sue spesse tracce di colore, i suoi impasti, i suoi grandi spazi di tela rimasta intoccata: a tutto ciò viene dato un nome, un titolo assolutamente fantastico, di cui si cerca invano la ragione nell'opera... Mathieu storico, pittore curioso, personaggio amabile...” Su “Cimaise” (luglio), Pierre Restany offre un punto di vista più positivo: “Il mito di Attila attraverso l'illustrazione plastica che ne fa Mathieu si carica di una tenerezza inattesa ma convincente... mai Mathieu ha mostrato contemporaneamente tanto talento.” Quanto a Pierre Descargues (“La Tribune de Lausanne”, 28 maggio), osserva che questi quadri “sono probabilmente tra i migliori che abbia fatto e la loro forza sembra decuplicata, grazie a una certa ascesi formale e si capisce perché il pittore nel suo abito nero abbia l'aria sfinita: vi ha sicuramente messo molto di sé. Questo dovrebbe

bastare per attirare l'attenzione. Ma lui ha dovuto aggiungervi tutte queste messe in scena, indossare quegli abiti. Perché? Affronta ogni seduta con timore, ne esce privo di forze. Quale punizione si vuole infliggere? Penso che cerchi di nascondere la propria opera. Ne svia l'attenzione facendoci assistere a uno spettacolo. Non vuole che la si guardi troppo. Forse la ritiene troppo rivelatrice. Forse crede che non lo sia abbastanza. C'è un mistero Mathieu”.

20 ottobre: Mathieu espone delle *piccole improvvisazioni* alla Galerie Jacques Dubourg. Su “Combat” (23 ottobre), François Pluchart riferisce dell'inaugurazione della mostra: “È stato un Mathieu educato e spiritoso a presentare alcune 'improvvisazioni' che attestano il suo buon gusto e la sua raffinatezza. Non c'erano né Chapelain-Midy né Jean-Paul Sartre. Ma c'erano Mark Tobey, César con l'accento e la battuta pronta, e naturalmente c'era Jean Cocteau, che non nascondeva la sua ammirazione. E sul libro delle presenze ha scritto ‘Caro signore, ti abbraccio e trovo l'esposizione meravigliosa.’” Su “La Nation Française” (8 novembre), un articolo tratta più diffusamente della mostra: “La nuova mostra di Mathieu segna, se non una svolta, almeno una nuova stagione della sua opera. Realizza collages e gouaches con la stessa maestria di cui dà prova nelle grandi tele. Ma non si tratta più di battaglie, di eventi storici magistralmente rievocati o captati nei movimenti e nei bagliori: ora viene creata una calligrafia e reinventato uno stile. Mathieu abbandona i momenti di una gloriosa e trepidante cronaca per offrirci una sequenza di preziosi stati d'animo. *Parfois au fond de la nuit...*; *Telle est la nostalgie*; *Dans un parc étranger, Pourtant quoique chacun se fûie...*; *Heure grave*; *Vous qui jamais ne me quittâtes*; *Tous ceux qui te cherchent*; *Tous mes adieux sont faits*; *Que sais-tu, Pierre, de notre être*; *Dans la forêt fanée*; *Célébrer c'est cela*; *La vague ne se tait jamais...* Questi titoli sono ognuno come una prima frase musicale di un brano tradotto in pittura e giustificano, come meglio non si potrebbe, il termine astrazione lirica.”

Su “Les Lettres Françaises” (9 novembre), Raoul-Jean Moulin scrive: “Come squarci su vecchi fogli, questi frammenti di gouaches sono impaginati con rara signorilità e buon gusto nella collocazione di un grafismo e della sua lacerazione attraverso la brillantezza monocromatica di una carta vellutata. Attento allo spettacolo e all'effetto, Mathieu dispiega un vano virtuosismo che evidentemente è la sua fonte d'ispirazione. Inutile quindi cercare qualche stonatura, qualche traccia di emozione in queste calligrafie abilmente realizzate, 'artisticamente' montate e valorizzate: si tratta solo di piacere, sedurre ed essere brillanti.”
Novembre: i coniugi Kaye donano al Museum of Modern Art di New York il quadro *Montjoie Saint Denis!* (1954).
Mathieu partecipa, insieme a Dalí (che ne realizza anche la copertina), Foujita, Trémois, Léonor Fini, Buffet e Zadkine, all'illustrazione del libro *L'Apocalypse*, progettato e realizzato da Joseph Foret, in un unico esemplare dal peso di 210 chili.

1962

7 marzo: su invito di François Mathey, capo conservatore del Musée des Arts Décoratifs, Mathieu partecipa alla mostra *L'objet* per la quale realizza un letto e un arco di trionfo alto dodici metri. Questa partecipazione segna l'inizio del lavoro di Mathieu nelle arti applicate.
13 marzo: Mathieu si reca a Gerusalemme, in occasione della personale al Bezalel Museum, inaugurata il 17 marzo: “Sono molto felice di aver trovato in Israele il paese che mi sembra destinato a fare da tramite per l'unione di Oriente e Occidente.” Dipingerà diciotto tele tra il 14 e il 16 marzo.
Sam Kootz regala al Museo di Israele di Gerusalemme la tela *Lothaire s'empare de la ville de Douai* (1959) che era stata esposta nella sua galleria nel 1960.

1963

25 gennaio: Mathieu pubblica il libro intitolato *Au-delà du tachisme*, che farà molto discutere. La rivista “Réalités” (febbraio) ne pubblica un

la trentaine d'œuvres présentées. Rendant compte de sa venue au Liban, Salah Stetié note dans un journal local: "On est passionnément pour ou contre une telle peinture. Elle excite, elle agace, elle fouette, elle fait rire – pour certains, elle ouvre une nouvelle dimension de l'univers, elle fait sauter la serrure de notre prison."

24 mai: Jean Larcade présente, à la Galerie Rive Droite, les œuvres récentes de Mathieu dédiées à Attila. Parmi les articles publiés dans la presse, seul celui de Raymond Hermann dans "La Croix" (2 juin) commente cette exposition de façon assez critique: "On connaît la manière de ce fougueux manieur de brosse qui, outre-Atlantique surtout, a trouvé des admirateurs. Ses arabesques, son écriture, ses épaisses traînées de peinture, ses empâtements, ses grands espaces de toile restés vierges, le tout portant un nom, un titre de haute fantaisie et dont on cherchera vainement l'explication dans la composition... Mathieu, historien, peintre curieux, personnage aimable..." Dans "Cimaise" (juillet), Pierre Restany en donne un aperçu plus positif: "Le mythe d'Attila à travers l'illustration plastique qu'en donne Mathieu, se charge d'une tendresse un peu inattendue mais convaincante [...] Jamais Mathieu n'a manifesté autant de dons à la fois." Quant à Pierre Descargues ("La Tribune de Lausanne", 28 mai), il note que ces tableaux "comptent sans doute parmi les meilleurs qu'il ait faits, leur force y semble démultipliée par une certaine ascèse de la forme, et l'on comprend très bien que le peintre dans son costume noir ait l'air épuisé: il y a sûrement mis beaucoup de lui-même. Cela devrait suffire pour attirer l'attention. Mais il lui faut en plus composer toutes ces mises en scène, endosser ces costumes. Pourquoi? Il n'aborde ces séances qu'avec frayeur, n'en sort qu'à bout de forces. Quelles leçons se donne-t-il? Je pense qu'il cherche à cacher son œuvre. Il fait la parade devant. Pour qu'on ne la regarde pas trop. Soit qu'il la juge trop révélatrice. Soit qu'il pense qu'elle ne l'est pas assez. Il y a un mystère Mathieu". 20 octobre: Mathieu expose de "petites improvisations" à la Galerie Jacques Dubourg. Dans "Combat" (23 octobre), François Pluchart

rapporte ainsi le vernissage de l'exposition: "Ce fut donc un Mathieu bien sage et plein d'esprit qui présentera quelques "improvisations" qui attestent de la sûreté de son goût, de son raffinement. Il n'y eut ni Chapelain-Midy ni Jean-Paul Sartre. Mais il y avait Tobey, César avec l'accent et des réparties drôles plein les yeux et, bien sûr, Jean Cocteau qui ne cachait pas son admiration. Et sur le livre, il écrit: 'Cher seigneur, je t'embrasse et je trouve l'exposition merveilleuse.'" Dans "La Nation Française" (8 novembre) un article prend plus précisément en compte l'exposition: "La nouvelle exposition de Mathieu marque sinon un tournant, du moins une saison différente de son œuvre. Il traite ici des papiers collés et des gouaches avec une maîtrise égale à celle dont il témoigne dans ses grandes toiles. Mais il ne s'agit plus de batailles, des événements de l'histoire majestueusement retracée ou captée dans ses mouvements, dans ses éclats: il a pour elles institué une calligraphie et réinventé un style. Mathieu quitte aussi les moments de glorieuse et trépidante chronique pour présenter une suite précieuse d'états d'âme. *Parfois, au fond, de la nuit...*; *Telle est la nostalgie; Dans un parc étranger; Pourtant, quoique chacun se fuie...*; *Heure grave; Vous qui jamais ne me quittâtes; Tous ceux qui te cherchent; Tous mes adieux sont faits; Que sais-tu, Pierre, de notre être; Dans la forêt fanée; Célébrer, c'est cela; La vague ne se tait jamais...* Ces titres qui sont, chacun, comme la première phrase musicale d'une pièce qui s'achèverait en peinture, justifient, on ne peut mieux, le terme d'abstraction lyrique." Dans "Les Lettres Françaises" (du 9 novembre), on peut lire sous la plume de Raoul-Jean Moulin: "Déchirés sur d'anciennes feuilles, ces fragments d'aquarelles sont mis en page avec une rare distinction, un goût très sûr dans l'ordonnement d'un graphisme et de sa déchirure à travers l'éclat monochrome d'un papier velours. Soucieux de la parade et de l'effet, Mathieu déploie une vaine virtuosité qui manifestement lui tient lieu d'inspiration. Inutile donc de chercher quelque fausse note, quelque trace d'émotion dans ces calligraphies habilement fabriquées, 'artistiquement'

découpées et valorisées: il s'agit de plaire, de séduire, d'être brillant."

Novembre: Monsieur et Madame Harold Kaye font une donation au Museum of Modern Art de New York du tableau *Montjoie Saint Denis!* (1954). Mathieu participe aux côtés de Dalí (qui en a également réalisé la reliure), Foujita, Trémois, Léonor Fini, Buffet et Zadkine à l'illustration du livre *L'Apocalypse*, imaginé et réalisé par Joseph Foret en exemplaire unique et pesant 210 kilos.

1962

7 mars: à l'invitation de François Mathey, conservateur en chef du Musée des Arts Décoratifs, Mathieu participe à l'exposition *L'objet* pour laquelle il réalise un lit et un arc de triomphe de douze mètres de hauteur. Cette participation marque le début du travail de Mathieu en direction des arts appliqués. 13 mars: Mathieu se rend à Jérusalem à l'occasion de son exposition qui ouvre au Bezalel Museum le 17 mars: "Je suis très heureux d'avoir découvert en Israël un pays qui me semble destiné à devenir le trait d'union entre l'Orient et l'Occident." Il y peint dix-huit toiles entre le 14 et le 16 mars. Sam Kootz offre au Musée d'Israël à Jérusalem la toile *Lothaire s'empare de la ville de Douai* (1959) qui figurait dans l'exposition à sa galerie en 1960.

1963

25 janvier: Mathieu publie *Au-delà du tachisme*, ce livre suscitera de nombreuses réactions. La revue "Réalités" (février) publie un long extrait du livre, et écrit: "Que l'on soit pour ou contre, il faut le lire!" Même la "Pravda" (24 février) consacre à Moscou, sous la plume de Georges Joukov, un assez long article à la sortie de l'ouvrage: "Des collectionneurs paient beaucoup d'argent pour acheter une toile de Mathieu: elles figurent dans quarante musées. [...] C'est ainsi que Mathieu gagne son pain et fait son beurre. Il vit sans souffrir de la pauvreté dans un hôtel particulier qui comprend un luxueux triclinium – salle à manger antique où les invités mangent étendus sur des divans couverts de velours azur installés autour de la table –, une chambre

à coucher gothique et d'autres merveilles."

Dans "Le Figaro" (20 mars), Claude Mauriac note: "Il faut le dire tout de suite à ceux qui se refusent de prendre au sérieux Georges Mathieu et sa peinture: le livre qu'il vient de publier chez Julliard *Au-delà du tachisme* est d'une lecture aussi passionnante qu'enrichissante. [...] Nous sentons un homme tout entier engagé. Il est passionné. Il est injuste. Mais soudain nous nous sentons concernés. [...] Georges Mathieu parle de son art aussi bien que du nôtre, à nous écrivains, lorsqu'il défend de manière si convaincante l'œuvre arrachée d'un coup, sans ratures, sans bavures, dans le direct et le non-repris." "Les Livres" (juin) rendent ainsi compte de cette parution: "Le lecteur qui passera outre le titre barbare de l'ouvrage de Georges Mathieu ne le regrettera pas, pour peu qu'il s'intéresse à la peinture. S'il n'a pas coutume de s'y intéresser, il découvrira avec stupeur que la cruauté des luttes des tendances ennemies contre l'art abstrait donne visage d'idylles aux affrontements de la deuxième guerre mondiale! Avec une verve féroce et une minutie d'archiviste, Georges Mathieu règle leurs comptes aux peintres, aux critiques, aux galeries, aux esthéticiens partis en croisade contre l'informel. [...] La démonstration est étourdissante." L'entretien, à l'occasion de la parution de *Au-delà du tachisme*, entre Mathieu et André Parinaud ("Arts", 6 février), dans lequel Mathieu déclare à propos de ce qu'il nomme "la perversion sociologique": "C'est un phénomène récent qui date de deux ou trois ans. C'est une résurgence de l'esprit Dada, qui a eu lieu en même temps aux États-Unis, en France et pourrait-on dire également au Japon. J'ai eu le privilège en 1957 de voir un mouvement au Japon où dans un parc entier on gonflait des ballons de trente mètres, où les peintres barbouillaient de la toile avec leurs pieds! Aux États-Unis, on vous présente des cornets à la crème de trois mètres sur deux, étalés dans des salles d'exposition, des chaises sont vissées aux tableaux, des verres à dents accrochés, toutes choses que nous savons avoir existé aux environs de 1916, mais qui avaient au moins pour elles le mérite d'avoir une efficacité morale, tandis que

lungo estratto e scrive: “Che si sia favorevoli o contrari, bisogna assolutamente leggerlo!” La “Pravda” di Mosca (24 febbraio) dedica un lungo articolo all’uscita di quest’opera, firmato da Georges Joukov: “Alcuni collezionisti sono disposti a pagare molto una tela di Mathieu, le cui opere sono esposte in quaranta musei. [...] È in questo modo che Mathieu si guadagna il necessario e anche il superfluo: vive in un palazzo privato che contiene anche un lussuoso triclinium – una sala da pranzo dove gli invitati mangiano distesi su divani coperti di velluto azzurro sistemati attorno alla tavola – una camera da letto in stile gotico e altre simili meraviglie.” Su “Le Figaro” (20 marzo), Claude Mauriac scrive: “Bisogna dirlo subito a coloro che si rifiutano di prendere sul serio Georges Mathieu e la sua pittura: il libro che è stato appena pubblicato per i tipi di Julliard, intitolato *Au-delà du tachisme* è una lettura tanto appassionante quanto fruttuosa. [...] Dietro quel libro c’è un uomo impegnato, appassionato. C’è un uomo ingiusto: ma spesso ci sentiamo interessati. [...] Georges Mathieu parla, a noi scrittori, della sua arte come della nostra, quando difende in modo così convincente l’opera che nasce d’un sol colpo, senza errori, senza sbavature, direttamente senza ripensamenti.” “Les Livres” (giugno) recensisce l’opera nel modo seguente: “Il lettore che andrà al di là del titolo orrendo dell’opera di Georges Mathieu, non se ne pentirà, anche se la pittura lo interessa poco. Se non è solito interessarsene, scoprirà con stupore che la crudeltà della guerra delle tendenze che si oppongono all’arte astratta fa sembrare idilliache le battaglie della seconda guerra mondiale! Con una verve feroce e una pignoleria degna di un archivist, Georges Mathieu regola i conti con i pittori, i critici, le gallerie, gli studiosi di estetica, che hanno condotto una crociata contro l’arte informale. [...] La dimostrazione è sbalorditiva.” In occasione dell’uscita di *Au-delà du tachisme*, Mathieu concede ad André Parinaud un’intervista (“Arts”, 6 febbraio) in cui dichiara, a proposito di quella che definisce “la perversione sociologica”: “È un fenomeno recente che ha solo due o tre

anni. È una resurrezione dello spirito del dadaismo, che avviene contemporaneamente negli Stati Uniti, in Francia e sembra anche in Giappone. Ho avuto il privilegio di assistere nel 1957, in Giappone, alla performance di un gruppetto che occupava un intero parco con dei palloni gonfiabili di trenta metri all’interno dei quali dei pittori imbrattavano delle tele con i piedi! Negli Stati Uniti vi propongono dei gelati alla crema di tre metri per due, esposti come opere d’arte, delle sedie avvitate sui quadri, dei bicchieri per sciacquarsi i denti appesi: tutte cose che, come sappiamo, esistevano già nel 1916, ma che allora avevano per lo meno il merito di un’efficacia morale, mentre le manifestazioni a cui mi riferisco pretendono di essere – ed è l’unica novità – estetiche. D’altro canto non solo pretendono di essere manifestazioni estetiche, ma anche commerciali, e, per ora, si vendono! Credo che non si tratti più di pittori. In alcuni casi nemmeno dipingono. [...] Queste ‘cose’ vengono proposte all’attenzione di uno spettatore come se si trattasse per lui di un tipo di chiaroveggenza. Ma l’arte non è questo: è prima di tutto invenzione di mezzi espressivi. Se non c’è una vera metamorfosi, un’organizzazione delle forme, non c’è arte, e credo che sia venuto il momento di dirlo forte...”

Pierre Restany, vedendo in questa dichiarazione un attacco contro il *nouveau réalisme*, scrive a Mathieu, il 25 febbraio, una violenta lettera di rottura, che comincia così: “Una rara acutezza avrebbe potuto fare di Lei uno dei nostri grandi contemporanei: ma ha rinunciato, preferendo scendere in campo per autoelogiarsi. È abbastanza ridicolo. È senz’altro un bene per l’arte francese che ci sia stato un Mathieu tra tutti i Manessier e i Soulages dei primi dieci anni del dopoguerra. Ma nessuno può far finta di non sapere che quel Mathieu esiste solo al passato. La sua pittura è una pittura buona per i musei, un riferimento per storici ben più validi di Lei, un mobile stile Conservazione. Quello che per Lei è l’arte di domani per noi è l’arte di oggi. Sarò indulgente per quanto riguarda le sue romantiche

considerazioni sull’al di là del tachisme: lo slancio dura poco.” E conclude aspramente: “Caro Georges Mathieu, la sua posizione attuale non manca di comicità (involontaria): fermo a mezza strada in un’evoluzione etica di cui fu uno dei più attivi propugnatori, rifiuta un’arte di comportamento nel nome di un’estetica dogmatica del gesto pittorico. [...] Morto a trentatré anni, in pieno romanticismo creativo, avrebbe potuto essere preso per Géricault. Sfortunatamente è durato troppo, prendendosi troppo sul serio, e oggi, col fiato corto, fa la parte dei baroni Groz. Cerchi almeno di non cadere più in basso.”

Jean François Revel, su “L’Œil” (maggio), analizza con lucidità l’opera di Mathieu, non senza fare numerose precisazioni storiche. Tuttavia conclude l’articolo dichiarando: “Questo libro, soprattutto nella prima parte, è meglio di un libro: è una realtà; è la parola e il soffio di un essere appassionato. È di parte e discontinuo, ma respira. In questi tempi pieni di manuali incolori, è alquanto raro vedere i Retz stessi scrivere il racconto della loro fronda. Tanti altri pittori non ne avrebbero il diritto, né l’audacia, né il talento.”

2 marzo: a fine febbraio Mathieu si reca per la prima volta a Montreal, per l’esposizione alla Galerie Dominion, che ha larga eco sulla stampa locale. Claude Jasmin, che raccoglie per “La Presse” (2 marzo) l’intervista con l’artista, scrive: “Vedendo tutti questi oli e gouaches, è facile constatare che c’è un linguaggio, una scrittura. Come il suo amico parigino che espone dalla parte opposta della strada, Riopelle, Mathieu ha un proprio stile. Non avrebbe bisogno di firmare i propri quadri. Scrittura gestuale frenetica. Tuttavia è nelle straordinarie gouaches che la sua celebre nozione di spontaneità è al suo meglio.” Laurent Lamy osserva (“Le Devoir”, 2 marzo): “La pittura di Mathieu è affascinante. Affascina per la scrittura rapida, incisiva, ridotta all’essenziale, per il grafismo nervoso e agile, pieno di vitalità, che orienta la tela e il ritmo. Grazie ai colori scelti con istinto sicuro [...], Mathieu

compone delle esplosioni, degli scoppi di una bellezza selvaggia, ma innegabile.”

26 marzo: dopo la lettura di *Au-delà du tachisme*, Clement Greenberg scrive a Mathieu una lettera di rimprovero, sottolineando che a suo parere vi sono, nel libro, numerose inesattezze a proposito degli artisti americani menzionati. Afferma quindi che Kline faceva pittura astratta prima del 1949, ma non ha usato il bianco e nero che a partire dal 1950; che aveva dipinto quadri totalmente astratti prima del 1940; assicurando poi che la relazione tra Ernst e Pollock quanto al dripping sarebbe una pura invenzione, e rigettando ogni influenza di Tobey... Conclude la lettera dicendo: “Posso tranquillamente affermare che i motivi che mi hanno spinto a scrivere questa lettera non sono sciovinisti. Potrei dire, più di chiunque altro in Europa, cose peggiori dell’arte americana degli ultimi quindici anni.”

29 marzo: Marie-Claude Dane, conservatore al Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, organizza, fino al 31 marzo, la prima grande retrospettiva di Mathieu che comprende novantasei dipinti, diciotto opere su carta e nove incisioni. Alla vigilia del vernissage, Mathieu dipinge nel museo, in due ore e un quarto, una tela di 2,75 metri per 7, che intitola *La victoire de Denain*. Parlando della genesi della mostra, Marie-Claude Dane racconta: “La sua realizzazione fu del tutto tipica del comportamento abituale di Georges Mathieu. Poiché che era stata decisa soltanto un mese prima dell’unica data possibile se volevamo che avesse luogo quell’anno – e questo quarantotto ore prima della partenza del pittore per un soggiorno di due settimane in Canada, dove lo attendeva una mostra importante per la quale doveva dipingere i quadri sul posto così come è solito fare – si è dovuto organizzare tutto in due giorni. [...] La varietà dei suoi interessi, l’incessante curiosità che lo spinge verso tutto ciò che è non solo arte ma anche storia, filosofia e persino scienza, il bisogno irresistibile di conoscere, comprendere e quindi far conoscere e comprendere che emerge dai suoi scritti: tutto ciò concorre all’autenticità e alla grandezza della sua opera.”

ces manifestations auxquelles je fais allusion se veulent, et c'est leur seule nouveauté, esthétiques. D'ailleurs, non seulement elles se veulent esthétiques, mais elles se veulent commerciales et, provisoirement, elles se vendent! Je crois que ce ne sont plus des peintres. Dans certains cas, ils ne peignent pas. [...] Ces 'choses' sont proposées tout à coup à l'intention d'un spectateur réaliste comme s'il pouvait s'agir là pour lui d'un support de voyance. Or, l'œuvre d'art, ce n'est pas cela, c'est d'abord invention de moyens d'expression. S'il n'y a pas une véritable métamorphose, organisation déformée, il n'y a pas d'art et je crois qu'il est temps de le dire..." Pierre Restany, voyant dans cette déclaration une attaque directe contre le nouveau réalisme, écrit le 25 février à Mathieu, une violente lettre de rupture. S'il commence ainsi: "Une rare hauteur de vue aurait pu faire de vous l'un de nos grands contemporains: vous y avez renoncé, préférant descendre dans l'arène pour y tresser vos propres lauriers. C'est assez comique. Il est sans doute heureux pour l'art français que nous ayons eu un Mathieu parmi tous les Manessier et Soulages des dix premières années de cet après-guerre. Mais ce Mathieu, nul n'ignore qu'il n'existe plus qu'au passé. Votre peinture est une peinture de musée, une référence pour d'autres historiens que vous-même, un meuble de Conservation. Ce qui est pour vous l'art de demain est pour nous l'art d'aujourd'hui. J'ai beaucoup d'indulgence pour vos considérations romantiques sur l'au-delà du tachisme: l'élan tourne court." Il conclut avec virulence: "Cher Georges Mathieu, votre position actuelle ne manque pas d'humour (involontaire). Arrêté à mi-chemin d'une évolution éthique dont vous fûtes l'un des ferments actifs, vous refusez un art de comportement au nom d'une esthétique dogmatique du geste pictural. [...] Mort à trente-trois ans, en plein romantisme créateur, vous auriez pu passer pour un Géricault. Hélas, vous avez beaucoup trop duré, vous vous êtes beaucoup trop pris au sérieux, et aujourd'hui, à bout de souffle, vous jouez les barons Gros. Tâchez au moins de ne pas descendre plus bas." Jean-François Revel, dans "L'Œil" (mai), analyse avec lucidité l'ouvrage de Mathieu non sans

le reprendre sur nombre de points historiques. Il termine toutefois son article en déclarant: "Ce livre, surtout dans sa première partie est mieux qu'un livre: il est une réalité; il est la parole et le souffle d'un être passionné. Il est partial et inégal, mais il respire. En ce temps de manuels incolores, il est assez rare de voir les Retz eux-mêmes écrire le récit de leur fronde. Bien d'autres peintres n'en auraient ni le droit, ni l'audace, ni le talent." 2 mars: fin février, Mathieu se rend pour la première fois à Montréal, à l'occasion de son exposition à la Galerie Dominion, qui reçoit de larges échos dans la presse locale. Claude Jasmin qui réalise pour "La Presse" (2 mars) un entretien avec l'artiste écrit: "En voyant toutes ces huiles et ces aquarelles, il est facile de constater qu'il y a un langage, une écriture. Comme chez son ami parisien qui expose l'autre côté de la rue, Riopelle, Mathieu possède un style propre. Il n'aurait pas besoin de signer ses tableaux. Écriture de gestes frénétiques. C'est pourtant dans ses merveilleuses aquarelles que sa chère notion de spontanéité est à son meilleur." Laurent Lamy note ("Le Devoir", 2 mars): "La peinture de Mathieu est fascinante. Elle attire par l'écriture rapide, incisive, réduite au minimum, par le graphisme nerveux et souple, chargé de vitalité qui oriente la toile et le rythme. Grâce à la couleur choisie avec un instinct sûr [...] Mathieu compose des explosions, des éclatements d'une beauté brute, mais indéniable." 26 mars: après la lecture d'*Au-delà du tachisme* Clement Greenberg écrit à Mathieu une lettre de reproche, soulignant ce qu'il affirme être de nombreuses inexactitudes à propos des artistes américains figurant dans le livre. Il affirme ainsi que Kline faisait de la peinture abstraite avant 1949 mais n'avait utilisé le noir et blanc qu'à partir de 1950, que celui-ci avait peint des tableaux entièrement abstraits avant 1940, assure que la relation entre Ernst et Pollock quant à *dripping* est une pure fabrication, récuse toute influence de Tobey... "Je peux honnêtement dire que mes motifs en écrivant cette lettre, termine-t-il, ne sont pas chauvinistes. J'ai de pires choses à dire de l'art américain des quinze dernières années que personne en Europe."

29 mars: Marie-Claude Dane, conservateur au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, organise dans ce musée, jusqu'au 31 mai, la première grande rétrospective de Mathieu, comprenant quatre-vingt-seize peintures, dix-huit œuvres sur papier et neuf gravures. La veille du vernissage, Mathieu peint dans le musée, en deux heures quinze minutes, une toile de 2,75 mètres sur 7 mètres, qu'il intitule *La victoire de Denain*. Racontant la genèse de l'exposition, Marie-Claude Dane écrit: "Sa réalisation fut tout à fait caractéristique du comportement habituel de Georges Mathieu. Décidée un mois à peine avant la seule date possible si nous voulions qu'elle ait lieu cette année, et ce, quarante-huit heures avant le départ de l'artiste pour un séjour de deux semaines au Canada où l'attendait une exposition importante dont il devait, ainsi qu'il a coutume de le faire, peindre les tableaux sur place, il fallait tout organiser en deux jours. [...] La diversité de ses intérêts, l'inlassable curiosité qu'il éprouve pour tout ce qui est non seulement art, mais histoire, philosophie ou même science, un besoin irrésistible de connaître, comprendre, et ensuite faire comprendre et convaincre, l'on que découvre dans ses écrits, tout cela concourt à l'authenticité et à la grandeur de son œuvre." Une presse considérable rend compte de l'événement. Dans le "New York Herald Tribune" (10 avril), John Ashbery écrit: "Mathieu, une des plus flamboyantes figures de l'art moderne, est de retour. Sa dernière grande exposition à Paris était en 1960; depuis lors il s'était apparemment consacré surtout à l'écriture (son livre autobiographique *Au-delà du tachisme* vient juste de sortir chez Julliard) et aux voyages. Son actuelle rétrospective de plus de cent œuvres au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris est l'un des événements majeurs de l'année. [...] Le fait est que Mathieu, même s'il n'est pas tout le temps le génie qu'il prétend, est sans conteste le chef de file de la peinture abstraite en France." Pour Gérard Gassiot-Talabot ("Aujourd'hui", n° 41): "Georges Mathieu a fait ces dernières semaines une 'rentrée' fracassante dans le contexte de la saison artistique parisienne, en publiant chez Julliard un ouvrage immédiatement remarqué

et commenté, et en organisant au Musée Municipal d'Art Moderne une rétrospective de son œuvre. Cette double affaire a eu ceci de particulièrement intéressant qu'elle a suscité des commentaires dépassant amplement la simple actualité des faits: *Au-delà du tachisme* est un témoignage sur quelques vingt années d'art moderne; il brasse une matière complexe, mal répertoriée encore, brûlante de toutes les passions et de tous les combats qui ont animé l'avènement de l'abstraction lyrique. Il n'est pas étonnant qu'il ait provoqué des réactions fort vives, acharnées à opposer des faits, des options et des noms à ceux avancés par le peintre, et d'autant plus sensibles aux coups que ceux-ci étaient portés avec une efficacité d'écriture consommée. Le règlement de compte a d'ailleurs été remarquablement ignoble; tout y est passé: les opinions politiques de Mathieu, les épisodes de sa vie de public-relation, les allusions à l'imitation boldinienne, l'insidieuse accusation de superficialité modern style et de mauvais goût de 'rastaquouère'... L'aigreur et la hargne des attaques, quelquefois leur bassesse, ont eu pour effet de replacer à leur niveau les propos mêmes du peintre, jusque dans ce qu'ils avaient de plus sévère et souvent de plus injuste. Mathieu par exemple a abaissé le mérite de Soulages et de Schneider, en réduisant à peu de choses leur contribution à l'abstraction. Les excès de ces mises en question, dont nous ne partageons ni l'intention ni les termes, relèvent pourtant, il faut le reconnaître, d'une volonté de rigueur dans la hiérarchie des valeurs. C'est pour replacer Hartung à son rang, qui est très évidemment le premier dans l'avènement du lyrisme abstrait, que Mathieu a rejeté dans les limbes de la médiocrité des peintres importants dont l'œuvre prend place, de son propre aveu d'ailleurs, dans les dix ou quinze de ce temps. [...] La haute ambition qui anime le peintre serait évidemment dérisoire si son système ne s'appuyait que sur une piètre réalisation picturale et pêchait dans l'ordre, impitoyable, de la création. L'exposition du Musée d'Art Moderne nous confirme au contraire que l'artiste a accompli son œuvre dans un mouvement d'une magistrale puissance et l'a porté à l'un des

L'avvenimento ha larga eco sulla stampa. Scrive John Ashbery sul "New York Herald Tribune" (10 aprile): "Mathieu, una delle più spumeggianti figure dell'arte moderna, è di ritorno. La sua ultima grande esposizione ebbe luogo a Parigi nel 1960: da allora si è dedicato, a quanto sembra, soprattutto alla scrittura (il suo libro autobiografico *Au-delà du tachisme* è appena uscito per i tipi di Julliard) e ai viaggi. La sua retrospettiva di più di cento opere al Musée d'Art Moderne di Parigi è uno degli avvenimenti più importanti dell'anno [...]. Il fatto è che Mathieu, anche se non è sempre il genio che pretende di essere, è senza dubbio il capofila della pittura astratta in Francia."

Per Gérald Gassiot-Talabot ("Aujourd'hui", n. 41): "Georges Mathieu ha fatto nelle ultime settimane un rientro stupefacente nel contesto della stagione artistica parigina, pubblicando per i tipi di Julliard un'opera notevole che ha immediatamente avuto larga eco, e organizzando al Museo d'Arte Moderna una retrospettiva del suo lavoro. Questo duplice evento ha avuto il merito di suscitare commenti che vanno al di là dell'attualità: *Au-delà du tachisme* è una testimonianza che copre un ventennio d'arte moderna, abbraccia una materia complessa ancora poco conosciuta, scottante per via di tutte le passioni e le battaglie che hanno caratterizzato l'avvento dell'astrazione lirica. Non c'è da stupirsi che abbia provocato forti reazioni, che tentavano di opporre fatti, opzioni e nomi diversi da quelli proposti dal pittore: tanto più che si dovevano confrontare con una capacità di sferrare colpi degna di uno scrittore consumato. La resa dei conti è stata particolarmente crudele: è capitato di tutto. Le opinioni politiche di Mathieu, gli episodi della sua vita sociale, le allusioni all'imitazione boldiniana, l'insidiosa accusa di superficialità modern style e di cattivo gusto da 'avventuriero'... La ferocia e l'accanimento degli attacchi, talvolta la loro bassezza, hanno avuto l'effetto di rimettere al loro posto le pretese del pittore, fino all'eccessiva severità e persino all'ingiustizia. Mathieu, per esempio, ha sottostimato il merito

di Soulages e Schneider, riducendo a poca cosa il loro contributo all'astrazione. Gli eccessi del ridimensionamento, di cui non condividiamo né l'intenzione né i termini, derivavano tuttavia, bisogna riconoscerlo, da un desiderio di rigore nella gerarchia dei valori. È per ridare ad Hartung il posto che gli spettava, che è evidentemente un posto di primo piano per l'avvento del lirismo astratto, che Mathieu ha rigettato nel limbo della mediocrità pittori importanti, la cui opera trova posto, come lui stesso d'altronde riconosce, tra le prime dieci o quindici fra le più importanti del nostro tempo. [...] La grande ambizione del pittore sarebbe del resto ridicola se si fondasse solo sulla mera realizzazione pittorica e facesse difetto per quel che riguarda l'ambito della creazione, che non ammette repliche. La mostra al Museo d'Arte Moderna ci conferma che, invece, l'artista ha realizzato la propria opera seguendo un percorso mirabilmente potente e l'ha condotta al vertice dell'arte moderna. Qui si può proprio dire che l'opera giustifica la lettera."

Anche Raymond Cogniat ("Le Figaro", 4 aprile) osserva: "Importa poco sapere quanto tempo impiega Mathieu per realizzare un quadro o quanti tubetti di colore utilizza per i suoi sontuosi impasti. [...] Non è in questo, ci sembra, che Mathieu si distingue e sovrasta molti artisti del nostro tempo. È per il fatto che lo percepiamo prima di tutto come pittore, perché la scelta dei colori sfocia talvolta in teneri accordi e talvolta in contrasti pieni di passione, ma sempre riusciti. È perché la sua scrittura è nervosa come una veloce calligrafia, sicura come quella di un disegnatore esperto; è perché in certe tele riesce a condensare quasi istintivamente un certo mistero e, nonostante quello che dice, il caso conta poco in questo genere di successi, poiché le opere che espone non lasciano mai indifferenti gli spettatori."

30 marzo: mentre è in corso l'esposizione parigina, il Palais des Beaux-Arts di Bruxelles presenta, fino al 21 aprile, quarantatré dipinti di Mathieu, datati dal 1951 al 1962, oltre a collages e a opere su carta. Il catalogo comprende testi di

Renée Beslon e Julien Alvard. Con il titolo *Le phénomène Mathieu*, appare su "Beaux-Arts" (29 marzo) un testo di Marcel Brion: "L'estrema rapidità con cui Mathieu dipinge, in uno stato di violenta tensione e brusco allentamento, deriva dalla volontà di afferrare, di prendere alla gola, che lo spinge verso quel qualcosa che rischia di sfuggirgli, se se lo lascia scappare. Il gesto pittorico trova così, nell'atto stesso del dipingere, l'efficacia di un magico complotto. Si tratta di far emergere dal non-essere un futuro essente e di coglierlo nel momento stesso in cui affiora sul confine tra l'inconscio e il volontario. Quel gesto non è mai gratuito, né fortuito: nasce da un istinto di fuga che è al contempo urgenza di ritrovare l'essenziale. Si può dire che l'arte di Mathieu è un'arte del balzo, poiché lo slancio fisico, il proiettarsi in avanti del corpo accompagna il pennello brandito come fosse una spada."

Mathieu realizza una serie di gioielli esclusivi destinati alla collezione invernale di Pierre Cardin. Su richiesta di Pierre Bérés crea le illustrazioni del libro di Raymond Queneau *Bords* (Editions Hermann), prima raccolta dei suoi testi critici, scientifici e matematici. In un'intervista ("Le Figaro Littéraire", 13 luglio), l'editore precisa: "Penso che questa presentazione sia molto coraggiosa e che sia un'importante novità nel campo dell'editoria il fatto che delle illustrazioni di qualità per un testo importante, accessibile a un pubblico colto, vengano venduti a un prezzo modesto."

1° ottobre: in occasione della mostra ad Arts et Culture di Ginevra, Mathieu tiene una conferenza al Théâtre de la Cour-Saint-Pierre dal titolo *L'évolution actuelle de la peinture et le rôle de l'artiste dans la société contemporaine*. Recensendo l'esposizione, Jean Lue Daval scrive ("Le Courrier", 4 ottobre): "La pittura di Mathieu è famosa grazie a una notevole pubblicità, ma il contatto con le sue opere obbliga ciascuno a considerarla sotto una nuova luce. Perché se Mathieu dipinge velocemente, tuttavia dipinge bene, e non è da tutti. Tutto risulta esatto, al proprio posto e denota una grande abilità e un indiscutibile senso

estetico. [...] Fino ad ora Mathieu sembrava poco attento o sensibile all'aspetto tattile della pittura. Le sue forme esplodevano senza arrivare a rendere vivo uno spazio che restava astratto. Negli ultimi gouaches o inchiostri (si potrebbe parlare del periodo ginevrino, dato che sono stati realizzati nella nostra città), invece, le macchie si librano e vibrano, dando vita, con delicati passaggi e contrasti, allo spazio che le circonda. Con una rara sobrietà di mezzi, Mathieu arriva allora a far vibrare la tela e a donarle una presenza che non aveva ancora mai trovato."

Ottobre: Herman Bernard, architetto responsabile della nuova Maison de la Radio, commissiona un affresco di venti metri per quattro a Mathieu. Sarà il primo che decora un edificio pubblico. Quando, l'11 ottobre, Mathieu apprende della morte dell'amico Jean Cocteau, decide di dedicargli l'affresco. "Il 17 cominciai l'affresco e glielo dedico: *Hommage à Jean Cocteau* – ottobre 1963. Per quattro notti, con un freddo polare, appollaiato sulla cima di un'enorme impalcatura, applicai centinaia di lamine d'oro su quella gloriosa calligrafia, e in un apposito spazio incollai un pezzo di velluto nero, tagliato da un vestito di una mia amica."

1964

Gennaio: l'architetto Jacques Couelle invita Mathieu a intervenire sul progetto di una delle case che sta costruendo a Castellaras-le-Neuf, in Costa Azzurra. Mathieu, il quale ritiene che Couelle "sia il primo architetto ad aver capito che il geometrismo e l'angolo retto sono morti", realizza un pavimento in rame e ardesia lungo dodici metri.

18 gennaio: Mathieu espone dieci dipinti e dodici gouaches alla Galerie Argos di Nantes. Vi realizza per la prima volta alcune tele di piccole dimensioni, tra le quali quattro di 73 centimetri per 50. Su "Arts" (29 gennaio), Louise-Françoise Hervieu riferisce: "La folla ha invaso da due giorni la Galerie Argos, ponendo senza sosta una quantità di domande a Mathieu. Il flusso continuo, ininterrotto, segna il successo di una

sommets de l'art moderne. Ici c'est bien l'œuvre qui justifie et fonde la lettre."

De même, Raymond Cogniat ("Le Figaro", 4 avril) note: "Il nous importe peu de savoir en combien de temps Mathieu fait un tableau, ni combien de tubes de couleurs il utilise pour ses somptueux empâtements. [...] Ce n'est pas par là, croyons-nous, que Mathieu se distingue et domine bien des artistes de ce temps. C'est parce qu'on le sent peintre avant tout, parce que le choix de ses couleurs aboutit tantôt à des accords tendres, tantôt à des contrastes passionnés toujours réussis. C'est parce que son écriture est nerveuse, comme une calligraphie rapide, sûre comme celle d'un dessinateur très entraîné; c'est parce que dans certaines toiles il parvient presque instinctivement à condenser un certain mystère et que, quoiqu'il dise, le hasard compte peu dans ce genre de réussite, puisque les œuvres qu'il expose ne laisse pas les visiteurs indifférents."

30 mars: parallèlement à l'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles présente, jusqu'au 21 avril, quarante-trois peintures de Mathieu de 1951 à 1962 ainsi que des collages et des œuvres sur papier. Le catalogue comporte des textes de Renée B[eslon] et Julien Alvard. Sous le titre *Le phénomène Mathieu*, "Beaux-Arts" (29 mars) publie un texte de Marcel Brion: "L'extrême rapidité avec laquelle Mathieu peint, dans un état de tension violente et de brusque détente, résulte de cette volonté qu'il a d'appréhender, de prendre à la gorge, quelque chose qui lui échapperait irrévocablement s'il lui laissait la faculté de fuir. Le geste pictural a ainsi, dans l'acte même de peindre, l'efficacité d'une conjuration magique. Il s'agit de faire sortir du non-être un futur étant et de le saisir au moment même où il affleure à la frontière de l'inconscient et du volontaire. Ce geste n'est jamais gratuit, ni fortuit: il naît d'un instinct de fuite qui est en même temps l'urgence de retrouver l'essentiel. On peut dire que l'art de Mathieu est un art du bond, puisque l'élan physique, le jet en avant de tout le corps accompagne le pinceau menaçant comme une épée."

Pour Pierre Cardin, Mathieu réalise une série de

bijoux exclusifs destinés à la collection d'hiver.

A la demande de Pierre Bérès, Mathieu illustre de dessins dans le texte le livre de Raymond Queneau *Bords* (Editions Hermann), premier recueil des textes critiques, scientifiques et mathématiques de l'auteur. Dans un entretien ("Le Figaro Littéraire", 13 juillet), l'éditeur précise: "Je pense que cette présentation est assez hardie et que des illustrations de qualité sur des textes importants, accessibles à un public cultivé et vendus à un prix modeste constitue une nouveauté dans l'édition."

1^{er} octobre: à l'occasion de son exposition à Arts et Culture à Genève, Mathieu donne une conférence sur *L'évolution actuelle de la peinture et le rôle de l'artiste dans la société contemporaine* au Théâtre de la Cour-Saint Pierre. Rendant compte de l'exposition, Jean-Luc Daval ("Le Courrier", 4 octobre) écrit: "La peinture de Mathieu est connue grâce à une abondante publicité, mais le contact avec les œuvres doit obliger chacun à la considérer sous un jour nouveau. Car si Mathieu peint vite, il peint bien et, là, plus tout le monde est capable d'en faire autant. Tout y est juste, à sa place, et dénote une très grande habileté et un sens de la peinture indiscutable. [...] Jusqu'alors, Mathieu semblait peu préoccupé ou sensible à la présence tactile de la peinture. Ses formes éclataient sans arriver à faire vivre un espace qui demeurerait abstrait. Dans ses dernières gouaches ou encres (on pourrait parler de la période genevoise puisqu'elles ont été faites dans notre ville), au contraire, les taches s'aèrent et vibrent en communiquant, par des passages et des contrastes subtils, la vie à l'espace qui les entoure. Avec une rare sobriété de moyens, Mathieu arrive alors à faire vibrer la toile et à lui donner une présence qu'elle n'avait encore jamais trouvée."

Octobre: Herman Bernard, l'architecte en chef de la nouvelle Maison de la Radio, commande en mars, une fresque de vingt mètres de long sur quatre de large à Mathieu. Elle sera la première à orner un édifice public. Lorsque le 11 octobre, Mathieu apprend la mort de Jean Cocteau, il décide de lui rendre hommage à travers sa fresque.

"Le 17, je commençai la fresque que je lui dédiais:

En hommage à Jean Cocteau – octobre 1963.

Pendant quatre nuits, dans un froid glacial, juché en haut d'immenses échafaudages, j'appliquai des centaines de feuilles d'or sur cette glorieuse calligraphie et dans un espace réservé, je collai, découpai dans une robe d'une de mes amies, un morceau de velours noir."

1964

Janvier: l'architecte Jacques Couelle invite Mathieu à intervenir sur l'architecture d'une des maisons qu'il construit au village de Castellaras-le-Neuf, sur la Côte d'Azur. Mathieu, qui considère que Couelle "est le premier architecte à avoir compris que le géométrisme, l'angle droit sont mort", réalise à cette occasion la maquette d'un sol en cuivre et ardoise de douze mètres de longueur.

18 janvier: Mathieu expose jusqu'au 15 février dix peintures et douze gouaches à la Galerie Argos à Nantes. Il y réalise pour la première fois des toiles de petites dimensions (dont quatre de 73 par 50 centimètres). Dans "Arts" (29 janvier) Louise-Françoise Hervieu rapporte: "La foule a envahi pendant deux jours la Galerie Argos, interrogeant sans fin Mathieu. Maintenant, le flot continue, ininterrompu, marquant le succès d'une exposition qui fera date dans les annales de la vie culturelle et artistique."

A l'occasion de sa venue à Nantes, Mathieu prononce le 17 janvier une conférence dans le Grand Amphithéâtre de l'Ecole Nationale Supérieure de Mécanique sur *L'abstraction lyrique et le rôle de l'artiste dans la société*. Rendant compte de l'exposition dans "L'Eclair" (24 janvier), H. Bouyer note: "Ce n'est pas le moins curieux de l'affaire que de voir cette peinture révolutionnaire, qui se veut en réaction contre l'abstraction géométrique, s'ordonner dans des mises en page dont le plus pointilleux académiste ne saurait renier la rigueur mathématique! Une toile de Mathieu, c'est le triomphe du 'nombre d'or'."

Mai: dans la revue française "Twenty", Mathieu lance à l'intention de la jeunesse un nouveau réquisitoire contre la société contemporaine.

Ce texte, lu sur les ondes de Radio-Télé-Luxembourg le 6 janvier 1968, à la fin du *Journal inattendu* dont

Mathieu est ce jour-là le rédacteur en chef invité, énonce une part de la thématique des événements du mois de mai suivant:

"La Révolte, la Vitesse, le Risque: trois mots-clé. Trois mots au cœur des Twentys. Barrés, Valéry, Gide, Malraux ont été les derniers à répondre aux questions laissées en suspens depuis l'abandon des dieux. Aujourd'hui, personne. Après une littérature du désespoir, de l'absurde, de l'ennui, où ni Sartre, ni Camus, ni Sagan n'ont dialogué vraiment avec vous, ni d'ailleurs avec ceux auxquels ils eussent aimé s'adresser les maîtres à penser n'ont plus cours. L'affectivité et l'intuition envahissent les terrains de la raison raisonnée, les cadres de la psychologie éclatent, l'enfance se redécouvre, les adolescents réapprennent les passions, les normes sociales périmées sont en train de sauter. "Hier James Dean, aujourd'hui les Beatles. Pourquoi? Parce qu'avant d'incarner une fureur de vivre, ils incarnent une fureur. Fureur contre cette société bourgeoise qui croule sous ses conformismes, ses mesquineries, son égoïsme. Depuis trois siècles la France est la plus bourgeoise de toutes les nations. L'abject Descartes lui a fourni ses bases philosophiques et morales. L'abject Guizot lui a fourni ses slogans. Vous payez tous aujourd'hui cet héritage. Après le peuple, vous venez de prendre conscience que partout le bourgeois a mis des verrous, que partout il étale son mépris du travail manuel, son mépris de la création, son mépris des valeurs féminines, son mépris du véritable sens de la vie. Que partout il révèle deux obsessions, celle du profit et celle de la sécurité. Il accapare et il verrouille. Dans la crainte de voir les biens lui échapper, il ferme du 'même geste les coffres, les cœurs, les maisons', il installe des clôtures, des interdits, des barrières: barrière du diplôme, limite d'âge, propriété 'privée'. "La Révolte, la Vitesse, le Risque, ces trois mots sont aussi au cœur de l'abstraction lyrique d'aujourd'hui. Ne sont-ce pas la même révolte contre les règles établies, le même goût du risque sous toutes ses formes, la même passion pour la vitesse et l'intensité violente, le même mépris pour l'absence d'originalité et de grandeur, le même élan

mostra che sarà ricordata negli annali della vita culturale e artistica.”

In occasione del suo soggiorno a Nantes, Mathieu tiene, il 17 gennaio, una conferenza nel grande anfiteatro dell'Ecole Nationale Supérieure de Mécanique, intitolata *L'abstraction lyrique et le rôle de l'artiste dans la société*. “L'Eclair” (24 gennaio) recensisce la mostra, con un articolo di H. Bouyer: “È solo una delle cose particolari di questa mostra, il fatto di vedere questa pittura rivoluzionaria, che vuole essere una reazione contro l'astrazione geometrica, sfociare in opere di cui i più pignoli tra gli accademici non potrebbero negare il rigore matematico! Una tela di Mathieu è il trionfo del 'numero aureo'.”

Maggio: dalle pagine della rivista francese “Twenty” Mathieu, rivolgendosi ai giovani, lancia una requisitoria contro la società contemporanea. Il testo, letto alla Radio-Télé-Luxembourg il 6 gennaio 1968, alla fine del *Journal inattendu* di cui Mathieu è per quel giorno il caporedattore ospite d'onore, enuncia una parte della tematica degli eventi del maggio successivo: “La Rivolta, la Velocità, il Rischio: tre parole chiave. Tre parole alla base dei Twentys. Barrés, Valéry, Gide, Malraux sono gli ultimi che hanno cercato di rispondere alle domande lasciate in sospeso dopo l'abbandono degli dei. Ora più nessuno. Dopo una letteratura della disperazione, dell'assurdo, della noia, in cui né Sartre, né Camus, né Sagan hanno dialogato veramente con voi, né d'altronde con coloro a cui avrebbero voluto rivolgersi: i 'maîtres à penser' non hanno più ragion d'essere. L'affettività e l'intuizione invadono il terreno della ragione raziocinante, il quadro in cui si iscriveva la psicologia è saltato, l'infanzia si riscopre, gli adolescenti si riappropriano delle passioni, le norme sociali sorpassate stanno per cedere. “Ieri James Dean, oggi i Beatles. Perché? Perché, prima ancora di incarnare il furore di vivere, incarnano un furore. Furore contro questa società borghese che crolla sotto il peso del suo conformismo, la sua meschinità, il suo egoismo. Da più di tre secoli la Francia è la più borghese delle nazioni. L'abietto Cartesio le ha fornito le

basi filosofiche e morali. L'abietto Guizot le ha fornito gli slogan. Voi pagate oggi per questa eredità. Dopo il popolo, avete appena preso coscienza del fatto che il borghese ha posto dovunque dei chivistelli, sparso ovunque il disprezzo per il lavoro manuale, il suo disprezzo per la creatività, per i valori femminili, per il vero senso della vita. Che dovunque mostra di essere ossessionato da due cose: il profitto e la sicurezza. Si accaparra e mette sotto chiave. Nel timore di vedersi sfuggire i propri beni ferma con un solo gesto 'le cassaforti, i cuori e le case'. Instaura divisioni, divieti, barriere: la barriera del diploma, del limite d'età, della proprietà privata. La Rivolta, la Velocità, il Rischio: queste tre parole sono ancora oggi al centro dell'astrazione lirica. Non sono forse la stessa rivolta contro le regole stabilite, lo stesso gusto del rischio in tutte le sue forme, la stessa passione per la velocità e l'intensità violenta, lo stesso disprezzo per la mancanza di originalità e di grandezza, lo stesso slancio spontaneo, fiducioso e generoso? Sì, perché oggi che cos'è la pittura? È l'espressione più diretta di un'insoddisfazione e di una volontà. La pittura è un volere, non è più un fare. La tela viene sferzata, messa a soqqadro, trafitta; il colore schizza, fonde, traspira, muta, cresce, si frantuma. L'artigianato, il finito, la perfezione degli ideali greci: è tutto morto. La tensione, la densità, l'ignoto, il mistero imperano e vincono su ogni quadro. Per la prima volta nella storia la pittura è potuta diventare spettacolo e si può assistere alla creazione come si assiste a una jam session. Il quadro si crea come un assolo di batteria di Art Taylor o di tromba di Roland Kirk: la mobilitazione di tutte le energie psichiche è una festa suprema, la volontà di perdersi per essere, l'instaurazione di un stato di transe, di un'estasi, di un delirio. Perché quest'arte si pone agli antipodi rispetto all'arte classica. Taglia tutti i ponti con il Rinascimento. Crea, non copia. Ha abbandonato il silenzio e la solitudine dell'atelier per scendere in strada, riallacciando un dialogo spontaneo e diretto con lo spirito popolare. La pittura è diventata azione. Mentre

un Picasso confessa ancora tutto il suo timore di dipingere in un'arena, il pittore di domani si presenterà in pubblico di fronte alla sua tela bianca come Dominguin di fronte al toro. Questo furore, questa disperazione, questa collera, questa sfida, questa tensione, questa foga, questa gratuità che l'animano e la innalzano non sono forse il vostro furore, la vostra collera?

“Di fronte alla distruzione e all'affondamento di tutti i valori tradizionali, a questa Hiroshima dei determinismi, a questo fallimento delle strutture rassicuranti, s'impone un maremoto sociale che spazzi via tutte le barriere per ritrovare la vera comunità, quella del dono di sé, del distacco, della vertigine. Dopo la fine dei valori aristocratici, dopo l'imborghesimento progressivo delle masse, non restano che i giovani e gli artisti per incarnare un'ideologia di lotta in una società dei consumi, che ha soffocato tutte le sue rivolte nel rassicurante conforto della mediocrità.

“In questo futuro in cui coloro che non sono capaci di disprezzarsi non cercano altro che cuscini dorati per attraversare il più silenziosamente possibile la loro notte ipocrita, concentriamoci su questa sicurezza e quest'abiezione in cui regna il denaro, che uccide i sogni e le passioni, in cui i talenti si misurano con il successo, i modi conformisti soffocano quel che resta dell'individualità viva, e opponiamo alla società attuale un totale rifiuto. L'arte, grazie alla sua capacità premonitrice, annuncia dei meravigliosi cataclismi, che getteranno nell'ignoto e nel terrore i meschini ricattatori del Benessere. Si prepara la più grande trasformazione intellettuale, spirituale e sociale di tutti i tempi. È già in marcia.”

Luglio: “Galerie des Arts” pubblica un'intervista a Mathieu di André Parinaud, in cui l'artista polemizza con gli industriali che non ricorrono più agli artigiani e agli artisti per creare nuovi prodotti, ma si affidano ai disegnatori dei prodotti industriali: “Assistiamo da più di quarant'anni alla rinuncia dell'artista per quanto riguarda i suoi compiti più elementari. Ha creduto di potersi rinchiudere nella sua torre d'avorio, limitandosi

a fare qualche quadro al cavalletto, per alcuni privilegiati. Ha voluto ritirarsi in disparte dal mondo. Oggi il mondo fa a meno di lui. [...] Io cerco di partecipare il più possibile alla vita collettiva. Oltre al letto e all'arco di trionfo, che mi sono stati commissionati dal Musée des Arts Décoratifs, oltre al mosaico che ho realizzato a Ravenna e le sculture, gli arazzi, alcuni ancora in corso di attuazione, ho disegnato abiti per Cardin, nuove pellicce, progettato impostazioni grafiche, creato gioielli, ho fatto ricamare delle tovaglie. Una casa automobilistica mi ha appena chiesto di ideare dei progetti per un'automobile destinata a un largo pubblico, un fonditore mi ha chiesto di pensare a un nuovo carattere di stampa e ho appena finito un pavimento per una piccola comunità cittadina. Faccio tutto quello che mi viene proposto e che trovo il tempo di realizzare. [...] Gli industriali e i fabbricanti non fanno onore alla loro professione. Nessuno si interessa più alla qualità ma tutti pensano solamente al profitto.”

12 ottobre: alla richiesta da parte dell'industriale Guy Biraud di realizzare la copertina del suo catalogo di materiale elettrico, Mathieu risponde suggerendogli di affidare a lui l'intera impostazione grafica della pubblicazione. “Il suo progetto mi appassiona troppo per limitare la mia collaborazione alla sola copertina”, gli scrive. “Sono pronto a fare l'intero catalogo, se non cambia idea di fronte alla possibilità di realizzare finalmente una brochure contemporanea. L'editoria è in ritardo di quattro secoli: sarebbe un peccato vestire l'elettricità con dei costumi che risalgono all'epoca della lampada a olio.”

Dopo questa prima collaborazione nel campo della grafica, continuerà a lavorare con Biraud ideando il progetto della nuova fabbrica del gruppo a Fontenay-le-Comte.

3 novembre: Mathieu espone per la terza volta a Londra, alla Gimpel Fils Gallery (fino al 5 dicembre). Tra i numerosi articoli che parlano dell'esposizione su svariati giornali, quello di Sheldon Williams (“The New York Herald Tribune”, 17 novembre) è fra i più significativi: “Una meravigliosa mostra che fa apparire quella

spontané, confiant, généreux? Oui, car une peinture, aujourd'hui, qu'est-ce? C'est l'expression la plus directe d'une insatisfaction et d'une volonté. La peinture c'est un vouloir, ce n'est plus un faire. La toile est fouettée, bousculée, sabrée; la couleur gicle, fuse, transperce, virevolte, monte, s'écrase. L'artisanat, le fini, le léché des idéaux grecs, tout cela est mort. La tension, la forçité, l'inconnu, le mystère règnent et gagnent sur tous les tableaux. Pour la première fois dans l'histoire, la peinture a pu devenir spectacle et l'on peut assister à sa création comme l'on assiste à une jam-session. Le tableau se joue comme un solo de batterie d'Art Taylor ou de trompette de Roland Kirk: la mobilisation de toutes les forces psychiques en une fête suprême, la volonté de s'oublier pour être, l'instauration d'un état second, d'une extase, d'un délire. Cet art se situe aux antipodes des traditions classiques. Il a coupé tous les ponts avec la Renaissance. Il crée: il ne recopie pas. Il a quitté le silence et la solitude de l'atelier pour descendre dans la rue, il renoue un dialogue direct et spontané avec l'âme populaire. La peinture est devenue action. Alors qu'un Picasso avoue encore toute sa frayeur à peindre dans l'arène, le peintre demain se présentera en public devant sa toile blanche comme Dominguin devant le taureau. Cette fureur, ce désespoir, cette colère, ce défi, cette tension, cette fougue, cette gratuité qui l'animent et le soulèvent, ne sont-ce pas votre fureur, votre colère? "A l'éclatement et à l'effondrement de toutes les valeurs traditionnelles, à cet Hiroshima des déterminismes, à cette faillite des structures rassurantes, un raz de marée social s'impose, balayant toutes les cloisons pour retrouver la véritable communauté, celle du don de soi, du détachement, du vertige. Après les valeurs aristocratiques défuntées, après l'embourgeoisement progressif des masses, il n'y a plus que les jeunes et les artistes pour incarner une idéologie de combat dans une société de consommation qui a étouffé toutes ses colères dans le confort douillet de sa médiocrité. "Dans cet avenir où ceux qui ne savent plus se mépriser ne cherchent que des oreillers dorés

pour traverser le plus silencieusement possible leur nuit hypocrite, braquons tous les projecteurs sur cette sécurité et cette abjection où règne l'argent, tombeau des rêves et des passions, où les vocations ne montent plus qu'à l'échelle de la réussite, où le conformisme des modes engouffre ce qui reste de singularité vivante, et opposons à la société présente un refus total. L'art dans sa fonction prémonitoire annonce de merveilleux cataclysmes en projetant dans l'inconnu et la terreur les petits maîtres-chanteurs du Bien-être. La plus grande mutation intellectuelle, spirituelle et sociale de tous les temps se prépare. Elle est en marche." Juillet: "Galerie des Arts" publie une interview de Mathieu par André Parinaud, dans laquelle l'artiste s'insurge contre les industriels qui ne font plus appel aux artisans et aux artistes pour créer de nouveaux produits, mais à des esthéticiens industriels: "Nous assistons depuis quarante ans à une démission de l'artiste vis-à-vis de ses devoirs élémentaires. Il a cru qu'il pouvait trôner dans sa tour d'ivoire, en faisant quelques tableaux de chevalet à l'usage de quelques privilégiés. Il a voulu vivre à l'écart du monde. Le monde se passe de lui aujourd'hui. [...] J'essaie de participer le plus possible à la vie collective. En dehors du lit et de l'arc de triomphe, que le Musée des Arts Décoratifs m'avait commandés, en dehors de la mosaïque que j'ai faite à Ravenne et des sculptures et des tapisseries réalisées ou en cours de réalisation, j'ai dessiné des robes pour Cardin, j'ai composé des fourrures nouvelles, créé des mises en page, fait exécuter des bijoux, fait broder des nappes. Une firme d'automobiles vient de me demander de lui soumettre les projets d'une voiture populaire, un fondeur vient de me demander de concevoir un nouveau caractère, et je viens de finir un sol dans un village collectif. Je fais tout ce qui m'est proposé et tout ce que j'ai le temps de réaliser. [...] Les industriels et les fabricants ont perdu l'honneur de leur profession. On ne s'intéresse plus à la qualité. Seulement au profit." 12 octobre: sollicité par l'industriel Guy Biraud pour réaliser la couverture de son catalogue de matériel électrique, Mathieu lui suggère

d'assurer entièrement la mise en page de l'ouvrage. "Votre projet est trop passionnant pour limiter ma collaboration à une simple couverture, lui écrit-il. C'est tout votre catalogue que je suis prêt à faire si vous ne reculez pas devant l'idée de réaliser enfin une brochure de notre temps. L'édition a quatre siècles de retard; il serait dommage d'habiller l'électricité dans des vêtements datant de la lampe à huile." Cette première collaboration dans le domaine du papier se poursuivra par le dessin de l'architecture de la nouvelle usine du groupe à Fontenay-le-Comte. 3 novembre: Mathieu expose pour la troisième fois à Londres, jusqu'au 5 décembre, à la Gimpel Fils Gallery. Une presse importante rend compte de l'exposition. Parmi ces articles, celui de Sheldon Williams ("The New York Herald Tribune", 17 novembre) est l'un des plus significatifs: "Une superbe exposition qui fait de la manifestation mal choisie de la Galerie Arditti la saison dernière une insulte à un grand artiste. Quels qu'aient pu être ses excès dans le passé, Mathieu aujourd'hui a le pouvoir de bâtir les monuments de cette synthèse Orient-Occident sur laquelle sa calligraphie frémissante semble fondée." 5 novembre: "Combat" consacre un long article à Mathieu non comme peintre mais en tant que rédacteur en chef de la revue "United States Lines Paris Review". Ce magazine offert aux passagers transatlantiques des paquebots "United States" et "America" a fait paraître, en effet, à l'été, son dernier numéro reprenant une sélection des articles les plus marquants publiés depuis 1953: "Peu après le lancement du paquebot 'United States', il y a une dizaine d'années, paraissait le premier numéro de 'United States Lines Paris Review' qui se voulait un trait d'union entre l'Europe et l'Amérique. Je suppose qu'il suffisait à cette publication d'être aimable, jolie, et luxueuse. Quelque chose à feuilleter à bord, et peut-être, à laisser traîner, en souvenir, sur quelque table basse, un mois ou deux. Mais la direction littéraire, la présentation, la mise en page de cette revue étaient confiées à Georges Mathieu. Beaucoup d'entre nous aiment les classifications, qui rassurent. Georges Mathieu

étant un peintre, certains auront été surpris à la lecture du sommaire de sa revue. Car au cours des années ses collaborateurs s'appellent Allan Temko, Ionesco, John Cage, Cocteau, Dalí, Pierre Boutang, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Frank Lloyd Wright, Maurice Béjart, Pierre Boulez, Heisenberg, Carl G. Jung, Norbert Wiener, Richards, Burckhard Heim, Michel Loeve, Karl Jaspers, Denis de Rougemont, Stéphane Lupasco, Mounir Hafez. Dans tous les numéros, Georges Mathieu présente chaque article en quelques lignes dont le ton personnel donne à l'ensemble son lien et son unité. Art, science, philosophie, morale, histoire, rien ne lui est indifférent, rien ne lui est étranger. Et c'est peut-être une découverte. Car Mathieu le peintre et Mathieu le magnifique sont bien connus du public, qui sait que l'un a du génie et l'autre des moustaches, des voitures rares et une élégance fracassante. Est-ce un troisième homme, ici, qui porte le même nom? Homme de culture, certes – et de cette culture moderne qui est large et fervente curiosité – sa démesure naturelle s'accorde à celle de la pensée contemporaine la plus avancée qui, dans tous les domaines, renverse les digues rationnelles que notre Occident croyait éternelles. Georges Mathieu propose à l'honnête homme de notre temps les voies ouvertes d'une découverte multiple. Pensera-t-on que la pensée philosophique est pour ce grand artiste un violon d'Ingres? Ce serait un contresens. Stéphane Lupasco, dans un bel essai d'une merveilleuse richesse (*Science et art abstrait*, Julliard), montre comme, tout au contraire, l'art dit 'abstrait' a précédé les démarches philosophiques les plus hardies rendues possibles par la science moderne. Et il écrit: 'Si je rapproche les aventures de la science et l'avènement esthétique de l'abstraction – comme l'a tenté déjà Georges Mathieu, en ses vives lucidités intuitives – c'est non seulement parce que, là comme ici, on ne peut rien comprendre sans une transformation révolutionnaire et difficile de notre pensée logique, mais parce qu'il est impossible désormais d'énoncer quoi que ce soit qui touche aux manifestations humaines sans tenir compte des nouveaux

della stagione scorsa alla Galerie Arditti un vero e proprio insulto a un grande artista. Di qualunque tipo di eccessi si sia macchiato nel passato, oggi Mathieu ha il potere di forgiare i monumenti di quella sintesi Oriente-Occidente in cui la sua fremente calligrafia sembra trovare il proprio fondamento.”

5 novembre: “Combat” dedica un lungo articolo a Mathieu non come pittore, ma come caporedattore della rivista “United States Lines Paris Review”. La rivista, regalata ai passeggeri dei transatlantici “United States” e “America”, ha infatti pubblicato in estate l’ultimo numero, che raccoglieva una selezione degli articoli più significativi a partire dal 1953: “Poco dopo il varo del transatlantico ‘United States’, una decina d’anni fa, fu pubblicato il primo numero della ‘United States Lines Paris Review’, che voleva essere un collegamento tra Europa e America. Immagino sarebbe bastato che fosse una pubblicazione piacevole, carina e patinata, da sfogliare a bordo, e forse da lasciare come souvenir su qualche tavolino un mese o due... ma la direzione letteraria, la presentazione, l’impaginazione di quella rivista furono affidate a Georges Mathieu. Molti fra noi amano le classificazioni, che sono rassicuranti, e siccome Mathieu è un pittore, alcuni saranno restati stupefatti durante la lettura dell’indice della sua rivista. Perché nel corso degli anni i suoi collaboratori sono stati Allen Temko, Ionesco, John Cage, Cocteau, Dalí, Pierre Boutang, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Frank Lloyd Wright, Maurice Béjart, Pierre Boulez, Heisenberg, Carl Gustav Jung, Norbert Wiener, Richards, Burckhard Heim, Michel Loeve, Karl Jaspers, Denis de Rougemont, Stéphane Lupasco, Mounir Hafez. In ogni numero Georges Mathieu presenta ogni articolo in poche parole, cosicché l’impostazione personale costituisce per l’insieme il filo rosso che lo unisce. Arte, scienza, filosofia, morale, storia: niente gli resta indifferente o estraneo. Forse si tratta di una scoperta. Perché il Mathieu pittore e il Mathieu il magnifico sono ben noti al pubblico, il quale sa che uno è geniale e l’altro porta i baffi, ha delle

automobili d’epoca ed è d’una vistosa eleganza. Si tratta qui di un terzo uomo che porta lo stesso nome? Certamente un uomo di cultura – e di quella cultura moderna che comporta una grande e fervida curiosità – la cui naturale dismisura ben s’accorda con quella del pensiero contemporaneo più all’avanguardia, che in ogni campo rompe le barriere imposte dalla razionalità, che il nostro Occidente credeva fossero destinate a durare per sempre. Georges Mathieu propone all’uomo comune del nostro tempo la via verso molteplici scoperte. Si potrebbe credere che il pensiero filosofico rappresenti per quest’artista il passatempo preferito. Sarebbe riduttivo. Stéphane Lupasco, in un bel saggio, molto documentato (*Science et art abstrait*, Julliard), dimostra che proprio l’arte cosiddetta ‘astratta’ ha anticipato l’evoluzione delle teorie filosofiche più innovative, rese possibili dalla scienza moderna. Scrive: ‘Se accosto le avventure della scienza e l’avvento estetico dell’astrazione – come ha già cercato di fare Georges Mathieu, con le sue lucide intuizioni – non è soltanto perché, in entrambi i casi non è possibile comprenderle senza una trasformazione rivoluzionaria e faticosa del nostro pensiero logico, ma perché è ormai del tutto impossibile dire qualsiasi cosa al riguardo delle manifestazioni umane, senza tener conto delle scoperte ottenute dagli esperimenti – e non dalla teoria – della scienza.’ Perciò questo ‘terzo uomo’ che pensiamo di aver scoperto ci rivela in realtà la riflessione che è implicita nella sua opera pittorica. È mettendo in discussione la pittura che Georges Mathieu è diventato quello che è. Questa messa in discussione faceva entrare in crisi il pensiero; cioè, mi sembra, l’uomo stesso. Filosofando, Georges Mathieu continua semplicemente a essere colui che possiede l’arte di porre le domande giuste. Corre forse il rischio della dispersione, percorrendo contemporaneamente le tante strade che si offrono al pensiero? È il rischio che corre la cultura nel nostro tempo, e in realtà Mathieu corre meno rischi di noi esponendovisi, in virtù di quella intuizione del mondo che è al centro contemporaneamente del suo pensiero e della sua

arte. La ‘United States Lines Paris Review’ – che è stata più volte ristampata e che ha superato da molto tempo i traguardi che si era inizialmente posta – decisamente unica per la sua ottima qualità e per la sua grande ambizione, merita di essere presentata ai lettori di ‘Combat’, a dispetto delle insolite ragioni per cui viene pubblicata.” Mathieu disegna l’etichetta destinata a comparire sulla bottiglia di Château Mouton Rothschild 1961, commissionatagli da Philippe de Rothschild, che prosegue nella tradizione di affidarne la realizzazione ogni anno a un pittore differente. Dicembre: su “La Côte des Peintres”, Alain Bosquet dedica un lungo articolo all’opera di Mathieu, passandone in rassegna le varie tappe. In conclusione di questo saggio Bosquet afferma: “A cosa serve la sua opera? Non serve e non si accontenta di essere: si evolve senza lasciare trasparire le eventuali leggi della sua evoluzione, che resta aleatoria. Significa che il suo valore più innegabile è quello del segno e della firma di uno straordinario istigatore. [...] Trasmette un messaggio che proviene da un altrove, che non deve essere compreso, a qualcuno che non esiste: ma è tuttavia un messaggio importante che basta a se stesso, in assoluto.” Il Musée des Beaux-Arts di La Chaux-de-Fonds, in Svizzera, acquisisce *Fête et procession pour la victoire de Lépante*.

1965

22 maggio: Mathieu realizza il manifesto per la festa degli allievi dell’Ecole Polytechnique “Point Gamma”. Per il pittore è la prima creazione di quel genere.

23 giugno: il settimanale “Arts” pubblica un numero speciale nel quale cento personaggi del mondo dell’arte e delle lettere scelgono i dieci artisti più importanti con meno di cinquant’anni che si sono distinti negli ultimi vent’anni. Mathieu ne fa parte assieme a Rauschenberg, Tinguely, Soulages, Klein, Hundertwasser... Tra i personaggi interrogati, Pierre Restany classifica Mathieu al secondo posto subito dopo Yves Klein.

Nell’articolo pubblicato in margine alla classifica, Sarane Alexandrian analizza il rapporto del pittore con le sue opere realizzate in pubblico: “Egli è ormai prigioniero di un meccanismo che lo pone in competizione con se stesso. Vuole fare sempre di più. Il pittore diventa un personaggio che fa concorrenza al matador, al musicista jazz e al pilota automobilistico, come protagonista di un gioco che ipnotizza gli spettatori. Tali prodezze sono giustificabili se è provato che il quadro non potrebbe essere realizzato altrimenti. E, infatti, è evidente che la creazione delle sue immense tele necessita di un gran dispendio di energie psichiche, cui fa da stimolo la presenza di una folla in totale concentrazione. Inoltre, l’obbligo ad agire velocemente accresce di per sé la veemenza dell’atto calligrafico, dando ai segni un’eloquenza imperiosa. Infine, persino i titoli storici di cui si fregiano le sue opere non figurative non sono semplici orpelli: essi nutrono l’estasi del creatore, trasmettendo un senso visionario alla sua azione. Riunendo in sé alcune ossessioni tipiche della nostra epoca, Georges Mathieu resta colui che ha espresso più intensamente la rottura con la concezione artigianale dell’arte. Siamo vissuti a lungo con l’idea che il genio necessiti di tanta pazienza: è sempre più probabile che, per i giovani artisti di oggi, il genio sia una breve impazienza. È merito di Mathieu averlo dimostrato e aver spinto all’estremo la convinzione che la pittura sia meno un modo di fare che un modo di essere.”

12 ottobre: la Galerie Charpentier di Parigi espone 121 dipinti di Mathieu, accompagnati da sedici gouaches. Il catalogo riporta la prefazione di Raymond Nacenta, un testo di Georges Schéhadé, delle annotazioni del pittore e un importante studio di François Mathy: “Dopo la retrospettiva del Musée Municipal d’Art Moderne, Mathieu non aveva esposto a Parigi le sue opere recenti. Sembra persino che ne abbia evitato le occasioni, come se, in mezzo alle diffuse manifestazioni di non-arte, gli sembrassero incongrue. Oppure lo immaginavamo precocemente esaurito, condannato a perpetuare un gesto ormai stanco?... Invece, si trattava di un momento di riflessione:

Conferenza di Georges Mathieu alla Galerie Charpentier, Parigi, 9 dicembre 1965
Conférence de Georges Mathieu à la Galerie Charpentier, Paris, 9 décembre 1965

enseignements que nous fournit l'expérience – et non la théorie – scientifique. Ainsi donc, ce 'troisième homme', que nous pensions avoir découvert, nous livre en fait la démarche réflexive impliquée par son œuvre de peintre. C'est par une mise en question de la peinture que Georges Mathieu est devenu ce qu'il est. Cette mise en question mettait en cause, je crois, la pensée, c'est-à-dire l'homme lui-même. En philosophe, Georges Mathieu continue d'être très simplement celui qui a l'art de poser les bonnes questions. Court-il le risque de la dispersion en allant le plus loin possible sur tant de voies ouvertes à la pensée? C'est le risque même de la culture en notre siècle et, en fait, Georges Mathieu est moins exposé à s'y perdre que la plupart d'entre nous, riche de cette intuition du monde qui est au centre à la fois de sa pensée et de son art. La 'United States Lines Paris Review' – souvent rééditée, et qui a laissé son but initial bien loin derrière soi – tout à fait incomparable à la fois par sa haute qualité et par la générosité de son ambition, méritait d'être présentée aux lecteurs de 'Combat', en dépit des inhabituelles conditions de sa parution."

Mathieu dessine pour Philippe de Rothschild, selon la tradition d'en confier chaque année la réalisation à un peintre différent, l'étiquette de la cuvée Château Mouton Rothschild 1961. Décembre: dans "La Côte des Peintres", Alain Bosquet consacre un long article à l'œuvre de Mathieu et en retrace les étapes successives. A cette étude, l'une des premières entièrement consacrée au travail du peintre, Alain Bosquet donne la conclusion suivante: "A quoi sert son œuvre? Elle ne sert pas, et elle ne se contente pas d'être; elle évolue sans rien trahir d'éventuelles lois de l'évolution qui reste aléatoire. C'est dire que sa valeur la plus certaine est celle du signe et de la signature d'un extraordinaire exciteur. [...] Il transmet un message venu d'ailleurs, qu'il ne doit pas comprendre, à quelqu'un qui n'existe pas; mais c'est tout de même un message important, qui se suffit à soi, dans l'absolu."

Le Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds, en Suisse, acquiert *Fête et procession pour la victoire de Lépante*.

1965

22 mai: Mathieu réalise l'affiche de la fête des élèves de l'Ecole Polytechnique "Point Gamma". C'est la première réalisation du peintre dans ce domaine.

23 juin: l'hebdomadaire "Arts" publie un numéro spécial pour lequel cent personnalités du monde des arts et des lettres ont choisi les dix plus grands artistes de moins de cinquante ans révélés depuis vingt ans. Mathieu fait partie de ceux-ci aux côtés de Rauschenberg, de Tinguely, de Soulages, de Klein, de Hundertwasser... Parmi les personnalités interrogées, Pierre Restany classe Mathieu en deuxième position immédiatement après Yves Klein. Dans l'article publié à l'occasion de ce classement, Sarane Alexandrian analyse le rapport du peintre à ses œuvres réalisées en public: "Il est désormais pris dans un mouvement qui le met en compétition avec lui-même. Il veut faire de plus en plus fort. Le peintre devient un personnage qui concurrence le matador, le musicien de jazz et le coureur automobile, comme acteur d'un jeu mettant les spectateurs en transe. De telles prouesses sont justifiables s'il est avéré que le tableau ne pourrait être fait autrement. Or, il est évident que la création de ses immenses toiles nécessite une grande dépense physique, à laquelle sert de stimulant la présence d'une foule attentive. En outre, l'obligation d'agir rapidement accroît la véhémence de l'acte calligraphique, et donne aux signes une éloquence à l'emporte-pièce. Enfin, même les titres historiques décorant ces œuvres non-figuratives ne sont pas de simples redondances; ils nourrissent l'extase du créateur, communiquent un sens visionnaire à son action. Résumant en lui quelques obsessions de notre époque, Georges Mathieu reste celui qui a exprimé le plus intensément la rupture avec la conception artisanale de l'art. On a longtemps vécu sur l'idée que le génie est une longue patience; il devient plus certain que, pour les jeunes artistes actuels, le génie est une brève impatience. Il appartient à Mathieu de l'avoir démontré et d'avoir poussé à l'extrême la conviction que la peinture est moins une manière de faire qu'une manière d'être."



12 octobre: la Galerie Charpentier, à Paris, expose jusqu'au 15 décembre cent vingt et une peintures de Mathieu, accompagnées de seize gouaches. Le catalogue comporte une préface de Raymond Nacenta, un texte de Georges Schéhadé, des notes du peintre et une importante étude de François Mathy: "Depuis la rétrospective du Musée Municipal d'Art Moderne, Mathieu n'avait pas montré à Paris ses œuvres récentes. Il semble même qu'il en ait fui les occasions comme si, parmi les manifestations du non-art ambiant, elles eussent paru incongrues. Ou bien l'imaginait-on, hâtivement, épuisé, condamné à perpétuer un geste fatigué?... C'était pourtant le temps de la réflexion; non que fût venu le moment où, comme il arrive quelquefois, l'artiste remet en cause son esthétique mais la perspective d'un nouveau combat s'offrait et il considérait. Certes, la révolte avait été nécessaire au discours: c'était la revanche d'exister contre les autres. Il s'agit moins désormais d'expression que d'intensité, non que la protestation s'apaise, les motifs demeurent, mais s'intériorisant davantage elle gagne singulièrement en puissance: forcer le lyrisme qui l'habite pour libérer la force qui le mène et atteindre à plus d'absolu. Cette 'véhémence souffrée', superbement anarchique des débuts, semblait n'avoir de fin qu'en elle-même comme si le geste était brut de signification. Or le signe précède le sens et celui-ci en procède. Lourde de sens et d'intentions apparaît l'actuelle peinture de Mathieu sur lesquels il faudra bien s'expliquer. Certes la démarche demeure inchangée, confirmée même, mais la toile, aussi souveraine est moins

trépidante, plus évidente. La présence des fonds devient plus active, des formes que l'on n'ose plus dire taches créent des équilibres imprévus, les structures nouent des centres de tension. De subtils réseaux tendent l'espace où dans le feu du tableau l'esprit trame le geste. Une volonté intuitive, claire, exigeante, contraignante guide l'artiste. Il y avait dans ses toiles antérieures une logique (folie) tellement implacable qu'elle paraissait mécanique. La victoire remportée n'était jamais hasardeuse et toujours exacte. Maintenant l'œuvre est plus concertée dans son évidente 'naïveté'. Mathieu a suffisamment traqué l'habitude et la convention, pour n'être plus à la merci d'une vitesse sans absolue nécessité. Il y avait dans sa fuite ou dans son élan vers l'obstacle comme une précaution. Maintenant il s'offre le luxe, délivré qu'il est des pièges de la raison, d'improviser lentement. Epris d'exactitude, refusant l'à-peu-près, rejetant l'effet, il ne tolère plus l'accident solliciteur de détours: il le maîtrise ou l'annihile. Certes le tableau demeure l'enjeu d'une énorme partie où des énergies à l'état pur se heurtent ou s'allient, la tache contre le trait, le trait avec la tache, chaque acte infléchissant, compensant l'autre, comblant, imposant, exigeant, d'instinct. A ces joutes épiques il éprouvait peut-être quelque complaisance. Il ne reste maintenant que le dur plaisir, tant l'action est devenue unie, sans bavures. Ce ne sont plus les cliquetis des lances ou le bruissement des gonfalons mais l'éclat de l'épée, la splendeur d'un cimier. Par travers ou sympathie j'emploie des évocations d'un autre âge, cher à Mathieu par

non perché fosse giunta l'ora in cui, come accade talvolta, l'artista rimette in causa la propria estetica, ma perché gli veniva offerta la prospettiva di una nuova lotta ed egli la stava considerando. Certamente la rivolta era stata un elemento necessario per il suo discorso artistico: era la rivalse dell'esistere contro gli altri. Ma ormai si trattava meomenza di espressione che di intensità. Non che la protesta si affievolisse, poiché rimanevano intatte le motivazioni, ma esse si interiorizzavano sempre più, guadagnando in modo singolare in rapporto alla potenza. Si trattava di forzare il lirismo che gli è proprio, per liberare la forza che lo anima e raggiungere qualcosa di più assoluto. Quella 'veemenza sulfurea', meravigliosamente anarchica, degli inizi, sembrava non avere altro fine che se stessa, come se il gesto fosse privo di significato. Dunque, il segno precede il senso e questo procede da esso. L'attuale pittura di Mathieu appare carica di senso e d'intenzioni, sulle quali bisognerà intendersi. Certo, la pratica resta invariata, anzi confermata, ma la tela, sempre sovrana, è meno trepidante, più evidente. La presenza degli sfondi diventa più attiva; le forme, che non osiamo più definire macchie, creano degli equilibri impreveduti; le strutture si coagulano in centri tensivi. Reti sottili tendono lo spazio, nel quale, nell'intensità del quadro, lo spirito trama il gesto. Una volontà intuitiva, chiara, esigente, cogente, guida l'artista. Nelle sue tele precedenti c'era una logica (follia) talmente implacabile da sembrare meccanica. La vittoria riportata non era mai casuale e sempre precisa. Ora l'opera è più concentrata nella sua evidente 'ingenuità'. Mathieu ha braccato a sufficienza l'abitudine e la convenzione, per non essere più alla mercé di una velocità che non sia assolutamente necessaria. Vi era, nella sua fuga o nel suo slancio verso l'ostacolo, come una cautela. Ora si concede il lusso, libero com'è dai tranelli della ragione, d'improvvisare lentamente. Amando l'esattezza, rifiutando il pressapochismo, respingendo l'effetto, egli non tollera più il caso generatore di devianze: lo domina oppure lo annienta. Certamente il quadro resta la posta

in gioco di un'immensa partita, dove energie allo stato puro si scontrano o si alleano: la macchia contro il tratto, il tratto con la macchia, mentre ogni atto che indirizza, compensa l'altro, esaudendo, imponendo, esigendo, d'istinto. In questi epici certami, provava forse un certo compiacimento. Ora non resta che il duro piacere, tanto l'azione è diventata unitaria, senza sbavature. Non si tratta più dei ticchettii delle lance o del fruscio dei gonfaloni, ma dello sferragliare delle spade, dello splendore di un cimiero. Indirettamente o per simpatia faccio questa rievocazione di un'epoca lontana, cara a Mathieu, il quale ha nostalgia di un tempo che esaltava gli uomini e non le cose: ma nondimeno, è nel vissuto che il segno si incarna e si attualizza. *Denain, Bouvines* vanno bene se gli fa piacere, ma, in ogni caso, si tratta di una mnemotecnica di comodo: meglio le gigantesche battaglie della nostra società, che va verso la perdizione, le battaglie dolorosamente travagliate del mondo di domani e ancor di più la promessa seria e gioiosa di un Rinascimento, che egli preannuncia dietro le apparenze dei paesi e della capitale dell'Ile-de-France." 14 ottobre: la mostra suscita una grande eco sulla stampa, quasi si trattasse di una retrospettiva storica in un museo e non di un artista contemporaneo che espone in una galleria. A Sabine Marchand, che lo intervista per "Le Figaro", il pittore spiega l'evoluzione di cui le sue nuove tele sono frutto: "Se ho smesso, per così dire, di lavorare da due anni, è perché non mi era più possibile dipingere nello stesso modo. L'accelerazione della sensibilità, dovuta al mondo moderno, fa sì che gli artisti subiscano in se stessi le forme più svariata della creazione artistica. Questa drammatica sovrapposizione provoca inevitabilmente una saturazione che ci spinge al rinnovamento. Nelle tele che ora presento il gesto è sempre lì, presente come prima, ma la sua traduzione in grafismo sulla tela è più sobria, più moderata. Non si vedono più macchie né sbavature." Riprendendo questi temi in un'intervista con Pierre Léonard ("Le Nouvel

Observateur", 22 settembre) in cui l'autore annuncia: "Il risultato sorprenderà: non c'è quasi più traccia dei gesti, della violenza, ma molti schemi rigorosi" e gli chiede: "È un ritorno a...?", Mathieu precisa: "Un ritorno a niente. Forse ho messo giudizio. Ma il gesto è là: si vede bene nella correzione di quelle linee orizzontali e verticali preventivamente tracciate. [...] Non ho dipinto per due anni. Bisogna che la voglia di dipingere diventi impellente: bisogna privarsi crudelmente, trattenersi: poi avviene un'esplosione furiosa. Un tempo propendevo a tradurre la tensione, la possessione interiore, in una forma immediata: il gesto. Ora trattengo il gesto, ma la tensione, meno apparente, deve risulturne accresciuta." Da parte sua, Michel Conil Lacoste, su "Le Monde" (22 ottobre), appare critico rispetto alla nuove tele di Mathieu, rimpiangendo il grafismo degli anni passati: "Georges Mathieu, è vero, fa della transe il principio della sua estetica, e si potrebbe pensare che la furia sia nel suo caso un inconveniente trascurabile: ma la conseguenza è il preventivo raccoglimento, o se si vuole il lento accumularsi dell'emozione, per cui la folgorante scarica del segno, lasciato dal pennello o dal tubetto, deve restituire, nell'attimo, tutta la densità. Mentre invece, di fronte a questa fondamentale rivelazione, che Mathieu vuole farci oggi come oggi, si ha l'impressione che le pile siano scariche e che Bouvine sia persa per sempre. [...] 'Il primo calligrafo occidentale': nella mostra resta un po' di quel Mathieu, del Mathieu di Malraux. Ma la transe dura poco e al centocinquantesimo esemplare in blu, in rosso, in bianco, il principio finisce coll'ecedere. Nuovi emblemi arrivano in soccorso, ma finiscono per pietrificare tutto: la diagonale rigida che impedisce i movimenti come un'imbragatura, il colore uniforme circondato da colore o da gesso, che ostruisce lo spazio della tela come uno scudo. La sigla si riduce all'araldica. Oppure – e questa direzione è forse più felice – il tratto si increspa e ritorna su se stesso, si intreccia all'infinito per formare una sorta di tela di ragno dalle implicazioni

tecnologiche: collegamenti elettrici, connessioni di transistor... Strano risultato. Mathieu è passato all'estetica mediata." D'altra parte, Georges Boudaille su "Les Lettres Françaises" (14 ottobre) sottolinea il rinnovamento attuato dal pittore: "Georges Mathieu, campione dell'improvvisazione e del lirismo nella pittura moderna, espone alla Galerie Charpentier e, non senza stupore, il pubblico scopre un'opera realizzata con logica, rigore e determinazione, in cui il caso trova ben poco spazio. Nonostante le sue imprecazioni contro il razionalismo cartesiano, Georges Mathieu appare come un uomo metodico, che sa usare i dati dell'istinto, gli impulsi gestuali, ma li controlla e li circoscrive spesso in una determinata zona della superficie della tela. "In tal modo, ancora una volta, Georges Mathieu sconcerta, così come i suoi schizzi impetuosi di colore avevano sconcertato in occasione delle sue prime esposizioni, sedici anni fa, alla Galerie René Drouin in place Vendôme e poi da Pierre Loeb. Anche la sensibilità del pubblico è cambiata. Sarebbe stato interessante confrontare un'opera di quel periodo con le tele recenti. Vi avremmo scoperto un'evoluzione continua, come abbiamo potuto vedere due anni fa in occasione della retrospettiva al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. A ragione, Mathieu non ha voluto guardare indietro al suo passato ancora una volta, né abusare dell'epiteto affibbiatogli da Malraux di 'calligrafo occidentale', che si è prestato a tante erronee interpretazioni. Tenendo fisso lo sguardo al presente, sembra voler dimostrare di essere un pittore di oggi e perciò espone solo le tele del 1964 e del 1965: una produzione enorme che illustra una notevole energia creativa, dato che il catalogo riporta più di cento quadri, che sembra siano stati scelti tra numerosi altri. Si tratta, quindi, di una nuova opera, che bisogna sforzarsi di giudicare per i suoi valori intrinseci, al di là di ogni pregiudizio e indipendentemente dalle opinioni sfavorevoli che sono potute derivare dal comportamento dell'uomo Mathieu e dalle sue inopportune dichiarazioni." Otto Hahn ("L'Express", 18 ottobre) invece

nostalgie d'un temps qui exaltait l'homme et non les choses, mais c'est cependant en termes vécus que le signe s'incarne et s'actualise. *Denain, Bouvines*, s'il lui plaît, puisque, en tous cas, il s'agit d'une mnémotechnique commode, mais plus encore les gigantesques batailles de notre société en perdition, celles du monde de demain en douloureuse gésine et bien davantage encore sous le couvert des villages et de la capitale d'Ile-de-France le gage grave et joyeux de la Renaissance qu'il annonce." 14 octobre: une énorme presse, plus semblable à celle d'une rétrospective historique dans un musée qu'à celle de l'exposition d'un artiste contemporain dans une galerie, accompagne cette présentation. A Sabine Marchand, qui l'interroge pour "Le Figaro", le peintre explique l'évolution qu'ont subi ses nouvelles toiles: "Si j'ai arrêté pour ainsi dire de travailler depuis deux ans c'est qu'il ne m'était plus possible de peindre de la même façon. L'accélération de la sensibilité, due au monde moderne, fait que les artistes subissent en eux les formes les plus variées de la création artistique. Ce dramatique chevauchement entraîne inévitablement une saturation qui nous incite au renouvellement. Dans les toiles que je vais présenter le geste est toujours là, présent comme auparavant, mais sa traduction en graphisme sur la toile est plus sobre, plus assagie. On ne voit plus ni taches, ni bavures." Reprenant ces points dans un entretien avec Pierre Léonard ("Le Nouvel Observateur", 22 septembre), dans lequel l'auteur annonce: "Le résultat va surprendre: presque plus de traces de gestes, presque plus de violence, mais beaucoup de schémas rigoureux" et lui demande: "Est-ce un retour à...?", Mathieu précise: "Un retour à rien. Je me suis assagi peut-être. Mais le geste est là, vous voyez bien en surcharge de ces horizontales et de ces verticales préalablement posées. [...] Je n'ai rien fait depuis deux ans. Il faut laisser l'envie de peindre devenir tyrannique en vous-même; il faut se priver, se retenir cruellement; après c'est l'explosion, la fureur. Naguère, je traduais plus volontiers cette tension, cette possession intérieure sous leur forme immédiate: le geste.

Maintenant, je contiens ce geste, mais la tension, moins apparente, doit s'en trouver augmentée." Si dans "Le Monde" (22 octobre) Michel Conil Lacoste se montre critique sur les nouvelles toiles de Mathieu, regrettant le graphisme des années passées: "Georges Mathieu, il est vrai, a fait de la transe le principe de son esthétique, et l'on pourrait penser que cette hâte serait, dans son cas, de peu d'inconvénient; mais le corollaire est le recueillement préalable, ou si l'on veut la lente accumulation de l'émoi, dont la fulgurante décharge du signe, au bout du pinceau ou du tube, est censée restituer dans l'instant toute la densité. Au lieu de quoi, devant l'essentiel de ce que Mathieu veut nous révéler aujourd'hui, on a l'impression que les accumulateurs sont à plat et que Bouvine est perdue. [...] 'Le premier calligraphe occidental': il reste un peu de ce Mathieu là, de ce Mathieu de Malraux, chez Charpentier. Mais la transe tourne court, et, à cent cinquante exemplaires, en bleu, en rouge, en blanc, le principe finit par excéder. Une nouvelle emblématique arrive à la rescousse, mais pour tout pétrifier: la diagonale rigide, qui barre le tableau comme un baudrier, l'aplat coloré cerné de couleur ou de craie qui obstrue le champ de la toile comme un écu. Le paraphe s'enferme dans l'héraldisme. Ou alors – et cette direction est peut-être plus heureuse – le trait se crispe et revient sur lui-même, s'entrecroise à l'infini pour former une petite pâtisserie arachnéenne à implications technologiques: branchements électriques, connexions de transistors... Curieux épisode. Mathieu passe à l'esthétique concertée." Georges Boudaille, dans "Les Lettres Françaises" (14 octobre), souligne le renouvellement du peintre: "Georges Mathieu, champion de l'improvisation et du lyrisme dans la peinture moderne expose à la Galerie Charpentier et, non sans étonnement, le public découvre une œuvre conduite avec logique, rigueur et acharnement, dans laquelle le hasard n'a que peu de place. En dépit de ses imprécations contre le rationalisme cartésien, Georges Mathieu apparaît comme un homme de méthode qui sait utiliser les données instinctives, les impulsions gestuelles, mais les contrôle et les circonscrit

souvent dans une zone déterminée de la surface de la toile. Ainsi Georges Mathieu déconcerte une fois de plus, comme ses giclées impétueuses de couleurs avaient déconcerté lors de ses premières expositions, il y a seize ans, à la Galerie René Drouin de la Place Vendôme et peu après chez Pierre Loeb. La sensibilité du public, elle aussi, a changé. Il aurait été intéressant de confronter une œuvre de cette période avec les séries de toiles récentes. Nous y aurions découvert une progression continue, comme nous avons pu le faire il y a deux ans lors de la rétrospective que présenta le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Justement, Mathieu n'a pas voulu, une fois de plus se tourner vers son passé, ni abuser de l'épithète inventée par Malraux et qui a prêté à tant d'interprétations erronées de 'calligraphe occidental'. Se tournant résolument vers le présent, il semble vouloir montrer qu'il est un peintre d'aujourd'hui et il n'expose que des toiles de 1964 et 1965, une production énorme qui illustre une remarquable puissance de travail puisque le catalogue comporte plus de cent tableaux qui semblent avoir été choisis parmi d'autres. C'est donc une œuvre nouvelle qu'il faut s'efforcer de juger intrinsèquement, hors de tout préjugé et indépendamment des opinions défavorables qu'ont pu inspirer le comportement de l'homme et ses déclarations intempêtes." Otto Hahn, pour sa part ("L'Express", 18 octobre), est violemment critique: "'S'il rate son coup, il perdra gros', disait-on. Mathieu a voulu relever le défi en remplissant la Galerie Charpentier de près de deux cents pièces. Chacun l'attendait, comme on attend que le lion dévore le dompteur. Lui, petit, les épaules frêles, les mâchoires serrées pour maîtriser sa panique, affrontait la foule. A-t-il gagné? La réponse se joue sur vingt tableaux, perdus au milieu d'innombrables pièces bâclées. [...] L'erreur de son exposition: il a voulu rester fidèle à son mythe, il n'a pas voulu admettre qu'à quarante-quatre ans, on a moins d'énergie explosive qu'à vingt-cinq. Il a refait de l'abstraction lyrique en plus austère: 'C'est du Carzou', entendait-on. L'habileté s'est retournée contre lui: un peintre qui possède son expérience arrive toujours à organiser une toile, à remplir une

surface. Mais quelle pauvreté dans la plupart des œuvres mécaniquement fabriquées! Il reste une vingtaine de tableaux, admirablement élégants, nerveux. Ils ne rempliraient qu'une petite salle. Ils suffisent à montrer qu'il est un grand peintre. Mais Mathieu a préféré son mythe à sa réalité." Mais l'article le plus significatif est sans aucun doute celui de Gérald Gassiot-Talabot ("Les Annales", décembre): "Mathieu est un peintre encombrant qui donne au public et à la critique comme un malaise, comme un agacement. Sa peinture, son panache, son style polémique, les particularités pittoresques de son comportement, dans lesquelles certains ne voient qu'extravagance et provocation, laissent une inquiétude, une incertitude. Notre époque ne craint qu'une chose: être dupe. Or, les détracteurs de Mathieu se trouvent, un jour ou l'autre, acculés devant une toile magistrale, devant quelque chose de hautain et de fulgurant sans quoi notre art contemporain ne serait pas ce qu'il est. C'est une évidence déplaisante qu'il leur faut nier par des sarcasmes, par la critique du comportement, ou encore par une attaque en règle contre les opinions philosophiques, morales et politiques du peintre. La Galerie Charpentier vient d'offrir à Georges Mathieu ses vastes locaux pour une exposition portant sur environ un an et demi de travail. L'entreprise relevait de la gageure, mais il était bien dans la nature de Mathieu de ne pas refuser le risque évident que constituait le rassemblement de 140 huiles et gouaches concernant une période aussi courte et présentées sur des cimaises qui sont consacrées d'ordinaire à des expositions comparatives, ou à des rétrospectives. La critique affûtait ses plumes et attendait notre homme au tournant. Elle s'est divertie assez facilement à évaluer les dégâts car il était inévitable qu'une manifestation de cette envergure ne puisse aller sans scories, sans imperfections, sans déchets, d'autant plus que les mois que vient de vivre Mathieu n'ont pas vu l'épanouissement d'une maturité, le feu d'artifice final d'une période, mais au contraire une remise en question assez profonde de ses conceptions picturales. [...] A la magnificence de l'instant,

è fortemente critico: “Come si usa dire: se sbaglia il colpo perde tutto. Mathieu ha voluto raccogliere la sfida, riempiendo la Galerie Charpentier con quasi duecento pezzi. Tutti lo aspettavano al varco, come si aspetta il leone che divora il domatore. Lui, piccolo, con le spalle gracili, a denti stretti per mascherare la paura, ha affrontato la folla. Ha vinto? La risposta si gioca su venti quadri, persi in mezzo a numerose opere raffazzonate. [...] L'errore della mostra: ha voluto restare fedele al suo mito, non ammettendo che a quarantaquattro anni si ha meno energia che a venticinque. Ha rifatto l'astrazione lirica in modo più austero: ‘Sembra Carzou’, si è sentito dire alla mostra.

“La sua abilità si è ritorta contro di lui: un pittore che ha una tale esperienza riesce sempre a mettere in piedi un'opera, a riempire una tela. Ma che povertà nelle maggior parte delle opere fabbricate meccanicamente! Restano una ventina di quadri mirabilmente eleganti, nervosi. Avrebbero potuto riempire una saletta. Sarebbero bastate a dimostrare che è un grande pittore. Ma Mathieu ha preferito il suo mito alla realtà.”

L'articolo più significativo è però senz'altro quello di Gérald Gassiot-Talabot (“Les Annales”, dicembre): “Mathieu è un pittore ingombrante che crea nel pubblico e nella critica come un disagio, un fastidio. La sua pittura, la sua prestanza, il suo stile polemico, le caratteristiche pittoresche del suo comportamento, in cui alcuni non vedono nient'altro che stravaganza e provocazione, lasciano un'impressione di inquietudine, di incertezza. La nostra epoca non teme che una cosa: di essere vittima di un raggio. Ora, i detrattori di Mathieu si trovano da un giorno all'altro stipati di fronte a una tela magistrale, davanti a qualcosa di grande e folgorante, senza che la nostra arte contemporanea sappia di che cosa si tratta. È una spiacevole evidenza, che devono cercare di negare con del sarcasmo, con la critica dei comportamenti o addirittura con un attacco in piena regola contro le opinioni morali, filosofiche o politiche del pittore. La Galerie Charpentier ha appena offerto a Georges Mathieu ampi locali per una mostra che

ha comportato circa un anno e mezzo di lavoro. L'impresa sembrava pura follia, ma era tipico della natura di Mathieu non rifiutare l'evidente rischio insito nel dover mettere insieme 140 oli e gouaches in un periodo così breve, presentandoli su una ribalta riservata di solito a mostre comparative o retrospettive. La critica affilava le sue armi e attendeva il nostro uomo al varco. Ha avuto gioco facile nel valutare i danni, poiché era inevitabile che una manifestazione di questa rilevanza non potesse filare completamente liscia, senza imperfezioni né scarti: tanto più che i mesi che ha appena vissuto Mathieu non rappresentavano la pienezza della maturità, il fuoco d'artificio conclusivo di un periodo, ma al contrario una profonda riflessione sulle proprie concezioni pittoriche. [...] Alla magnificenza dell'istante Mathieu vuole oggi opporre la profondità del 'linguaggio', una certa gravità che non può più accontentarsi delle casualità dell'atto. Alcuni hanno voluto vedere in questo proposito il segno di un invecchiamento, di un affanno, altri pensano che Mathieu, prigioniero del proprio mito, voglia conservarne il prestigio, proprio mentre è divenuto incapace di viverne l'esigenza e la tensione [...]. Gli stessi che rimproverano a Mathieu questo cambiamento lo avrebbero accusato volentieri di immobilismo, se ci avesse presentato una mostra del tutto simile alle ultime tele presentate dalla retrospettiva del Musée Municipal d'Art Moderne, due anni fa. In quell'occasione Mathieu accendeva gli ultimi fuochi di un barocchismo sontuoso e delirante, dopo essere passato da fasi ieratiche, classiche, e alcune tentazioni manieristiche. Si può pensare che arrivando a una pratica in cui dominano la retta, i rapporti ortogonali, le costruzioni lineari, una specie di planimetria astratta, Mathieu cerchi un'altra epoca nobile, una ieraticità rinforzata [...]. Tutto sommato questa nuova risoluzione di un'ascesi grafica ci regala bei momenti, grandi tele potenti, lezioni forti che possono spingersi fino all'estrema scarnificazione di Voulton e di Vez, ed essenzializzarsi in una calligrafia resa ancor più pungente dal suo tratto acuto e lineare.”

Georges Mathieu, André Malraux, 1967

Siccome molti articoli sottolineavano la caratteristica dei titoli dei nuovi quadri di Mathieu (*Jouarre, Gisors, Grignan, Dreux, Jossigny, Chantilly...*), l'artista ne fornì la spiegazione a “L'Union” (12 ottobre):

“Tutti i titoli sono sempre stati per me solo un mezzo di riferimento, e quando battezzo una tela *Denain* o *Théorème d'Alexandroff*, non c'è nessun rapporto con i matematici, né con la storia di Francia. Bisogna pur dare dei nomi ai quadri, per ricordarsene o per comunicare con gli altri e dire loro: ‘Si ricorda di quella o quell'altra tela?’ E questo non si può fare con i numeri. Ho deciso perciò di dare ai quadri di questa mostra i nomi di tutti i paesi dell'Ile-de-France, poiché tutti sono come dominati dal più grande, Parigi.”

16 novembre: il catalogo della mostra di Mathieu alla Galleria del Milione di Milano contiene una prefazione di G.C. Argan. Parallelamente vengono presentate alcune opere grafiche al Centre Français d'Études et d'Information, dove Mathieu tiene, il 17 novembre, una conferenza sul tema *Vers une nouvelle Renaissance*.

9 dicembre: nell'ambito dell'esposizione alla Galerie Charpentier, Mathieu presenta una conferenza sulla posizione dell'artista nel mondo moderno. Criticando severamente il passatismo delle forme artistiche (pittura, architettura, letteratura e arti minori), Mathieu trae le conclusioni sociali di questa tendenza: “La società del futuro dovrà preoccuparsi di più del modo di vita che del livello di vita. Tuttavia, tutti i candidati alla presidenza della Repubblica – con una sola eccezione – hanno avuto in mente il solo obiettivo di un aumento del benessere. Il malessere che vediamo sorgere nel cuore della gioventù di tutto il mondo non troverà un rimedio, né con soluzioni economiche, né con soluzioni politiche. Il mondo non si salverà se non con la volontà di trovare il potere della creatività, all'interno di vere e proprie comunità risorte.” Ripresa con larga eco dalla stampa che ne pubblica lunghi estratti, questa conferenza suscita un vero e proprio dibattito, animato in particolare dal disegnatore industriale Georges Patrix, che risponde a Mathieu sulle pagine di “Arts” (29 dicembre).



1966

Giugno: Mathieu realizza per il Château Saint-Georges-de-Montagne, nella zona vinicola di Saint-Emilion, una grande tela sul tema di san Giorgio, che sarà l'unico dipinto dell'anno.

6 settembre: Mathieu presenta un'esposizione composta da gouaches e da due dipinti, alla Galerie La Vieille Echoppe a Saint-Paul de Vence. André Verdet ne parla in “Les Lettres Françaises” (15 settembre): “Le gouaches di Mathieu a Saint-Paul testimoniano una grande freschezza creativa. La maggior parte di esse è allegra e alleggerita, rarefatta nell'espressività lineare e cromatica. Altre invece si inondano di macchie vibranti, di colori stesi, che danno loro un andamento meccanico. [...] Il fatto nuovo di questa esposizione è la prima apparizione di collages di pannolenci, masse colorate in contrasto con l'architettura aerea e precisa delle linee, masse che si staccano o si incorporano al disegno.”

Ottobre: le Editions Robert Morel pubblicano il libro di Mathieu *Le privilège d'être*.

1967

15 febbraio: Jacques de la Villeglé espone alla Galerie Jacqueline Ranson, con il titolo *De Mathieu à Mabé*, i manifesti realizzati da Mathieu nel 1965 per il Bal de l'Ecole Polytechnique che ha recuperato, stracciati, per le strade di Parigi. Nel catalogo della sua mostra, Villeglé ci fornisce una spiegazione: “Al di là dell'effetto plastico, c'è talvolta anche un tema particolare che guida la scelta e l'inquadratura

Mathieu veut opposer aujourd'hui la profondeur du 'langage', une certaine gravité qui ne peut plus se suffire des aléas du geste. Certains ont vu dans cette nouvelle délibération une sorte de vieillissement, d'essoufflement, d'autres considèrent que Mathieu prisonnier de son mythe veut en conserver les prestiges alors même qu'il est incapable d'en vivre l'exigence et la tension. [...] Ceux-là mêmes qui reprochent à Mathieu son changement, l'auraient volontiers accusé d'immobilisme s'il nous avait présenté une exposition en tous points semblables aux dernières toiles révélées par la rétrospective du Musée Municipal d'Art Moderne, il y a deux ans. Mathieu alors atteignait les derniers feux d'un baroque somptueux et délirant, après avoir connu des phases hiératiques, classiques, et certaines tentations maniéristes. On peut estimer qu'en venant à une facture où domine la droite, les rapports orthogonaux, les constructions linéaires, une sorte de planimétrie abstraite, Mathieu cherche une nouvelle 'haute époque', un hiératisme rafraîchi. [...] Pourtant ce nouveau parti d'ascèse graphique nous donne de beaux moments, de grandes toiles puissantes, de fortes leçons qui peuvent aller jusqu'à l'extrême dépouillement de Voultou et de Vez, et se réduire à une calligraphie rendue encore plus acérée par son tracé aigu et linéaire." Plusieurs articles ayant souligné les titres des nouveaux tableaux de Mathieu (*Jouarre, Gisors, Grignan, Dreux, Jossigny, Chantilly...*), l'artiste explique dans "L'Union" (12 octobre): "Tous les titres n'ont jamais été pour moi que des moyens de référence et, quand j'appelle une toile *Denain* ou *Théorème d'Alexandrov*, ça n'a aucun rapport, ni avec les mathématiques, ni avec l'histoire de France. Il faut bien donner des noms aux tableaux pour s'en souvenir ou pour communiquer avec les autres et leur dire: 'Vous souvenez-vous de telle ou telle toile?' Et ce n'est pas par des numéros qu'on peut le faire. J'ai donc décidé de donner à cette exposition les noms de tous les villages de l'Île-de-France, tous étant dominés par le plus grand, Paris." 16 novembre: le catalogue de l'exposition de Mathieu qui s'ouvre à la Galleria del Milione à

Milan est préfacé par G.C. Argan. Parallèlement des œuvres graphiques sont présentées dans les Salons du Centre Français d'Etudes et d'Information où Mathieu donne le 17 novembre une conférence sur le thème: *Vers une nouvelle Renaissance*. 9 décembre: dans le cadre de son exposition à la Galerie Charpentier, Mathieu prononce une conférence sur la situation de l'artiste dans le monde moderne. Critiquant sévèrement le passéisme des formes d'expression (peinture, architecture, littérature, arts mineurs...), Mathieu tire les conclusions sociales de ces remarques: "La société de demain devra se préoccuper davantage du mode de vie que du niveau de vie. C'est pourtant la seule 'augmentation du niveau de vie' qui a été – à une exception près – l'idéal proposé par tous les candidats à la Présidence de la République. Le malaise que l'on sent sourdre au sein de la jeunesse mondiale en particulier ne trouvera ses remèdes ni dans des solutions économiques, ni dans des solutions politiques. Le monde ne se sauvera que par la volonté de retrouver son pouvoir de créativité au sein de nouvelles véritables communautés ressuscitées." Largement reprise par la presse qui en publie de longs extraits, cette conférence provoque un véritable débat d'idées, en particulier avec l'esthéticien industriel Georges Patix qui lui répond dans "Arts" (29 décembre).

1966

Juin: Mathieu réalise pour le Château Saint-Georges-de-Montagne, domaine viticole de Saint-Emilion une grande toile sur le thème de Saint-Georges, ce sera la seule peinture réalisée dans l'année. 6 septembre: Mathieu présente une exposition de gouaches et deux peintures à la Galerie La Vieille Echoppe à Saint-Paul-de-Vence. André Verdet en rend compte dans "Les Lettres Françaises" (15 septembre): "Les gouaches de Mathieu à Saint-Paul témoignent d'une grande fraîcheur créatrice. La plupart sont allègres et allégées, raréfiées dans leur expression linéaire et chromatique. D'autres, au contraire, s'inondent de taches vibrantes, de couleurs étales, qui leur confèrent une

allure d'apparat. [...] Le fait nouveau dans cette exposition, c'est l'apparition de collages de feutrine, masses colorées en contraste avec l'architecture aérienne et précise des lignes, masses détachées du dessin ou s'y incorporant." Octobre: les Editions Robert Morel publient le livre de Mathieu *Le privilège d'être*.

1967

15 février: Jacques de la Villeglé expose à la Galerie Jacqueline Ranson, sous le titre *De Mathieu à Mahé*, les affiches réalisées en 1965 par Mathieu pour le bal de l'Ecole Polytechnique qu'il a collectées, lacérées, dans les rues de Paris. Dans le catalogue de l'exposition, Villeglé s'en explique: "Sous le fait plastique, il y a parfois un thème particulier qui guide le choix et le cadrage d'une affiche lacérée. [...] A partir de la mi-mai 1965, des affiches du bal de l'Ecole Polytechnique, signées Mathieu et lacérées, m'ont permis de donner du thème une nouvelle version. Le champion d'une esthétique du risque, en acceptant de signer une affiche, après avoir abordé aux rives de la création pure et introduit dans l'art occidental la notion de vitesse, laisse une de ses œuvres lui échapper et prendre sa part de vie quotidienne en compagnie du lacéré anonyme. [...] Voilà donc comment un peintre entiché de rapports sociaux et mondains peut voir, au tournant de l'histoire, l'une de ses œuvres verser au trivial, du moins suivant l'étymologie que Sir Herbert Read, très à propos puisqu'à celui des affiches lacérées, nous rappelle: trivial, mot intéressant, dont la racine latine désigne un lieu où trois routes se rencontrent, un carrefour, et lorsque les romains décrivaient quelque chose comme *ex trivio*, ils voulaient dire quelque chose qui avait traîné dans la rue. Ce genre d'art est constitué de *materia ex trivio*, ce qui lui confère une liaison étroite avec la vie courante. Ce fut tout à fait cela: Villeglé, le collectionneur, n'eut plus qu'à choisir, signer à son tour les dix-huit affiches de l'incorruptible abstracteur lyrique. Pour Georges Mathieu, trois conditions, hors des circonstances habituelles de la création, rendent possible la révélation: l'introduction de la vitesse d'exécution,



le refus de préméditation dans le but comme dans le geste et la présence d'un certain état extatique. Verseau, l'auteur de *Hommage au Maréchal de Turenne*, peut-il assumer le risque, au travers d'une reproduction qu'il a abandonnée aux avatars des artères de Paris, qu'en naissent de nouvelles œuvres sans qu'un état second de création puisse être prouvé?"

7 juillet: la tapisserie cinq mètres par cinq *Hommage à Nicolas Fouquet* dessinée par Mathieu et destinée au Pavillon français de l'Exposition Universelle de Montréal s'achève à la Manufacture Nationale des Gobelins.

18 septembre: après avoir réalisé à l'automne 1964 le catalogue d'équipements électriques de la société des transformateurs B.C., Mathieu conçoit l'usine de ces industriels français en Vendée. Dans une interview il retrace cette aventure: "En 1964, à la suite d'un article assez véhément contre les industriels auxquels je reprochais d'être plus soucieux de rentabilité que de beauté, j'ai reçu une lettre. Un monsieur me demandait si je voulais bien descendre à faire la couverture de son catalogue de transformateurs. [...] J'ai répondu à Guy Biraud, le président-directeur général de cette entreprise, que non seulement je serais enchanté de faire sa couverture mais tout le catalogue. [...] Deux ans après ce catalogue, Guy Biraud m'a demandé de dessiner les jardins d'une nouvelles usine qu'il projetait de faire construire dans la zone industrielle de Fontenay-le-Comte, en Vendée. En acceptant de réaliser ce projet, je me suis aperçu qu'aucune

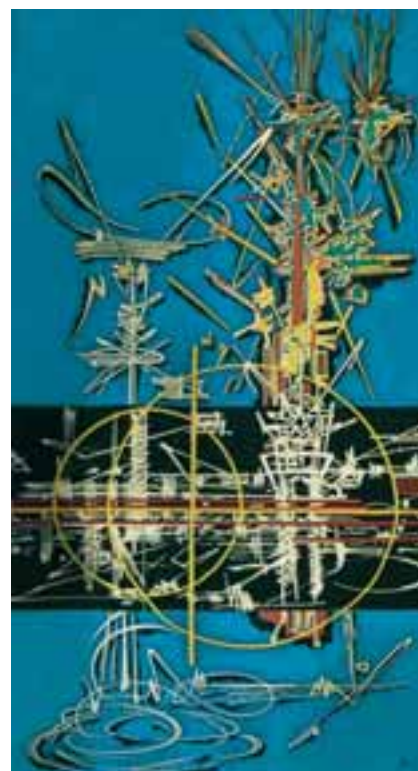
di un manifesto strappato. [...] A partire da metà maggio 1965 i manifesti strappati per il Ballo del Politecnico, che portavano la firma di Mathieu, mi hanno consentito di dare al tema una nuova versione. Il campione di un'estetica del rischio, dopo essere approdato sulle sponde della creazione pura e aver introdotto nell'arte occidentale la nozione di velocità, accettando di firmare un manifesto, lascia che una sua opera gli sfugga ed entri a far parte della vita quotidiana assieme all'anonimo foglio strappato. [...] Ecco come un pittore invischiato nei rapporti sociali e mondani può vedere che, con una storica svolta, una delle sue opere volge al triviale, almeno secondo l'etimologia che ci viene riportata da Sir Herbert Read, molto calzante per dei manifesti strappati: Triviale, parola interessante la cui radice latina designa un luogo dove si incontrano tre strade, un incrocio, e quando i romani descrivono qualcosa come ex-trivio, vogliono indicare qualche cosa che ha vagato per la strada. Questo tipo di arte è costituito da materia ex-trivio, cosa che la pone in stretto legame con la vita quotidiana. È stato proprio così: Villeglé, il collezionista, non ha dovuto fare nient'altro che scegliere, firmando a sua volta, i diciotto manifesti dell'incorruttibile lirico astratto. Per Georges Mathieu tre condizioni rendono possibile la rivelazione al di fuori delle circostanze normali della creazione: l'introduzione della velocità d'esecuzione, il rifiuto della premeditazione, nello scopo come nel gesto, e la presenza di un certo stato di estasi. Acquario, l'autore di *Hommage au Maréchal de Turenne* può assumersi il rischio che nascano delle nuove opere, senza che possa essere provato uno stato di transe per la creazione e grazie a delle riproduzioni che ha abbandonato in balia della sorte nelle strade di Parigi?"

7 luglio: l'arazzo di cinque metri per cinque *Hommage à Nicolas Fouquet* disegnato da Mathieu e destinato al padiglione francese dell'Esposizione Universale di Montreal viene terminato alla Manufacture Nationale des Gobelins.

18 settembre: dopo aver realizzato, nell'autunno del 1964, il catalogo di materiale elettrico della

società di trasformatori B.C., Mathieu concepisce il progetto di uno stabilimento dell'industriale francese da realizzare in Vandea. In un'intervista ("Journal de la Maison", ottobre 1968) ripercorre quell'avventura: "Nel 1964, in seguito a un articolo in cui rimproveravo, in modo piuttosto veemente, agli industriali di essere più attenti alla redditività che alla bellezza, ricevetti una lettera. Un tale mi chiedeva se avrei accettato di fare la copertina del suo catalogo di trasformatori elettrici. [...] Risposi a Guy Biraud, presidente e direttore generale della ditta, che non solo avrei fatto con molto piacere la copertina, ma tutto il catalogo. [...] Due anni dopo il catalogo, Guy Biraud mi chiese di disegnare i giardini di un nuovo stabilimento che aveva in mente di far costruire nella zona di Fontenay-le-Comte, in Vandea. Quando accettai di realizzarne il progetto mi accorsi che nessuna architettura vi si poteva adattare facilmente. A rischio di sembrare presuntuoso: mi avevano chiesto di essere Le Nôtre, ho dovuto essere anche Mansard. Ho progettato quindi la sola architettura che potesse andare bene per quel giardino. È stata realizzata come la mia pittura. Vi ho riflettuto per sei mesi. Ho fatto quasi cinquecento disegni. Alla fine ho preso delle forbici e dei fogli di cartoncino in cui ho ritagliato una forma. In due mattine ho creato lo stabilimento." Mathieu decora per la Manufacture Nationale di Sèvres il servizio di piatti creato per il padiglione francese dell'Esposizione Universale di Montreal. Collaborerà ancora molte volte nell'ambito della decorazione della porcellana di Sèvres, realizzando tra l'altro un servizio da tavola per l'Eliseo.

Dicembre: Mathieu realizza una medaglia che commemora l'elettrificazione della linea Paris-Rouen-Le Havre, commissionata dalle ferrovie francesi. È la prima di una lunga serie. Su "Le Figaro", Mathieu racconta come ha creato la medaglia: "Ho disegnato le due facce con l'inchiostro e questi disegni sono stati 'fotoincisi', poi forgiati a macchina prima di venire riprodotti nell'acciaio. Non avrei avuto la pazienza necessaria per inciderli io stesso. Questa modalità di



Hommage à Condillac, 1967-1968
Tappezzeria eseguita dalla / Tapisserie exécutée
à la Manufacture Nationale des Gobelins,
750 x 400 cm. Faculté des Sciences de Grenoble

1968

9 marzo: il Museo di La Chaux-de-Fonds presenta una mostra di quarantacinque tele di Mathieu, ponendo l'accento sulle opere dipinte tra il 1964 e il 1967. Nel catalogo, Paul Seylaz fa notare: "La scrittura pittorica di Mathieu si fonda su un certo numero di segni di base che sarebbe interessante enumerare e definire per cercare di fare luce sul 'mistero Mathieu'. Questi segni dinamici sono nello stesso tempo o volta per volta, trampolino, rilancio e binario per lo sviluppo di una tela. L'artista, verso il 1965, ha percepito le qualità tipiche della sua calligrafia come un rischio di eccessivo automatismo. Lucido come sempre, ha allora deciso di neutralizzarlo, introducendo un sistema di rette verticali-orizzontali e di elementi statici, sotto forma di superfici ben definite. Questi ostacoli che Mathieu ha innalzato contro il proprio virtuosismo hanno permesso la nascita di nuove serie, di cui testimonia la nostra mostra. Il contenimento disciplinare che ha dato vita a numerose opere riuscite, si allenta da una parte all'altra, in una tela esplosiva, dove Mathieu appare più libero e ispirato che mai."

1969

22 aprile: in occasione del XX anniversario della firma del Patto Atlantico, l'Association française pour la Communauté atlantique presenta il manifesto commissionato a Mathieu, che verrà affisso a partire dal mese di maggio nelle capitali dei quindici paesi membri della Nato.

Maggio: per iniziativa di Jean Farran, Mathieu partecipa assieme a Vasarely e Lorjou al concorso bandito da RTL (Radio-Télé-Luxembourg) per la decorazione della facciata dell'edificio della sua sede parigina. Alla fine verrà accettato il progetto di Vasarely.

Giugno: Mathieu realizza per la Zecca di Parigi la medaglia d'oro della Federazione delle industrie elettroniche.

24 settembre: espone alla Manufacture des Gobelins i suoi lavori recenti nel campo degli arazzi, della ceramica, delle medaglie, delle arti grafiche e dell'architettura accompagnati da

realizzazione, invece, si confa alle mie opere che nascono in un sol getto."

26 ottobre: per iniziativa di Pierre Sautet, Mathieu realizza per Air France una serie di quindici manifesti, che si riferiscono ad alcune delle destinazioni servite dalla compagnia (Grecia, Gran Bretagna, Francia, Israele, Stati Uniti, Giappone, Sudamerica, Germania, Canada, Egitto, India, Italia, Messico e Spagna). I manifesti, presentati per la prima volta al pubblico al Musée National d'Art Moderne di Parigi, faranno prima il giro della Francia e poi saranno esposti in moltissime città del mondo intero (Londra, Bruxelles, Berlino, Berna, Rio de Janeiro, Santiago, Lima, Città del Messico, Bogotà, Dakar, Johannesburg...) e varranno a Mathieu una medaglia d'oro della Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie.

Il grande successo – confermato da una stampa in 300.000 esemplari – darà a Mathieu un'enorme popolarità internazionale.

La Staatsgalerie di Stoccarda acquisisce per la propria collezione il dipinto *Le bon Duc Philippe napoléon par son fils le Comte de Charolais* (1958).

Georges e / et Claude Pompidou, Musée National des Gobelins, Paris, 1969
 Alle loro spalle, progetto per *Jupiter*, 300 x 500 cm
 Derrière eux, projet de *Jupiter*, 300 x 500 cm

architecture ne pourrait s'y adapter. Au risque de paraître prétentieux, on m'avait demandé d'être Le Nôtre; il fallait aussi que je sois Mansard. J'ai donc inventé la seule architecture qui convienne à ce jardin. [...] Cette architecture s'est faite à la façon de ma peinture. J'ai réfléchi pendant six mois. J'ai exécuté près de cinq cents dessins. Finalement, j'ai pris des ciseaux et des feuilles de bristol dans lesquelles j'ai découpé une forme. En deux matinées, j'ai créé l'usine." Mathieu décore pour la Manufacture Nationale de Sèvres les assiettes du service créé pour le pavillon français de l'Exposition Internationale de Montréal. Plusieurs autres réalisations conjointes avec Sèvres, dont un service de table pour le Palais de l'Elysée, prendront place dans le domaine de la porcelaine. Décembre: Mathieu réalise une médaille pour commémorer l'électrification de la ligne Paris-Rouen-Le Havre commandée par la SNCF. C'est la première d'une longue série. Dans "Le Figaro" (2 avril 1968), Mathieu explique comment il a réalisé la médaille: "J'ai dessiné les deux faces à l'encre de Chine; ces dessins ont été ensuite "photogravés" puis moulés mécaniquement avant d'être reproduits dans l'acier. Je n'aurais pas eu la patience de graver moi-même. Cette conception va à l'encontre de mes créations nées d'un seul jet." 26 octobre: à l'initiative de Pierre Sautet, directeur commercial de la compagnie, Mathieu réalise pour Air France une série de quinze affiches évoquant quelques-unes des destinations desservies par la compagnie (il s'agit de la Grèce, la Grande-Bretagne, la France, Israël, les États-Unis, le Japon, l'Amérique du Sud, l'Allemagne, le Canada, l'Égypte, l'Inde, l'Italie, le Mexique et l'Espagne). Les affiches présentées pour la première fois au public au Musée National d'Art Moderne de Paris seront d'abord présentées dans les grandes villes de France, puis pendant plus de trois ans dans un grand nombre de villes du monde (Londres, Bruxelles, Berlin, Berne, Rio, Santiago, Lima, Mexico, Bogotá, Dakar, Johannesburg...) et vaudront à Mathieu une Médaille d'Or de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie. Leur succès – que confirme un tirage à 300 000 exemplaires – donne soudain



à Mathieu une très large audience internationale. La Staatsgalerie de Stuttgart fait entrer dans ses collections la peinture *Le bon Duc Philippe rapaisé par son fils le Comte de Charolais* (1958).

1968

9 mars: Le Musée de La Chaux-de-Fonds présente une exposition de quarante-cinq toiles de Mathieu mettant l'accent sur les œuvres peintes entre 1964 et 1967. Dans le catalogue, Paul Seylaz remarque: "L'écriture picturale de Mathieu est fondée sur un certain nombre de signes de base qu'il serait intéressant de dénombrer et de définir pour une approche du 'mystère Mathieu'. Ces signes dynamiques sont à la fois, ou tour à tour, tremplin, relance et rail dans le développement d'une toile. L'artiste a, vers 1965, ressenti les vertus spécifiques de sa calligraphie comme un danger de trop grand automatisme. Lucide comme toujours, il décida de se contrer en introduisant un système de droites verticales-horizontales, et des éléments statiques sous forme de surfaces bien définies. Ces obstacles que Mathieu a dressés contre sa virtuosité ont donné naissance à de nouvelles séries dont notre exposition témoigne. Cette contention disciplinaire, génératrice de très belles réussites, se relâche de

part en part en une toile explosive, où Mathieu apparaît plus libre et plus inspiré que jamais."

1969

22 avril: à l'occasion du XX^e anniversaire de la signature du Traité de l'Atlantique Nord, l'Association française pour la Communauté atlantique présente l'affiche commandée à Mathieu qui sera placardée, dès le mois de mai, dans les capitales des quinze pays membres de l'Otan. Mai: à l'initiative de Jean Farran, Mathieu participe aux côtés de Vasarely et Carzou, au concours organisé par RTL (Radio-Télé-Luxembourg) pour la décoration de la façade de son siège parisien, au 22 rue Bayard, en cours de surélévation. C'est finalement le projet de Vasarely qui sera retenu. Juin: Mathieu réalise pour la Monnaie de Paris la médaille d'or de la Fédération des Industries Electroniques. 24 septembre: Mathieu expose à la Manufacture des Gobelins les réalisations de ces dernières années dans le domaine de la tapisserie, de la céramique, des arts graphiques, de la médaille et de l'architecture accompagnées de peintures. Le catalogue est préfacé par Dominique Quignon-Fleuret. Hélène Demorane ("Le Point", 29 août) écrit: "Aucun art ne semble plus éloigné du génie fougueux de Georges Mathieu que la tapisserie, ouvrage de longue patience. Sans doute est-ce d'abord cette antinomie fondamentale qui l'a décidé à travailler pour les Gobelins, comme le souhaitait M. Jean Coural, car sa nature ardente le porte à relever les défis, d'où qu'ils viennent. [...] Il a voulu au contraire se plier aux contraintes d'un art presque millénaire, adapter son langage, dynamique, explosif, à des techniques lentes et feutrées: 'Ce fut – dit-il – l'occasion d'un combat fascinant au cours duquel il me fallut, sans répit, passer du cri à la nuance, contenir l'expression, hiérarchiser les formes, ligaturer les signes en tentant de remplacer leur élan par leur tension, la vitesse de leurs traces par l'afflux de la couleur.'" Dans "La Tribune de Lausanne" (28 septembre), Pierre Descargues considère que Mathieu est

Georges Mathieu con / avec Valéry Giscard d'Estaing, 1970



devenu "une sorte de nouveau Le Brun (moins les pouvoirs dictatoriaux). Le Brun, peintre du roi, intervenait dans toute la création artistique française, de la fresque au meuble, du portrait au carrosse, de la sculpture de jardin au fronton de palais. Mathieu, qui a moins de principe, mais autant de disponibilité et de curiosité, est devenu le peintre de la République". Octobre: les éditions Hachette-Fabbri publient dans la collection "L'art de notre temps" une importante monographie sur Mathieu. Le texte en est écrit par François Mathey, conservateur en chef du Musée des Arts Décoratifs. 2 décembre: le Musée des Beaux-Arts de Rennes organise une rétrospective de l'œuvre de Mathieu. Parallèlement, la Maison de la Culture présente la suite des *Planètes*, cartons de dix tapisseries à réaliser par la Manufacture des Gobelins. A l'occasion de l'inauguration de ces deux manifestations, Mathieu prononce une conférence à la Maison de la Culture sur *Le rôle de l'artiste dans l'économie moderne*.

1970

Février: dans "Club" (février), Mathieu confie à Catherine Baker: "L'attitude bourgeoise est anti-poétique; elle ne considère que la valeur marchande d'une chose; par exemple, une de mes affiches, parce que tirée à 300 000 exemplaires, a pour eux moins de valeur qu'un tableau. Pourquoi? Notre plaisir doit être aussi grand devant une œuvre que devant sa reproduction.



Hommage à Delalande, 1970
Olio su tela / Huile sur toile, 116 x 89 cm

dipinti. Il catalogo contiene una prefazione di Dominique Quignon-Fleuret. Hélène Demoriane (“Le Point”, 29 agosto) scrive: “Nessuna forma artistica sembra più estranea al talento veemente di Georges Mathieu di quella degli arazzi, opera che richiede una grande pazienza. Probabilmente è proprio per questa antinomia di fondo che ha deciso di lavorare per i Gobelins, come si augurava Jean Coural: perché la sua natura passionale lo induce ad accettare le sfide, da qualunque parte provengano. [...] Ha voluto quindi sottomettersi alle necessità di un’arte quasi millenaria, adattare il proprio linguaggio dinamico, esplosivo a delle tecniche lente e felpate: ‘È stata l’occasione di un’affascinante sfida, nel corso della quale ho dovuto senza sosta passare dal grido allo sfumato, trattenere l’espressione, imprimere un ordine gerarchico alle forme, allacciare i segni, tentando di sostituire lo slancio con la tensione, la velocità delle tracce con l’afflusso dei colori.” Sulla “Tribune de Lausanne” (28 settembre), Pierre Descargues osserva che Mathieu è diventato “una sorta di nuovo Le Brun (eccetto che per i poteri dittatoriali): il pittore del re, [che] interveniva su tutta la creazione artistica francese, dall’affresco al mobile, dal ritratto alla carrozza, dalla scultura da giardino al frontone di palazzo. Mathieu, che ha meno principio ma altrettanta disponibilità e curiosità, è diventato pittore della Repubblica.”

Ottobre: le edizioni Hachette-Fabbri pubblicano nella collana “L’art de notre temps” un’importante monografia su Mathieu. Il testo è a cura di François Mathy, capo conservatore del Musée des Arts Décoratifs.
2 dicembre: il Musée des Beaux-Arts organizza una retrospettiva dell’opera di Mathieu. Contemporaneamente la Maison de la Culture presenta la serie dei *Planètes*, cartoni preparatori dei dieci arazzi in corso di realizzazione alla Manufacture des Gobelins. In occasione dell’inaugurazione di queste due manifestazioni, Mathieu tiene una conferenza alla Maison de la Culture, su *Le rôle de l’artiste dans l’économie moderne*.

1970

Febbraio: su “Club” Mathieu dichiara a Catherine Baker: “L’atteggiamento borghese è antipatico: considera solo il valore mercantile di una cosa. Per esempio, uno dei miei manifesti, dato che è stato stampato in 300.000 copie, per loro ha meno valore di un quadro. Perché? Il nostro godimento non è diverso di fronte a un’opera e di fronte alla sua riproduzione. La rarità per la borghesia è un coefficiente di valore. Curioso pregiudizio! Oggi come oggi esistono eccellenti tecniche di riproduzione e credo che i miei oli non siano stati rovinati della stampa su carta.”

26 aprile: apertura delle Floralies di Nantes, per le quali Mathieu ha realizzato il manifesto.
Giugno: nella recensione della mostra di gouaches e collages che si svolge alla Galerie Lambert Monet di Ginevra, André Kuenzi osserva sulla “Gazette de Lausanne” (18 giugno): “Si resta stupefatti dalla sicurezza con cui Mathieu stende i suoi colori, coniuga e dosa i suoi valori, equilibra la sua composizione, ripartisce pieni e vuoti di tutte le sue poesie grafiche.”

20 giugno: partecipa all’inaugurazione del Centre d’Art Contemporain dell’Abbazia di Beaulieu, voluto da Geneviève Bonnefoi e Pierre Brache, con *Petit hommage à Raymond Roussel*.

1971

12 gennaio: Mathieu tiene una conferenza organizzata dalla rivista “L’Eventail” al Cercle des Nations di Bruxelles intitolata *L’artiste peut-il aider les hommes à vivre mieux demain?* Si affronta il tema del ruolo dell’artista nella società moderna, dominata dalla tecnica: “Abbiamo il privilegio – unico nella storia – di vivere il periodo contemporaneamente più esaltante e terrificante dell’umanità. [...] L’artista, tuttavia, per la sua naturale vocazione – che fa sì che sia lui a intrattenere con l’umanità i legami più profondi nella sofferenza e nella speranza – potrebbe svolgere un ruolo fondamentale. Credo che potrebbe essere un triplice ruolo:

“1 - Dedicarsi prima di tutto alla creazione di forme, alla rivelazione di un linguaggio che coincida nelle sue ispirazioni più profonde e latenti con quelle della comunità, oppure che al contrario si affermi con determinazione contro alcune sue tendenze.

“2 - Al di là dell’espressione artistica maggiore, nelle opere privilegiate che sono dunque i quadri, l’artista deve assumersi il compito di far affermare il proprio linguaggio nella vita, in tutte le forme possibili. È il passaggio dal linguaggio allo stile che deve assumersi in prima persona e non delegare ad altri, come avviene oggi, con la cosiddetta ‘estetica industriale’. La sua attività in questo campo è illimitata. È l’ambito della vita quotidiana nella sua totalità che viene investito dalla sua attività: tutto quello che può creare una maggiore armonia tra l’uomo e il suo ambiente.

“3 - Infine [...] l’artista mi sembra chiamato a svolgere sempre di più un ruolo morale.

L’eccezionale indipendenza di cui gode di fronte alle istituzioni e agli uomini implica necessariamente dei doveri.”
Mathieu conclude la conferenza con queste parole: “Vi invito, ciascuno per quel che lo compete, nel vostro lavoro, nei vostri compiti, nei vostri doveri, nei vostri obblighi quotidiani, a ribaltare il senso del nostro rapporto con l’Universo, a offrire prima di ricevere, a rivalutare le nozioni di festa, di gioco, di sacro, a gettare le basi di una metafisica

del rischio e del distacco, a ricreare una fede, una fiducia, uno spirito di sacrificio, a ristabilire l’ordine nel rapporto tra essere, cose, doveri, diritti, a ristabilire infine la nozione di persona.”
La conferenza verrà anche registrata su disco, col titolo *La Renaissance de demain*.

14 gennaio: dopo quindici anni che Mathieu non espone più a Bruxelles, la Galerie Veranneman presenta, fino al 6 febbraio, ventisette dipinti e sei gouaches realizzati nel 1970. Il catalogo porta una prefazione di Henri van Lier, che mette in primo piano l’evoluzione dell’opera del pittore a partire dal 1965: “Attorno al 1965 si chiude il dopoguerra. Si fa più distante un certo aspetto patetico. L’individuo rinuncia all’esaltazione della propria libertà. Sente di essere legato a vincoli molto vasti: vede che questi vincoli si iscrivono a loro volta all’interno di ordini naturali e scopre tra natura e cultura, fino nell’Es della psicoanalisi, una base comune: la struttura. Derrida denuncia la ‘voce’, anima del corpo irrequieto e principio della metafisica della presenza, che è stata il fondamento di venticinque secoli d’Occidente, per affermare la rinascita della ‘scrittura’, cioè dell’intervallo e della differenza, preesistente all’individuo. In altre parole, si afferma da un punto di vista culturale il processo industriale, che, nello stridore della macchine, il bit informatico, la decomposizione e la ricomposizione della fotografia, l’imponderabilità del nylon e del plexiglas, ci dà di tutto e del nostro corpo dà una registrazione ‘scritta’, in caratteri distanti, intercambiabili, strutturabili. [...]”

“Quando la questione viene posta in questi termini, che mi sembrano quelli appropriati, ripenso a *Hommage à Condillac*, quel cartone creato da Mathieu nel 1966 per una tappezzeria che si trova attualmente alla Facoltà di Scienze di Grenoble. E infatti in esso c’è una nuova funzione del vuoto. Mathieu ha sempre lavorato mediante il vuoto: *La libertà è il vuoto*, come recita il titolo di uno dei suoi scritti del 1947. Ma a quell’epoca si trattava per lui, un po’ come per Sartre, di una proprietà dell’individuo, che, là dove si afferma,

La rareté, pour la bourgeoisie, est un coefficient de la valeur. Curieux préjugé! Il existe aujourd'hui d'excellentes techniques de reproduction et j'estime que mes toiles à l'huile n'ont pas été trahies par le tirage sur papier."

26 avril: ouverture des Florales de Nantes dont Mathieu a réalisé l'affiche.

1^{er} juin: rendant compte de l'exposition de gouaches et collages qui se tient à la Galerie Lambert Monet à Genève, André Kuenzi note dans "La Gazette de Lausanne" (18 juin): "On reste stupéfié avec quelle sûreté Mathieu pose ses couleurs, conjugue et dose ses valeurs, équilibre sa composition, répartit les vides et les pleins de tous ses poèmes graphiques." 20 juin: il participe avec *Petit hommage à Raymond Roussel* à l'exposition inaugurale du Centre d'Art Contemporain de l'Abbaye de Beaulieu créé par Geneviève Bonnefoi et Pierre Brache.

1971

Le 12 janvier Mathieu donne une conférence organisée par la revue "L'Eventail" au Cercle des Nations, à Bruxelles. Il y définit, sous le titre *L'artiste peut-il aider les hommes à vivre mieux demain?*, le rôle de l'artiste dans la société moderne écrasée par la technique:

"Nous avons le privilège – unique dans l'histoire du monde – de vivre à la fois la période la plus exaltante et la plus terrifiante de l'humanité. [...] L'artiste, pourtant par sa vocation naturelle – puisque c'est lui qui entretient avec la communauté les liens les plus profonds à la fois dans ses souffrances et dans ses espoirs – pourrait jouer un rôle considérable. Ce rôle m'apparaît triple: "1 - Se consacrer d'abord à la création de formes, à la révélation d'un langage qui coïncide dans ses inspirations profondes et latentes avec la communauté ou qui au contraire s'affirme violemment contre certaines de ses tendances [...] "2 - En dehors de l'expression du grand art dans les objets privilégiés que sont donc les tableaux, l'artiste doit avoir pour mission de faire passer son langage dans la vie, sous toutes les formes possibles. C'est le passage du langage au style qu'il doit, lui aussi, assumer et non pas abandonner

à d'autres, comme c'est le cas aujourd'hui avec ce qui s'appelle 'esthétique industrielle'. Son action dans ce domaine est sans limites. C'est le cadre de la vie quotidienne totale qui est le cadre de son action: tout ce qui est susceptible de créer des harmonies plus heureuses entre l'homme et son milieu.

"3 - Enfin [...] l'artiste me semble de plus en plus être appelé à jouer un rôle moral. L'indépendance exceptionnelle dont il jouit vis-à-vis des institutions et des hommes, lui crée implicitement des devoirs." Mathieu termine ainsi sa conférence: "Je vous adjure, chacun à votre rang, à votre emploi, à votre tâche, dans vos obligations, dans vos services quotidiens, de renverser le sens de nos rapports avec l'Univers, d'offrir avant de recevoir, de revaloriser les notions de fête, de jeu, de sacré, de jeter les bases d'une métaphysique du risque et du détachement, de recréer une foi, une confiance, un esprit de sacrifice, de rétablir l'ordre dans les rapports être-choses-devoirs-droits, de restaurer enfin la notion de personne." Cette conférence fera ultérieurement, sous le titre *La Renaissance de demain*, l'objet d'une édition sur disque.

14 janvier: il y a quinze ans que Georges Mathieu n'avait pas exposé à Bruxelles, il y présente jusqu'au 6 février à la Galerie Veranneman vingt-sept peintures et six gouaches réalisées en 1970. Le catalogue est préfacé par Henri van Lier qui souligne l'évolution de l'œuvre du peintre à partir de 1965:

"Autour des années 65, l'après-guerre s'achève. Un certain pathétique s'éloigne. L'individu renonce à exalter sa liberté. Il sent qu'il appartient à des chaînes sociales très amples; il voit que ces chaînes s'inscrivent à leur tour dans des séquences naturelles; et il découvre entre la nature et la culture, et jusque dans le Ça de la psychanalyse, un fond commun: la structure. Derrida dénonce la 'voix', âme du corps turbulent et principe de la métaphysique de la présence qui a porté vingt-cinq siècles d'Occident, pour affirmer la montée de l'écriture', c'est-à-dire de l'intervalle et de la différence préalable à l'individu. En d'autres mots, s'affirme culturellement le processus industriel qui,

dans le rouage de la machine, le bit informationnel, la décomposition et recomposition de la photographie, l'impondérabilité des nylons et des plexiglas, nous donne de tout et de notre corps une saisie 'écrite', en caractères distants, interchangeables, structurables. [...]

"Quand on pose la question dans ces termes, qui me paraissent les bons, j'en reviens à *l'Hommage à Condillac*, ce carton tracé par Mathieu en 1966 pour une tapisserie actuellement en place à la Faculté des Sciences de Grenoble. Et, en effet, il s'y trouve une nouvelle fonction du vide. Mathieu a toujours travaillé par le vide: *La liberté c'est le vide*, titre un de ses textes de 1947. Mais c'était alors pour lui, de façon sartrienne, une propriété de l'individu, qui, là où il s'avance, abolit la massivité de l'être; si le geste portait le 'signe', et si le 'signe' dévoilait la réalité industrielle et urbaine, puis l'univers des physiques nouvelles, c'était consécutivement au vide premier que l'homme introduit dans le monde du fait qu'il est une conscience. Or, *l'Hommage à Condillac*, et les œuvres novatrices qui en continuent la lancée, renversent ce rapport. "Le vide y est d'emblée intervalle, différence, structure, et venant du fond du cosmos, puis de la culture, non de l'homme. Picturalement cela se traduit par la rectification de la giclée, consommée déjà dans l'exposition de 1965 chez Charpentier. Mais surtout, l'unité plastique n'est plus le trait. Elle est maintenant l'intervalle, que les traits délimitent seulement, au point d'être souvent parallèles. Simultanément, la couleur décomprime les rouges, les bleus, les blancs, pour ne plus évoquer aucune chair et figurer à son tour l'intermédiaire originel. Elle est parfois si dessubstantialisée que des traits élargis peuvent paraître eux-mêmes intervalles. Gestes et "signes" demeurent prévalant sinon Mathieu ne serait plus lui-même. Mais ce qui fut l'escrime au lieu de se vivre comme principe absolu de l'initiative, s'éprouve désormais comme résonance, reçue des confins." Dans une interview accordée à "L'Eventail" (8 janvier), Emile Veranneman évoque sa rencontre avec Georges Mathieu: "Le premier contact que j'eus avec lui, c'est grâce à une émission de

télévision qui date bien d'une douzaine d'années. J'ai été tout de suite fort intéressé par sa conception de la peinture parce qu'elle marquait une rupture avec un art abstrait qui sombrait dans un certain académisme. [...] Depuis lors j'ai suivi de près tout l'œuvre de Georges Mathieu, mais je n'avais pas pris de contact personnel avec lui car je le croyais sous contrat avec une galerie d'art parisienne. L'an dernier, grâce à votre président M. Adelin van Ypersele et à notre ami commun Hartung, nous nous sommes finalement rencontrés et nous sommes aussitôt liés d'amitié. J'ai passé une journée entière avec lui à Paris, et il s'est établi une sorte de connivence et de complicité entre nous. [...] En réalité, sous ses apparences de seigneur, c'est l'être le plus simple du monde." Mars: Guy Weelen, commissaire de la Triennale de New Delhi, invite Mathieu à participer avec six peintures à la représentation française. 17 mars: entourées de trente-six toiles, les dix-huit médailles, réalisées par Georges Mathieu à l'initiative de Pierre Dehayé, directeur des Monnaies et Médailles, sont présentées jusqu'au 17 avril à la Monnaie de Paris. Dans le texte de présentation de l'exposition, celui-ci écrit: "L'ensemble des toiles nouvelles présentées à la Monnaie en constitue une flagrante démonstration. Jamais, depuis plus de vingt ans qu'a commencé l'abstraction lyrique, l'artiste n'a atteint à cette égalité dans l'éclat et l'équilibre tout ensemble. Chaque toile est une fête. Ces œuvres accomplissent comme une rupture avec nombre de celles qui précédaient. Ici plus de cris ni de langueurs. Rien qu'une flamboyante maîtrise, assurée, joyeuse. C'est l'heure de la plénitude." Dans les textes de présentation accompagnant les dix-huit médailles, ces moments privilégiés de la conscience occidentale (qui écartent les faits d'ordre purement politique et militaire) sélectionnés et commentés par Mathieu sont: 313. L'Edit de Milan ou la liberté de conscience 325. Le Concile de Nicée 413. Saint Augustin: la Cité de Dieu 533. Denys l'Aréopagite: de la hiérarchie céleste 534. La Règle de saint Benoît 590. Saint Colomban fonde Luxeuil

abolisce la consistenza dell'essere: se il gesto portava il segno e se il segno svelava la realtà industriale e urbana, e poi l'universo delle nuove fisiche, era dovuto al vuoto primordiale che l'uomo introduce nel mondo per il fatto di esserne una coscienza. Ora, invece, l'*Hommage à Condillac* e le opere innovative che seguono la stessa traccia, invertono questo rapporto. "Il vuoto diventa, in primo luogo, intervallo, differenza, struttura, e, provenendo dal fondo del cosmo, attinge dalla cultura, non dall'uomo. Da un punto di vista pittorico ciò si traduce in una rettifica dello spruzzare, già consumato all'epoca della mostra del 1965 alla Galerie Charpentier. Ma soprattutto, l'unità plastica non è più il tratto. Ora è l'intervallo, che i tratti delimitano soltanto, al punto da diventare spesso delle parallele. Contemporaneamente, il colore decomprime i rossi, i blu, i bianchi, per non evocare più alcuna carne e apparire a sua volta come l'intermediario originale. È talvolta tanto desostanzializzato che i tratti allargati possono sembrare essi stessi degli intervalli. Gestì e segni restano prevalenti, altrimenti Mathieu non sarebbe più se stesso. Ma quello che era un tempo l'intento principale, invece di apparire come il principio assoluto dell'iniziativa, si sente ormai come una risonanza, che proviene dai confini." In un'intervista concessa a "L'Eventail" (8 gennaio), Emile Veranneman ricorda il suo incontro con Georges Mathieu: "Il primo contatto che ebbi con lui avvenne grazie a una trasmissione televisiva di dodici anni fa. Fui subito molto colpito dalla sua concezione della pittura, perché segnava una rottura con un'arte astratta offuscata da un certo accademicismo. [...] Da allora ho seguito da vicino l'opera di Georges Mathieu, ma senza entrare personalmente in contatto con lui, perché pensavo avesse un contratto con una galleria d'arte parigina. Lo scorso anno, grazie al vostro presidente Adelin van Ypersele e al nostro comune amico Hartung, ci siamo finalmente incontrati e siamo diventati subito amici. Ho passato un'intera giornata con lui a Parigi e si è stabilita tra noi una sorta di connivenza e complicità. [...] In realtà, dietro

l'apparenza di un gran signore c'è l'essere più semplice di questo mondo." Marzo: Guy Weelen, curatore della Triennale di Nuova Delhi, invita Mathieu a far parte della rappresentanza francese con sei dipinti. 17 marzo: alla Zecca di Parigi, fino al 17 aprile, per iniziativa di Pierre Dehay, direttore di Monnaies et Médailles, vengono presentate diciotto medaglie, circondate da trentasei tele, realizzate da Georges Mathieu. Nel testo di presentazione, Dehay scrive: "L'insieme delle nuove tele presentate alla Monnaies costituisce una lampante dimostrazione: mai, a partire da quando, più di vent'anni fa, ha dato inizio all'astrazione lirica, l'artista ha raggiunto un simile equilibrio contemporaneamente nella vivacità e nella pacatezza. Ogni tela è una festa. Queste opere costituiscono una sorta di spaccatura rispetto a molte di quelle che le hanno precedute. Qui non ci sono più né grida né languori. Solo un'esuberante padronanza, sicura, gioiosa. È il momento della pienezza." Nei testi di presentazione allegati alle diciotto medaglie vengono elencati i momenti della coscienza occidentale (che prescindono dagli eventi semplicemente politici o militari) scelti e commentati da Mathieu: 313 - L'Editto di Milano o la libertà di coscienza 325 - Il Concilio di Nicea 413 - Sant'Agostino: La Città di Dio 533 - Dionigi l'Areopagita: della gerarchia celeste 534 - La Regola di San Benedetto 590 - San Colombano fonda Luxeuil 1099 - Goffredo di Buglione entra a Gerusalemme 1125 - Morienvall: La nascita del Gotico 1440 - Nicola Cusano: De Docta Ignorantia 1527 - Il Sacco di Roma: Nascita del Barocco 1658 - Charles Le Brun arriva a Vaux: il Classicismo francese 1675 - Leibnitz inventa il calcolo infinitesimale 1686 - Fontenelle: Discorsi sulla pluralità dei mondi 1799 - Novalis: Heinrich von Ofterdingen o gli inizi del Romanticismo

1832 - Evariste Galois: La teoria dei gruppi
1883 - Nietzsche: Zarathustra
1944 - Von Neumann e Morgenstern: Theory of games and economical behaviour
1947 - Norbert Wiener: Cybernetics
La mostra suscita una notevole eco sulla stampa. Nella cronaca di "Les Lettres Françaises" (7 aprile), Jean Bouret scrive: "Alla Zecca Mathieu espone diciotto medaglie e trentasei tele, una delle quali è grandissima: *Les nymphes de Diane*. La rinascita della medaglia è uno dei fenomeni più significativi del dopoguerra ed è inutile ritornare sulle ragioni di questo fatto. Diciamo che corrisponde al bisogno umano di sfuggire alla distruzione operata dal tempo, poiché il bronzo è quasi il simbolo dell'eternità, e anche di esaltare in tal modo i personaggi o gli avvenimenti, facendo, per così dire, la storia. In altre epoche la statua svolgeva la stessa funzione, ma dal momento che questo secolo è carente tanto nelle disponibilità economiche quanto negli spazi, bisogna accontentarsi delle medaglie. "Mathieu ha dunque avuto l'incarico di esprimere attraverso le medaglie 'Diciotto momenti della coscienza occidentale'. Il problema non è stato probabilmente di tipo artigianale, dato che Mathieu conosce perfettamente le tecniche: è stato litografo, ornataista, architetto, arazziere... ma piuttosto d'ordine filosofico. Le sue correnti di pensiero preferite e i suoi secoli prediletti: il quarto, quinto, dodicesimo, quindicesimo, diciassettesimo, due date del diciannovesimo e due del ventesimo, ma soprattutto il diciottesimo secolo in cui la coscienza occidentale acquista la consapevolezza della propria esistenza, si svincola dalla teologia e rende l'uomo signore dell'universo. [...] Il principio adottato da Mathieu è lo stesso per ogni medaglia. Con la sua bella calligrafia cita l'avvenimento su una delle due facce e sull'altra traccia un disegno che lo simbolizza, in cui si ritrova il suo grafismo di spigoli e scoppi, quella sorta di fuoco d'artificio, quella folgorazione realizzata dalla velocità del gesto. Le diciotto medaglie sono tutte circolari, tranne quella dedicata a Novalis, che ha la forma

di una stella irregolare. 'Il lirismo romantico', dice, 'non è solo, come si pensa a volte troppo superficialmente, un'espressione dell'individualismo. È la ricerca ossessiva di una risposta a tutti i problemi dell'essere e del destino umano.' "Le tele ci fanno ritrovare un Mathieu che non è mai cambiato nel corso del tempo e la cui scrittura è diventata uno stile. È proprio in quanto creatore di uno stile che si è imposto nell'ambito dell'astrazione lirica e il suo *Hommage à Philidor* (penso, ma è possibile che mi sbagli, che si tratti del giocatore di scacchi) è il classico esempio di questo stile dello zigzagare graffiante, della macchia circoscritta. 'Ogni tela è una festa', è scritto nella prefazione, ma è una festa che Mathieu offre allo spettatore, oppure una festa che concede a se stesso, in uno stato di transe interiore? Entrambe le cose, probabilmente." Raymond Cogniat commenta le date celebrate da Mathieu su "Le Figaro" (15 marzo): "La scelta stessa dei soggetti è una prova del senso che attribuisce alla vita e della sua intenzione di collocare al primo posto i valori spirituali più che gli avvenimenti reali. Non c'è nessun atto politico, nessuna conquista militare, ma solo le tappe del pensiero filosofico, scientifico o artistico: la nascita del gotico, del barocco, del classicismo e del romanticismo; la libertà di coscienza, la regola benedettina, il calcolo infinitesimale, la teoria dei gruppi, la cibernetica. È stata anche, per lui, l'occasione di una nuova esperienza per quanto riguarda la tecnica: infatti le sue nuove medaglie le ha realizzate non scolpendo ma incidendo, cioè incavando il metallo con l'acido." Su "Les Nouvelles Littéraires" (25 marzo), Georges Borgeaud conclude così un lungo articolo: "In Mathieu c'è il bisogno di ricondurre alla propria unità la complessità del mondo. Così cerca di riconciliare il gotico con il barocco, la smorfia col sorriso, l'aggressività e la sontuosità. Non fa parte delle consuetudini francesi, che, chissà perché, di solito rifiutano gratuitamente ed esuberanza. La solennità dell'arte di Mathieu non vuole intimidire ma è un cerimoniale, non

1099. Godefroy de Bouillon entre à Jérusalem
 1125. Morienvall: La Naissance du Gothique
 1440. Nicolas de Cuse: De docta ignorantia
 1527. Le Sac de Rome: Naissance du Baroque
 1658. Charles Le Brun arrive à Vaux: le Classicisme français.
 1675. Leibniz invente le calcul infinitésimal
 1686. Fontenelle: Entretiens sur la pluralité des mondes
 1799. Novalis: Heinrich von Ofterdingen ou les débuts du Romantisme
 1832. Evariste Galois: La théorie des groupes
 1883. Nietzsche: Zarathoustra
 1944. Von Neumann et Morgenstern: Theory of games and economical behaviour
 1947. Norbert Wiener: Cybernetics
 L'exposition suscite une presse considérable. Dans sa chronique des "Lettres Françaises" (7 avril), Jean Bouret note:
 "A la Monnaie, Mathieu expose dix-huit médailles et trente-six toiles dont une très grande *Les nymphes de Diane*. Le renouveau de la médaille est l'un des phénomènes les plus marquants de l'après-guerre, et il est superflu de revenir sur ses raisons. Disons qu'il correspond à ce besoin de l'homme d'échapper à la destruction du temps, le bronze étant presque symbole d'éternité, et de magnifier par ce moyen les êtres ou les événements, de faire l'histoire en quelque sorte. En d'autres temps la statue avait le même rôle, mais le siècle étant pauvre tant d'argent que d'espaces possibles, il faut bien se contenter de médailles.
 "Mathieu fut donc chargé d'exprimer par la médaille 'Dix-huit moments de la conscience occidentale'. Le problème ne fut peut-être pas d'ordre artisanal, Mathieu connaît parfaitement les techniques, on l'a vu graveur lithographe, ornemaniste, architecte, tapissier... mais d'ordre philosophique. [...] Ses options favorites et ses siècles favoris, le quatrième, le cinquième, le douzième, le quinzième, le dix-septième, deux dates du dix-neuvième et deux du vingtième, mais surtout pas le dix-huitième où précisément la conscience occidentale prend conscience de son existence véritable, se dégage de la théologie,

et installe l'homme en maître de l'univers. [...] Le principe adopté par Mathieu est le même pour chaque médaille. De son écriture qui est belle il cite l'événement sur une face et sur l'autre face il exécute un dessin symbolique où l'on retrouve son graphisme en angles et en fusées, cette sorte de feu d'artifice, cette fulguration commandée par la vitesse du geste. Les dix-huit médailles sont circulaires, sauf une, celle consacrée à Novalis qui prend la forme d'une étoile irrégulière. 'Le lyrisme romantique – dit-il – n'est pas seulement comme on le pense trop superficiellement, une expression de l'individualisme. C'est la poursuite obsédante de tous les problèmes de l'être et de la destinée.'
 "Les toiles permettent de retrouver le Mathieu qui n'a jamais changé dans le temps et dont l'écriture est devenue un style. C'est en tant que créateur d'un style, au sein de l'abstraction lyrique qu'il s'est imposé, et son *Hommage à Philidor* (je pense mais peut-être que je me trompe, qu'il s'agit bien du joueur d'échecs) est l'exemple parfait de ce style de la griffure du zig-zag, de la tache cernée. "Chaque toile est une fête", écrit le préfacier, et c'est fort bien vu, mais est-ce une fête que Mathieu donne au spectateur, où une fête qu'il se donne à lui-même, dans un état de transe intérieure? Les deux sans doute."
 Raymond Cogniat commente ainsi les dates retenues par Mathieu dans "Le Figaro" (15 mars): "Le choix lui-même de ces sujets est une démonstration du sens qu'il donne à la vie et de son désir de mettre au plus haut les valeurs spirituelles plutôt que les faits matériels. Ainsi n'y a-t-il aucun acte politique, aucune conquête militaire, mais seulement les étapes de la pensée philosophique, scientifique ou artistique: naissance du gothique, du baroque, du classicisme, du romantisme; la liberté de conscience, la règle de Saint Benoît, le calcul infinitésimal, la théorie des groupes, la cybernétique. Ce lui fut aussi l'occasion d'une nouvelle expérience technique, car ses nouvelles médailles il les a exécutées non en sculpteur, mais en graveur, c'est-à-dire en creusant le métal par l'acide."
 Dans "Les Nouvelles Littéraires" (25 mars), Georges

Borgeaud conclut ainsi un long article: "Il y a chez Mathieu un besoin de faire l'unité avec la propre complexité du monde. Ainsi le voit-on réconcilier le gothique et le baroque, la grimace et le sourire, l'agressivité et la somptuosité. Ce n'est pas dans les habitudes françaises qui, on ne sait trop pourquoi, refusent d'ordinaire gratuité et exubérance. La solennité de l'art de Mathieu n'est point intimidation mais un cérémonial, non pas un décor mais un souci de ne pas laisser la vie se vulgariser. C'est un refus encore de la fatalité de la laideur. Cet art est généreux, violemment raffiné et expansif. Il serait temps qu'on ne laisse pas à un tel artiste la corvée de tenir à peu près seul et à bout de bras tous les merveilleux principes de la civilisation."
 Mais c'est Françoise Choay ("La Quinzaine Littéraire", 1^{er} juin) qui développe l'analyse la plus approfondie:
 "Aux yeux de nombreux critiques, l'exposition de Mathieu à la Monnaie consacrait un talent de décorateur et de publiciste, dont les affiches pour Air France avaient déjà fourni une magistrale démonstration. Il me semble, à l'inverse, que cette série de dix-huit médailles dédiées à dix-huit moments de la conscience occidentale, nous montre l'art de Mathieu au plus signifiant et au plus nu, hors la facilité des grandes toiles à quoi son geste semble naturellement accordé, loin des fastes de la couleur dont il a tant usé, dans un fonctionnement essentiel qui ne doit rien aux sollicitations extérieures.
 "Petites surfaces circulaires – et pour tout moyen, le trait: nous sommes, pour la première fois avec autant de rigueur, confrontés à ce que Malraux nomme une calligraphie occidentale. Mais il faudrait s'entendre sur les mots. En effet, rien ici qui ait rapport à la 'calligraphie orientale', issue d'un préalable système de signes, dictée par une éthique du minimum. A l'origine de l'inscription, chez Mathieu, non point un signe, mais un référent historique. [...] L'entreprise de Mathieu peut donc être, à un premier niveau, définie comme réécriture: réappropriation du texte de l'histoire dans un geste créateur assez comparable au travail que s'assigne la nouvelle critique."
 Août: Frédéric Rossif tourne, pour le compte de

Télé-Hachette et la Bayerische Rundfunk, avec un commentaire de François Billetdoux, un film de 52 minutes en couleur: *Georges Mathieu ou la fureur d'être*, au cours duquel Mathieu peint deux immenses toiles de six mètres de longueur: *La nécessité de l'espérance* et *L'élection de Charles V*. Ce sont les deux premières œuvres qu'il réalise en public depuis plus de dix ans. A propos de la seconde, il écrira en 1974 à Hubert Comte: "L'intérêt esthétique de cette œuvre réside surtout dans ce qu'on pourrait appeler le 'triomphe du tachisme'. Si en effet j'avais déjà dans ma gigantesque toile *Macumba*, peinte dans le Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro en 1959, utilisé des techniques d'aspersion pour exprimer le rituel magique de cette 'danse du sang', les procédés utilisés ici pour traiter les luxuriantes guirlandes d'or n'ont jamais été employés auparavant et eussent été particulièrement cinégénétiques. En effet, pour la première fois mon pinceau ne touche ni n'effleure la toile! La matière picturale, suspendue dans l'air mais orientée de façon très précise par le geste transmis à la brosse, vient 'atterrir' sur la toile et s'écraser sur sa surface, l'abordant tantôt de face, tantôt de biais, s'y fixant selon les lois d'une 'balistique' nouvelle qui tiendrait compte à la fois de la vitesse, de la force, du poids et de la fluidité de la couleur sans oublier l'angle d'attaque."
 Dominique Bosselet, dans "France-Soir" (10 août), publie, à l'occasion du tournage du film, un article intitulé *Rossif contre Mathieu: un film sur le plus turbulent des jeunes peintres*: "Curieux face-à-face entre Frédéric Rossif, cinéaste de son état, auteur de films de montage – *Mourir à Madrid, Un mur à Jérusalem, Pourquoi l'Amérique*, etc.) et d'un film de fiction: *Aussi loin que l'amour* et Georges Mathieu. [...] *Georges Mathieu ou la fureur d'être* est donc un film d'une heure (dont les photos faites par André Maurice deviendront un livre). [...] Film oratorio-poème où la musique s'intercale à la peinture de Mathieu et où Mathieu homme succède à Mathieu peintre à une allure rapide." Lors de sa diffusion à la télévision, André Brincourt dans "Le Figaro Littéraire" (24 décembre) considère le film comme un événement.

un ornamento ma la preoccupazione di non lasciare che la vita venga volgarizzata. È un rifiuto anche della fatalità della bruttezza. È un'arte generosa, violentemente raffinata ed espansiva. Sarebbe giunto il momento di non lasciare a un tale artista il compito ingrato di sopportare quasi da solo e sulle sue sole spalle il peso dei meravigliosi principi della civiltà.”

Ma è Françoise Choay (“La Quinzaine Littéraire”, 1° giugno) che sviluppa l’analisi più approfondita: “Agli occhi di numerosi critici, l’esposizione di Mathieu alla Zecca consacrerrebbe un talento di decoratore e pubblicitista, di cui i manifesti per Air France avevano già fornito una magistrale dimostrazione. Mi sembra, al contrario, che questa serie di diciotto medaglie dedicate a diciotto momenti della coscienza occidentale, ci mostri l’arte di Mathieu nella maniera più significativa, nuda e cruda, in un procedere essenziale che non deve nulla alle sollecitazioni esterne, che va al di là della facilità delle grandi tele, con cui il suo gesto sembra entrare naturalmente in sintonia, e lontano dai fasti del colore di cui si è tanto servito.

“Piccole superfici circolari – e il solo strumento del tratto: siamo per la prima volta rigorosamente di fronte a quella che Malraux ha chiamato ‘una calligrafia occidentale’. Ma bisogna mettersi d’accordo con le parole: infatti qui nulla ha a che vedere con la calligrafia orientale, derivata da un preesistente sistema di segni, ispirata a un’etica del minimo. All’origine dell’iscrizione di Mathieu non c’è un segno, ma un riferimento storico. [...] La realizzazione di Mathieu può dunque essere definita, in un primo momento, come riscrittura: riappropriazione del testo storico in un gesto creatore paragonabile con il lavoro che è compito di una nuova critica.”

Agosto: Frédéric Rossif gira, per conto di Télé-Hachette e della Bayerische Rundfunk, un film a colori di 52 minuti, con il commento di François Billeldoux: *Georges Mathieu ou la fureur d’être*, nel corso del quale Mathieu dipinge due immense tele: *L’élection de Charles V* e *La nécessité de l’espérance*. Sono le prime due opere che

realizza in pubblico dopo più di dieci anni. A proposito della seconda, scriverà nel 1974 a Hubert Comte: “L’interesse estetico di quest’opera risiede soprattutto in quello che si potrebbe definire ‘trionfo del tachisme’. Infatti, se già nella mia gigantesca tela dipinta nel 1959 nel Museo d’Arte Moderna di Rio de Janeiro, *Macumba*, avevo usato delle tecniche di aspersione per esprimere il rituale magico di questa ‘danza del sangue’, i procedimenti usati ora per trattare le lussuose ghirlande d’oro non li avevo mai usati prima e sono stati piuttosto cinegenici. Infatti, per la prima volta il mio pennello non ha toccato e nemmeno sfiorato la tela! Il materiale pittorico sospeso in aria, ma orientato in modo assai preciso dal gesto impresso alla spazzola, ‘atterra’ sulla tela e si spande sulla superficie, tanto di fronte quanto di sbieco, e vi si fissa secondo una nuova ‘balistica’, che dipende contemporaneamente dalla velocità, dalla forza e dalla fluidità del colore, senza dimenticare l’angolo d’attacco.”

Dominique Bosselet, su “France Soir” (10 agosto), pubblica un articolo dedicato alla realizzazione del film e intitolato *Rossif contre Mathieu: un film sur le plus turbulent des jeunes peintres*: “Curioso faccia a faccia tra Frédéric Rossif, cineasta e autore di documentari (*Mourir à Madrid*, *Un mur à Jérusalem*, *Pourquoi l’Amérique*) e di un film, *Aussi loin que l’amour*, e Georges Mathieu. [...] *Georges Mathieu ou la fureur d’être* è dunque un film dalla durata di un’ora le cui foto di André Maurice diventeranno un libro. [...] Film oratorio-poetico in cui la musica è intercalata alla pittura di Mathieu e in cui Mathieu uomo succede a Mathieu pittore con un movimento rapido.” Quando il film verrà trasmesso in televisione, André Brincourt lo definirà un evento (“Le Figaro Littéraire”, 24 dicembre).

Per Pierre Cabanne (“Combat”, 3 gennaio 1972), “*Georges Mathieu ou la fureur d’être* irriterà, spiaccherà, esaspererà, susciterà sarcasmo o disprezzo, tutte cose che rientrano nella norma: ma potrà anche – cosa eccezionale – far capire perché e come una tela bianca può, coprendosi di segni



e di colori, diventare un quadro. Affascinerà soprattutto coloro per i quali la pittura può essere ancora (per quanto tempo) uno spettacolo e una sfida. Il cimentarsi dell’intelligenza e del sogno.”

Ottobre: l’Unione Internazionale delle Ferrovie commissiona a Mathieu un manifesto e una medaglia commemorativi, in occasione del suo cinquantenario. Il manifesto verrà ripreso in India l’anno seguente, dal Ministero delle Poste, come bozzetto di un francobollo che celebra quel cinquantenario. Mathieu realizza per lo Champagne Deutz l’etichetta che verrà usata per diversi anni.

1972

23 maggio: si apre al Centre d’Art di Beirut una mostra di Mathieu, undici anni dopo la sua prima personale in Libano. Durante il vernissage, organizzato da Brigitte Schéhadeh, l’artista confida a Denise Ammoun, che gli chiede se sia credente (“Revue Magazine”): “Credo in una trascendenza, alla necessità di una trascendenza, e sono molto tradizionalista.”

2 dicembre: Mathieu partecipa assieme a Tony Aubin, Daniel Badani, Paul Belmondo, Guillaume Gillet, Olivier Messiaen, Victor Vasarely... alla VII Convention nationale des clubs Perspectives et Réalités, organizzato da Valéry Giscard d’Estaing sul tema *L’art dans la société industrielle*.

Triclinium in casa di / chez Georges Mathieu, 1972

Mathieu partecipa alla registrazione di un disco, *Français de notre temps*, accanto a Le Corbusier, Jean Paulhan, Eugène Ionesco, Claude Lévi-Strauss, André Malraux... in cui incide un testo dedicato a *La Renaissance de demain*.

1973

Marzo: il libro di Mathieu *Au-delà du tachisme*, uscito nel 1963, viene ristampato con l’aggiunta di testi inediti scritti tra il 1963 e il 1973, con il titolo *De la révolte à la renaissance*, per la collana “Idées” di Gallimard. In occasione della pubblicazione, al Grand Palais si tiene una conferenza cui partecipano tra gli altri Pierre-André Boutang, René Huyghe, Henri Laborit e Jean d’Ormesson. Quest’ultimo (“Le Point”, 23 aprile) dedica un’intera pagina della rivista al volume e considera il suo autore “Un aristocratico e un dandy, ma anche e forse prima di tutto un rivoluzionario. Mathieu ha introdotto in pittura non solo, come riconoscono tutti, la calligrafia e l’arabesco, ma soprattutto il rischio, l’incertezza e la velocità. Quanto è moderno per questo aspetto! Ostile come nessun altro alla tradizione e alle sue abitudini inveterate.”

10 aprile: primo intervento in campo teatrale: Mathieu crea la concezione scenica e la scenografia dell’opera *Le château de Barbe-Bleue* di Béla Bartók, realizzata all’Opera Tedesca di Berlino. Rispondendo alle domande di Lucie Schauer (“Die Welt”), Mathieu racconta: “Per la costruzione della scena avevo proposto tre progetti diversi. Ma i primi due erano troppo complicati e non potevano funzionare. Il terzo consisteva in una costruzione a scale composta da diversi piani ovali sovrapposti, che indicavano naturalmente i diversi gradi di conoscenza. Sono delle proiezioni luminose colorate e cangianti che formano l’intero sfondo della scena.”

Maggio: Mathieu realizza una scultura in alluminio di 170 metri quadrati per la facciata del CES Ronsard di Bourgueil, in Indre e Loira. Lui stesso scrive la prefazione ai quattro volumi, pubblicati da Athena di Madrid, con la direzione di Jean Ferré, di *L’avenir d’Antoine Watteau*.

La sigla di Antenne 2 (televisione francese), 1974,
usata dal 1975 al 1983
Le sigle d'Antenne 2 (télévision française), 1974,
utilisé de 1975 à 1983

Pour Pierre Cabanne (dans "Combat", 3 janvier 1972): "Georges Mathieu ou la fureur d'être déplaira, irritera, exaspérera, déclenchera sarcasmes ou injures, ce qui est dans l'ordre des choses; mais il est également capable – ce par quoi il est exemplaire – de faire comprendre pourquoi et comment une toile blanche peut, en se couvrant de signes et de couleurs, devenir tableau. Il fascinera surtout ceux pour qui la peinture peut être encore (pour combien de temps) un spectacle et un défi. Le ciment de l'intelligence et du rêve." Octobre: l'Union Internationale des Chemins de fer commande, à l'occasion de son cinquantième une affiche ainsi qu'une médaille commémorative à Mathieu. L'affiche servira, en Inde, l'année suivante de maquette pour un timbre édité par le Ministère des Postes afin de célébrer ce cinquantième. Mathieu réalise pour le Champagne Deutz une étiquette, qui sera utilisée plusieurs années.

1972

23 mai: une exposition personnelle de Mathieu s'ouvre au Centre d'Art de Beyrouth, onze ans après sa première manifestation dans ce pays. Lors du vernissage de l'exposition, organisée par Brigitte Schéhadé, Mathieu confie à Denise Ammon qui l'interroge pour savoir s'il est croyant: "Je crois à une transcendance, à la nécessité d'une transcendance, et je suis très traditionaliste" ("Revue Magazine", mai 1972).

2 décembre: Mathieu participe, aux côtés de Tony Aubin, Daniel Badani, Paul Belmondo, Guillaume Gillet, Olivier Messiaen, Victor Vasarely..., à la VII^e Convention nationale des clubs Perspectives et Réalités, organisée par Valéry Giscard d'Estaing sur le thème *l'art dans la société industrielle*. Mathieu participe à l'enregistrement d'un disque, *Français de notre temps*, aux côtés de Le Corbusier, Jean Paulhan, Eugène Ionesco, Claude Lévi-Strauss, André Malraux..., où il grave un texte consacré à *La Renaissance de demain*.

1973

Mars: le livre de Mathieu *Au-delà du tachisme* publié en 1963 reparait augmenté de textes inédits



écrits entre 1963 et 1973, sous le titre *De la révolte à la renaissance* dans la collection "Idées" aux Editions Gallimard. Un colloque, rassemblant notamment Pierre Boutang, René Huyghe, Henri Laborit et Jean d'Ormesson, a lieu au Grand Palais le 21 mars, à l'occasion de cette publication. Jean d'Ormesson ("Le Point", 23 avril), qui consacre une pleine page du magazine à l'ouvrage, considère Mathieu comme "un aristocrate et un dandy. Mais aussi, et peut-être d'abord, un révolutionnaire. Mathieu a introduit dans la peinture non seulement, comme chacun le répète, la calligraphie et l'arabesque, mais le risque, l'incertitude, la vitesse. Comme il est moderne, en ce sens! Aussi hostile que personne à la tradition et à ses routines". 10 avril: pour sa première intervention dans le domaine du théâtre, Mathieu réalise la conception scénique et les décors de l'opéra *Le château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók créé à l'Opéra Allemand de Berlin. Répondant aux questions de Lucie Schauer ("Die Welt", 10 avril), Mathieu précise: "Pour la construction scénique, j'avais proposé trois projets différents. Mais les deux premiers étaient trop compliqués et ne pouvaient pas fonctionner. Le troisième est une construction en escalier faite de plusieurs plateaux ovales superposés, qui caractérisent naturellement les différents degrés de connaissance. Ce sont des projections lumineuses colorées et changeantes qui forment tout le fond de la scène."

Mai: Mathieu réalise une sculpture en aluminium de près de 170 m² pour la façade du CES Ronsard de Bourgueil en Indre-et-Loire. Georges Mathieu préface l'ouvrage en quatre volumes publié par les Editions Artistiques Athena à Madrid, sous la direction de Jean Ferré: *L'avenir d'Antoine Watteau*. "Drapés dans l'étoffe chatoyante de la Mort, enlisés dans ses plis irrémédiables, figés dans l'instant comme dans la lave ruisselante et pétrifiante de Pompéi, des êtres sont là, qui flottent, incompris, impondérables, immortels... [...] Ambiguïté fondamentale, cette œuvre inventée de toutes pièces, déduite de rien, tombée d'ailleurs, imprévue. Mais loin d'être seulement celle de l'allégresse tragique qui court vers la mort, c'est aussi celle de la nostalgie méditative d'un avant-monde, d'un autre au-delà, d'une Arcadie de la Création et plus encore de la Naissance. N'est-ce pas là la clé du mystérieux privilège d'un univers qui entretient de façon si originale et si obsédante des rapports aussi étranges avec le Temps? [...] De même que le véritable Mozart n'était pas encore visible pour Delacroix, nos contemporains sont encore aveugles à Watteau. Précurseur de génie, libérateur des forces vives de l'âme, initiateur de la sensibilité moderne, le maître de Valenciennes aura attendu près de trois siècles pour atteindre sa taille: un des plus hauts moments de l'art occidental!"

1974

21 février: la Galerie Beaubourg présente à Paris, jusqu'au 30 mars, l'exposition *Mathieu. Œuvres anciennes 1948-1960*. Le catalogue comporte un texte de Dominique Quignon-Fleuret: "Sans généalogie repérable, sans postérité prévisible, Georges Mathieu s'est détaché dès les années cinquante de la nébuleuse de l'abstraction lyrique pour accomplir une trajectoire singulière qui éblouit encore notre présent. Sa démarche, insolente à bien des égards, frappe aujourd'hui par sa rigueur. Incontestablement, pour les nouvelles générations l'œuvre survit à sa mythologie. Aussi la présente exposition est-elle autant un hommage qu'une proposition de lecture critique à la lumière d'expériences picturales plus récentes. Les toiles ici

rassemblées recouvrent une période décisive, cruciale de l'œuvre: celle qui va de l'émergence des signes à partir de l'"informel" jusqu'à l'apothéose lyrique des *Batailles*. Une dizaine d'années seulement! La révolution accomplie est considérable, unique. On commence à peine à en mesurer la véritable importance." Une presse abondante accompagne l'exposition. Dans "Art Press" (mars), Chantal Béret situe l'œuvre de Mathieu dans son contexte historique: "Vers 1947, Georges Mathieu fait scandale pour présenter dans les salons de peinture parisiens des œuvres qui ne peuvent qu'accuser le formalisme de la peinture géométrique post-cubiste alors en vogue. Les principes du geste, de la spontanéité, qu'il dénonce très tôt, bouleverse quelques vertus académiques. A un art stérilisé, il oppose un surgissement de l'inconscient; le peintre entre en contact direct avec son objet, la peinture, en balayant les règles formelles et organisatrices, les gardiennes des lois picturales. Mais on ne peut ignorer qu'à son tour, le geste de Mathieu se figera, devenu stéréotype, qu'il engendrera en quelque sorte un nouveau formalisme. Aujourd'hui qu'il est un peu à la mode de revenir et de s'interroger sur cette période de l'après-guerre, on a coutume d'établir un parallèle entre Mathieu et Pollock dont les premiers "drippings" datent de cette époque. Qu'en est-il exactement? Le geste de l'Européen et celui de l'Américain sont-ils vraiment de même nature? La surface éclatée du dripping ne se révèle-t-elle pas finalement plus radicale que ces "écritures linéaires" que sont les tableaux de Mathieu? A force de considérer la toile comme un lieu neutre (et non spécifique) où se projeter, n'en a-t-il pas laissé réapparaître toutes les conventions?" Pour Jacques Michel, dans "Le Monde" (4 mars): "A la Galerie Beaubourg, on assure avoir fait la chasse auprès des collectionneurs pour réunir cet ensemble flamboyant de Mathieu, œuvres anciennes de 1948 à 1960. Il n'y a que vingt tableaux mais tout Mathieu est là, en raccourci, avec sa fougue, sa fureur de peindre, son énergie transformée en signes et ses signes en écriture. Ils s'inventent au cours d'un affrontement sauvage

“Avvolti nel tessuto scintillante della Morte, sprofondati nelle sue irrevocabili pieghe, fissati nell’attimo come nella lava fluente e pietrificante di Pompei, degli esseri vaganti, incompresi, imponderabili, immortali sono lì... [...] Ambiguità fondamentale, quest’opera completamente inventata, non ricavata da niente, venuta da altrove, impreveduta. Ma lungi dall’essere soltanto quella della tragica allegria che corre verso la morte, è anche quella della nostalgia malinconica di un mondo di prima, di un altro aldilà, di un’Arcadia della Creazione e ancor di più della Nascita. Non è qui la chiave del misterioso privilegio di un universo che ha, in modo così particolare e ossessivo, rapporti così strani con il Tempo? [...] Così come il vero Mozart non era ancora visibile per Delacroix, i nostri contemporanei sono ancora ciechi riguardo a Watteau. Precursore geniale, liberatore delle forze vitali dello spirito, iniziatore della sensibilità moderna, il maestro di Valenciennes aspetterà più di tre secoli per veder riconosciuta la sua statura: una delle maggiori dell’arte occidentale!”

1974

21 febbraio: la Galerie Beaubourg presenta a Parigi, fino al 30 marzo, l’esposizione *Mathieu. Œuvres anciennes 1948-1960*. Il catalogo contiene un testo di Dominique Quignon-Fleuret: “Senza che sia possibile reperirne una genealogia, senza che si possa prevederne una posterità, Georges Mathieu a partire dagli anni cinquanta si è staccato dalla nebulosa dell’astrazione lirica per compiere un tragitto singolare che affascina ancora il nostro presente. La sua pratica artistica, per molti aspetti insolente, colpisce oggi per il suo rigore. Senza dubbio per le nuove generazioni, l’opera sopravvive al suo mito. Perciò questa mostra è tanto un omaggio quanto una proposta per una rilettura critica, alla luce delle esperienze pittoriche più recenti. Le tele qui riunite si riferiscono a un periodo decisivo, cruciale, dell’opera: quello che va dell’emergere dei segni a partire dall’“informale” fino all’apoteosi lirica delle *Battaglie*. Soltanto una decina d’anni! La rivoluzione compiuta è davvero

considerevole, unica. Si comincia appena a intravederne la reale importanza.” L’esposizione suscita una vasta eco sulla stampa. Su “Art Press” (marzo), Chantal Béret prova a collocare l’opera di Mathieu nel suo contesto storico: “Attorno al 1947 Mathieu fece scandalo per aver presentato al salone di pittura di Parigi delle opere che sembrarono subito un atto d’accusa contro il formalismo della pittura geometrica postcubista in voga in quel periodo. I principi del gesto, della spontaneità che ben presto teorizza sconvolgono le regole accademiche. A un’arte sterile egli contrappone il risorgere dell’inconscio: il pittore entra in contatto diretto con il suo oggetto, la pittura, spazzando via le regole della forma e dell’organizzazione, poste a guardia delle leggi della pittura. Ma non si può non riconoscere che a sua volta, il gesto di Mathieu si irrigidirà, divenendo uno stereotipo, e dando vita a un nuovo formalismo. Oggi è di moda ritornare a interrogarsi su quel periodo del dopoguerra, accostando tra loro Mathieu e Pollock, i cui primi dripping risalgono a quell’epoca. Cosa c’è di vero? Il gesto dell’europeo e quello dell’americano sono veramente dello stesso tipo? La superficie frantumata del dripping non si rivela tutto sommato più radicale di quelle scritture lineari che sono i quadri di Mathieu? A forza di considerare la tela come un luogo neutro (e non specifico) in cui proiettarsi, non ha forse lasciato che si riaffermassero tutte le convenzioni?” Scrive invece Jacques Michel (“Le Monde”, 4 marzo): “Alla Galerie Beaubourg ci dicono di aver faticato a rintracciare presso i collezionisti questo meraviglioso insieme di opere di Mathieu, databili tra il 1948 e il 1960. Ci sono solo venti quadri, ma c’è tutto Mathieu, in breve, con la sua foga, il suo furore nel dipingere, la sua energia tradotta in segni e i segni trasformati in scrittura, inventati nel corso di un combattimento selvaggio tra il pittore e il suo spazio. Mathieu si è sempre compiaciuto nel dire che mette il rischio al centro della sua opera. Di fronte alla tela è come di fronte all’ignoto. Dipingere per lui significa agire

e nel corso dell’azione viene precisandosi un disegno, di cui un istante prima non si aveva che un vago sentore. Tutto diventa mano a mano più chiaro. Sembra trovare facilmente la sua strada nella complessità lineare del suo grafismo, che scoppia ed esplose da tutte le parti. Si pensa che agisca in modo aleatorio, ma percorre sentieri più sicuri. Ogni linea, ogni punto, ogni superficie, nati dal nulla, si definiscono ormai uno in rapporto con l’altro. L’universo ‘astratto’ delle sue tele è fatto dei rapporti di forze tra le traiettorie che occupano il loro spazio vitale, dei colori e delle macchie che risplendono in un insieme solidale. Un quadro è una totalità: è così che Mathieu lo concepisce e vi si dedica interamente. Non è lo ‘stile’ che contraddistingue le sue tele, fatte di rischi calcolati, di azzardi controllati, di trovate afferrate di corsa. È l’energia che li anima e la capacità del pittore di esprimersi attraverso di loro, senza intermediari, con la pittura che esce direttamente dal tubetto e un pennello che schizza il colore.”

Allo stesso modo Jean-Jacques Léveque (“Le Quotidien de Paris”, 5 aprile) saluta l’avvenimento: “Accanto al buco dove sorgerà il Centre Beaubourg, una bella scelta delle opere di Mathieu, che vanno dal ’48 agli anni sessanta, prova a coloro che non ci credevano che il brillante saggista dell’astrazione lirica, l’abile creatore di manifesti per Air France, è soprattutto un grandissimo pittore. Il sarcasmo che Mathieu può attirarsi per via dei suoi comportamenti e delle sue dichiarazioni, che per alcuni sono troppo reazionarie, non rischia di colpire le sue opere che si difendono da sole. E le parole del pittore non possono toglierli nulla quando esse sono l’evidenza di meravigliosi segni mai offerti ai nostri occhi. Qualche gesto è bastato per occupare lo spazio con un grafismo meravigliosamente libero che crea quasi istantaneamente la tensione tra vuoti e pieni, tra chiari e scuri. Ciò basta dunque per riconoscere che si tratta di un maestro, ogni opera del quale è un segno che non tollera alcun ritorno indietro. Da *Dynasty* (1949) a *Sainte-Thérèse d’Avila* (1959) e *Werther* (1961),

quello che si vede è l’evoluzione di Mathieu dal disordine (apparente) informale e dal caso *tachiste*, alla costruzione di nuovi segni mediante gesti veementi, che lottano per sottrarre la luce alle tenebre, introducendo la danza nella pittura.” 28 marzo: Mathieu partecipa accanto ad André Parinaud, Louis Merlin, Gérard Sebag e Raymond Savignac – su invito di quest’ultimo – al dibattito *L’affiche, spectacle de la rue*, al Municipio di Boulogne-Billancourt, in occasione di una retrospettiva dei manifesti di Savignac. 31 luglio: Mathieu vince il concorso voluto da Valéry Giscard d’Estaing, ministro francese delle Finanze e dell’Economia, il quale desiderava che la nuova moneta da 10 franchi fosse oggetto di una ricerca estetica accurata. Al concorso avevano partecipato 177 artisti. Il primo conio della moneta conta quattro milioni di esemplari. Nel suo discorso di presentazione, Jean-Pierre Fourcade, successore di Giscard d’Estaing al ministero delle Finanze, ricorda che è la prima volta dal XVI secolo italiano che un artista viene incaricato di disegnare una moneta, i precedenti essendo quelli di Leonardo e Benvenuto Cellini. Subito prima che entri in circolazione, “France Soir” (17 gennaio 1975) uscirà con questo titolo: *La Francia di Georges Mathieu sulle monete da 10 franchi*. La moneta avrà corso legale fino al 1° ottobre 1991. Nel 1975, all’interno del 46° numero della rivista “Le Club Français de la Médaille”, in un articolo intitolato *L’art monétaire: cri ou esthétique* Mathieu ricorda la genesi della moneta: “Avendo scritto due anni prima che ‘la Francia aveva le banconote più brutte del mondo e le monete più sorpassate’, mi vidi moralmente costretto a partecipare al concorso indetto il 15 gennaio 1974. Per la prima volta, infatti, un concorso veniva aperto a tutti. Che rivoluzione! Inoltre, veniva lasciata ‘la più grande libertà’ ai concorrenti. Nessun obbligo, a parte quello di indicare ‘République Française’ (la parola FRANCE era forse diventata sediziosa?, come diceva ironicamente Meurgey de Tupigny) e quello di scrivere l’anno di conio e 10 franchi, dato che la scritta ‘Liberté, Egalité, Fraternité’ si trovava

entre le peintre et son espace. Mathieu s'est toujours plu à dire qu'il met le risque au cœur de sa peinture. Devant la toile, il est dans l'inconnu. Peindre, pour lui, c'est agir et c'est au cours de l'action que se précise un dessin dont il n'avait l'instant auparavant qu'un vague sentiment. Tout devient alors plus clair. Il lui semble trouver aisément son chemin dans la complexité linéaire de son graphisme qui fuse et explose de tous côtés. On le croit dans l'aléatoire, il est sur des sentiers plus sûrs. Chaque ligne, chaque point, chaque surface, issus du néant, se définissent désormais les uns par rapport aux autres. L'univers 'abstrait' de ses toiles est fait de rapports de forces entre des trajectoires qui occupent leur espace vital, des couleurs et des taches qui rayonnent dans un ensemble solidaire. Un tableau est une totalité. C'est ainsi que Mathieu le conçoit et il se donne à lui tout entier. Ce n'est pas le 'style' qui signe ses toiles faites de risques calculés, de hasards contrôlés, de trouvailles happées au passage. C'est l'énergie qui les anime et les pouvoirs du peintre à s'exprimer à travers elle, sans intermédiaire, par une couleur qui sort directement du tube et un pinceau qui crache la couleur." De même, Jean-Jacques Lévêque ("Le Quotidien de Paris", 5 avril) salue l'événement: "Au bord du trou où se dressera le Centre Beaubourg, un très beau choix d'œuvres de Mathieu, des années 48-60, prouve à ceux qui en douteraient que le brillant essayiste de l'abstraction lyrique, le très habile affichiste d'Air France, est surtout un très grand peintre. Les sarcasmes que peut s'attirer Mathieu par des attitudes et des déclarations que certains jugent trop réactionnaires ne risquent pas d'atteindre des œuvres qui se défendent d'elles-mêmes. Et les paroles du peintre ne peuvent rien leur enlever quand elles ont l'évidence de superbes signes à jamais inscrits dans notre regard. Quelques gestes ont suffi à occuper l'espace, d'un graphisme merveilleusement libre qui crée presque instantanément la tension entre plein et vide, entre sombre et clair. Que cela suffise donc pour reconnaître le passage d'un maître dont toute œuvre est un signe qui ne tolère aucun retour en

arrière. De *Dynasty* (1949) à *Sainte Thérèse d'Avila* (1959) et *Werther* (1961) ce qui est ici montré c'est l'évolution de Mathieu, du désordre (apparent) informel et du hasard tachiste à la construction de signes nouveaux par des gestes véhéments, luttant pour faire échapper la lumière à l'obscurité, introduisant la danse dans la peinture."

28 mars: Mathieu participe aux côtés d'André Parinaud, de Louis Merlin, de Gérard Sebag et de Raymond Savignac – à la demande de ce dernier – au débat *L'affiche, spectacle de la rue*, à l'Hôtel de Ville de Boulogne-Billancourt, à l'occasion d'une exposition rétrospective des affiches de Savignac. 31 juillet: Mathieu gagne le concours organisé en janvier par Valéry Giscard d'Estaing, ministre de l'Economie et des Finances, qui souhaitait que la nouvelle pièce de 10 francs fasse l'objet d'une recherche esthétique particulière, et auquel avaient participé 177 artistes. Le premier tirage de la pièce est de quatre millions d'exemplaires. Dans son discours de présentation de l'émission, Jean-Pierre Fourcade, nouveau ministre de l'Economie et des Finances, rappelle que c'est la première fois depuis le XVI^e siècle italien qu'un artiste peintre est désigné pour tracer le dessin d'une pièce de monnaie, les prédécesseurs ayant été Léonard De Vinci et Benvenuto Cellini. Juste avant sa mise en circulation, "France Soir" (17 janvier 1975) titrera: *La France de Georges Mathieu sur les pièces de 10 francs*. La pièce aura cours jusqu'au 1^{er} octobre 1991. En 1975, pour le 46^e numéro de la revue "Le Club Français de la Médaille", Mathieu rapporte, sous le titre *L'art monétaire: cri ou esthétique?*, la genèse de la pièce: "Ayant écrit il y a dix ans que 'la France avait les billets de banque les plus laids du monde et les pièces de monnaie les plus désuètes', je me vis moralement condamné à participer au concours qui s'ouvrit le 15 janvier 1974. Pour la première fois un concours était, en effet, ouvert à tout un chacun. Quelle révolution! En outre, 'la plus grande liberté' était laissée aux concurrents. Aucune servitude, en dehors de l'obligation de prévoir 'République Française' (le mot FRANCE serait-il devenu séditieux? comme le disait si aimablement M. Meurgey de Tupigny)

et celle d'inscrire le millésime et 10 francs, la devise 'Liberté, Egalité, Fraternité' se trouvant heureusement portée sur la tranche. [...] Après quelques stylisations d'une hache transformée en flamme et d'un faisceau traité à la façon d'une torche, après quelques essais d'héraldique abstraite, je découvris que jamais l'on n'avait utilisé les formes physiques, je veux dire géographiques, de la France et je m'en étonnai. Nous avons tous dessiné à l'école ses contours: les pointes agressives du cap Gris-Nez et du Cotentin, la brutale virilité des côtes bretonnes, la langueur sensuelle et profonde des golfes de Gascogne et du Lion, les frontières déchiquetées des montagnes et les courbes souples du Rhin. Quelle merveilleuse abstraction à faire à partir du réel! Je fis cent dessins, rigides, baroques, austères, voluptueux. Je m'installai finalement dans un visage que je crois gracieux, majestueux, équilibré. L'abstraction devant être lyrique et la France décorée, j'y ajoutai un éclatement au sein duquel deux lettres R et F. [...] Ecrire encore 'République Française' dans une antique pas trop sèche, et voici l'avvers. L'image qui porterait la mention 10 francs, je la souhaitais plus quotidienne: l'image d'une France du présent, d'une France vivante, d'une France au travail, d'une France qui construit son avenir. J'ai voulu aussi que cette face fût à la fois le contraire ou le complément de l'autre. Alors que l'avvers était composé au centre, je voulais le revers à 'fond perdu'. Un fragment de monde qui fût en soi un monde. Une surface, où les éléments joueraient leur tension les uns par rapport aux autres, créant une totalité ouverte et en devenir." La Poste édite un timbre de Mathieu célébrant la Manufacture Nationale des Gobelins. Il reproduit la tapisserie *Hommage à Nicolas Fouquet* tissée en 1967 aux Gobelins. Mathieu fait don à la Fondation Veranneman à Kruishouten, en Belgique, du tableau *La bataille des Eperons d'Or*.

1975

6 janvier: l'ORTF cesse d'exister en tant qu'organisme centralisé de radio et de télévision. Quatre sociétés autonomes et indépendantes en

seront les héritières. Marcel Jullian, président d'Antenne 2, fait appel à Mathieu pour dessiner le sigle de la chaîne.

14 janvier: Mathieu publie un article dans "Le Figaro" intitulé *Pourquoi nos timbres sont-ils si laids?*, dans lequel il plaide pour un renouveau des timbres-poste. Cet article déclenche une vive polémique dans les revues de philatélie et dans les milieux des peintres-graveurs de timbres: "En considérant les quelques mille cinq cent cinquante images publiées depuis quarante-cinq ans, on est affligé de constater que le style le plus académique, le plus conventionnel, le plus plat a régné partout, qu'il s'agisse de portraits, de paysages, de châteaux, de cathédrales, de ponts, de monuments, de commémorations d'événements historiques ou scientifiques. On ne trouve nulle part aucune trace des prodigieux mouvements picturaux qui ont animé l'art depuis cent ans. Ni l'impressionnisme, ni le fauvisme, ni le cubisme, ni le surréalisme, ni l'abstraction n'ont existé pour messieurs les graveurs de timbres et les représentants de l'Etat. Depuis 1961, il est vrai, le ministère des postes a cru trouver un alibi dans la reproduction des chefs-d'œuvre de la peinture.

"On a donc vu massacrer tour à tour et en toute impunité Fragonard, Boucher, Monet, Seurat...

[...] Aucun responsable n'a donc eu l'idée de commander un timbre à un artiste vivant représentatif de son temps. Braque, Picasso, Matisse, Dufy, Max Ernst, Mondrian n'ont jamais été sollicités. Pourquoi? [...] Il a fallu attendre 1974 – soit cent vingt-cinq ans! – pour voir naître un timbre dessiné par un grand artiste: Miró. Unique et magnifique exception!"

7 mai: Georges Mathieu est élu, dès le premier tour et à une très forte majorité, membre de l'Académie des Beaux-Arts pour la section de peinture. Il voit en celle-ci, comme il le déclare le 27 novembre suivant à ses nouveaux confrères, "les moyens d'une action qu'il espère mener avec le concours de tous" sur quatre points essentiels: une réforme des statuts abrogeant la loi Malraux et rendant à l'Académie ses principales prérogatives, une présence française à l'étranger grâce à son prestige et à son

Bozzetto per / Maquette pour *Arphila*, 1975
Francobollo per le Poste francesi
Timbre pour la Poste française



fortunatamente riportata sull'orlo. [...] Dopo aver tentato di stilizzare un'ascia trasformandola in una fiamma e un fascio che feci diventare una torcia, dopo qualche tentativo di araldica astratta, scoprii che non erano state mai usate le forme fisiche, o per meglio dire geografiche, della Francia e me ne stupii. Tutti noi abbiamo disegnato i suoi contorni, a scuola: le punte acute del Capo Gris-Nez e del Cotentino, la brutale virilità delle coste bretoni, il sensuale e profondo languore dei golfi di Guascogna e del Leone, i confini frastagliati delle montagne e le dolci curve del Reno. Che meravigliosa astrazione poteva essere compiuta a partire dalla realtà! Feci cento disegni, rigidi, barocchi, austeri, voluttuosi. Alla fine mi fissai su un viso, che credo sia grazioso, maestoso, equilibrato. Dato che l'astrazione doveva essere lirica e la Francia ornata, aggiunsi il segno di uno scoppio all'interno del quale apparivano le due lettere R e F. [...] Scrisi ancora 'République Française' in caratteri antichi non troppo austeri ed ecco il diritto. L'immagine che avrebbe portato la scritta 10 F la volevo più quotidiana: l'immagine di una Francia al presente, di una Francia viva, di una Francia al lavoro, di una Francia che costruisce il proprio avvenire. Volli che questa faccia fosse contemporaneamente il contrario o il complemento dell'altra. Mentre il diritto era composto al centro, volli il rovescio a 'sfondo perso'. Un frammento di mondo che fosse un mondo in sé. Una superficie in cui gli elementi giocassero la propria tensione uno

in rapporto all'altro, creando una totalità aperta e in divenire.”

Le Poste stampano un francobollo di Mathieu che celebra la Manufacture Nationale des Gobelins e riproduce l'arazzo *Hommage à Nicolas Fouquet*, realizzato nel 1667. Mathieu dona alla Fondation Veranneman di Kruishouten, in Belgio, il quadro *La bataille des Eperons d'Or*.

1975

6 gennaio: l'ORTF, organismo centralizzato della radio e della televisione francese, cessa di esistere. Lascia la sua eredità a quattro società autonome e indipendenti. Marcel Jullian, presidente di Antenne 2, chiama Mathieu a disegnare il logo del canale.

14 gennaio: Mathieu pubblica un articolo su "Le Figaro" intitolato *Pourquoi nos timbres sont-ils si laid?*, in cui difende la necessità di un rinnovamento dei francobolli francesi. L'articolo suscita una vivace polemica sulle riviste filateliche e nell'ambiente dei pittori-incisori di francobolli: "Considerando le quasi millecinquecentocinquanta immagini pubblicate da quarantacinque anni, si resta sconsolati nel constatare che ovunque regna il più accademico, convenzionale e piatto degli stili, che si tratti di ritratti, di paesaggi, di castelli, di cattedrali, di ponti, di monumenti o commemorazioni di avvenimenti storici o scientifici. Non si vede nessuna traccia dei grandi movimenti pittorici che hanno caratterizzato l'arte degli ultimi duecento anni. Né l'impressionismo, né il fauvisme, né il cubismo, né il surrealismo né l'astrazione sono mai esistiti per i signori incisori di francobolli e per i rappresentanti dello Stato. Dal 1961, è vero, il ministero delle Poste ha creduto di trovare un alibi nella riproduzione dei capolavori della pittura. Ma così abbiamo visto massacrare di volta in volta e impunemente Fragonard, Boucher, Monet, Seurat... [...]. Nessun dirigente ha mai avuto l'idea di commissionare un francobollo a un artista vivente, rappresentativo della sua epoca. Braque, Picasso, Matisse, Dufy, Max Ernst, Mondrian: non sono mai stati

interpellati. Perché? [...] Si è dovuto attendere il 1974 – cioè centoventicinque anni! – per vedere nascere un francobollo disegnato da un grande artista: Miró. Unica e magnifica eccezione!”

7 maggio: Mathieu viene eletto, al primo turno e a maggioranza schiacciante, fra i membri dell'Académie des Beaux-Arts, per la sezione della pittura. Vede in essa, come dichiara ai propri colleghi il 27 novembre dell'anno seguente, "lo strumento di un'azione che spero di portare avanti con il concorso di tutti" e che riguarda quattro punti principali: una riforma dello statuto che abroghi la legge Malraux e restituisca all'Accademia le sue principali prerogative; una presenza francese all'estero grazie al suo prestigio e alla sua influenza; il controllo dell'insegnamento delle Belle Arti e la nomina dei professori; e infine la riduzione dei "poteri dittatoriali dello Stato in campo culturale".

31 maggio: France 3 trasmette alle 20, nell'ambito del Festival del cortometraggio, un documentario di ventisei minuti realizzato nel 1968, che ricostruisce la storia della creazione dei manifesti per Air France, intitolato *Georges Mathieu* e girato da Pierre Lhoste e Nicole Gauduchon.

27 settembre: in occasione della pubblicazione, per le Editions de la Table Ronde, di *La réponse de l'abstraction lyrique et quelques extrapolations d'ordre esthétique et métaphysique*, una raccolta di interviste apparse sulla stampa, "Le Figaro" pubblica un articolo di Mathieu intitolato *L'art de demain? Un nouvel art de vivre*, in cui egli afferma che "la nostra nuova civiltà, il nostro 'Rinascimento', comincia con l'emancipazione dal pensiero umanistico" e annuncia "l'apoteosi del rischio, la festa dell'essere".

Su "Le Monde" (18 gennaio 1976), Jean Lacroix dedica l'intera sua rubrica di filosofia al libro di Mathieu, concludendo il suo articolo così: "Per molti aspetti questa è la posizione dei pensatori anarchici, soprattutto di Bakunin? Penso ai grandi pensatori e rifiuto il senso peggiorativo della parola anarchia. Anche loro volevano abolire i confini tra arte e vita, militando per una 'art en situation'. La grande obiezione che sollevavano

contro l'arte del loro tempo era proprio che fosse separata dalla vita. Bakunin, che aveva ripreso da Proudhon il termine anarchia, ha insistito molto su questa idea: dato che l'arte è creazione non può che essere popolare, poiché il popolo è la fonte stessa della creazione. Da qui l'idea della comunità anarchica che sviluppa la creatività di ogni persona. Tra l'arte e il popolo, come era già in Saint-Simon, c'è un'armonia prestabilita. Ma la caratteristica di Mathieu è quella di ergersi di fronte alla tradizione e non contro di essa. Il suo scopo è quello di creare una totale intimità tra l'avanguardia e la vera tradizione. Ama ripetere la frase di Eliot: 'Soltanto ciò che è profondamente tradizionale può essere veramente nuovo'. Al termine 'rivoluzione' egli preferisce quello di 'rinascimento'. L'astrazione lirica è la fine e l'inizio di un mondo, sul quale essa propone una totale e nuova apertura: il mondo della creazione. Considera fondamentale la nozione di trascendenza e ama parlare della trascendenza dei segni: la vera realtà di una cosa è la sua trascendenza. Questa concezione rende possibile la creazione o ri-creazione perpetua. Se Mathieu combatte per la distruzione di quello che è sorpassato, è per consentire la nascita di forme eternamente nuove dell'essere. Vivere è sempre resuscitare. Di questa resurrezione ci sono molti segni e la pittura la realizza già." 22 novembre: Su "France Soir" Mathieu pubblica *La vie de la vie*, un articolo assai polemico sul budget assegnato alla cultura: "Il fatto che la discussione sul budget da assegnare agli Affari culturali abbia visto presenti in aula, qualche giorno fa, appena una ventina di deputati, non dimostra forse l'indifferenza, se non addirittura il disprezzo, che coloro che abbiamo eletto nutrono verso le cose spirituali? La verità potrebbe essere ancora più meschina: la cultura non serve a farsi rieleggere? La cosa più grave non è il fatto che il budget degli Affari culturali sia insignificante. La cosa più grave è che l'intero Stato creda di non dovere più nulla alla Nazione, solo perché cent'anni fa Jules Ferry obbligò tutti i francesi a imparare a leggere e scrivere. Il fatto più grave

rayonnement, le contrôle de l'enseignement des Beaux-Arts et la nomination des professeurs, enfin la réduction des "pouvoirs dictatoriaux de l'Etat dans le domaine de la culture".

31 mai: FR3 diffuse, à 20h, dans le cadre du Festival du court métrage, *Georges Mathieu*, de Pierre Lhoste et Nicole Gauduchon, un documentaire de vingt-six minutes, réalisé en 1968, retraçant l'épisode de la création des affiches d'Air France.

27 septembre: à l'occasion de la publication, aux Editions de la Table Ronde, de *La réponse de l'abstraction lyrique et quelques extrapolations d'ordre esthétique et métaphysique*, recueil d'entretiens publiés dans la presse, "Le Figaro" publie un article de Mathieu intitulé *L'art de demain? Un nouvel art de vivre* dans lequel il réaffirme que "notre civilisation nouvelle, notre 'Renaissance' commence avec l'émancipation de la pensée humaniste" et annonce "l'apothéose du risque, cette fête de l'être".

Dans "Le Monde" (18 janvier 1976), Jean Lacroix consacre la totalité de sa rubrique de philosophie au livre de Mathieu. Il conclut ainsi son article: "Sur bien des points, cette attitude est celle des penseurs anarchistes, surtout de Bakounine? Je parle de ces grands penseurs, et récuse le sens souvent péjoratif donné au mot anarchie. Eux aussi voulaient abolir les frontières entre l'art et la vie, ils militaient pour un 'art en situation'. La grande objection contre l'art de leur temps, c'est qu'il est séparé de la vie. Bakounine, qui avait emprunté à Proudhon le mot anarchie, a assez insisté sur cette idée que, puisque l'art est création, il ne peut être que populaire, le peuple étant la source même de la création. D'où l'idée de cette communauté anarchiste qui développe la créativité de toutes les personnes. Entre l'art et le peuple, comme déjà chez Saint-Simon, il y a harmonie préétablie. Mais le propre de Mathieu est de se dresser face à la tradition et non pas contre elle. Son but est d'établir l'intimité totale entre l'avant-garde et la vraie tradition. Il aime répéter cette formule d'Eliot que 'rien qui ne soit foncièrement traditionnel ne peut être vraiment nouveau'. Au terme de 'révolution' il préfère celui de 'renaissance'. L'abstraction lyrique

est la fin et le début d'un monde, sur lequel elle propose une ouverture totale et nouvelle, le monde de la création. La notion de transcendance est pour lui fondamentale et il aime parler de la transcendance des signes: la vraie réalité d'une chose, c'est sa transcendance. Cette conception permet la création ou re-création perpétuelle. Si Mathieu milite pour la destruction de ce qui est dépassé, c'est en vue de la naissance des formes éternellement nouvelles de l'être. Vivre c'est toujours ressusciter. De cette résurrection il y a bien des signes et la peinture déjà la réalise."

22 novembre: Georges Mathieu publie dans "France-Soir", sous le titre *La vie de la vie*, un article très polémique sur le budget de la culture: "Que la discussion du budget des Affaires culturelles n'ait attiré, il y a quelques jours, que vingt députés à peine, n'est-ce pas révélateur de l'indifférence, sinon du mépris, de nos élus envers les choses de l'esprit? La vérité serait-elle plus sordide encore: la culture ne ferait pas réécrire? Que le budget des ces Affaires culturelles soit insignifiant n'est pas le plus grave. Le plus grave, c'est que l'Etat tout entier se considère quitte envers la Nation parce qu'il y a cent ans Jules Ferry obligea tous les Français à apprendre à lire et à écrire. Le plus grave, c'est qu'il nous manque un véritable dessein là où il s'agit d'un 'besoin fondamental de l'homme'. Le plus grave, c'est qu'il n'y a pas de politique culturelle! Nos administrations, notre télévision, notre radio, notre enseignement remplissent-ils leur rôle? [...] La culture, c'est plus que la couleur de la vie. C'est la vie de la vie."

1976

28 janvier: Mathieu prononce son discours de réception à l'Académie des Beaux-Arts où il remplace Alfred Giess: "Qui l'eût cru, que je devinsse un jour académicien? Qui l'eût cru, que je fusse un jour réconcilié avec la couleur verte? Qui l'eût cru que j'acceptasse un jour de faire l'éloge d'Alfred Giess? C'est trois jours sont arrivés; c'est aujourd'hui. [...] Depuis trente ans, j'ai combattu toutes les maladies qui causent la mort des civilisations et des formes. Depuis trente ans,

j'ai combattu la Grèce classique, la Renaissance, l'abstraction géométrique. Depuis trente ans, j'insulte les critiques d'art, les conservateurs de musées, les officiels, les ministres, les républiques, et je suis sur le point d'entreprendre les louanges d'Alfred Giess. Serais-je donc brusquement devenu civilisé, bien élevé ou récupéré? Vais-je accomplir, sinon ma ruine, du moins une triple trahison envers moi-même, en défendant l'Académie, en faisant l'apologie de la nature, en rendant hommage à Giess? Triple gageure, triple défi, ou triple tragédie? Eh bien, non, je l'affirme, 'tout est dans l'ordre', comme aimait à répéter Julius Evola. Si je reste fidèle à moi-même aujourd'hui, c'est qu'autour de moi, autour de nous, c'est la civilisation elle-même qui est en train de changer. Ma nature combative est toujours vigilante. Plus que jamais, et pour des enjeux toujours plus hauts il y a lieu de rassembler nos ardeurs. Après avoir combattu le passé, c'est le présent qui est à combattre".

"Ce que l'art engage, c'est l'homme même. Autant dire: l'avenir du monde", semble lui répondre dans "Le Quotidien de Paris" (29 janvier) Gilles Plazy: "Pour cette idée fort simple, vous n'avez cessé de combattre. Par la peinture, bien sûr. Par l'écriture aussi – car vous n'êtes pas un écrivain négligeable. Par une morale surtout, sans laquelle les deux autres ne seraient rien. Depuis trente ans, vous rompez des lances contre la médiocrité, le mensonge et la mode et avec force vous l'avez proclamé hier en un lieu où on ne pensait plus qu'il puisse se passer quelque chose. Votre discours est un manifeste et vous nous prouvez qu'on peut être jeune et académicien. Non, vous ne vous rangez pas. [...] Vous refusez de désespérer autant de l'art que de l'homme et du monde, et vous soulignez que plus d'un savant aujourd'hui interroge l'art, la poésie, la spiritualité pour y trouver non seulement l'espérance dont la science n'est plus porteuse mais pour y chercher aussi les intuitions qui font avancer la science. [...] En vous recevant à l'Académie, le président Louis Leygue a expliqué combien elle comptait sur vous pour se réveiller. C'est qu'elle redore son blason en vous accueillant."

6 juillet - 31 décembre: Romuald Dor de la

Souchère organise au Musée Picasso à Antibes l'exposition *Les Mathieu de Mathieu* pour commémorer le trentième anniversaire du séjour de Picasso dans les lieux. A l'occasion de l'inauguration de l'exposition, Mathieu déclare: "Il y a près de vingt ans, je proclamais à l'attention d'André Breton: "Tout ce qui nous vient de bien dans la civilisation occidentale, nous vient du Nord et non du Sud". Je suis prêt aujourd'hui à déclarer que tout ce qui me vient de bien me vient du Sud et non du Nord. Est-ce parce que mes nouveaux rapports avec l'Académie des Beaux-Arts m'obligent à tourner de plus en plus mes regards vers Rome? Je suis prêt aujourd'hui après trente ans passés à fustiger la Grèce classique, je suis prêt, dis-je à me réjouir de l'origine hellène d'Antipolis. [...] Et c'est parce que les caps sont des repères précieux pour les navigateurs de la mer comme pour les navigateurs de l'esprit que j'ai cru devoir intituler mes cinq dernières peintures – exposées ici – du nom d'un autre cap célèbre: le Cap Sounion. Je ne suis pas le premier peintre à avoir traversé les brumes mystérieuses du Nord pour découvrir la lumière éclatante de vos rivages, mais aux fastes obscurs de mes premières œuvres succède une limpidité transparente."

Quelques grands articles sont publiés pour marquer, à l'occasion de cette exposition, le retour, après cinq ans, de Mathieu à la peinture, mais leurs points de vue sont partagés. Si, dans "France-Soir" (16 août), Nicole Duault écrit: "C'est un nouveau Georges Mathieu que présente le musée Picasso d'Antibes jusqu'à la fin octobre. [...] Aujourd'hui pour sa rentrée à Antibes, Mathieu revient à ce qu'il considère comme l'essentiel: la peinture. Cette rétrospective de 30 ans d'abstraction lyrique en 58 toiles choisies par le peintre lui-même montre l'évolution qu'a suivie Mathieu. La part la plus intéressante est celle qui concerne les années 1974 à '76. Mathieu a renoncé aux vastes toiles et choisi des formats plus petits qu'auparavant. Le graphisme caractéristique de son œuvre, qui avait fait dire, jadis, à Malraux, qu'il était 'le premier calligraphe occidental' a pratiquement disparu. En revanche, le tableau est bien plus encore qu'auparavant éclairé

è che manca un vero progetto, anche se si tratta di uno dei 'bisogni fondamentali dell'uomo'. Il fatto più grave è che non esiste una politica culturale! Le nostre amministrazioni, le nostre televisioni, le nostre radio, le nostre scuole fanno il loro dovere? [...] La cultura è più del sale della vita. È la vita della vita."

1976

28 gennaio: Mathieu pronuncia un discorso in occasione della cerimonia di ammissione all'Académie des Beux-Arts, in cui prende il posto di Alfred Giess: "Chi l'avrebbe detto che un giorno sarei diventato accademico? Chi l'avrebbe detto che un giorno mi sarei riconciliato con il colore verde? Chi l'avrebbe detto che un giorno avrei accettato di fare l'elogio di Alfred Giess? Questi tre giorni sono arrivati: è oggi. [...] Da trent'anni combatto tutte le malattie che causano la morte delle civiltà e delle forme. Da trent'anni combatto la Grecia classica, il Rinascimento, l'astrazione geometrica. Da trent'anni insulto i critici d'arte, i conservatori dei musei, gli ufficiali, i ministri, le repubbliche e ora sto per pronunciare le lodi di Alfred Giess. Sono forse diventato più civile, educato o rinsavito? Sto per compiere se non la mia rovina, almeno un triplice tradimento di me stesso, difendendo l'Accademia, facendo l'apologia della natura, rendendo omaggio a Giess? Triplice follia, triplice sfida o triplice tragedia? Ebbene no, lo affermo con decisione: 'tutto è nell'ordine', come amava ripetere Julius Evola. Se resto fedele a me stesso oggi è perché attorno a me, attorno a noi, è la civiltà che sta cambiando. La mia natura combattiva è sempre vigile. Più che mai, e per degli scopi sempre più alti, ci sono le occasioni per chiamare a raccolta le nostre forze. Dopo aver combattuto il passato, è il presente che deve essere combattuto."

"L'impegno che l'arte pretende è quello dell'uomo stesso. Come dire: l'avvenire del mondo", sembra rispondergli su "Le Quotidien de Paris" (29 gennaio) Gilles Plazy: "Per questa semplice idea non ha smesso di combattere. Per la pittura, certamente. E anche per la scrittura, poiché non

è uno scrittore di poco conto. Per una morale, soprattutto, senza la quale le altre due non sarebbero nulla. Da trent'anni spezza lance contro la mediocrità, la menzogna e la moda e l'ha proclamato ieri a gran voce, in un posto dove non si sarebbe creduto che potesse succedere ancora qualcosa. Il suo discorso è un manifesto e ci ha provato che si può essere giovani e accademici. No, non metta la testa a posto. [...] Si rifiuti di disperare, tanto dell'arte che dell'uomo e del mondo, e giustamente faccia notare che più di uno scienziato si rivolge oggi all'arte, alla poesia, alla spiritualità, non solo per trovarvi la speranza, di cui la scienza non è più portatrice, ma anche per cercarvi le intuizioni che fanno progredire la scienza stessa. [...] Nel riceverlo, il presidente Louis Leygue ha spiegato che l'Accademia contava su di lui per svegliarsi. Ma quest'ultima, accogliendolo, ha anche dato lustro al proprio nome."

6 luglio - 31 dicembre: Romuald Dor de la Souchère organizza al Musée Picasso di Antibes la mostra *Les Mathieu de Mathieu*, per celebrare il trentesimo anniversario del soggiorno di Picasso nel luogo. In occasione dell'inaugurazione della mostra, Mathieu dichiara: "Quasi vent'anni fa dissi, rivolgendomi ad André Breton: 'Tutto quello che la civiltà occidentale ha di positivo, proviene dal Nord e non dal Sud.' Oggi sono pronto a dichiarare che tutto quello di positivo che mi riguarda, proviene dal Sud e non dal Nord. Forse è perché i miei nuovi rapporti con l'Académie des Beaux-Arts mi costringono a guardare sempre di più verso Roma? Sono pronto, dopo trent'anni passati a fustigare la Grecia classica, a rallegrarmi dell'origine greca di Antipolis. [...] Dal momento che i capi sono dei riferimenti fondamentali per i navigatori in mare e altrettanto per i navigatori dello spirito, ho creduto che fosse necessario intitolare i miei cinque ultimi dipinti – qui esposti – con il nome di un famoso capo: Capo Sunio. Non sono il primo pittore che ha attraversato le misteriose nebbie del Nord per scoprire la luce accecante delle vostre sponde, ma ai fasti oscuri delle mie

prime opere succede ora una trasparente limpidezza."

Vengono pubblicati numerosi articoli che salutano, in occasione di questa mostra, il ritorno di Mathieu alla pittura, dopo cinque anni: ma i punti di vista che emergono sono divergenti. Su "France Soir" (16 agosto), Nicole Duault scrive: "È un nuovo Mathieu che espone il Musée Picasso di Antibes fino alla fine di ottobre. [...] Oggi per il suo ritorno ad Antibes, Mathieu torna a quel che considera essenziale: la pittura. Questa retrospettiva di trent'anni di astrazione lirica, in 58 tele scelte dallo stesso pittore, mostra l'evoluzione seguita da Mathieu. La parte più interessante è quella che riguarda gli anni dal 1974 al 1976. In quel periodo Mathieu rinunciò alle grandi tele e scelse un formato più piccolo. Il grafismo caratteristico delle sue opere, che aveva fatto dire in precedenza a Malraux che si trattava del 'primo calligrafo occidentale' è praticamente sparito. In compenso il quadro si è illuminato molto più di prima di colori brillanti, addirittura fiammeggianti, in cui domina il blu verde e il rosso vivo. Le tele più rappresentative di questa tendenza si intitolano *Sounion*. Si riferiscono al capo greco, che serviva da rifugio ai naviganti dell'antichità e che fu cantato da Byron. Dato che Mathieu non lascia nulla al caso, ha scelto espressamente di esporre questa serie di tele a Cap d'Antibes, lui che è nato vicino a un altro capo, dalla parte opposta della Francia: il Cap Gris-Nez."

Pierre Mazars osserva invece ("Le Figaro", 7 settembre): "Sembra che sia venuta l'ora per il pittore di mettersi in questione." L'articolo polemico di Bernard Tesseydre ("Le Nouvel Observateur", 30 agosto) conclude: "Dal 1975, il signor Mathieu fa parte dell'Accademia. Beh, signor accademico, se vuole il successo a ogni costo ce l'ha. Si ricorda quando, in gioventù, faceva fatica a sbarcare il lunario? Era ricco di idee e di promesse. Era un artista." Sembra rispondergli implicitamente Jacques Michel, su "Le Monde" (23 settembre): "Questa breve retrospettiva che

riunisce le opere di proprietà dell'artista, *Les Mathieu de Mathieu*, ci fa risalire alle origini della sua pittura: il romanticismo germanico di Wols, il suo debito nei confronti di Atlan, pittore astratto più introverso, che ricordano le grandi tracce nere di *La plainte de l'Evêque de Coïmbre* (1960), l'uso delle tecniche grafiche della pittura giapponese di tradizione zen... È alla metà degli anni sessanta che il gesto di Mathieu ha raggiunto le sue forme definitive. Lo stile è deciso e tende di meno a modificarsi. Ma quel che guadagna in eleganza e compiutezza (*Virium*, 1967), lo perde in forza selvaggia e spontaneità. Qui il segno diventa prevedibile. Dieci anni dopo, eccolo che cerca una via d'uscita per la propria pittura, rinchiusa in un percorso più lineare che si inaridisce. In età matura, gli ci vorrebbe un'altra pittura che esprima più compiutamente la complessità raggiunta dal personaggio: insomma, che le metamorfosi dell'uomo fossero accompagnate da quelle della pittura. [...] La cosa più buffa è il fatto che Mathieu cerca di trovare una via d'uscita per uno stile che ha avuto i suoi momenti di gloria, ma è stato troppo visto nella sua forma decorativa sui manifesti, i servizi di rappresentanza, le medaglie e le monete. Mathieu, l'accademico delle Belle Arti, si rimette in questione, con le incertezze di una nuova ricerca, di cui non vede ancora la via di uscita. Ed è un buon segno..."

24 novembre: viene presentata a Parigi la mostra *Hommage à l'Espagne de Georges Mathieu*, organizzata alla Galerie Beaubourg di Barcellona e che riunisce le opere del 1976. Nella prefazione del catalogo, Gilles Plazy scrive: "Con i grandi occhi aperti sul mondo, Mathieu non ha smesso di cercare di comprenderlo, di giudicarlo e di sognarlo migliore e più bello. Lo scrittore, che egli è, anche, appartiene alla vigorosa razza dei moralisti non professionisti, ma non senza humour, con quel bell'ottimismo da Cassandra, che annuncia dei disastri ma non dispera né del mondo, né dell'uomo. Pensiero che sfugge alle diverse scuole di oggi, non essendo prigioniero

de couleurs éclatantes, flamboyantes même, où dominent le bleu vert et le rouge vif. Les toiles les plus représentatives de cette tendance sont intitulées *Sounion*. Elles rappellent le cap grec du même nom qui servait de repaire aux navigateurs de l'antiquité et que chanta Byron. Comme Mathieu ne laisse rien au hasard, il a choisi spécialement d'exposer cette suite de toiles au cap d'Antibes, lui qui est né près d'un autre cap, à l'autre bout de la France, au Cap Gris-Nez."

Pierre Mazars ("Le Figaro", 1^{er} septembre) note: "Il semble que l'heure soit venue pour le peintre de s'interroger."

A l'article agressif de Bernard Tesseydre "Le Nouvel Observateur", 30 août, qui conclut: "Depuis 1975, Monsieur Mathieu est de l'Académie. Eh bien, Monsieur l'Académicien, vous vouliez le succès à tout prix, vous l'avez. Vous souvient-il quand dans votre jeunesse vous tiriez le diable par la queue? Vous étiez riche d'idées, de promesses. Vous étiez artiste." Jacques Michel semble répondre implicitement dans "Le Monde" (23 septembre): "Cette rétrospective en raccourci qui réunit les œuvres appartenant à l'artiste, *Les Mathieu de Mathieu*, nous fait remonter aux sources de sa peinture: le romantisme germanique de Wols, sa dette envers Atlan, peintre abstrait plus introverti, qu'évoquent les grands tracés noirs de *La plainte de l'Evêque de Coïmbre* (1960), l'utilisation des ressources graphiques de la peinture japonaise de tradition zen... C'est vers le milieu des années 60 que le "geste" de Mathieu a pris ses formes définitives. Le style est fait et il tend moins à se défaire. Mais ce qu'il gagne en élégance et en accomplissement (*Virium*, 1967), il le perd en force sauvage spontanée. Ici, le signe est prévisible. Dix ans après, le voici qui cherche une issue à sa peinture enfermée dans un parcours plus linéaire qui se dessèche. A l'âge mûr, il lui faut une peinture autre qui exprimerait plus complètement la complexité acquise du personnage. Bref, que les métamorphoses de l'homme s'accompagnent de métamorphoses de la peinture. [...] Mais le plus sympathique est que Mathieu tente de trouver une issue à un style qui a eu ses moments, mais on l'a

trop vu sous sa forme décorative sur des affiches, des couverts d'apparat, des médailles et des monnaies. Mathieu l'académicien des beaux-arts se remet en question à travers les incertitudes d'une recherche nouvelle, dont on ne voit pas encore l'issue. Et c'est bon signe..."

24 novembre: l'exposition *Hommage à l'Espagne de Georges Mathieu*, rassemblant des œuvres de 1976 est présentée à Paris à la Galerie Beaubourg de Barcelone. Dans la préface du catalogue Gilles Plazy écrit: "Les yeux grands ouverts sur le monde, Mathieu n'a cessé de chercher à le comprendre, de le juger et de le rêver meilleur et plus beau. L'écrivain, il l'est aussi, est de la race forte des moralistes sans spécialité mais non sans humour, avec ce bel optimisme de Cassandre qui annonce des écroulements mais ne désespère ni du monde ni de l'homme. Pensée qui échappe aux diverses écoles de ce temps, n'est prisonnière d'aucun des clichés de la mode. Mais pensée qui suscite en quelques-uns des sursauts d'énergie. Une telle expansion du graphisme et de l'écriture fit oublier le peintre dont la rétrospective d'Antibes (été 1976) vint rappeler le brillant parcours. Mais on attendait le peintre depuis plusieurs années à de nouvelles toiles. Les voici, nées d'une saison. On retrouve le geste et son dessin élané. Mais le signe et le fond s'inventent un nouveau dialogue, la couleur rivalise avec le trait, les plans se multiplient et s'approfondissent, de mystérieuses lumières troublent l'espace. Dans cette nouvelle étape de son aventure artistique Georges Mathieu, peintre, donne raison à ceux qui n'ont cessé de lui faire confiance. L'Espagne a la primeur, mais n'a-t-il pas toujours privilégié l'or et la pourpre? N'a-t-il pas toujours considéré la peinture comme un duel où se risque le peintre? L'art est un jeu d'amour et de mort. Dr. Jekyll et Mr. Hyde se partagent les rôles du toro et du torero. Chez Georges Mathieu le seul drapeau est la muleta que lui dédia Luis Miguel Dominguin." 16 novembre: la Monnaie de Paris termine la réalisation de l'épée d'académicien de Pierre Dehaye – dont Georges Mathieu a réalisée la maquette – pour la réception de celui-ci à l'Institut de France.

Sainte-Thérèse d'Avila, 1977
Olio su tela / Huile sur toile, 97 x 195 cm



29 novembre: un incendie criminel ravage partiellement l'hôtel particulier de Mathieu et le garage attenant où sont remisées ses plus grandes toiles. Un certain nombre d'entre elles seront endommagées.

1977

1^{er} juin: Mathieu est représenté par l'œuvre appartenant au Musée Guggenheim dans l'exposition *Paris-New York* qui ouvre au Centre Georges Pompidou. Dans le catalogue de l'exposition Alfred Pacquement, commissaire de la section de l'exposition consacrée à l'après-guerre écrit: "Le rôle de Georges Mathieu dans les relations entre Paris et New York est tout particulièrement important. Il écrit des textes et organise des expositions avec son ami Michel Tapié. Dès 1948, ayant découvert les œuvres de Pollock, Tobey et de de Kooning, il cherche à les montrer à Paris et organise une première confrontation franco-américaine à la Galerie de Montparnasse: "La liste est établie, elle comprend: Bryen, de Kooning, Gorky, Hartung, Mathieu, Picabia, Pollock, Reinhardt, Rothko, Russell, Sauer, Tobey et Wols. Elle a lieu en novembre, mais assez incomplètement étant donné alors les difficultés de coopération avec des galeries américaines." Trois ans plus tard, avec une liste plus réduite pour

les Américains, l'exposition aura lieu sous le titre *Véhémences confrontées*, toujours à l'initiative de Mathieu. Il s'intéresse aussi aux "Américains de Paris", comme Sam Francis, Jenkins, Ossorio; contribue par la revue qu'il dirige, "United States Lines Paris Review", à faire connaître l'art et les critiques américains. Dans ces années 1952-53, Mathieu commence à exposer ses œuvres à New York, soit individuellement à la Stable Gallery, soit en groupe à la Kootz Gallery ou au Guggenheim Museum. Cette *Peinture* de 1952 fait partie de la présentation des *Younger European Painters* dans ce dernier musée qui en fait l'acquisition. A la même époque, Mathieu publie deux textes: *Déclaration aux peintres américains d'avant-garde* où il manifeste sa sympathie envers la peinture d'Outre-Atlantique tout en émettant certaines réserves, sur les œuvres récentes de Pollock, par exemple, et *L'avant-garde américaine est-elle surestimée?* paru dans "Art Digest" où il met l'accent sur l'œuvre de Mark Tobey. Mathieu continuera par la suite à entretenir des rapports étroits avec l'Amérique, exposant fréquemment à New York dans les années cinquante et s'intéressant à la nouvelle génération de l'art américain, comme Louise Nevelson. Marc Saporta consacre dans "Paris Match" (10 juin) un long article à l'exposition. Abordant l'après-guerre, il note:

di nessuno dei cliché alla moda. Ma un pensiero che suscita, per alcuni, un sussulto d'energia. Un tale ampliamento dell'attività grafica e della scrittura, ha fatto dimenticare il pittore, la cui retrospettiva di Antibes (estate 1976) ripropose il brillante percorso. Ma si aspettava da diversi anni che il pittore realizzasse nuove tele. Eccole, nate in una stagione. Si ritrovano il gesto e il suo disegno di slancio. Ma il segno e gli sfondi intrattengono un nuovo dialogo, il colore rivaleggia con il tratto, i piani si moltiplicano e si approfondiscono, con misteriose luci che increspano lo spazio.

“In questa nuova tappa della sua avventura artistica, Georges Mathieu, pittore, dà ragione a coloro che non hanno smesso di aver fiducia in lui. La Spagna occupa il posto d'onore, ma non ha forse privilegiato da sempre l'oro e la porpora? Non ha sempre considerato la pittura come un duello in cui il pittore corre dei rischi? L'arte è un gioco d'amore e di morte. Dr. Jekyll e Mr. Hyde condividono i ruoli di torero e di toro. In Georges Mathieu il solo vessillo è la muleta, che gli dedicò Luis Miguel Dominguin.”

16 novembre: la Zecca di Parigi termina la realizzazione della spada d'accademico di Pierre Dehaye – di cui Georges Mathieu ha realizzato il bozzetto – in occasione della sua ammissione all'Institut de France.

29 novembre: un incendio doloso distrugge parzialmente il palazzo privato di Mathieu e il garage attiguo in cui erano depositate le sue tele più grandi. Un certo numero di esse risulta danneggiato.

1977

1° giugno: Mathieu partecipa alla mostra *Paris-New York*, al Centre Georges Pompidou, con l'opera che appartiene al Guggenheim Museum. Nel catalogo, Alfred Pacquement, curatore della parte della mostra dedicata al dopoguerra, scrive: “Il ruolo di Georges Mathieu nelle relazioni tra Parigi e New York è particolarmente importante. Scrisse testi e organizzò manifestazioni con il suo amico Michel Tapié. A partire dal 1948, avendo scoperto le opere di Pollock, Tobey, de Kooning,

cerca di esporle a Parigi, e organizza un primo confronto franco-parigino alla Galerie Montparnasse. La lista è completata e comprende: de Kooning, Gorky, Pollock, Reinhardt, Rothko, Russell, Tobey, Bryen, Hartung, Mathieu, Picabia, Sauer, Wols. Si tiene in novembre, ma in modo incompleto, per difficoltà di cooperazione con le gallerie americane.

“Tre anni più tardi, con una lista più ridotta per quanto riguarda gli artisti americani, si terrà una mostra con il titolo *Véhémences confrontées*, sempre per iniziativa di Mathieu. Quest'ultimo si interesserà anche agli americani di Parigi: Sam Francis, Jenkins, Ossorio, contribuendo con la rivista che dirige, 'United States Lines Paris Review', a far conoscere l'arte e i critici americani.

Negli anni 1952-1953 comincia a esporre le sue opere a New York, sia individualmente alla Stable Gallery, sia in gruppo alla Kootz Gallery o al Guggenheim Museum. La *Peinture* del 1952 fu acquisita da quest'ultimo museo in occasione dell'esposizione *Younger European Painters*.

Nello stesso periodo Mathieu pubblica due testi, *Déclaration aux peintres américains d'avant-garde*, in cui manifesta la propria simpatia per la pittura d'oltre oceano, avanzando tuttavia alcune riserve sulle opere recenti di Pollock, e *L'avant-garde américaine est-elle surestimée?*, pubblicata in 'Art Digest', in cui sottolinea l'importanza di Marc Tobey.

“Mathieu continuerà in seguito a mantenere stretti rapporti con l'America, esponendo frequentemente a New York negli anni cinquanta e interessandosi anche alle nuove generazioni di artisti, come Louise Nevelson.”

Marc Saporta dedica un lungo articolo alla mostra, apparso su “Paris Match” il 10 giugno. Riferendosi al dopoguerra afferma: “La figura che si impone in quel periodo è quella di un coraggioso Don Chisciotte, il cui carattere da hidalgo e il cui fisico all'altezza, sembrano in contraddizione con il cognome nostrano: si chiama Mathieu. Dal 1944 ha scoperto, da solo, che il pittore è libero di mettere sulla tela i colori e le linee che più gli piacciono, senza preoccuparsi

di quello che possono significare. E nel nome di questa libertà, che lo stordisce e lo riempie di meraviglia, se ne va in giro a provocare, in un caratteristico duello mentale, tutta la pittura preesistente. Il termine duello non è fuori luogo, perché Mathieu ha messo a punto una tecnica che assomiglia a quella di uno schermidore. Il suo genio consiste nel meditare sulle sue tele per dei mesi per poi realizzarle in alcune decine di minuti. Per non perdere lo slancio, una volta che ha cominciato a eseguire un'opera, che spesso è grande diversi metri, lavora con dei pennelli fissati sulla punta di un bastone: vederlo all'azione evoca istintivamente la figura di uno spadaccino. Ma non è soltanto al fioretista che si deve pensare: bensì anche al toreador.

“Raccogliendo la sfida di Picasso, che sosteneva che non si potesse dipingere in un'arena, in mezzo a migliaia di persone, Mathieu comincia a realizzare delle tele immense e istantanee alla presenza di un pubblico numeroso (Théâtre de la Ville Sarah Bernhardt di Parigi oppure in strada, in Giappone), mentre a New York il suo mercante gli chiede di lavorare in segreto e lo rinchiude a 45 piedi nel sottosuolo nelle cantine di un hotel, per paura che la critica non lo prenda sul serio se viene a conoscenza della sua rapidità d'esecuzione. Infatti, quando torna su dalle cantine, alcune ore più tardi, Mathieu ha dipinto in un solo slancio quattordici di quelle tele geniali e sontuose di cui possiede il segreto, tutte percorse da zebreature come delle stoccate (non per niente, fra i suoi oggetti preferiti figura se non proprio la spada almeno la cappa – muleta – di Dominguin). Ma non precorriamo i tempi. Quando Mathieu, ben prima di diventare famoso, si lancia in battaglia con una foga degna di uno spagnolo, insospettabile in un artista del Nord, l'arte astratta è ancora solo la geometria di Mondrian – fatta eccezione per alcune opere 'drammatiche', storiche di Kandinsky. Gli astrattisti lirici (la scelta del nome è opera di Mathieu) come Hartung e altri, in Francia vengono vilipesi o ignorati. È in quel periodo che il pittore viene in contatto con la Scuola di New York, di cui dirà: 'Dalla fine della



seconda guerra mondiale c'è, negli Stati Uniti... un gruppo di artisti la cui opera singolare ci consente di parlare di una vera e propria avanguardia americana... che ha rotto categoricamente con la tradizione europea.”

Mathieu realizza un'insegna alta quasi cinque metri per il Collège La Ceresaie di Charenton-le-Pont. 2 luglio: il Casino Kursaal di Ostenda, in Belgio, ospita *Les Mathieu de Mathieu. Trente ans d'abstraction lyrique*, già presentata al Musée Picasso di Antibes. Nella prefazione del catalogo, Philippe Roberts-Jones scrive: “L'atto di dipingere ritrova contemporaneamente il desiderio di vivere e il rischio della propria esistenza sulla sola scia dell'emozione. Questa è l'astrazione lirica. Non si tratta più di evocare il quotidiano, dall'albero al viso, o di costruire in base al cilindro o al cubo. Georges Mathieu incarna un linguaggio creatore così come si erge sulle rovine di una guerra e col desiderio di rinascere [...]. Ricevere a Ostenda, nella città di James Ensor, Georges Mathieu, rendere omaggio alla forza emotiva del colore, e farlo in quest'anno dedicato a Rubens, significa trovare nel presente l'eco della potenza del movimento, della forza del tratto, del fremito della materia.”

Numerosi articoli riferiscono della mostra, il cui successo non sarà scalfito dall'atto vandalico commesso alla vigilia dell'inaugurazione: vengono infatti lacerate nove tele, tra cui *Paris, capitale des arts*, *La victoire de Denain*, *L'élection de Charles*

Georges Mathieu in compagnia di Mme Pompidou davanti al Grand Palais di Parigi, in occasione della sua mostra, 13 aprile - 26 giugno 1978
 Georges Mathieu en compagnie de Mme Claude Pompidou devant le Grand Palais, Paris, à l'occasion de son exposition, 13 avril - 26 juin 1978

“La figure qui s'impose à ce moment-là est celle d'un vibrant Don Quichotte, dont la nature d'hidalgo et le physique à l'avenant contredisent un nom du terroir: il s'appelle Mathieu. Depuis 1944, il a redécouvert, tout seul, que le peintre est libre de mettre sur sa toile les couleurs et les lignes qui lui conviennent sans se soucier de ce que cela signifie. Et au nom de cette liberté qui le laisse tout étourdi et émerveillé, il s'en va provoquer, en un singulier duel mental, toute la peinture existante. Le mot duel n'est pas trop fort, car Mathieu a mis au point une technique qui ressemble à celle d'un escrimeur. Son génie consiste à méditer ses toiles pendant des mois, puis à les exécuter en quelques dizaines de minutes; pour ne pas perdre son élan, une fois qu'il commence à réaliser une œuvre, souvent grande de plusieurs mètres, il aime travailler avec des pinceaux fixés au bout de bâtons; le voir faire évoque irrésistiblement l'image d'un bretteur. Ce n'est pas seulement au fleuretiste qu'il faut penser, mais aussi au toréador.
 “Relevant le défi de Picasso qui avait un jour prétendu que l'on ne saurait peindre dans une arène en présence de milliers de personnes, Mathieu entreprend de faire des toiles immenses et instantanées devant un public nombreux (Théâtre de la Ville Sarah-Bernhardt à Paris, ou en pleine rue, au Japon), alors même qu'à New York, son marchand lui demande de travailler en secret et l'enferme à 45 pieds sous terre dans les caves de l'Hôtel Brevoort de peur que la critique ne le prenne pas au sérieux si elle apprend quelle est sa rapidité d'exécution. En effet, quand Mathieu remonte des caves, quelques heures plus tard, il a peint d'un seul élan quatorze de ces toiles géniales et somptueuses dont il a le secret, toutes parcourues de zébrures comme des estocades (ce n'est pas pour rien que, parmi ses objets préférés, figure sinon l'épée du moins la cape – *la muleta* – de Dominguin). Mais n'anticipons pas. Lorsque Mathieu, bien avant la célébrité, se lance dans la bataille avec une fougue espagnole, inattendue chez cet artiste du Nord, l'art abstrait en est encore réduit à la géométrie de Mondrian – sauf pour quelques œuvres ‘dramatiques’, historiques, de Kandinsky; les abstraits ‘lyriques’ (le nom est aussi

de Mathieu) comme Hartung et autres vilipendés ou ignorés en France. C'est alors que le peintre prend connaissance de l'Ecole de New York dont il dira: ‘Depuis la seconde guerre mondiale, il existe aux Etats-Unis... un groupe d'artistes dont l'œuvre autonome permet de parler d'une véritable avant-garde américaine... Elle a rompu catégoriquement avec la tradition européenne.’”
 Mathieu réalise un signal de près de cinq mètres de hauteur pour le CES La Cerisaie de Charenton-le-Pont. 2 juillet: le Casino-Kursaal d'Ostende, en Belgique, accueille jusqu'au 28 août *Les Mathieu de Mathieu. Trente ans d'abstraction lyrique*, déjà présentée au Musée Picasso d'Antibes. Dans la préface du catalogue, Philippe Roberts-Jones écrit: “L'acte de peindre retrouve à la fois sa volonté de vivre et les risques de son existence, dans la seule foulée de l'émotion. Telle est l'abstraction lyrique. Il ne s'agit plus d'évoquer le quotidien, de l'arbre au visage, ou de construire selon le cylindre ou le cube. Georges Mathieu incarne un langage créateur tel qu'il apparaît sur les décombres d'une guerre et dans le désir de renaître [...].
 Accueillir à Ostende Georges Mathieu, c'est, dans la ville de James Ensor, rendre hommage à la force émotionnelle de la couleur; l'accueillir en cette année Rubens, c'est trouver, dans le présent, un écho à la puissance du mouvement, à la vigueur du trait, au frémissement de la matière.”
 De nombreux articles de presse rendent compte de cette exposition. Le succès de l'exposition ne sera pas entaché par l'acte de vandalisme commis la veille de l'accrochage: en effet, neuf toiles sont lacérées, parmi lesquelles figurent *Paris capitale des arts*, *La victoire de Denain*, *L'élection de Charles V et Saint-Georges terrassant le dragon*. Parallèlement, à cette rétrospective, la Galerie Poseïdon d'Ostende expose une série de gouaches, réalisées spécialement pour cette exposition.

1978

12 avril: une exposition d'œuvres de Mathieu peintes entre 1963 et 1978 (à l'exception d'une toile de 1949) a lieu aux Galeries Nationales du Grand Palais à Paris.



Isia, 1978
 Olio su tela / Huile sur toile, 114 x 146 cm



Hélène Demoriane (“Le Point”, 17 avril) rend compte de l'exposition:

“Sept toiles nouvelles, immenses, sept mètres de long sur trois mètres de large, peintes en deux semaines, spécialement pour escorter sur les murs courbes d'une salle toute blanche en forme d'éventail, le résumé succinct de son travail de peintre depuis quinze ans. Il y a là, pour la première fois réunies en France, *La victoire de Denain*, somptueux entrecroisement de couleurs et de fulgurances, accomplie en 1963, à la veille de sa rétrospective du musée d'Art moderne de la ville de Paris, *Paris, capitale des arts*, peint en 1965 à la Galerie Charpentier, l'*Hommage aux Frères Boisserée*, brossé en 1967 à Cologne, les deux toiles exécutées en 1971 pour le film de Frédéric Rossif, *Mathieu ou la fureur d'être*, bien d'autres encore... A côté de ces jalons essentiels, toute une gamme d'œuvres de format plus intime évoquent les divers styles de l'artiste: toiles zen, celles que préférait Malraux, dont la nudité se pare de quelque calligraphie éclatante, toiles baroques (le Mathieu Louis XV, le plus justement contesté), toiles architecturales où surgissent, noires ou blanches, les tours de cités imaginaires (“Mon espoir le plus cher – dit Mathieu – c'est de construire bientôt une ville”). Une seule sculpture destinée à un CES, dressée comme une flamme. Et puis, toutes fraîches, ces toiles qui datent d'hier et sont sept comme les jours de la Création. Ces sept toiles neuves, quelle gifle à tous ceux qui

prétendent que Mathieu c'est fini! Sans se renier, plus fidèle que jamais à l'abstraction lyrique, à l'acte gratuit, Georges Mathieu, une fois de plus, s'est lancé dans le vide, sans filet, remplissant en quelques heures d'immenses espaces de signes d'orage, de signes de feu, de signes de joie, de signes de vie. Et voici que, sur la toile, l'énergie déployée crépite, flamboie, chante, explose, opère une radieuse métamorphose tandis que le peintre, échevelé, les yeux creusés, les vêtements poussiéreux, devenu pour un moment le rapin qu'il n'a jamais été, tente d'expliquer sa démarche d'une voix hachée, en broussaille, véhémence et pourtant grise: ‘D'abord, j'ai voulu prouver que ma peinture “tenait” même en noir et blanc.’ Ainsi est née la première des sept toiles nouvelles. Fond gris appliqué ‘au gant de toilette’, sur lequel s'élance une vertigineuse construction de signes noirs et blancs, architecture de pagodes, martèlements sombres, emportés par le mouvement irrésistible de la composition. La deuxième toile, peinte à quelques jours de là, ressortit à la veine baroque de Mathieu, giclées de couleurs au tube surgissant du noyau central cerné et comme encadré d'or. Et puis voici *Enzurum*. [...] Pour la première fois, infidèle au rouge de Chine, Mathieu s'est risqué à l'orange, et c'est comme une gerbe d'étincelles chargées d'électricité. Le surlendemain [...] il propose avec *Sansum*, le repos d'une nébuleuse d'azur pâle sur laquelle cascaden des cercles floconneux. ‘Chaque fois que je fais une toile,

Quint e Saint-Georges terrassant le dragon.
Contemporaneamente a questa retrospettiva, la Galerie Poseidon di Ostenda espone una serie di gouaches realizzata per l'occasione.

1978

12 aprile: le Galeries Nationales du Grand Palais di Parigi inaugurano una mostra dei dipinti di Mathieu realizzati tra il 1963 e il 1978 (con l'eccezione di una tela del 1949).
Hélène Demoriane ("Le Point", 17 aprile) recensisce la mostra: "Sette nuove tele, immense, di sette metri di lunghezza per tre metri di larghezza, dipinte in due settimane, espressamente per accompagnare sui muri curvi di una sala bianchissima a forma di ventaglio, il breve riepilogo del suo lavoro di pittore da quindici anni a questa parte. Ci sono, per la prima volta riunite in Francia, *La victoire de Denain*, sontuosa congerie di colori e folgorazioni, realizzata nel 1963, alla vigilia della retrospettiva al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; *Paris, capitale des arts*, dipinto nel 1965 alla Galerie Charpentier; *l'Hommage aux Frères Boissérée*, dipinto nel 1967 a Colonia; le due tele eseguite nel 1971 per il film di Frédéric Rossif *Mathieu ou la fureur d'être* e altre ancora... Accanto a questi elementi essenziali, tutta una serie di opere di formato più ridotto, che evocano i vari stili dell'artista: tele zen, quelle che preferiva Malraux, spoglie ma ornate da eclatanti calligrafie; tele barocche (il Mathieu Luigi XV, a ragione il più contestato); tele architettoniche in cui si ergono le torri, nere o bianche, di città immaginarie ('La mia più grande speranza, dice Mathieu, è quella di poter costruire presto una città'). L'unica scultura, destinata a un collegio, dritta come una fiamma. E poi, fresche, fresche, le tele che sono state fatte solo ieri, e sono sette come i giorni della Creazione. Queste sette nuove tele sono uno schiaffo a chi sosteneva che Mathieu fosse finito! Senza rinnegarsi, più fedele che mai all'astrazione lirica, all'atto gratuito, Georges Mathieu, una volta ancora, si getta nel vuoto, senza rete, riempiendo in qualche ora immensi spazi con

segni tempestosi, segni di fuoco, di gioia, di vita. Ecco che sulla tela, l'energia dispiegata crepita, fiammeggia, canta, esplose, in una radiosa metamorfosi, mentre il pittore, scapigliato, gli occhi incavati, i vestiti polverosi, trasformato per un attimo nel pittorucolo che non è mai stato, tenta di spiegare la sua attività con una voce smozzicata, insicura, veemente ma tuttavia incolore: 'Prima di tutto ho voluto provare che la mia pittura *resisteva* anche in bianco e nero.' Così è nata la prima delle sette nuove tele. Fondo grigio applicato con il 'guanto da bagno', su cui si innalza una vertiginosa costruzione di segni bianchi e neri, un'architettura di pagode, martellamenti scuri, sospinti dal movimento irresistibile della composizione. La seconda tela, dipinta a qualche giorno di distanza, appartiene alla vena barocca di Mathieu: schizzi di colori direttamente dal tubetto, che sorgono da un nodo centrale, circondato e come incorniciato d'oro. E poi ecco *Enzurum* [...]. Tradendo per la prima volta il rosso di Cina, Mathieu ha provato l'arancione, ed è come uno zampillio di scintille cariche d'elettricità. Due giorni dopo [...] con *Sansum* propone una riposante nebulosa azzurro pallido, su cui scendono a cascata dei cerchi come fiocchi. 'Ogni volta che faccio una tela mi obbligo ad agire nel modo opposto nella tela seguente. Perché per inventare un altro linguaggio bisogna rinnegare quello precedente: sgozzare i propri figli come fece Crono nel mito...' Per Otto Hahn ("L'Express", 24 aprile): "Nelle ultime tele, vasti trampolini lunghi sei metri e larghi due e mezzo, Mathieu ha ritrovato l'energia vitale degli inizi che seppero conquistare: lampi, zebraure, macchie che scoppiano, con una superba magnificenza. È veramente un grande pittore, quando si lascia trasportare, come fa qui, dalla foga. Mentre controllato, imbrigliato, nel tradurre in immagini piloni elettrici, emblemi nazionali o degli incrociatori, inaridiva la sua ispirazione." Da parte sua, Gilles Plazy ("Le Quotidien de Paris", 24 aprile) conclude così il suo articolo: "Si aspettava da molti anni che il pittore



Mirage rouge, 1980 circa
Olio su tela / Huile sur toile, 73 x 60 cm

a Gilles Toupin ("La Presse", 19 maggio), Mathieu dichiara: "Quello che cerco di gridare attraverso la mia pittura non è diverso dal grido levato da Rembrandt o da Van Gogh. La mia pittura è la pittura dell'energia, della febbre, dell'eccitazione della vita quotidiana."

1980

26 gennaio: la Galerie Lauter di Mannheim presenta, fino al 19 marzo, una personale di Mathieu che riunisce sessantaquattro opere tra cui cinquanta dipinti realizzati tra il 1944 e il 1979.
Maggio: Mathieu crea la medaglia del Comitato delle fiere ed esposizioni internazionali di Bordeaux, così come di quello dell'Ile de France.
6 maggio: tiene una conferenza alla Neue Universität di Heidelberg sul tema *L'abstraction lyrique et ses implications*.
16 settembre: Mathieu realizza il bozzetto di una pavimentazione urbana in occasione della mostra *Vivre l'espace de la ville* organizzata da André Parinaud nell'ambito della Biennale internazionale des arts de la rue al Centre Culturel de Boulogne-Billancourt.
15 novembre: riferendo della mostra organizzata al Musée de la Poste in occasione dell'uscita del francobollo di Mathieu per la celebrazione del decimo anniversario della morte del generale de Gaulle, André Parinaud scrive su "Le Nouveau Journal": "Nel ricordarmi delle nostre conversazioni degli anni sessanta, provo una certa tristezza pensando a quella forza vitale, a quel desiderio di lasciare un'impronta nel proprio tempo che lo ispiravano allora, mentre mi accorgo che 'il sistema', come si dice, crede di essersi liberato di lui commissionandogli dei francobolli. Che tesoro ci siamo lasciati sfuggire: che epoca triste, quella che spreca i suoi talenti più autentici. Sì, un vero peccato per tutti." La mostra riunisce cinquantatré dipinti eseguiti tra il 1978 e il 1980 e anche un ampio panorama delle sue realizzazioni nel campo della grafica e delle arti applicate. La Manufacture Nationale des Gobelins tesse *Aux armes de France*, di cui Mathieu ha disegnato il cartone preparatorio nel 1969.

produce delle nuove tele. Eccole qui, nate in una stagione. Si ritrova il gesto e il suo disegno di slancio. Ma il segno e lo sfondo intrecciano un nuovo dialogo, il colore rivaleggia con il tratto, i piani si moltiplicano e si approfondiscono, misteriose luci increspano lo spazio. In questa nuova fase della sua avventura artistica, il pittore Georges Mathieu dimostra che aveva ragione chi aveva sempre avuto fiducia in lui."
23 giugno: Mathieu realizza il disegno di una cancellata monumentale lunga trenta metri per la Prefettura di Nancy, che però non verrà mai realizzata.
5 luglio: Mathieu è l'ospite d'onore del Festival international d'art lyrique et de musique d'Aix-en-Provence, di cui ha disegnato la locandina. Vi espone venticinque grandi tele (provenienti dalla mostra del Grand Palais) alla Nouvelle Salle des Fêtes Carnot; contemporaneamente vengono esposte venticinque opere recenti e inedite alla Galerie de la Prévôté.
18 dicembre: Antenne 2 trasmette il film di 60 minuti, realizzato da Daniel Le Comte, *A la recherche de Georges Mathieu*, durante le riprese del quale Mathieu ha dipinto, l'8 novembre, un quadro di dieci metri per quattro, distrutto immediatamente dopo.

1979
9 maggio: a New York, alla Wildenstein Gallery, si tiene una mostra di trentasei dipinti e venti gouaches recenti. Contemporaneamente a Montreal, alla Galerie Dominion, si tiene una mostra di gouaches di quel periodo. In un'intervista concessa in quest'ultima città

je m'oblige, dans la suivante, à une démarche opposée. Car, pour inventer un autre langage, il faut nier son langage précédent, égorger ses propres enfants comme le dieu Chronos de la légende..."

Pour Otto Hahn ("L'Express", 24 avril): "Dans ses dernières toiles, vastes tremplins de 6 mètres de long sur 2 m 50 de large, Mathieu a retrouvé le souffle de ses débuts conquérants: éclairs, zébrures, taches éclatent avec une magnificence superbe. Grand peintre, il l'est pleinement, lorsqu'il se laisse aller, comme ici, à sa fougue. Contrôlé, bridé, transposant l'image des pylônes électriques, des emblèmes nationaux ou des croiseurs, il desséchait son inspiration."

Gilles Plazy ("Le Quotidien de Paris", 25 avril), pour sa part, conclut ainsi son article: "On attendait le peintre depuis plusieurs années à de nouvelles toiles. Les voici, nées d'une saison. On retrouve le geste et son dessin élané. Mais le signe et le fond s'inventent un nouveau dialogue, la couleur rivalise avec le trait, les plans se multiplient et s'approfondissent, de mystérieuses lumières troublent l'espace. Dans cette nouvelle étape de son aventure artistique, Georges Mathieu, peintre, donne raison à ceux qui n'ont pas cessé de lui faire confiance."

23 juin: Mathieu réalise le dessin d'une grille monumentale de trente mètres de longueur pour la Préfecture de Nancy, mais le projet ne sera pas réalisé.

5 juillet: Mathieu est l'invité du Festival international d'art lyrique et de Musique d'Aix-en-Provence, dont il a dessiné l'affiche. A cette occasion, il présente vingt-cinq grandes toiles (venues de son exposition du Grand Palais) à la Nouvelle Salle des Fêtes Carnot; parallèlement sont exposées 25 œuvres récentes et inédites à la Galerie de la Prévôté.

18 décembre: Antenne 2 programme le film de 60 minutes réalisé par Daniel Le Comte *A la recherche de Georges Mathieu*, pour lequel celui-ci a peint, le 8 novembre précédent, devant la caméra un tableau de dix mètres sur trois qu'il détruit immédiatement après le tournage.

1979

9 mai: une exposition de trente-six peintures et vingt gouaches récentes de Mathieu a lieu à New York, à la Galerie Wildenstein. Parallèlement, une exposition de gouaches récentes se tient à Montréal à la Galerie Dominion. Dans un entretien accordé à Montréal à Gilles Toupin ("La Presse", 19 mai), Mathieu déclare: "Ce que j'essaie de crier dans ma peinture n'est pas plus nouveau que les grands cris de Rembrandt ou de Van Gogh. Ma peinture est une peinture de l'énergie, de la fièvre, de l'excitation de la vie quotidienne."

1980

26 janvier: la Galerie Lauter à Mannheim présente jusqu'au 19 mars une exposition personnelle de Mathieu regroupant soixante-quatorze œuvres, dont cinquante peintures réalisées entre 1944 et 1979.

Mai: Mathieu réalise la médaille du Comité des foires et expositions internationales de Bordeaux ainsi que celle de la Région Ile-de-France. 6 mai: à l'initiative de l'Institut français d'Heidelberg, Mathieu prononce une conférence à la Nouvelle Université d'Heidelberg sur le thème de *L'abstraction lyrique et ses implications*.

16 septembre: pour l'exposition *Vivre l'espace de la ville* organisée par André Parinaud dans le cadre de la Biennale internationale des arts de la rue au Centre Culturel de Boulogne-Billancourt, Mathieu réalise la maquette d'un sol urbain.

15 novembre: rendant compte de l'exposition organisée (jusqu'au 14 décembre) au Musée de la Poste à l'occasion de la sortie du timbre de Mathieu commémorant le dixième anniversaire de la mort du général de Gaulle et tiré à dix millions d'exemplaires, André Parinaud note dans "Le Nouveau Journal" (22 novembre): "En me souvenant de nos conversations des années soixante, j'éprouve une sorte de tristesse en pensant à cette force vive, à cette volonté de construire son siècle qui l'inspirait alors, et en m'apercevant que, comme on dit, 'le système' se croit quitte en lui proposant des timbres-poste. Quelle chance nous avons ainsi

Jacques Chirac riceve Georges Mathieu e Michel Durand-Roger nel Municipio di Parigi per il progetto "La route des vins balisée", 1983
Jacques Chirac reçoit Georges Mathieu et Michel Durand-Roger à Hôtel de Ville de Paris pour le projet "La route des vins balisée", 1983



lissé passer; quelle pauvre époque, qui détourne ses créateurs les plus authentiques vers des voies de garage. Oui, dommage pour nous tous." Cette exposition rassemble cinquante-trois peintures exécutées par Mathieu en 1978 et 1980 ainsi qu'un large panorama de ses activités dans le domaine du graphisme et des arts appliqués. La Manufacture Nationale des Gobelins tisse la portière *Aux armes de France* dont Mathieu a dessiné le carton en 1969.

1981

28 mai: Mathieu est représenté dans l'exposition Westkunst organisée par le Kölnischer Kunstverein, de Cologne par la grande toile *La bataille de Brunkeberg*. Parallèlement, l'exposition *Paris-Paris 1937-1957* au Centre Georges Pompidou présente cinq toiles de Mathieu peintes entre 1945 et 1954. A l'occasion de cette exposition, Catherine Millet réalise un grand entretien avec Mathieu pour "Art Press" où elle l'interroge sur son approche de Pollock: "C.M.: Il y a quelques années, nous avons publié un texte de vous sur Pollock où vous reprochiez à son geste de ne pas aboutir à des signes construits. "G.M.: Cela ne retire rien à la qualité de l'œuvre de Pollock ni à celle de Wols d'ailleurs, mais je continue de penser qu'il s'agissait essentiellement d'un cri d'angoisse. Le plus extraordinaire chez Pollock n'est pas tellement dans la technique ou dans la conception de l'espace (puisque vous l'avez dès 1935 chez Tobey avec les *white writings* où la surface est remplie de façon arbitraire, sans

aucun espace privilégié), sa gloire est d'avoir fait de grandes toiles très démonstratives, à l'échelle américaine (tandis que Tobey n'a réalisé que de petites choses). En 1947, les toiles de Pollock ne présentent pas encore de coulures ni de giclures – la peinture n'est pas renversée – mais plutôt des sortes de magmas dont on ne peut pas dire qu'ils ne sont pas expressifs mais qui correspondent à une vision négative, dans la mesure où ils n'élaborent pas un langage nouveau."

Dans le même entretien, Mathieu précise: "Si l'on m'avait interrogé il y a trente ans, j'aurais pu dire que ma peinture était d'abord un cri; aujourd'hui, elle tend à devenir une esthétique. C'est une évolution fatale et presque biologique. Le cri correspond, à un certain moment, à une nécessité de violence mais ensuite pour qu'il ait encore plus de force et de durée, il lui faut être affiné, approfondi. Je reste, je crois, toujours le chantre du risque."

Mathieu réalise une peinture au titre du 1% pour l'Ecole Nationale Supérieure de Céramique Industrielle de Limoges.

1982

Janvier: une sculpture de dix mètres de hauteur, réalisée en cuivre patiné d'après une maquette de Mathieu, est installée sur la façade du complexe sportif réalisé par l'architecte Albert Grégoire dans l'Île du Pont de Neuilly. Mathieu réalise le sigle du Parc des Expositions de Toulouse.

Août: à la demande de l'historienne Régine Pernoud, également directrice du Centre Jeanne d'Arc d'Orléans, Mathieu réalise une toile de cinq mètres sur deux consacrée à la délivrance d'Orléans par Jeanne d'Arc. Après sa présentation au Japon dans une exposition consacrée à la Pucelle, l'œuvre intègre le grand hall de l'Hôtel de Ville d'Orléans.

Décembre: pour le Territoire des Terres Australes et Antarctiques Françaises, il crée la maquette d'un timbre destiné à la poste aérienne et mis en vente le 1^{er} janvier 1983.

1981

Mathieu espone alla mostra *Westkunst*, organizzata dal Kölnischer Kunstverein di Colonia, la grande tela *La bataille de Brunkeberg*.

Contemporaneamente la mostra *Paris-Paris. 1937-1957*, al Centre Georges Pompidou, §presenta cinque tele di Mathieu dipinte tra il 1945 e il 1954. Per l'occasione Catherine Millet intervista diffusamente Mathieu per "Art Presse", ponendogli domande sul suo rapporto con Pollock:

"C.M.: Qualche anno fa abbiamo pubblicato un suo testo su Pollock, in cui rimproverava al suo gesto di non sfociare in segni costruiti. "G.M.: Ciò non toglie nulla alla qualità dell'opera di Pollock, né d'altronde a quella di Wols, ma continuo a pensare che si trattasse fondamentalmente di un grido d'angoscia.

La cosa più straordinaria in Pollock non è tanto la tecnica o la concezione dello spazio (dato che c'è già in Tobey a partire dal 1935 nelle *white writings*, in cui la superficie viene riempita in modo arbitrario senza alcuno spazio privilegiato): la sua grandezza sta nell'aver fatto delle grandi tele molto dimostrative, su scala americana (mentre Tobey ha fatto solo delle cose piccole). Nel 1947 le tele di Pollock non presentano ancora colori né schizzi – la vernice non viene rovesciata – ma piuttosto una specie di magma: non si può negare la loro espressività, ma corrisponde a una visione negativa, nella misura in cui non c'è l'elaborazione di un nuovo linguaggio."

Durante la stessa intervista Mathieu precisa: "Se mi avessero fatto questa domanda trent'anni fa, avrei risposto che la mia pittura era prima di tutto un grido: oggi essa tende a diventare un'estetica. È un'evoluzione fatale e quasi biologica. Il grido corrisponde, in una certa fase, a una necessità di violenza, ma poi, affinché abbia ancora più forza e durata, deve essere affinato, approfondito. Credo di restare comunque e sempre, il cantore del rischio."

Realizza il dipinto *1%*, per l'École Nationale Supérieure de Céramique Industrielle di Limoges.

1982

Gennaio: una scultura alta dieci metri realizzata in rame patinato a partire da un bozzetto di Mathieu viene collocata sulla facciata del Centro sportivo sull'Île du Pont di Neuilly, realizzato dall'architetto Albert Grégoire. Mathieu progetta il logo del Parc des Expositions di Tolosa. Agosto: su richiesta della storica Régine Pernoud, direttrice del Centre Jeanne d'Arc di Orléans, realizza una tela di cinque metri per due dedicata alla liberazione di Orléans da parte di Giovanna d'Arco. Dopo essere stata esposta in Giappone in una mostra dedicata alla Pulzella di Orléans, l'opera viene collocata al centro del salone del Municipio di Orléans. Dicembre: crea un bozzetto per un francobollo di posta aerea messo in commercio il primo gennaio 1983, per il Territoire des Terres Australes et Antarctiques Françaises.

1983

4 marzo: il Musée d'Art et d'Industrie di Saint-Etienne presenta *Les années soixante*, in cui sono esposti *Le Grand Dauphin* (1960) e *Mont Piloy* (1965) di Mathieu.

12 aprile: realizza il manifesto della mostra dedicata all'Institut de France, che si tiene fino al 29 maggio al Conservatoire National des Arts et Métiers di Parigi.

2 luglio: il Castello di Vascoeuil presenta *Quelques aspects de l'œuvre peint de Georges Mathieu, 1976-1983*. La mostra riunisce ventinove dipinti, dieci gouaches e due arazzi e dà luogo alla pubblicazione di un catalogo con la prefazione di François Bergot.

6 settembre: in un numero della "Gazette" della Galerie Pro Arte Kaspers di Morges, dove si tiene una sua personale, Mathieu pubblica *Vitalité prophétique de l'abstraction lyrique*: "L'astrazione lirica è nata nel 1947. Da più di trent'anni conserva il suo posto sulla scena artistica, nonostante il vortice delle mode faccia sì che esse si succedano senza sosta. Nonostante tutto quello che accade attorno a noi, non si tratta di una scuola pittorica come le altre, né della

Mostra di Georges Mathieu al Palazzo dei Papi di Avignone, 1985
Exposition de Georges Mathieu au Palais des Papes à Avignon, 1985

riproposizione di un movimento precedente. Giacometti, che non può essere tacciato di parzialità, aveva ben compreso che si trattava del 'frutto di un processo irreversibile, a partire da Cézanne, e la conseguenza di una fatale interiorizzazione dell'arte'. Ormai insensibile di fronte alla varie tecniche di riproduzione del mondo moderno, la pittura aveva trovato finalmente l'ambito della propria specificità." Novembre: Mathieu realizza il cartello segnaletico della Route des Côtes du Rhône. 6 dicembre: Georges Gorse inaugura il soffitto centrale del Salone d'onore del Municipio di Boulogne-Billancourt, realizzato da Mathieu per festeggiare il cinquantenario dell'anno della sua costruzione. Nella sua risposta all'allocuzione del sindaco, Mathieu afferma: "L'architettura contemporanea, come quella del primo Rinascimento italiano, non ha riservato un grande spazio alla decorazione dei soffitti e delle volte, perché gli edifici concepiti dagli architetti di allora, più ancora che quelli di oggi, bastano a se stessi, poiché traggono la loro bellezza dall'articolazione dei volumi e dal rapporto delle superfici. Faccio notare che, se la famosa cupola del duomo di Firenze ha aspettato per più di un secolo di avere una decorazione dipinta, il Municipio di Boulogne ha dovuto attendere solo la metà."

1984

27 giugno: il Théâtre Municipal di Brive-la-Gaillarde espone, fino al 16 settembre, *Quelques aspects récents de l'œuvre peint de Georges Mathieu, 1976-1984*. Le quarantaquattro tele e i dodici gouaches vengono presentati sul catalogo con un'intervista di Jean-Marie Dedeyan all'artista. Alla domanda: "Quando un artista inventa un nuovo linguaggio, non corre il rischio di vederlo morire, a partire dal momento in cui quel linguaggio verrà riconosciuto come tale?", Mathieu risponde: "Certamente. Ed è per questo che io penso che sia più doloroso continuare a dipingere che formulare il primo linguaggio. Il doversi rimettere in questione è drammatico. Nell'ultimo testo che ho scritto ho cercato di



spiegare quello stato di straordinaria esaltazione, quello stato di sublime angoscia che vi assale quando delle forme che vi sono ben note fuoriescono spontaneamente dal vostro pennello, proprio quando è necessario negarle, distruggerle, non utilizzarle e rifiutarle, se si vuole restare fedeli al credo dell'astrazione lirica, che non si fonda su nessun precedente. È più di una pratica ascetica, è una disciplina, una necessità al limite dell'impossibile."

Luglio: Mathieu pubblica nella collana "Idées" delle edizioni Gallimard *L'abstraction prophétique*, che raccoglie in un unico volume diversi testi pubblicati in precedenza. Osserva André Brincourt ("Le Figaro", 20 luglio): "L'opera riunisce testi che coprono vent'anni di riflessioni e di prese di posizione su argomenti che, a dispetto della loro apparente diversità (la creazione di forme o il ruolo morale dell'artista), si iscrivono in una ben precisa linea di pensiero. [...] Se Georges Mathieu si definisce pittore in ragione di un'opera che pone le domande del futuro, è anche perché, e per il fatto stesso che, è un moralista, il quale, con la scrittura, fornisce i primi elementi di risposta alle priorità della nostra vita quotidiana e alla dignità dell'essere." Pierre Cabanne recensisce l'opera su "Le Matin de Paris" (2 ottobre): "Tranne quando parla di se stesso e della sua pittura, Mathieu è un uomo disperato. Disperato di non essere l'araldo e il profeta del suo tempo, così come lo fu dell'astrazione lirica, di non essere riuscito a imporre, malgrado i suoi sforzi, l'arte – cioè la sua arte – nella vita. Disperato per il tradimento degli industriali, la stupidità dei designer, la mediocrità dei media, la volgarità dell'architettura, la vacuità dell'educazione artistica, l'ignoranza cronica dei francesi, la crisi dell'Europa, il declino dell'Occidente ecc. I testi che ha riunito qui sono

Georges Mathieu all'inaugurazione della sua mostra al Palazzo dei Papi di Avignone, 1985
Georges Mathieu à l'inauguration de son exposition au Palais des Papes à Avignon, 1985

1983

4 mars: le Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne présente (jusqu'au 30 avril) *Les années soixante* dans laquelle figurent *Le Grand Dauphin* (1960) et *Monte Piloy* (1965) de Mathieu.

12 avril: Mathieu réalise l'affiche de l'exposition consacrée à *L'Institut de France* et qui se tient jusqu'au 29 mai au Conservatoire National des Arts et Métiers de Paris.

2 juillet: le Château de Vascœuil présente, jusqu'au 6 novembre, *Quelques aspects de l'œuvre peint de Georges Mathieu 1976-1983*. L'exposition qui rassemble vingt-neuf peintures, dix gouaches et deux tapisseries donne lieu à l'édition d'un catalogue préfacé par François Bergot.

6 septembre: dans le numéro de la "Gazette" de la Galerie Pro Arte Kasper à Morges où a lieu une de ses expositions, Georges Mathieu publie *Vitalité prophétique de l'abstraction lyrique*: "L'abstraction lyrique est née en 1947. Depuis plus de trente ans elle tient le devant de la scène en face du tourbillon des modes et de leur succession effrénée. Contrairement à tout ce qui se passe autour de nous, il ne s'agit pas d'une école picturale de plus, ni d'une résurgence d'un mouvement précédent. Giacometti que l'on ne pouvait soupçonner de partialité avait bien compris qu'elle était 'le fruit d'un processus irréversible depuis Cézanne et la conséquence d'une intériorisation fatale de l'art'. Désormais insensible aux diverses techniques de reproduction du monde extérieur, la peinture avait enfin trouvé le champ de sa propre spécificité."

Novembre: Mathieu réalise le panneau de signalisation de la Route des Côtes du Rhône.
6 décembre: Georges Gorse inaugure le plafond central du Salon d'honneur réalisé par Mathieu pour marquer le cinquantième anniversaire de la construction de l'Hôtel de Ville de Boulogne-Billancourt. Dans sa réponse à l'allocution du Maire de Boulogne, Georges Mathieu remarque: "L'architecture contemporaine comme celle de la première Renaissance italienne n'a pas fait une large part à la décoration des plafonds et des voûtes, cette anomalie étant due au fait que les



édifices conçus par les architectes d'alors – plus encore que par ceux d'aujourd'hui – se suffisaient à eux-mêmes, tirant leur beauté de l'articulation des volumes et du jeu des surfaces. Notons que si la fameuse coupole de la cathédrale de Florence a attendu plus d'un siècle avant d'accueillir une décoration peinte, la Mairie de Boulogne n'aura attendu que la moitié d'un siècle."

1984

27 juin: le Théâtre Municipal de Brive-la-Gaillarde présente jusqu'au 16 septembre *Quelques aspects récents de l'œuvre peint de Georges Mathieu, 1976-1984*. Les quarante-quatre toiles et les douze gouaches exposées sont présentées dans le catalogue par un entretien de l'artiste avec Jean-Marie Dedejan. A la question: "Lorsqu'un artiste invente un nouveau langage, ne court-il pas le risque de voir mourir ce langage dès lors que ce langage aura été reconnu comme tel?", Mathieu répond: "Absolument. C'est d'ailleurs pourquoi je pense qu'il est plus sanglant de continuer à peindre que de formuler le premier langage. La remise en question est dramatique. J'ai essayé dans le dernier

texte que j'ai écrit de montrer cet état d'exaltation extraordinaire, cet état d'angoisse sublime qui vous saisit lorsque des formes qui vous sont bien connues surgissent de votre pinceau alors qu'il apparaît impérieux de les nier, de les détruire, de ne pas les utiliser et de les renvoyer au vide si l'on veut s'en tenir à ce credo de l'abstraction lyrique qui n'est fondé sur aucun antérieur. C'est plus qu'une ascèse, c'est une discipline, une exigence à la limite de l'impossible."

Juillet: les Editions Gallimard éditent dans la collection "Idées" l'ouvrage de Georges Mathieu *L'abstraction prophétique* qui reprend en un volume plusieurs textes précédemment publiés. Comme le note André Brincourt ("Le Figaro", 20 juillet): "L'ouvrage réunit des textes qui couvrent vingt ans de réflexions et de prises de position sur des sujets qui, en dépit de leur diversité apparente (de la création des formes au rôle moral de l'artiste), s'inscrivent dans une ligne de pensée extrêmement précise. [...] Si Georges Mathieu se définit comme peintre à partir d'une œuvre qui pose les questions de demain, il est aussi, et par ce fait même, un moraliste qui, dans l'écriture, apporte les premiers

éléments de réponse aux priorités de notre vie quotidienne et à la dignité de l'être."

Pierre Cabanne rend compte de l'ouvrage dans "Le Matin de Paris" (2 octobre): "Sauf quand il parle de lui et de sa peinture, Mathieu est un homme désespéré. Désespéré de n'être pas le héraut et prophète de son temps comme il le fut de l'abstraction lyrique, de n'avoir pas réussi à imposer, malgré d'immenses efforts, l'art – c'est-à-dire le sien – dans la vie. Désespéré de la trahison des industriels, de la bêtise des 'designers', de la médiocrité des médias, de la vulgarité de l'architecture, du néant de l'éducation artistique, de l'inculture chronique des Français, de la crise de l'Europe, du déclin de l'Occident, etc. Les textes qu'il a réunis ici jalonnent une vie de combat, expriment un caractère, reflète une action, et même si certains sont 'dépassés' par l'accélération de l'histoire et de l'art, et n'ont plus beaucoup d'actualité, l'ensemble est passionnant."

Octobre: Mathieu réalise les maquettes de quatre affiches pour la Région Rhône-Alpes.

1985

17 avril: la préface de François Bergot pour l'exposition au Château de Vascœuil est reprise dans le catalogue de la première exposition de Mathieu aux Wally Findlay Galleries à New York. François Bergot y note: "Mathieu sait conserver la maîtrise de son geste et ne se perdra pas dans l'anarchie informelle où de plus faibles vont disparaître. Dans sa critique passe la sûreté de sa vision: 'L'on ne fait pas la tache pour faire une tache, mais l'on fait la tache parce que l'on a besoin d'une certaine surface de couleur à un certain endroit et que le moyen le plus direct est d'apposer le pinceau sur la toile avec plus ou moins de violence (d'où les éclaboussures) sans avoir circonscrit préalablement l'espace que l'on veut remplir de couleur.'"

Juillet: cent œuvres de Mathieu de 1944 à 1985 sont réunies dans la Chapelle du Palais des Papes en Avignon jusqu'à la fin du mois d'octobre. Le catalogue est préfacé par Roland Aujard-Catot et Gérard Xuriguera. Pierre Cabanne ("Le Matin

i momenti forti di una vita di lotta, esprimono un carattere, riflettono un'attività, e anche se taluni sono 'superati' dalle accelerazioni della storia e dell'arte, e non sono più molto attuali, l'insieme resta appassionante.”

Ottobre: Mathieu realizza i bozzetti di quattro manifesti per la regione Rhône-Alpes.

1985

17 aprile: la prefazione di François Bergot per la mostra al Castello di Vascoeuil viene ristampata nel catalogo della prima mostra di Mathieu alle Wally Findlay Galleries di New York. François Bergot afferma: “Mathieu sa conservare la padronanza del suo gesto e non si perderà nell'anarchia informale dove spariscono i più sprovveduti. Nella sua critica si sente l'eco della sicurezza del suo modo di vedere: ‘Non faccio una macchia per fare una macchia, ma perché ho bisogno di una certa superficie di colore in un certo punto e il modo più diretto per ottenerla è quello di apporre il pennello sulla tela con più o meno violenza (da qui gli schizzi) senza aver circoscritto preventivamente lo spazio che si vuole riempire di colore.’”

Luglio: nella Cappella del Palazzo dei Papi di Avignone, fino alla fine di ottobre, vengono esposte centouno opere di Mathieu dal 1944 al 1985. Il catalogo contiene la prefazione di Roland Aujard-Catot e Gérard Xuriguera. Pierre Cabanne (“Le Matin de Paris”, 9 ottobre) dedica un lungo articolo alla mostra: “Picasso aveva occupato in pompa magna la Grande Cappella di Clemente VI al Palazzo dei Papi, Mathieu vi dispiega la sua scoppiettante, perentoria e superba coreografia. È lo spettacolo di un linguaggio che sorge impulsivamente, che egli considera universale e unico, senza nulla in comune con quello che è avvenuto nell'arte contemporanea da quando l'astrazione lirica ha impiegato il binomio corpo-spirito in un'avventura di cui Mathieu è diventato l'eroe ostinato e solitario.

“Gli è stata attribuita, giustamente, la scoperta di un modo nuovo di porsi di fronte a un quadro,

di concepirne il contenuto e le risonanze come la successione di atti non premeditati, immediati o diretti. E di averlo condotto verso il massimo di forza energetica e di efficacia coloristica.

Il suo impegno senza riserve ha fatto la grandezza del pittore. L'immensa cappella darebbe alla sua opera una dimensione spaziale altrettanto impressionante della sua dimensione spirituale, se la portata non ne fosse sminuita o sviata da una presentazione troppo soffocante (tele accalate, mal assortite, appese troppo in alto). L'effetto teatrale viene meno: ed è un gran peccato. Le grandi composizioni storiche o simboliche cui Mathieu ha saputo imprimere la più intransigente spontaneità lirica e la più ardente espressione plastica, *La bataille de Brunkeberg* del 1958, *La victoire de Denain* del 1963, una delle sue opere maggiori, *La prise de Berg op Zoom* del 1969, o *L'élection de Charles V* del 1971, avrebbero meritato più spazio delle altre tele presentate, tra cui alcune molto belle come *Service funebre du Duc de Beaufort* del 1960, *The Lords of the Philistines* del 1962, o *Hommage aux Frères Boisserée*, del 1967, che sono troppo vicine, ingombrano o appesantiscono.

“Non soltanto le vaste composizioni in parata perdono la loro vitalità passionale e la loro capacità di scioccare, ma la festa spegne le sue luci. Presentate isolate sulla calda pietra ocra, queste tele folgoranti, vere burrasche del ritmo, dei segni e delle macchie, avrebbero riempito con i loro sfregi il gigantesco vascello della cappella, conquistandolo, mentre invece lo spazio le divora o le sminuisce.”

Agosto: per iniziativa di André Parinaud, Georges Cravenne affida a Mathieu la creazione del trofeo dei “7 d'Or”, che premia i personaggi che si sono distinti nelle varie professioni televisive.

1986

Mathieu interviene sempre più spesso a proposito della politica culturale. “Le Figaro Magazine” (1° febbraio) pubblica un suo articolo sulla politica culturale in Francia, mentre “Le Figaro” pubblica due lettere aperte a François Léotard, allora ministro della Cultura: la prima sul degrado



Miroir d'été, 1987

Olio su tela / Huile sur toile, 130 x 97 cm

19 gennaio: all'Académie des Sciences morales et politiques, Mathieu pronuncia un intervento intitolato *Approches de la création pure*, in cui analizza a fondo i meccanismi della sua creazione. “Chi sa dire che cosa determina improvvisamente in un certo momento del quadro, un cambiamento di ritmo, di orientamento, di atmosfera? E come, talvolta, a partire da un tratto, che non è stato tracciato come avremmo voluto, tutto vien rimesso in causa da cima a fondo, fino a ottenere un altro risultato finale, diverso, non da quello che era previsto, ma da quello che ne sarebbe derivato altrimenti.”

10 dicembre: quattro opere di Mathieu (*Inception*, 1944; *Evanescence*, 1945; *Hommage à la mort*, 1950; *Grand algorithme blanc*, 1951) sono esposte nella mostra inaugurale del nuovo Musée d'Art Moderne di Saint-Etienne: *L'art en Europe, les années décisives, 1945-1953*.

1988

Giugno: mostra di Mathieu al Centro Arti Visive Beniamino a Finalborgo, la cui prefazione porta la firma di Renato Barilli: “Forse questa non avvenuta introduzione di Mathieu nel nostro paese si deve al fatto che egli puntò subito a un alto volo intercontinentale: in qualche modo disprezzò il piccolo cabotaggio della diffusione entro i ‘vecchi parapetti’ dell'Europa e impostò subito un superbo triangolo, collegando Parigi con gli USA e col Giappone, primo fra tutti i francesi nell'intendere il vasto potenziale di energie che covavano nel Sol Levante. Se si guarda verso gli USA, è inevitabile stabilire un rapporto col dripping di Pollock. In un certo senso, Mathieu è l'unico pittore europeo che ‘regge il colpo’, che riesce a gareggiare con lo statunitense nella rabbia e nell'intensità con cui il colore viene posto sulla tela.”

30 giugno: l'*Hommage au Maréchal de Turenne* viene esposto al Centre Georges Pompidou nell'ambito della mostra *Les années cinquante*.

14 agosto: nella prefazione al catalogo della sua personale alla Galerie Guy Pieters a Knokke-le-Zoute, in Belgio, Mathieu scrive, a proposito delle sue ultime opere:

che colpisce i monumenti francesi, la seconda sull'insegnamento delle materie artistiche. 23 aprile: Mathieu dona al Museo Popular de Arte Contemporáneo di Villafamés, in Spagna, il quadro *Krylis* (1970).

Su richiesta di Alin Avila, Mathieu realizza il manifesto del torneo di golf Trophée Lancôme. Alexandre Lonsdale nota a questo proposito: “L'altro aspetto relativamente nuovo nella creazione di Mathieu è l'utilizzo del colore verde. ‘In effetti’, spiega Mathieu, ‘si sa che i pittori astratti rifiutano ogni riferimento alla natura. Per questo io non avevo mai usato quel colore, che è il simbolo della vita, della primavera e della rinascita. Per tutte queste ragioni il verde era sparito dalla mia tavolozza. Ma non potevo fare a meno di reintrodurlo in occasione della realizzazione di questo manifesto. Il golf, senza il verde non esiste più. Lo stesso vale per la figura umana: doveva apparire sul manifesto, perché per una competizione contano le persone che la disputano’.”

Giugno: Maurizio Calvesi, direttore della Biennale di Venezia, inserisce l'*Hommage au Connétable de Bourbon* nella retrospettiva del Padiglione Internazionale.

1987

30 gennaio: esce a Ginevra il francobollo realizzato da Mathieu per l'amministrazione postale delle Nazioni Unite.

de Paris”, 9 octobre) consacre un long article à l'exposition:

“Picasso avait occupé en fanfare la Grande Chapelle de Clément VI du Palais des Papes, Mathieu y déploie sa chorégraphie jaillissante, péremptoire et superbe. C’est un spectacle, celui d’un langage de surgissement, impulsif qu’il désire universel et unique, sans commune mesure avec tout ce qui s’est passé dans l’art contemporain depuis que l’abstraction lyrique a engagé le binôme corps-esprit dans une aventure dont Mathieu s’est fait le héros obstiné et solitaire.

“On l’a, à juste titre, crédité d’avoir inventé une façon nouvelle de se comporter devant le tableau, d’en concevoir comme une succession d’actes non prémédités, immédiats et directs, le contenu et les résonances. Et de l’avoir porté à son maximum de force énergétique et d’efficacité colorée. Son engagement total a fait la grandeur du peintre; l’immense Chapelle donnerait à son œuvre une dimension spatiale aussi impressionnante que sa dimension spirituelle si une présentation trop étouffée – toiles à touche-touche, mal accordées, accrochées trop haut – n’en amenuisait ou distrait la portée. L’effet théâtral est raté et c’est fort dommage. Les grandes compositions historiques ou symboliques auxquelles Mathieu a donné la plus intransigeante spontanéité lyrique et la plus flamboyante expression plastique, *La bataille de Brunkeberg* de 1958, *La victoire de Denain* de 1963, l’une de ses œuvres majeures, *La prise de Berg op Zoom* de 1969, ou *L’élection de Charles V* de 1971, auraient mérité plus d’espace que les autres toiles présentées, dont certaines fort belles comme le *Service funèbre du Duc de Beaufort* de 1960, *The Lords of the Philistines* de 1962 ou l’*Hommage aux Frères Boissière* de 1967, trop rapprochées, encomrent ou alourdissent.

“Non seulement les vastes compositions à panache y perdent leur vitalité passionnelle et leur puissance de choc, mais la fête éteint ses lampions.

Présentées isolées sur la chaude pierre ocre, ces toiles fulgurantes, véritables bourrasques de rythmes, de signes et de taches, auraient empli de leurs balafres conquérants le gigantesque vaisseau

de la Chapelle, alors qu’au contraire l’espace les dévore ou les amoindrit.”

Août: à l’initiative d’André Parinaud, Georges Cravenne confie à Georges Mathieu la création du trophée des “7 d’Or” pour récompenser les personnes qui se sont illustrées dans les différentes disciplines de la télévision.

1986

Mathieu multiplie les interventions sur la politique culturelle. “Le Figaro Magazine” (1^{er} février) publie ainsi un article sur la politique culturelle de la France alors que “Le Figaro” publie deux lettres ouvertes à François Léotard, ministre de la Culture, la première (15 avril) sur la dégradation des monuments français; la seconde (20 novembre) sur les enseignements artistiques.

23 avril: Mathieu fait don au Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamès en Espagne du tableau *Krylis* (1970)

A l’initiative d’Alin Avila, Mathieu réalise l’affiche du tournoi de golf du Trophée Lancôme. Alexandre Lonsdale remarque à ce sujet: “L’autre aspect relativement nouveau dans la réalisation de Mathieu tient à l’utilisation de la couleur verte. ‘En effet, explique Mathieu vous savez que les peintres abstraits réfutent toute référence à la nature. Ainsi, je n’utilisais pas cette couleur qui est symbole de vie, symbole de printemps et de renaissance. Pour toutes ces raisons, la couleur verte avait disparu de ma palette. Mais je ne pouvais faire autrement de la réintroduire pour réaliser cette affiche. Le golf, sans la couleur verte, ne représente plus rien. De même que la silhouette; elle devait se trouver sur l’affiche, car l’important pour une compétition reste les personnes qui la disputent.”

Juin: Maurizio Calvesi, directeur de la Biennale de Venise, inclut l’*Hommage au Connétable de Bourbon* dans la rétrospective du Pavillon international.

1987

30 janvier: sortie à Genève du timbre réalisé par Mathieu pour l’Administration Postale des Nations Unies.

19 janvier: Mathieu fait une communication

Approches de la création pure à l’Académie des Sciences morales et politiques où il analyse en profondeur les mécanismes de sa création. “Qui dira ce qui détermine tout à coup à tel moment du tableau un changement de rythme, d’orientation, de climat? Et comment parfois à partir d’un trait, qui ne s’est pas tracé comme on l’eut souhaité, tout se remet en cause de fond en comble jusqu’à un autre achèvement, autre non pas que celui qui a été prévu mais que celui qui se serait dégage.”

10 décembre: quatre œuvres de Mathieu (*Inception*, 1944; *Evanescence*, 1945; *Hommage à la mort*, 1950; *Grand algorithme blanc*, 1951) figurent dans l’exposition inaugurale du nouveau Musée d’Art Moderne de Saint-Etienne: *L’art en Europe, les années décisives, 1945-1953*.

1988

Juin: l’exposition de Mathieu au Centro Arti Visive Beniamino à Finalborgo est préfacée par Renato Barilli: “Peut-être que l’arrivée tardive de Mathieu dans notre pays est due au fait qu’il visa dès le début un objectif intercontinental: de cette manière il négligea le petit cabotage qui aurait permis la diffusion de son œuvre à l’intérieur des ‘anciens remparts’ de l’Europe. Il développa un imposant triangle réunissant Paris aux Etats-Unis et au Japon, premier entre tous les Français à avoir eu l’intuition du vaste potentiel d’énergie qui couvait au pays du Soleil Levant. Si on regarde du côté des Etats-Unis, il est inévitable d’établir un rapport avec les drippings de Pollock. D’une certaine manière Mathieu est le seul peintre qui “tient le coup” et qui réussit à être compétitif avec l’Américain, par la rage et l’intensité avec lesquelles la couleur est posée sur la toile.”

30 juin: l’*Hommage au Maréchal de Turenne* est présenté au Centre Georges Pompidou dans le cadre de l’exposition *Les années cinquante*.

14 août: préfaçant le catalogue de son exposition à la Galerie Guy Pieters à Knokke-le-Zoute, en Belgique, Mathieu écrit à propos de ses dernières œuvres:

“Toutes les peintures présentées ici ont toutes été exécutées récemment et procèdent depuis 1985

de ce que j’ai appelé un ‘tournant cosmique’: la composition ne privilégie plus un centre, les éléments qui la créent ne sont plus en relation, mais en tension les uns avec les autres et parviennent à trouver des équilibres certains mais précaires, à l’image de notre monde. Enfin l’espace n’est plus fermé et à la différence de ce qui se passe depuis la Renaissance où comme le remarque si finement Henri van Lier ‘le temps lui-même visait à se prendre en espace, l’espace aujourd’hui vise à s’ouvrir en temporalité’. Tout le vocabulaire de l’abstraction reste présent: les signes ont tendance à se multiplier et les lignes se nouent en convergence.

“La grande nouveauté, c’est la royauté des taches qui se découvrent de nouvelles vertus. Alors qu’elles éclataient le plus souvent dans un espace vierge, désormais elles s’agglutinent, prenant leur force dans leur répétition et marquant une préférence stratégique pour les objectifs les plus saillants, les endroits vitaux de la toile qu’elles blessent, qu’elles écrasent jusqu’à parfois leur occultation presque totale, créant des déchirures, des béances qui les magnifient en importance, en puissance, en signification tant, dans l’art comme dans la vie, la suggestion est plus efficace que l’expression et la ruine de la beauté plus émouvante que la beauté, la négation de l’esthétique engendrant une nouvelle esthétique.

“On a longtemps reproché à mes œuvres leur élégance si peu en rapport avec la barbarie de notre époque. C’est à mon insu que s’élaborait une séduction des formes et des couleurs. Certains incapables de déchiffrer le drame que sous-tendaient mes signes n’étaient sensibles qu’à leurs aspects colorés. Depuis quinze ans ma palette pourtant s’était assombrie. Les jaunes, les oranges, les bleus avaient disparu. Aujourd’hui, par le truchement de je ne sais quelle intervention, je me surprends à découvrir la splendeur des cadmiés rouge foncé, moyen ou clair, de toutes les variétés de jaune et d’ocré et aussi des bleus pâles lumineux, splendeur anachronique et insolite qui rayonne désespérément dans des climats qui tentent de conjurer les convulsions de notre monde en désarroi.”

“Tutti i dipinti presentati qui sono stati realizzati di recente e derivano a partire dal 1985, da quella che ho definito una ‘svolta cosmica’: la composizione non privilegia più un centro, gli elementi che la compongono non sono più in relazione, bensì in tensione gli uni rispetto agli altri, e riescono a raggiungere degli equilibri certi ma precari, come nel nostro mondo. Inoltre, lo spazio non è più chiuso, a differenza di quello che succedeva a partire dal Rinascimento, o meglio, come notava acutamente Henry van Lier, ‘il tempo stesso puntava a trasformarsi in spazio, mentre oggi lo spazio punta ad aprirsi alla temporalità’. Tutto il vocabolario dell’astrazione rimane valido: i segni hanno la tendenza a moltiplicarsi e le linee si annodano convergendo tra loro.

“La grande novità è la nobiltà delle macchie che si scoprono delle nuove virtù. Mentre prima scoppiavano il più delle volte in uno spazio vergine, ora esse si agglutinano, ricavando la propria forza dalla loro ripetizione e indicando una preferenza strategica per gli obiettivi più salienti, i punti vitali della tela, che esse feriscono, frantumano, fino a occultarli, talvolta completamente, creando delle lacerazioni, delle voragini che ne esaltano l’importanza, la potenza, significando che, tanto nell’arte quanto nella vita, il suggerire è più efficace dell’esprimere e la distruzione della bellezza è più emozionante della bellezza stessa: poiché la negazione dell’estetica genera una nuova estetica.

“A lungo è stata rimproverata alle mie opere la loro eleganza, così poco in sintonia con la barbarie della nostra epoca. È però a mia insaputa che si realizzava una seduzione delle forme e dei colori. Alcuni, incapaci di decifrare il dramma che sottostava ai miei segni, si limitavano a notarne l’aspetto colorato. Tuttavia da quindici anni a questa parte, la mia tavolozza si è incupita. I gialli, gli aranci, i blu erano spariti. Oggi, a causa di non so quali cose che sono intervenute, mi sorprendo a scoprire lo splendore dei rossi cadmio scuri, medi o chiari, di tutti i tipi di giallo o d’ocra, e anche dei blu pallidi luminosi: splendore

anacronistico e insolito, che si irraggia disperatamente nelle atmosfere che tentano di scongiurare i moti convulsi della nostra epoca smarrita.”

5 ottobre: Mathieu espone, fino al 5 novembre, alla Galerie Protée. Su “France Soir”, Nicole Duault ricorda: “C’è voluta la determinazione, la gentilezza e lo spirito di Laurence Izern (Galerie Protée), una ‘provinciale’ arrivata da pochi anni nella capitale, per convincere l’inventore dell’astrazione lirica a sottoporsi al verdetto degli intenditori parigini con delle tele recenti, alcune delle quali hanno appena qualche giorno di vita [...]. Dopo un periodo difficile, il pittore conosce un nuovo slancio.

La rinnovata popolarità di cui godono gli anni cinquanta, durante i quali è stato di gran moda, lo ha come risvegliato, liberato, rilassato. Dopo aver subito il fascino della linea, dei segni e della scrittura, ecco che Mathieu celebra la macchia. Per lui si tratta di una rivoluzione. Il tratto simbolizzava la supremazia dell’intelligenza, la macchia, invece è l’impulso, la sensualità, la barbarie. [...] Georges Mathieu si commuove per la tragedia della nostra epoca. Le battaglie che ci racconta non sono più quelle della storia, ma quelle del dramma della nostra vita quotidiana. Vi mette una foga, un’umanità e una convinzione contagiose.”

L’esposizione viene recensita su “Cimaise” (settembre-ottobre) con un lungo articolo di Patrick-Gilles Persin: “Da sempre la pittura di Georges Mathieu è quella dello splendore cromatico, del fervido ardore, della rabbia creatrice, ma anche quella della provocazione. Le ultime sue opere sono anch’esse frutto della nozione di rischio che sta al centro del suo lavoro. Si iscrivono in una tendenza ancora più cosmica: sono state realizzate con un’energia sbalorditiva che continua a rinnovarsi. Con una spontaneità apparentemente non premeditata offrono, con grande abbondanza, un’ondata di colori.” Patrick Grainville dedica a Mathieu un testo apparso su “Le Figaro” (11 ottobre): “*Georges Mathieu è lirico, epico*. Ha il coraggio di

Mathieu nella sua mostra / Mathieu dans son exposition, Abbaye des Cordeliers, Châteauroux, 1990



rinnovarsi. Ma il suo lirismo non è romantica contemplazione di sé. È un distacco, il confronto con tutte le vecchie protezioni dell’io, che si apre a un flusso di energia più profonda. Ricorda il taoismo, questo desiderio di fondersi in una corrente più ampia e infinita, nello sforzo di sorprendere creando la grande illuminazione. [...] Ogni quadro di Mathieu è un autoritratto dell’artista nell’atto di effettuare un tuffo cosmico: è sempre un fatto essenziale, un momento privilegiato del mondo dell’io. La parola che mi sembra descrivere meglio questo misto di preghiera e brio è la bella parola ‘prodezza’. In questo splendido mito di Mathieu, dell’artista assoluto che sulla sua tela sprofonda nel puro presente, per tracciare un’epopea eterna, al riparo dall’usura del tempo. È una scena molto bella, quasi impossibile: è la splendida alba del demiurgo. Bisogna fare in fretta, più in fretta nell’eccesso di azzurro – è questo il senso della parola gesto – se non si vuole restare imprigionati nelle pieghe della materia e nel suo irrigidimento fossilizzante. Veloci come la luce, l’esplosione del primo Big Bang. Nelle opere più recenti, Georges Mathieu si confronta con lo stesso reame dei suoi segni. Pesta la propria scrittura, la picchia, la mette a soqqadro, la rilancia in un’avventura che è imprescindibile, se non si vuole che essa rischi di sedimentarsi nella propria quintessenza. Raramente si è visto sollevare un tale polverone,

una tale agitazione e una tale eroica distruzione da parte di un artista la cui fama era già consolidata.”

1989

7 ottobre: la Galerie Protée presenta alla FIAC un gruppo di opere recenti di Mathieu. Su “Le Figaro Magazine” (30 settembre) Véronique Prat aveva riferito le parole del pittore: “Io sono l’avanguardia. Tutti gli altri, quelli che fanno della pop art, dell’iperrealismo, della body art, dell’arte concettuale, non contano. La loro pittura è di una tale nullità...’ Alla vigilia della sua 182ª mostra (un grande stand alla FIAC in cui è ospite della Galerie Protée), Georges Mathieu non ha perso la sua foga. Quaranta nuove tele, tra cui due appena finite, realizzate il mese scorso, accompagnano un’immensa tela, larga 3,5 metri, omaggio ai bambini martiri di Bogotà. Non c’è nulla di cui sorprendersi: non è la prima volta che Mathieu fustiga, con immensi quadri, gli aspetti tragici della nostra epoca, ignava e senza onore. Ma non era mai sembrato così fervente.”

1990

21 marzo: la Galleria Elleni di Bergamo ospita, fino al 21 aprile, una mostra di opere realizzate tra il 1957 e il 1987. Il catalogo contiene una prefazione di Marco Lorandi.

15 giugno: una mostra di Mathieu che riunisce le *Œuvres monumentales 1958-1978*, cioè diciassette tele dal 1958 al 1984, e *Peintures récentes 1989-1990 (Période barbare)* si tiene a Châteauroux nell’abbazia dei Cordeliers. Nel testo *Mathieu le Barbare*, Jean-Marie Tasset analizza la pittura di Mathieu nei seguenti termini: “Assenza di premeditazione, di forme e di gesti. Concentrazione. Stato di transe e improvvisamente la velocità. Tutto il rischio della velocità che consente a Mathieu di sostituire all’inerzia della forma statica il divenire delle forze liberate dall’atto stesso del dipingere. Ma il pittore non si accontenta di essere colui che fa vedere le immagini. I titoli delle sue opere denunciano o esaltano dei fatti storici, passati o contemporanei,

5 octobre: Mathieu expose, jusqu'au 5 novembre, à la Galerie Protée. Dans "France Soir", Nicole Duault rappelle: "Il a fallu la conviction, la gentillesse et l'humour de Laurence Izern (Galerie Protée), une provinciale 'montée' dans la capitale il y a peu d'années, pour convaincre l'inventeur de l'abstraction lyrique de se soumettre au verdict des amateurs parisiens avec des toiles toutes récentes dont certaines ont à peine quelques jours de vie. [...] Après une longue traversée du désert, c'est un second souffle que vient de trouver le peintre. La faveur nouvelle dont sont entourées les 'années cinquante' pendant lesquelles il connut une grande vogue, l'a comme redynamisé, libéré, décrispé. Après sa fascination pour la ligne, pour les signes et pour l'écriture, voici en effet Mathieu célébrant la tache. C'est pour lui une révolution. Le trait symbolisait la suprématie de l'intelligence. La tache est au contraire impulsion, sensualité, barbarie. [...] Georges Mathieu s'émeut du tragique de notre époque. Les batailles qu'il nous raconte ne sont plus celles de l'histoire, mais celles des drames de notre quotidien. Il y met une fougue, une humanité et une conviction communicatives."

L'exposition donne lieu dans "Cimaise" (septembre-octobre) à un long article de Patrick-Gilles Persin: "Depuis toujours la peinture de Georges Mathieu est celle de l'éblouissement chromatique, de la hardiesse bouillonnante, de la rage créatrice, mais aussi celle de la provocation. Ses dernières œuvres sont, elles aussi, nées de la notion de risque qui anime le cœur de son travail. Elles s'inscrivent dans une démarche encore plus cosmique. Ces toiles sont réalisées avec une énergie étourdissante et toujours renouvelée. Avec une spontanéité sans concertation apparente, elles proposent une grande générosité dans le déferlement des couleurs."

Dans "Le Figaro" (11 octobre), Patrick Grainville consacre un premier texte à l'œuvre de Mathieu: "Georges Mathieu est lyrique, épique. Il ose le grand saut. Mais son lyrisme n'est pas un nombrilisme romantique. C'est un arrachement, c'est l'affrontement de toutes les vieilles carapaces du moi pour s'ouvrir à un flux d'énergies plus profondes. Il y a du taoïsme dans ce désir de se

fondre à un courant plus ample et infini, dans cet effort de surprendre et de créer le grand rayonnement. [...] Un tableau de Georges Mathieu est un autoportrait tout autant qu'un plongeon cosmique, c'est en tous cas un haut fait, un moment privilégié du moi-monde. C'est le beau mot de prouesse qui me paraît le mieux convenir à ce composé de prière et de panache. Il y a ce mythe splendide chez Georges Mathieu de l'artiste absolu fonçant sur sa toile dans le présent pur, pour y tracer une épopée totale à l'abri de l'usure. Cette scène est très belle, presque impossible, c'est le matin ébloui du démiurge. Il faut aller vite, plus vite dans l'excès de l'azur, tel est le sens du mot geste, sous peine d'être rattrapé par le repli de la matière et son figement fossile. Vite comme la lumière, l'explosion du premier Big Bang. Dans ses œuvres les plus récentes, Georges Mathieu s'attaque au royaume même de ses signes. Il tabasse sa propre écriture, la cogne, la chamboule, la relance dans l'aventure imprescriptible au moment où elle risquait de se déposer dans sa propre quintessence. On a rarement vu telle bagarre, telles ruades et telle casse héroïque chez un artiste dont la gloire est acquise."

1989

7 octobre: la Galerie Protée présente à la FIAC un ensemble de trente-deux toiles récentes de Mathieu. Dans "Le Figaro Magazine" (30 septembre) Véronique Prat rapporte les paroles du peintre: "Je suis l'avant-garde. Tous les autres, ceux qui font du pop art, de l'hyperréalisme, du body art, de l'art conceptuel ne comptent pas. Leur peinture est d'une totale nullité... ' A la veille de sa 182^e exposition (un grand stand à la FIAC où il est l'invité de la Galerie Protée), Georges Mathieu n'a rien perdu de sa fougue. Quarante toiles nouvelles, dont six à peine sèches, réalisées le mois dernier escortent une toile immense, 3,50 m de large, en hommage aux enfants martyrs de Bogotâ. Il n'y a pas de quoi être surpris: ce n'est pas la première fois que Mathieu fustige, sur grands formats, le tragique de notre époque, veule et sans honneur. Mais jamais il n'avait semblé si ardent."

1990

21 mars: la Galleria Elleni présente jusqu'au 21 avril à Bergame (Italie) une exposition d'œuvres réalisées entre 1957 et 1987. Le catalogue est préfacé par Marco Lorandi.

15 juin: une exposition Mathieu regroupant les *Œuvres monumentales 1958-1978*, soit dix-sept toiles de 1958 à 1984, et des *Peintures récentes 1989-1990 (Période barbare)* est organisée jusqu'au 2 septembre à Châteauroux à l'Abbaye des Cordeliers. Sous le titre *Mathieu le Barbare*, Jean-Marie Tasset analyse ainsi la peinture de Mathieu: "Absence de préméditation des formes et des gestes. Concentration. Etat second et brusquement la vitesse. Tout le risque de la vitesse qui permet à Mathieu de substituer à l'inertie de la forme fermée le devenir des forces libérées par l'acte même de peindre. Mais le peintre ne se contente pas d'être un montreur d'images. Les titres de ses œuvres dénoncent ou exaltent des faits de l'histoire passée ou contemporaine, sans vouloir réconcilier le yogi et le commissaire. Ses dernières toiles hantées par la mort semblent dans une volonté barbare vouloir exister sans racines, partir explorer sans boussoles les exigences rebelles du Moi. C'est la révolte de l'ange, le grand complot de l'esprit libre contre les conformismes de tous poils."

L'œuvre *D'une maladie d'un roi qui se fit faire la teste et oster les cheveux* (1957) entre dans les collections des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique grâce au legs de Benedict et Alla Goldschmidt. Le Von der Heydt Museum de Wuppertal reçoit pour sa part en don des héritiers de Fänn Schiewind la peinture *La bataille de Solférino* (1957).

1991

4 avril: les œuvres récentes de Mathieu font l'objet, jusqu'au 13 juillet, d'une exposition à la Galleria Arte '92 à Milan. Le catalogue qui accompagne l'exposition est préfacé par Gillo Dorfles: "Quelles sont dès lors les véritables "constantes" que nous pouvons découvrir dans l'existence désormais longue de l'artiste français depuis ses premières expériences des années quarante jusqu'à cette



dernière série imposante d'œuvres – il y en a trente – créées spécialement pour cette exposition à la Galleria Arte '92 et qui constituent jusqu'à nos jours l'une des dernières étapes de sa créativité? J'ai parlé tout à l'heure de signe et de geste. C'est ici que réside le point essentiel de la poétique de l'artiste. [...] Mathieu a donné très souvent des titres extrêmement persuasifs à ses tableaux. Incontestablement, des titres qui "correspondent" en quelque sorte à l'aspect graphique pictural de l'œuvre mais qui peuvent également être tout à fait occasionnels. Ces titres – prenons, par exemple, les titres des toiles exposées ici: *Lumières redoutables*, *Tempêtes accablées*, *Offrandes éperdues* – nous montrent que les images suscitées par le pinceau et par le pinceau plat de l'artiste sont denses de pathos et également de liens littéraires, historiques, personnels. [...] C'est cette signification toujours présente, potentiellement du moins, qui distingue l'œuvre de Mathieu de celle de bien d'autres artistes informels pour lesquels le problème se limite à la recherche d'accords chromatiques ou de combinaisons spatiales équivoques."

1992

19 juin: Mathieu présente jusqu'au 15 septembre sept œuvres monumentales au Château Marquis d'Alesme dans le cadre de l'exposition *Châteaux et chefs-d'œuvre en Médoc* qui attribue à un artiste différent le siège des grands crus du Médoc.

26 juin: le Château-Musée de Boulogne-sur-Mer présente jusqu'au 15 octobre neuf toiles anciennes et vingt-neuf toiles récentes de Georges Mathieu. Le catalogue publié à l'occasion de l'exposition

Copertina di "Paris-Match" in occasione dell'uscita del libro di Mathieu *Le massacre de la sensibilité*, 1996
 Couverture de "Paris-Match" à l'occasion de la sortie du livre de Mathieu *Le massacre de la sensibilité*, 1996

senza voler accorciare le distanze. Le sue ultime tele ossessionate dalla morte sembrano volersi sradicare, con un desiderio quasi barbarico, di partire all'esplorazione delle pulsioni ribelli dell'io senza nessuna bussola. È la rivolta dell'angelo, il grande complotto dello spirito libero contro i conformisti di ogni sorta." L'opera *D'une maladie d'un roi qui se fit faire la teste et oster les cheveux* (1957) entra a far parte della collezione dei Musées Royaux des Beaux-Arts del Belgio, grazie alla donazione di Benedict e Alla Goldschmidt. Il Von der Heydt Museum di Wuppertal riceve a sua volta in dono dagli eredi Fänn Schniewind il dipinto *La bataille de Solferino* (1957).

1991

4 aprile: le opere recenti di Mathieu vengono esposte, fino al 13 luglio, alla Galleria Arte '92 di Milano. Il catalogo dell'esposizione contiene la prefazione di Gillo Dorfles: "Quali sono allora le vere e proprie 'costanti' che possiamo scoprire nella ormai lunga esistenza dell'artista francese, dai suoi primi esperimenti degli anni quaranta, fino a quest'ultima serie imponente di opere – ce ne sono trenta – create appositamente per questa mostra alla Galleria Arte '92 e che costituiscono fino a oggi una delle ultime tappe della sua creazione? Ho parlato prima di segno e di gesto. È in questo che risiede il punto essenziale della poetica dell'artista. [...] Mathieu ha dato spesso dei titoli estremamente persuasivi ai suoi quadri. Certamente, dei titoli che 'corrispondono' in qualche modo all'aspetto grafico e pittorico dell'opera, ma che possono anche essere del tutto occasionali. Tali titoli – consideriamo ad esempio quelli delle tele esposte qui: *Lumières redoutables*, *Tempêtes accablées*, *Offrandes éperdues* – ci mostrano che le immagini suscitate dal pennello e dalla pennellata dell'artista sono dense di pathos e contemporaneamente di riferimenti letterari, storici, personali. [...] È questo significato sempre presente, almeno potenzialmente, che distingue l'opera di Mathieu da quella di molti



altri artisti informali, per i quali il problema è solo quello di cercare degli accordi cromatici o delle equivoche combinazioni spaziali."

1992

19 giugno: Mathieu presenta fino al 15 settembre sette opere monumentali al Castello Marquis d'Alesme, nell'ambito della mostra *Châteaux et chefs d'œuvre en Médoc*, che attribuisce a un artista, ogni volta diverso, lo scanno dei grand cru del Médoc.

26 giugno: il Castello-Museo di Boulogne-sur-Mer presenta nove tele più datate e ventinove tele recenti di Georges Mathieu. Il catalogo pubblicato per l'occasione contiene un importante scritto di Patrick Grainville intitolato *Pour Georges Mathieu*: "Georges Mathieu è un caso, una crisi, un cataclisma. La sua opera è dedicata alla dismisura. È un galoppo lirico. Oggi ci vuole molto coraggio per rivendicare queste virtù solari. Pittore epico, barocco, eccessivo. È con compiacimento che uso questi aggettivi, troppo spesso vietati e ritenuti insolenti. Si è perduto il senso di questa voracità cosmica, di questa smania d'infinito. Si rimprovera al creatore barocco di voler fare troppo, come se la finalità suprema dell'arte fosse necessariamente il rifiuto, il pentimento, la paura, il risparmio del bisbiglio e il dileguarsi in silenzio. Dopotutto Michelangelo, Rabelais, Rubens, Hugo, Claudel, Uccello, El Greco, Celine, Saint-John Perse, Joyce, Pollock, Faulkner, Fellini, testimoniano

Copertina di / Couverture de *Le massacre de la sensibilité*, 1996

con fragore dell'esistenza di un'arte di turbinosa smodatezza, del manierismo e del troppo-pieno. Cosa che non esclude un nucleo di oscurità, un focolaio di tenebre che sta all'origine di questi affreschi e nella loro genesi. Le più grandi cattedrali vengono costruite sulle reliquie e sui cadaveri. Sono mausolei regali eretti su delle mancanze. Il barocco risponde al vuoto con la saturazione, la danza, il sontuoso sperpero. I suoi eccessi sono la replica vertiginosa all'angoscia del nulla che lo mina. Sta a significare che la sua prodigalità è tutto tranne che ingenua. Quanto si è rimproverato a Georges Mathieu la sua megalomania, come se il 'troppo è troppo' fosse il tabù principale della nostra cultura dal classicismo in poi!"

1993

Le Nouvelles Editions Françaises pubblicano un'importante monografia che contiene un'introduzione di Patrick Grainville e testi critici di Gérard Xuriguera. Nel suo *Dictionnaire des peintres. L'Ecole de Paris 1945-1965*, Lydia Harambourg dedica un lungo paragrafo a Mathieu: "Privilegiando il segno come immagine metaforica, indissociabile dal gesto, la sua attività creatrice si pone al centro della velocità e si identifica con la sua finalità, che altro non è che l'incarnazione dei segni. È stato capace di rappresentare un fenomeno sconosciuto fino ad allora, fondato sull'estetica della rapidità e di conseguenza del rischio."

1995

24 gennaio: Alain Mousseigne, conservatore del Musée d'Art Moderne di Tolosa, organizza al Réfectoire des Jacobins una mostra di opere di Mathieu, incentrata sulla *Bataille d'Hastings*, donata al museo dal collezionista inglese Anthony Denney.

1996

Settembre: Georges Mathieu pubblica per i tipi delle Editions Odilon Media *Le massacre de la sensibilité*. Dopo averne ricevuto una copia,



Maurice Drouon gli scrive il 9 settembre: "In *Le massacre de la sensibilité* fa i conti con la nostra epoca, o meglio con i poteri pubblici della nostra epoca, in modo piuttosto vivace. Il suo talento di pamphlettista conosce gli stessi slanci del suo talento pittorico."

1998

12 dicembre: Bernard Ceysson espone quattro opere di Mathieu, tra cui *L'écartèlement de François Ravaillac*, all'interno della mostra *L'Ecole de Paris? 1945-1964* che viene organizzata in previsione del futuro Musée d'Art Moderne di Lussemburgo. La mostra si svolge al Musée National d'Histoire et d'Art di Lussemburgo. Dicembre: Georges Mathieu pubblica *Désormais seul en face de Dieu* per i tipi delle Editions L'Age d'Homme.

2002

Maggio: Lydia Harambourg pubblica presso le Editions Ides et Calendes, nella collana "Polychrome", una monografia dedicata all'opera di Georges Mathieu. 28 maggio: la Cinémathèque Française organizza, in occasione dell'imminente retrospettiva del Jeu de Paume, una serata dedicata a Georges Mathieu durante la quale vengono proiettati i film di Frédéric Rossif, *Georges Mathieu ou la fureur d'être*, e di Daniel Le Comte, *A la recherche de Mathieu*. 18 giugno: la retrospettiva di Georges Mathieu inaugurata alla Galerie Nationale du Jeu de Paume

Daniel Abadie presenta agli "Amis du Jeu de Paume" il quadro *La bulle Omne datum optimum* in occasione della retrospettiva di Mathieu alla Galerie Nationale du Jeu de Paume, Parigi, 2002

comporte un important texte de Patrick Grainville, *Pour Georges Mathieu*. "Georges Mathieu est un cas, une crise, un cataclysme. Son œuvre est dédiée à la démesure. C'est un galop lyrique. Aujourd'hui, il faut beaucoup d'audace pour revendiquer ces vertus solaires. Peintre épique, baroque, excessif. C'est avec ravissement que j'énumère ces qualificatifs trop souvent interdits de séjour et jugés indécents. On a perdu le sens de cette voracité cosmique, de cette fringale d'infini. On reproche au créateur baroque d'en faire trop, comme si la finalité suprême de l'art était nécessairement le refus, le repentir, la frousse, l'économie du chuchotement et l'évanouissement dans le silence. Après tout Michel-Ange, Rabelais, Rubens, Hugo, Claudel, Paolo Uccello, Le Greco, Céline, Saint-John Perse, Joyce, Pollock, Faulkner, Fellini attestent avec éclat l'existence d'un art du foisonnement tourbillonnaire, du maniérisme et du trop-plein. Ce qui n'exclut pas un secret noyau de nuit, un foyer de ténèbres à l'origine de ces fresques et dans leur genèse. Les plus grandes cathédrales sont construites sur des reliques et des cadavres. Ce sont de royaux mausolées érigés sur des manques. Le baroque répond au vide par la saturation, la danse, le gaspillage somptuaire. Ses outrances sont une réplique vertigineuse à l'angoisse du néant qui le mine. C'est dire que sa prodigalité n'est rien moins que naïve. Que n'a-t-on reproché à Georges Mathieu sa mégalomanie, comme si 'trop c'est trop' était l'interdit fondamental de notre culture depuis le classicisme!"

1993

Les Nouvelles Editions Françaises publient une importante monographie comportant un texte d'introduction de Patrick Grainville et des commentaires de Gérard Xuriguera. Dans son *Dictionnaire des peintres - L'École de Paris 1945-1965*, Lydia Harambourg consacre un long article à Mathieu: "En privilégiant le signe comme image métaphorique, indissociable du geste, son activité créatrice se situe au cœur de la vitesse et s'identifie avec sa finalité qui n'est autre que

Daniel Abadie présente aux "Amis du Jeu de Paume" le tableau *La bulle Omne datum optimum* à l'occasion de la rétrospective de Mathieu à la Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 2002

l'incarnation des signes. Il lui est donné de représenter un phénomène inconnu jusqu'alors, fondé sur l'esthétique de la rapidité et conséquemment du risque."

1995

24 janvier: autour de *La bataille d'Hastings*, léguée par le collectionneur anglais Anthony Denney au Musée d'Art Moderne de Toulouse, Alain Mousseigne, conservateur du musée, organise au Réfectoire des Jacobins, jusqu'au 27 février, une présentation d'œuvres de Mathieu.

1996

Septembre: Georges Mathieu publie aux Editions Odilon Media *Le massacre de la sensibilité*. A la réception de ce livre, Maurice Druon lui écrit le 9 septembre: "Dans *Le massacre de la sensibilité*, vous réglez vos comptes avec notre époque, ou plutôt avec les pouvoirs publics de notre époque, de manière particulièrement vigoureuse. Votre talent de pamphlétaire a les mêmes élans que votre talent de peintre."

1998

12 décembre: Bernard Ceysson montre quatre œuvres de Mathieu dont *L'écartèlement de François Ravailac* dans l'exposition *L'École de Paris? 1945-1964* qu'il organise en préfiguration du futur Musée d'Art Moderne de Luxembourg. L'exposition est présentée jusqu'au 21 février au Musée National d'Histoire et d'Art à Luxembourg. Décembre: Georges Mathieu publie *Désormais seul en face de Dieu* aux Editions L'Age d'Homme.

2002

Mai: Lydia Harambourg publie aux Editions Ides et Calendes, dans la collection "Polychrome", une monographie consacrée à l'œuvre de Georges Mathieu. 28 mai: la Cinémathèque Française organise, à l'occasion de la prochaine rétrospective du Jeu de Paume, une soirée consacrée à Georges Mathieu pendant laquelle sont projetés les films de Frédéric Rossif, *Georges Mathieu ou la fureur d'être*,



et de Daniel Le Comte, *A la recherche de Mathieu*. 18 juin: la rétrospective de Georges Mathieu ouvre à la Galerie Nationale du Jeu de Paume. Elle rassemble 75 peintures réalisées entre 1946 et 1999 et accueille plus de 40 000 visiteurs. Une presse très importante, tant française qu'internationale – Robert Fleck ("Kunstzeitung", août), Vera Simões Bainville ("A Tarde", 28 juillet), Luciano Caprile ("Arte", juin-juillet), Sebastiano Grasso (Corriere della Sera, 1^{er} juillet), Ennio Pouchard ("Il Gazzettino", 9 septembre)... – salue l'événement. Dans "La Gazette de l'Hôtel Drouot" (5 juillet), Lydia Harambourg écrit: "Longtemps attendue et espérée, cette exposition sous forme de rétrospective consacrée au peintre Georges Mathieu donne l'ampleur de l'œuvre d'un des maîtres de la peinture du XX^e siècle et replace celui-ci au cœur d'une création unique." Pour Jean-Marie Tasset ("Le Figaro", 5 juillet): "Daniel Abadie, le directeur de Galerie Nationale du Jeu de Paume, a eu le courage de sortir du purgatoire Georges Mathieu, l'une des figures majeures de la peinture abstraite, née à Paris dans les années 1945-50.

Qu'on le veuille ou non, cet artiste reste le prototype du moderniste français, le seul qui ne se soit pas contenté de briser la glace, mais qui ait imposé un modèle d'intensité à des générations de peintres à venir." Dans "Le Monde" (27 juillet), Harry Bellet, qui consacre un grand article à l'exposition, regrette que celle-ci ne prenne pas en compte la part polémique de l'œuvre: "Résumer Georges Mathieu à ses seuls tableaux, même s'ils sont, pour les plus récents, étonnamment proches de ce que font certains jeunes artistes d'aujourd'hui, n'est pas forcément un service à rendre, ni à l'artiste diront les plus critiques, ni à l'histoire penseront les autres. C'est qu'il y en a de superbes, des fougueux, mais aussi des bien jolis, ce qui n'est pas toujours un compliment et tend à rejoindre le jugement porté il y a bientôt quarante ans par André Chastel, qui lui avait consacré un article d'une rare vacherie sous-titré 'un Boldini informel' ("Le Monde", 5 avril 1963). Mathieu, qui manie la plume aussi vivement que le pinceau, lui répliqua par un pastiche intitulé *Chastel, ou la bande Velpeau* ("Arts", 17 avril 1963)

riunisce settantacinque dipinti realizzati tra il 1946 e il 1999 e accoglie più di 40.000 visitatori. L'avvenimento è accolto da una stampa molto autorevole, sia francese sia internazionale: Robert Fleck ("Kunstzeitung", agosto), Vera Simoes Bainville ("A Tarde", 28 luglio), Luciano Caprile ("Arte", giugno-luglio), Sebastiano Grasso ("Corriere della Sera", 1 luglio), Ennio Pouchard ("Il Gazzettino", 9 settembre). Su "La Gazette de l'Hôtel Drouot" (5 luglio), Lydia Harambourg scrive: "A lungo attesa e sperata, questa mostra sotto forma di retrospettiva dedicata al pittore Georges Mathieu restituisce l'ampiezza dell'opera di uno dei maestri della pittura del XX secolo e lo ricolloca al centro di una creazione unica." Per Jean-Marie Tasset ("Le Figaro", 5 luglio), "Daniel Abadie, il direttore della Galerie Nationale du Jeu de Paume, ha avuto il coraggio di liberare dal purgatorio Georges Mathieu, una delle figure maggiori della pittura astratta nata a Parigi negli anni 1945-1950. Che lo si voglia o no, questo artista rimane il prototipo del modernismo francese, il solo che non si sia accontentato di rompere il ghiaccio, ma che ha imposto un modello d'intensità a generazioni di pittori a venire". Su "Le Monde" (27 luglio), Harry Bellet, che dedica un ampio articolo all'esposizione, si rammarica del fatto che questa non comprenda anche la parte polemica dell'opera: "Riassumere l'opera di Georges Mathieu con i suoi soli quadri, anche se, per quanto riguarda i più recenti, sorprendentemente vicini a ciò che fanno alcuni giovani artisti di oggi, non è necessariamente fare un favore né all'artista, diranno i più critici, né alla storia, penseranno gli altri. Il fatto è che ve ne sono di superbi, di impetuosi, ma anche di molto graziosi, il che non è sempre un complimento e tende a raggiungere il giudizio espresso circa quarant'anni fa da André Chastel, che gli aveva dedicato un articolo di rara cattiveria sottotitolato 'un Boldini informale' ('Le Monde', 5 aprile 1963). Mathieu, che maneggia la penna tanto vivacemente quanto il pennello, gli rispose con un 'pastiche' intitolato *Chastel, ou la bande Velpeau* ('Arts', 17 aprile

1963) che non aveva nulla da invidiare al suo modello in quanto a dose di vetriolo." Una delle analisi più acute è quella di Jean-Jacques Lévêque in "Le Quotidien du Médecin" (13 settembre): "Mathieu sarà stato uno dei maestri dell'astrazione lirica, il promotore, colui che, per la lucidità del suo sguardo, ha compreso il profitto che si poteva trarre da una pittura che invoca l'automatismo, la gestualità come soggetto, e una certa presa di possesso dello spazio che viene dal surrealismo (Masson) ma dal quale egli ha saputo trarre il massimo vantaggio. Come Dubuffet deve molto a Gaston Chassaac, Mathieu deve molto a Wols, di cui ha compreso l'importanza e al cui riconoscimento ha ampiamente partecipato. Dopo un inizio folgorante, Mathieu ha sfortunatamente sfruttato in senso commerciale il suo stile fiammeggiante, la sua foga pittorica, mettendola al servizio delle istituzioni, frenando ciò che era l'essenza stessa del suo genio per contenere il suo disegno nelle dimensioni di monete, banconote, se non di manifesti turistici. [...] L'esposizione del Jeu de Paume ha il merito di riabilitare l'opera per ciò che è, al di là delle sue debolezze. Vi si ritrova il Mathieu fiammeggiante delle prime apparizioni che hanno così fortemente segnato gli anni dell'immediato dopoguerra, di cui egli rimarrà una figura fondamentale e affascinante." Allo stesso modo, Nicole Duault ("Le Journal du Dimanche", 23 giugno) analizza la situazione dell'opera nel suo insieme: "Al posto d'onore al Jeu de Paume, l'opera di Mathieu, sconosciuta alle giovani generazioni, riserva delle sorprese. 'Primo calligrafo occidentale', diceva di lui Malraux. Più che l'esuberanza di queste battaglie, la profusione di questi massacrati, l'eccesso pittorico di questi omaggi a uomini celebri, l'espressione esplosiva di una bellezza decorativa ridotta a se stessa, sono i quadri con pochi segni, poche forme, opere come interiorizzate, che Daniel Abadie ha giustamente messo in evidenza poiché corrispondenti alla sensibilità della nostra epoca. Mathieu il lirico, pittore di una graziosità tragica e di un'apocalisse gioiosa sarebbe anche

un introspettivo ostinato che esprime il più con il meno. 'Ah, vi piacciono i quadri in cui non c'è nulla. Io ne farei un autodafé', commenta, tagliente, Mathieu. Tra il pittore e l'appassionato, tra l'artista e il pubblico, un fossato sempre immenso." Alexandre Grenier, invece ("Pariscope", 19 giugno), conclude così il suo articolo: "Il ritorno del fiammeggiante Mathieu, con la sua insolenza emblematica, ci permetterà di riempirci gli occhi. Una pittura grandiosa che Mathieu voleva annunciatrice degli avvenimenti a venire. Vi si legge, dal maggio '68 al terrorismo di oggi, tutta la visione profetica di un grande artista. Uno dei punti forti dell'anno."

2003

24 gennaio: la retrospettiva del Jeu de Paume è presentata alla Salle Saint-Georges a Liegi. Le tre tele più grandi della mostra sono esposte, per la durata di questa manifestazione, nel coro della cattedrale di Saint Paul.

15 marzo: Mathieu pubblica, con le edizioni Hervas, *50 ans de création*. Questo libro è realizzato dall'artista a partire dai suoi archivi e impaginato da lui stesso.

28 giugno: fino al 28 settembre, per iniziativa di Jean-Marie Cusinberche, il Palais Bénédicte di Fécamp presenta, con il titolo *Pour un art de vivre. Œuvres annexes 1948-2003*, una manifestazione, giustamente intitolata *Exposition-documents*, sulle ricerche di Georges Mathieu al di fuori della pittura.

11 settembre: inaugurazione della retrospettiva *Georges Mathieu* al Refettorio delle Stelline, galleria d'esposizione del Gruppo Credito Valtellinese a Milano.

1° dicembre: in una lettera indirizzata alla Municipalità di Boulogne-sur-Mer, Mathieu esprime la volontà di lasciare in eredità la maggior parte della sua opera alla sua città natale: "Conto di donare alla città diverse centinaia di quadri, di cui una decina di grande formato da sei a nove metri, ma anche in seguito tutta la mia collezione personale di ritratti del XVII secolo, da Philippe

de Champaigne a Mignard, a Rigaud, così come un grande quadro rarissimo di Charles Le Brun di 3 x 2 metri che rappresenta l'Olimpo. Ma anche un certo numero di scrittoi Boulle, cattedre gotiche, credenze, console, torchiere, un trono solenne, una poltrona Luigi XIII... D'altro canto, tutti gli elementi di biografia: la totalità dei miei archivi, corrispondenze, fotografie, articoli e tutti i libri delle mie biblioteche."

È solo nel giugno 2005 che avviene un primo incontro tra la Municipalità di Boulogne-sur-Mer e l'artista. Questa dilazione spinge Mathieu a modificare la sua proposta di dono che si ridurrà, al momento dell'atto notarile finale nel 2008, a quindici quadri di piccole dimensioni.

2006

5 maggio: l'esposizione *Mathieu à Versailles*, presentata fino al 2 luglio alle Piccole Scuderie della Reggia di Versailles, riunisce quindici grandi tele dipinte tra il 1954 e il 1978. Organizzata su richiesta di Dominique de Villepin tramite il Ministero della Cultura e della Comunicazione, la mostra allestita da Jean-François Bodin presenta, nella navata centrale dell'edificio di Jules Hardouin-Mansart, quattordici opere della collezione privata dell'artista, così come *Les Capétiens partout!* (1954), prestata dal Centre Pompidou. Accanto a questi quadri è anche esposto l'arazzo commissionato ai Gobelins nel 1968 da Air France intitolato *Château de Versailles*. Il catalogo dell'esposizione comprende un'introduzione di Alfred Pacquement, direttore del Musée National d'Art Moderne, un testo di Lydia Harambourg e le *Domande a Georges Mathieu* a cura di Alain Dery. Nel testo che egli dedica alla tela *Les Capétiens partout!*, Alfred Pacquement scrive: "*Les Capétiens partout!* è un capolavoro di Georges Mathieu. Questa tela monumentale di tre metri di altezza e sei di lunghezza fu dipinta il 10 ottobre 1954 in un'ora e venti minuti (secondo la testimonianza dell'artista), alcune settimane prima della mostra personale di Mathieu alla Galerie Rive Droite

Hommage au Maréchal de Turenne, 1952
Olio su tela, 200 x 400 cm
Fu usato come immagine di copertina del catalogo della mostra *Georges Mathieu*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Parigi, 2002, poi Refettorio delle Stelline, Galleria del Credito Valtellinese, Milano, 2003

Hommage au Maréchal de Turenne, 1952
Huile sur toile, 200 x 400 cm
Fut utilisé comme image de couverture pour le catalogue de l'exposition *Georges Mathieu*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 2002, Refettorio delle Stelline, Galleria del Credito Valtellinese, Milan, 2003

qui ne cédait en rien à son modèle sur la dose de vitriol.”

L'une des analyses les plus aiguës est celle de Jean-Jacques Lévêque dans "Le Quotidien du Médecin" (13 septembre): "Mathieu aura été l'un des maîtres de l'abstraction lyrique, le fédérateur, celui qui, par la lucidité de son regard, a compris le parti que l'on pouvait tirer d'une peinture qui réclame l'automatisme, la gestualité comme sujet et une certaine prise de possession de l'espace qui vient du surréalisme (Masson), mais dont il sut tirer le parti le plus remarquable. Comme Dubuffet doit beaucoup à Gaston Chassaing, Mathieu doit beaucoup à Wols, dont il a reconnu l'importance et largement participé à sa reconnaissance. Après un démarrage fulgurant, Mathieu a malheureusement tiré un parti commercial de son style flamboyant, de sa fougue picturale, la mettant au service des institutions, freinant ce qui était l'essence même de son génie, pour faire contenir son dessin dans des pièces de monnaie ou des billets de banque, quand ce n'est pas des affiches touristiques. [...] L'exposition du Jeu de Paume a le mérite de réhabiliter l'œuvre pour ce qu'elle est, en deçà de ses faiblesses. On retrouve le Mathieu flamboyant des premières manifestations qui ont si fortement marqué les années de l'immédiat après-guerre, dont il restera une figure essentielle et captivante.”

De même, Nicole Duault ("Le Journal du Dimanche", 23 juin) analyse la situation de l'œuvre dans son ensemble: "Sur les cimaises du Jeu de Paume, l'œuvre de Mathieu, inconnue des jeunes générations, réserve des surprises. 'Premier calligraphe occidental', disait de lui Malraux. Plus que l'exubérance de ces batailles, la profusion de ces massacres, la surcharge picturale de ces hommages à des hommes célèbres, l'expression explosive d'une beauté décorative réduite à elle-même, ce sont les peintures avec peu de signes, peu de formes, des œuvres comme intériorisées que Daniel Abadie a mises en évidence avec raison parce qu'elles correspondent à la sensibilité de notre époque. Mathieu le lyrique, peintre d'une joliesse tragique et d'une apocalypse joyeuse,



serait-il aussi un introspectif opiniâtre disant le plus avec le moins? 'Ah, vous aimez les tableaux où il n'y a rien. Moi, j'en ferais un autodafé', commente, cinglant, Mathieu. Entre le peintre et l'amateur, entre l'artiste et le public, un fossé toujours immense.”

Quant à Alexandre Grenier ("Pariscopes", 19 juin), il conclut ainsi son article: "Le retour du flamboyant Mathieu, avec son insolence emblématique, va nous permettre d'en reprendre plein la vue. De la grande peinture que Mathieu voulait annonciatrice des événements à venir. On y lit, de mai '68 au terrorisme d'aujourd'hui, toute la vision prophétique d'un grand artiste. Un des points forts de l'année.”

2003

24 janvier: la rétrospective du Jeu de Paume est présentée à la Salle Saint-Georges à Liège, les trois plus grandes toiles de l'exposition étant accrochées, pour la durée de cette manifestation, dans le chœur de la Cathédrale Saint-Paul.

15 mars: Mathieu publie aux Editions Hervas *50 ans de création*. Ce livre, réalisé par le peintre à partir de ses archives, est également mis en page par Georges Mathieu.

28 juin: jusqu'au 28 septembre, à l'initiative de Jean-Marie Cusinberche, le Palais Bénédicte

à Fécamp présente, sous le titre *Pour un art de vivre. Œuvres annexes 1948-2003*, une manifestation justement intitulée *Exposition-documents* et présentant toutes les recherches de Georges Mathieu en dehors de la peinture. 11 septembre: ouverture de la rétrospective *Georges Mathieu* au Refettorio delle Stelline, galerie d'exposition du Gruppo Credito Valtellinese à Milan.

1^{er} décembre: dans une lettre adressée à la Municipalité de Boulogne-sur-Mer Mathieu exprime le vœu de léguer la majeure partie de son œuvre à sa ville natale: "Je compte offrir à la ville plusieurs centaines de tableaux, dont une dizaine de grands formats de six à neuf mètres, mais aussi par la suite toute ma collection personnelle de portraits du XVII^e siècle, de Philippe de Champaigne à Mignard, à Rigaud, ainsi qu'un grand tableau rarissime de Charles Le Brun de 3 x 2 mètres représentant l'Olympe! Mais aussi un certain nombre de meubles bureau Boulle, cathèdres gothiques, crédences, consoles, porte-torchères, trône d'apparat, fauteuil Louis XIII... D'autre part tous les éléments de biographie: la totalité de mes archives, correspondances, photographies, articles de presse et tous les livres de mes bibliothèques.”

Ce n'est qu'en juin 2005 qu'a lieu une première rencontre entre la Municipalité de Boulogne-sur-Mer et l'artiste. Ce délai conduit Mathieu à modifier sa proposition de don qui se réduira, lors de l'acte notarié final en 2008, à quinze peintures de petites dimensions.

2006

5 mai: l'exposition *Mathieu à Versailles*, présentée jusqu'au 2 juillet dans les Petites Ecuries du Château de Versailles, réunit quinze grandes toiles peintes entre 1954 et 1978. Organisée à la demande de Dominique de Villepin par le Ministère de la Culture et de la Communication, l'exposition mise en espace par Jean-François Bodin présente, dans la nef centrale du bâtiment de Jules Hardouin-Mansart, quatorze œuvres de la collection particulière de l'artiste, ainsi que *Les Capétiens partout!* (1954), prêté par le Centre Pompidou. A côté de ces tableaux est également exposée la tapisserie commandée aux Gobelins en 1968 par Air France, qui s'intitule *Château de Versailles*. Le catalogue de l'exposition comporte un avant-propos d'Alfred Pacquement, directeur du Musée National d'Art Moderne, un texte de Lydia Harambourg et des *Questions à Georges Mathieu* par Alain Deroy. Dans le texte qu'il consacre à la toile *Les Capétiens partout!*, Alfred Pacquement écrit: "Les Capétiens partout! est un chef-d'œuvre de Georges Mathieu. Cette peinture monumentale de trois mètres de hauteur et de six de longueur fut peinte le 10 octobre 1954 en une heure et vingt minutes (selon le témoignage de l'artiste), quelques semaines avant l'exposition personnelle de Mathieu à la Galerie Rive Droite (5-30 novembre) où elle figurera aux côtés d'une quinzaine d'autres. C'est d'ailleurs Jean Larcade, le directeur de cette galerie, qui, peu de temps après, en fera don au Musée National d'Art Moderne, introduisant ainsi la peinture de Mathieu dans un musée français à une époque où l'abstraction lyrique en était quasiment absente. Parce qu'elle appartient à ce grand musée et qu'elle sera longtemps accrochée dans son hall d'entrée du Palais de Tokyo, cette toile va symboliser l'art de Georges Mathieu

(5-30 novembre) dove figurerà accanto a una quindicina di altre tele. Del resto è lo stesso Jean Larcade, direttore di questa galleria, a farne dono poco tempo dopo al Musée National d'Art Moderne, introducendo così la pittura di Mathieu in un museo francese in un'epoca in cui l'astrazione lirica ne era quasi del tutto assente. Poiché essa appartiene a questo grande museo e sarà a lungo esposta nella sua hall d'entrata del Palais de Tokyo, questa tela simboleggerà l'arte di Georges Mathieu nello spirito del pubblico. Si può anche pensare che essa sia lì a titolo di manifesto per una pittura astratta contemporanea, dominando con le sue dimensioni lo spazio che occupa e imponendosi per la sua vigorosa scrittura di segni astratti colorati, neri, bianchi, gialli e rossi, su un sontuoso sfondo violetto. È vero che essa riassume perfettamente la filosofia pittorica del più tenace militante di un'astrazione lirica'. [...] Mathieu contesta con vigore ogni assimilazione della sua ricerca all'happening, ed è comprensibile dal momento che il suo oggetto fondamentale ed esclusivo è l'atto pittorico. La documentazione del pittore al lavoro è presentata solo per testimoniare la messa in scena allestita per meglio compiere la pittura. Tuttavia non si può non pensare che le fotografie che conservano memoria della realizzazione dei quadri e che saranno ampiamente diffuse, o ancora le testimonianze di coloro che assistono alla loro esecuzione, saranno percepiti da certi artisti come un atto para-teatrale. L'esempio di Gutai è a questo proposito illuminante. [...] Qualche tempo dopo, Yves Klein realizzerà le sue *Antropometrie* in pubblico di fronte a dei fotografi. A dispetto di Georges Mathieu, egli avrà senza dubbio indotto in alcuni artisti più giovani una ricerca del comportamento che vada di pari passo con l'opera completata. Ma questa arte dell'azione avrà visto prima di tutto la nascita del segno 'che precede il suo significato', vale a dire di una pittura ad alto rischio, sempre sul filo del rasoio. È qui che si colloca la conquista pittorica di Georges Mathieu, quella che egli rivendica, quella che gli è valsa il suo innegabile successo

(egli è senza dubbio uno dei pittori più celebri degli anni cinquanta), e a volte una certa incomprendimento. Come sempre, rimane solo la pittura attraverso il tempo, lontano dalle dispute del momento: *Les Capétiens partout!*, più di mezzo secolo dopo la sua realizzazione, fa prova della sua presenza e della sua pertinenza pittorica. Questo è l'importante." Nella prefazione del catalogo della mostra di Mathieu all'Espace d'Art Contemporain Fernet Branca a Saint-Louis, alcuni mesi dopo la mostra di Versailles, Nicole Duault ricorderà: "Quale rivelazione vedere fianco a fianco le sue immense tele nelle Piccole Scuderie di Versailles la primavera scorsa! Questo splendore arioso di segni e di colori, risonante della vibrazione delle curve, delle linee, delle forme s'integrava totalmente all'architettura monumentale. Trent'anni dopo che queste tele erano state dipinte, ecco che il groviglio dei tratti, l'accostamento impulsivo dei colori andava ben più lontano che nei nostri ricordi. Non si trattava di un semplice piacere estetico, decorativo. Mathieu forza il nostro sguardo e suscita l'emozione. Questa linea verde che zigzaga su una composizione rosseggiante, piena di graffiature biancastre, è di un'intensità spietata. Uno shock. Una rottura. Quanto a questo color verde, che il pittore afferma di detestare poiché, nell'immaginario collettivo, evoca la calma agreste, egli ne fa un simbolo del dolore estremo. Il quadro s'intitola *L'écartèlement de François Ravaillac*, l'assassino di Enrico IV. La storia ancora e sempre è al centro in questa immensa tela, il suo capolavoro, *Les Capétiens partout!*: vi si può distinguere una corona sormontata da una croce in un'atmosfera di violetti, di scanalature rosse, di colate bianche e di contrasti taglienti di gialli e neri. Come evocare meglio il destino sublime e drammatico della dinastia capetingia? 'Il segno precede il significato', dichiara lui, un assioma che ricorda quello di Sartre: 'L'esistenza precede l'essenza.' È nel segno che Mathieu, inventore dell'astrazione lirica, aristocratico dell'arabesco,

iscrive il suo pensiero. Per questo filosofo utopico e avversario delle idee stabilite, lo stile viene prima della descrizione e della psicologia."

26-30 ottobre: la Marlborough Gallery presenta al Grand Palais de Paris, nell'ambito della FIAC, uno stand interamente dedicato a Georges Mathieu, che raggruppa quindici tele dipinte tra il 1947 e il 1990.

8 dicembre: riunendo fino al 18 febbraio 2007 quattordici tele monumentali (tra cui *Hommage au Connétable de Bourbon, Paris, capitale des arts* e *La victoire de Denain*) prestate dall'artista, insieme a *Les Capétiens partout!* del Centre Georges Pompidou e due quadri del Musée d'Unterlinden di Colmar, l'esposizione *Georges Mathieu* viene inaugurata all'Espace d'Art Contemporain Fernet Branca di Saint-Louis. Gérard Cahn, presidente della commissione artistica, scrive così in apertura del catalogo: "La presenza di Georges Mathieu a Saint-Louis è un vero e proprio avvenimento. [...] Per Georges Mathieu, dipingere è una battaglia: egli va all'assalto a colpi di spazzola, utilizzando il tubetto e la mano, ed è come se cadesse in transe. Una volta che la battaglia è terminata, egli si distende, consapevole della propria vittoria. Molte delle grandi tele presentate all'Espace d'Art Contemporain di Saint-Louis erano state esposte recentemente alla Reggia di Versailles per iniziativa del Ministero della Cultura. Potremo così ammirare *La victoire de Denain* che è una tela di 7 metri per 2,75 e che ricorda come fu in effetti a Denain, il 24 luglio 1712, che venne decisa la sorte della Francia, la quale rischiava di tornare alle sue frontiere del XVI secolo senza l'Alsazia, la Franca Contea, l'Artois e il Rossiglione, e Denain è stata teatro di un vero e proprio sussulto della volontà nazionale. La mostra comprenderà anche l'importante dipinto *Paris, capitale des arts*, una tela di 9 metri di lunghezza, *Souvenir de la Maison d'Autriche*, di 6 metri di lunghezza, e i diversi omaggi: *Hommage au Connétable de Bourbon*, dipinto in 40 minuti, *Hommage aux Frères Boisserée*, e ancora *Hommage à Louis XI, L'élection de Charles V*, e due grandi

tele che avevo a suo tempo fatto acquisire al Musée Unterlinden, cioè *Hommage à Monsieur de Vauban e Seventh Avenue 1957*. È opportuno sottolineare che le tele qui esposte sono intitolate quando si riferiscono ad avvenimenti storici in cui il mito raggiunge la modernità. [...] Ringrazio Georges Mathieu per aver voluto prestare a Saint-Louis le sue emblematiche tele che, incontestabilmente, appartengono alla storia contemporanea."

16 dicembre: la Galerie Élégance presenta a Taipei un *Hommage à Mathieu* esponendo, fino al 30 dicembre, ventidue quadri di Mathieu esemplari della sua creazione dal 1957 al 1979. Tra questi figurano un certo numero di tele maggiori dell'artista: *Armes de Nicolas de Villette* (1957), *Chartres* (1965) e in particolare *Hommage à Watteau* (1974), che misura cinque metri di lunghezza. Un catalogo accompagna l'esposizione, prima presentazione del lavoro dell'artista a Taiwan. La stampa locale riproduce numerose opere della mostra e alcune vedute dell'installazione nella galleria.

2008

Il maestro Guy Loudmer dona al Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou: *La bataille de Gowa* – un olio su carta di 1,5 metri di altezza per 14,72 di lunghezza, dipinto da Mathieu in occasione del suo soggiorno in Giappone nell'agosto 1957 – e *La bataille de Hakata*.

28 agosto: il Consiglio municipale di Boulogne accetta la donazione di Georges Mathieu consistente in quindici opere di piccole dimensioni che saranno poste al terzo piano del Castello Museo.

24 ottobre: tre opere storiche di Mathieu (*Désintégration*, 1946; *Acognition*, 1947; *Phosphène*, 1948) figurano nell'esposizione *Repartir à zéro 1945-1949, comme si la peinture n'avait jamais existé*, che si tiene fino al 2 febbraio 2009 al Musée des Beaux Arts di Lione.

3 novembre: inaugurazione dello spazio Georges Mathieu al Castello Museo di Boulogne-sur-Mer,

dans l'esprit du public. On peut même penser qu'elle y tient longtemps place de manifeste pour une peinture abstraite contemporaine, dominant par ses dimensions l'espace qu'elle occupe et s'imposant par sa vigoureuse écriture de signes abstraits colorés, noir, blanc, jaune et rouge, sur un somptueux fond violet. Il est vrai qu'elle résume parfaitement la philosophie picturale du principal militant pour une 'abstraction lyrique'. [...] Mathieu conteste vigoureusement toute assimilation de sa démarche au happening. On peut le comprendre puisque son objet fondamental et exclusif est l'acte pictural. Le document du peintre au travail n'est là que pour témoigner la mise en scène pour mieux accomplir la peinture. Toutefois on ne peut pas ne pas penser que les photographies qui gardent la mémoire de la réalisation des tableaux et qui seront largement diffusées, ou encore les témoignages de ceux qui assistent à leur exécution, seront perçus par certains artistes comme un acte para-théâtral. L'exemple de Gutai est à cet égard éclairant. [...] Un peu plus tard, Yves Klein réalisera ses *Anthropométries* en public devant des photographes. N'en déplaise à Georges Mathieu, il aura sans doute provoqué chez des artistes plus jeunes une recherche du comportement allant de pair avec l'œuvre achevée. Mais cet art de l'action aura vu avant tout la naissance du signe 'précédant sa signification', autrement dit d'une peinture à hauts risques, en permanence sur le fil du rasoir. C'est là que se situe la conquête picturale de Georges Mathieu, celle qu'il revendique, celle qui lui a valu son indéniable succès (il fut sans aucun doute l'un des peintres les plus célèbres des années cinquante), une certaine incompréhension parfois. Comme toujours, seule reste la peinture à travers le temps, loin des querelles du moment: *Les Capétiens partout!* fait, plus d'un demi-siècle après sa réalisation, la preuve de sa présence et de sa pertinence picturale. Là est l'essentiel." Dans la préface au catalogue de l'exposition de Mathieu à l'Espace d'Art Contemporain Fernet Branca, quelques mois après l'exposition

de Versailles, Nicole Duault rappellera: "Quelle découverte de voir accrochées côtes-à-côtes ses immenses toiles dans les Petites Ecuries de Versailles au printemps dernier! Cette splendeur aérée de signes et de couleurs, résonnant de la vibration des courbes, des lignes, des formes s'intégrait totalement à l'architecture monumentale. Trente ans après que ces toiles aient été peintes, voilà que l'enchevêtrement des traits, l'accolement impulsif des couleurs allait bien plus loin que dans nos souvenirs. Il ne s'agissait pas d'un simple plaisir esthétique, décoratif. Mathieu force notre regard et soulève l'émotion. Cette ligne verte qui zigzague sur une composition rougeoyante, pleine de griffures blanchâtres, est d'une intensité impitoyable. Un choc. Une brisure. Quant à cette couleur verte, que le peintre dit exécrer parce que, dans l'imaginaire collectif, elle évoque le calme champêtre, il en fait un symbole de la douleur extrême. Le tableau s'appelle *Ecartèlement de François Ravailac*, l'assassin d'Henri IV. L'histoire encore et toujours est au centre dans cette autre immense toile, son chef-d'œuvre *Les Capétiens partout!*: on peut y distinguer une couronne surmontée d'une croix dans une atmosphère de violets, de rainures rouges, de coulées blanches et des oppositions cinglantes de jaunes et de noirs. Comment mieux évoquer la destinée sublime et dramatique de la dynastie capétienne? 'Le signe précède la signification', dit-il, un axiome qui rappelle celui de Sartre: 'L'existence précède l'essence.' C'est dans le signe que Mathieu, inventeur de l'abstraction lyrique, aristocrate de l'arabesque, inscrit sa pensée. Pour ce philosophe utopique et pourfendeur des idées reçues, le style passe avant la description et la psychologie." 26-30 octobre: la Marlborough Gallery présente au Grand Palais de Paris, dans le cadre de la FIAC, un stand entièrement consacré à Georges Mathieu et réunissant 15 toiles peintes entre 1947 et 1990. 8 décembre: rassemblant jusqu'au 18 février 2007 quatorze toiles monumentales (dont *l'Hommage au Connétable de Bourbon, Paris, capitale des arts et La victoire de Denain*) prêtées par l'artiste, ainsi que *Les Capétiens partout!* du Centre Georges

Pompidou et deux peintures du Musée d'Unterlinden à Colmar, une exposition *Georges Mathieu* s'ouvre à l'Espace d'Art Contemporain Fernet Branca de Saint-Louis. Gérard Cahn, président de la commission artistique, écrit ainsi en ouverture du catalogue: "La présence de Georges Mathieu à Saint-Louis est un véritable événement. [...] Pour Georges Mathieu, peindre c'est un combat: il va à l'assaut à coups de brosse, utilisant le tube et la main et c'est comme s'il entrait en transe. Une fois la bataille terminée, il se détend, conscient de sa victoire. Plusieurs grandes toiles qui sont présentées au Centre d'Art Contemporain de Saint-Louis avaient été exposées récemment au Château de Versailles sur l'initiative du Ministre de la Culture. C'est ainsi que l'on pourra voir *La victoire de Denain* qui est une toile de 7 mètres sur 2,75 et elle rappelle que c'est en effet à Denain, le 24 juillet 1712, que le sort de la France s'est décidé, laquelle risquait de revenir à ses frontières du XVI^e siècle sans l'Alsace, sans la Franche-Comté, sans l'Artois et le Roussillon et Denain a été un véritable sursaut de la volonté nationale. L'exposition comportera également le tableau très important *Paris capitale des arts* qui est une toile de 9 mètres de long, la toile *Souvenir de la Maison d'Autriche* qui est une toile de 6 mètres de long et les différents hommages, à savoir *Hommage au Connétable de Bourbon* qui a été peint en 40 minutes, *Hommage aux Frères Boisserée*, ou encore *Hommage à Louis XI, L'élection de Charles V* et deux grandes toiles que j'avais en son temps fait acquérir par le Musée Unterlinden, à savoir *Hommage à Monsieur de Vauban* et *Seventh Avenue 1957*. Il est remarquable et il faut le souligner que les toiles exposées ici sont toutes titrées dès lors qu'elles se réfèrent à des événements historiques où le mythe va rejoindre la modernité. [...] Je remercie Georges Mathieu d'avoir bien voulu prêter à Saint-Louis ses toiles emblématiques qui, incontestablement, font partie de l'histoire contemporaine." 16 décembre: la Galerie Élégance présente à Taipei un *Hommage à Mathieu* sous forme d'une

exposition regroupant jusqu'au 30 décembre 22 peintures de Mathieu couvrant la création de l'artiste de 1957 à 1979. Parmi celles-ci figurent un certain nombre de toiles majeures de l'artiste: *Armes de Nicolas de Villette* (1957), *Chartres* (1965) et en particulier *l'Hommage à Watteau* (1974) mesurant cinq mètres de longueur. Un catalogue accompagne l'exposition, première présentation du travail du peintre à Taïwan. La presse de Taïwan reproduit plusieurs œuvres de l'exposition et des vues de l'installation dans la galerie.

2008

Maître Guy Loudmer fait don de *La bataille de Gowa*, une huile sur papier mesurant 1,50 mètres de hauteur par 14,72 de longueur, peinte par Mathieu lors de son séjour au Japon en août 1957, en même temps que *La bataille de Hakata*, au Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. 28 août: le Conseil municipal de Boulogne accepte la donation Georges Mathieu consistant en 15 œuvres de petites dimensions qui seront installées au troisième étage du Château-Musée. 24 octobre: trois œuvres historiques de Mathieu (*Désintégration*, 1946; *Acognition*, 1947; *Phosphène*, 1948) figurent dans l'exposition *Repartir à zéro 1945-1949, comme si la peinture n'avait jamais existé*, qui se tient jusqu'au 2 février 2009 au Musée des Beaux Arts de Lyon. 3 novembre: inauguration de l'Espace Georges Mathieu au Château-Musée de Boulogne-sur-Mer, suite à la "donation événement" de l'artiste. Le Château-Musée de Boulogne-sur-Mer est ainsi le premier musée de France à accueillir une section d'importance dédiée à Georges Mathieu. Cet ensemble, composé de 13 huiles sur toile et 2 gouaches, complété par 19 portraits ou photographies montrant l'artiste au travail, 7 affiches (dont 2 maquettes originales), ainsi que par des céramiques, des sculptures, médailles et ouvrages imprimés, prend place au troisième étage du musée, logé dans une remarquable forteresse médiévale où sont conservées également une exceptionnelle collection de masques d'Alaska

in seguito alla “donazione avvenimento” dell’artista. Il Castello Museo di Boulogne-sur-Mer è così il primo museo francese ad accogliere una sezione importante dedicata a Georges Mathieu. Questo insieme, composto di tredici oli su tela e due gouache, completato da diciannove ritratti o fotografie che mostrano l’artista al lavoro, sette manifesti (tra cui due maquettes originali), così come alcune ceramiche, sculture, medaglie e opere pubblicate, trova posto al terzo piano del museo, alloggiato in un’insigne fortezza medievale in cui sono ugualmente conservati un’eccezionale collezione di maschere provenienti dall’Alaska e le collezioni egittologiche legate ad un altro illustre originario di Boulogne-sur-Mer, Auguste Mariette.

Su “La Voix du Nord” (25 gennaio 2009), Matthieu Delcroix per un verso rimpiange che “le opere monumentali che hanno fatto la sua reputazione, non sono sfortunatamente rappresentate a Boulogne”, ma sottolinea: “L’artista ha privilegiato formati più piccoli, intitolati *Immenseé, Prophétie heureuse, Cendres confuses, Remords posthume...* L’esposizione propone un’ampia panoramica dell’opera di Georges Mathieu, dal momento che accanto a queste tele si trovano anche alcuni esempi di commissioni pubbliche: la famosa moneta da dieci franchi che egli ha disegnato, alcuni piatti del servizio *Versailles* realizzati per la Manifattura di Sèvres, alcuni manifesti per Air France, una foto in cui egli posa con il ‘suo’ 7 d’oro... Un’ampia tavolozza che illustra la sete di scoperta e il desiderio creativo di Georges Mathieu.” Per la sua presentazione, la donazione viene completata fino al 23 marzo 2009 da un prestito di altre quindici opere dell’artista.

2009

Dal 1° al 5 aprile, nell’ambito del XIII Pavillon des Arts et du Design di Parigi, la Galerie Bailly Contemporain presenta nel proprio stand una mostra personale di opere di Mathieu che riunisce 9 dipinti e gouache realizzati tra il 1949 e il 1979. Nel catalogo, pubblicato per l’occasione e la cui

prefazione è redatta da Jean-Marie Cusinberche, quest’ultimo nota a proposito delle opere: “La loro apparizione sul mercato dell’arte, in questa primavera 2009, è una ‘première’, e ci permette di toccare da vicino diverse fasi costitutive dell’opera di Mathieu nonché di osservare alcune delle evoluzioni dell’astrazione lirica. Precisiamo che queste opere hanno ‘ancora la fortuna’ di essere esposte con la loro ‘cornice’ originale, secondo il desiderio dell’artista: ‘Non si tratta più (come fino al XIX secolo) di realizzare delle totalità chiuse, ma al contrario delle totalità aperte e in divenire. In queste condizioni, la cornice non ha più ragion d’essere, se non per la sua funzione protettrice. Di conseguenza, la più modesta bacchetta piatta è sufficiente. Al limite, un nastro per nascondere i chiodi che fissano la tela al suo supporto. Così l’opera potrà funzionare meglio, vale a dire dialogare con tutte le forze cosmiche ambientali.”

2011

8 marzo: fino al 8 aprile, a Parigi, Marc Boumendil presenta alla Galerie Dil l’esposizione *Georges Mathieu. Huiles et aquarelles*. Il catalogo che accompagna la mostra – composta essenzialmente di opere degli anni cinquanta e sessanta – ha una prefazione redatta da Michel Bohbot intitolata *Mathieu, le lasso du trait*: “La pittura di Mathieu è un’esplosione provocata e dominata sotto una forma folgorante; per caratterizzarla, due parole, tra le altre, mi vengono alla mente: maestria e dinamismo. Sfilacciamenti, esplosioni, rotture, tumulti, turbini; efficacia del segno a lungo trattenuto, improvvisamente lanciato nel vuoto della tela. La mano è sicura di sé, la scrittura fulminea, il grido efficace e moltiplicato. Un unico slancio può donare l’inesauribile e di seguito nascono arresti, riprese della linea, scosse, rallentamenti, squarci, fughe seguiti da improvvisa quiete. L’emozione, il patetico o il tragico s’iscrivono direttamente sulla tela e si leggono attraverso la fattura; spinte impetuose, tracciati aerei o affilati si alternano alle dense colate dell’impasto,

all’esplosione dei bianchi, dei neri, dei rossi, dei gialli, degli ori...”

6 maggio: a Ginevra, al Musée Rath, apre, fino al 14 agosto, l’esposizione *Les sujets de l’abstraction. Peinture non figurative de la seconde Ecole de Paris (1946-1962). 101 chefs-d’œuvre de la Fondation Gandur pour l’art*, che dedica un posto dominante all’opera di Georges Mathieu. Questa mostra verrà presentata al Musée Fabre di Montpellier dal 2 dicembre 2011 al 18 marzo 2012.

Su “Le Temps” (Ginevra, 6 maggio), Laurent Wolf fa un lungo resoconto dell’avvenimento: “Questa mostra presenta un centinaio di circa 350 quadri appartenenti alla collezione di Jean-Claude Gandur, principalmente dedicata all’arte astratta europea del dopoguerra. È la raccolta più importante al mondo, accanto a quella del Centre Pompidou di Parigi. Vi s’incontrano i nomi di Pierre Soulages, Georges Mathieu, Hans Hartung, Jean Bazaine, Alfred Manessier, Jean Fautrier, Nicolas de Staël, dello svizzero Georges Schneider, o ancora di Tàpies, Fontana, Dubuffet e della maggior parte degli attori di questo periodo iperattivo. [...] L’esposizione del Musée Rath è costruita come un percorso storico. Per cominciare, l’arte degli anni quaranta, una pittura astratta in cui affiorano ancora la figurazione e un’organizzazione ereditata dai paesaggi di Cézanne. Poi un coinvolgimento espressivo sempre più radicale da parte del gesto, dei tratti, del colore. Infine un modo di occupare lo spazio della tela che non ha nulla da invidiare al gigantismo delle pitture americane. Con quattro grandi figure: Mathieu, Soulages, Hartung e Schneider.”

27 settembre: *Omaggio a Georges Mathieu*, galleria del Centro Culturale Francese di Milano, fino all’8 ottobre.

15 ottobre: *Georges Mathieu 1948-1969*, Galleria Agnellini Arte Moderna, Brescia, fino al 14 aprile 2012.

et les collections égyptologiques liées à un autre illustre Boulonnais, Auguste Mariette. Si, dans "La Voix du Nord" (25 janvier 2009), Matthieu Delcroix regrette que "les œuvres monumentales, qui ont fait sa réputation, ne soient malheureusement pas représentées à Boulogne", il souligne: "L'artiste a privilégié de plus petits formats, nommés *Immensée*, *Prophétie heureuse*, *Cendres confuses*, *Remords posthume*... L'exposition propose une large étendue de l'œuvre de Georges Mathieu puisqu'aux côtés de ces toiles, on trouve aussi des exemples de commandes publiques: la fameuse pièce de dix francs qu'il a dessinée, des assiettes du service *Versailles* réalisées par la Manufacture de Sèvres, des affiches pour Air France, une photo où il pose avec 'son' 7 d'or... Une large palette qui illustre la soif de découvertes et l'appétit créatif de Georges Mathieu." Pour la présentation de la donation, celle-ci est complétée jusqu'au 23 mars 2009 d'un prêt de 15 œuvres supplémentaires de l'artiste.

2009

Du 1^{er} au 5 avril, dans le cadre du XIII^e Pavillon des Arts et du Design à Paris, la Galerie Bailly Contemporain présente sur son stand une exposition personnelle d'œuvres de Mathieu réunissant 9 peintures et gouaches de 1949 à 1979. Dans le catalogue, publié à cette occasion et préfacé par Jean-Marie Cusinberche, celui-ci note à propos de ces œuvres: "Leur apparition sur le marché de l'art, en ce printemps 2009, est une première, et nous permet de toucher de près plusieurs phases constitutives de l'œuvre de Mathieu et de voir certaines des évolutions de l'abstraction lyrique. Précisons que ces œuvres ont 'encore la chance' d'être exposées avec leur 'cadre' originel, selon le souhait de l'artiste: 'Il ne s'agit plus (comme jusqu'au XIX^e siècle) de réaliser des totalités fermées, mais au contraire des totalités ouvertes et en devenir. Dans ces conditions, le cadre n'a plus de raison d'être, sinon pour son rôle protecteur. Dès lors, la plus modeste baguette plate suffit. A la limite, un ruban cachant les clous qui

fixent la toile sur son support. Ainsi l'œuvre pourra mieux fonctionner, c'est-à-dire dialoguer avec toutes les forces cosmiques ambiantes."

2011

8 mars: jusqu'au 8 avril, à Paris, Marc Boumendil présente à la Galerie Dil l'exposition *Georges Mathieu. Huiles et aquarelles*. Le catalogue qui accompagne l'exposition – composée essentiellement d'œuvres des années cinquante et soixante – est préfacé par Michel Bohbot. Sous le titre *Mathieu, le lasso du trait*, celui-ci écrit: "La peinture de Mathieu est une explosion provoquée et dominée sous une forme fulgurante; pour la caractériser deux mots, entre autres, me viennent à l'esprit: maîtrise et dynamisme. Estafilades, éclatements, brisures, soulèvements, tourbillons; efficacité du signe longtemps retenu, soudain lancé dans le vide de la toile. La main est sûre d'elle-même, l'écriture foudroyante, le cri efficace et multiplié. Un seul élan peut donner l'inépuisable et à sa suite naissent les arrêts, reprises de la ligne, saccades, ralentissements, échappées, emballées suivies d'apaisements soudains. L'émotion, le pathétique ou le tragique s'inscrivent directement sur la toile et se lisent à travers la facture; poussées violentes, tracés aériens ou acérés alternant avec les lourdes coulées de la pâte, l'éclatement des blancs, des noirs, des rouges, des jaunes, des ors..."

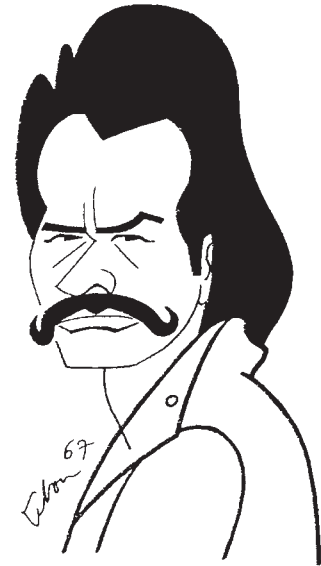
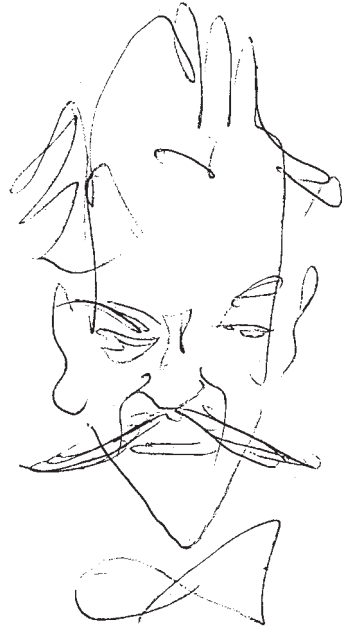
6 mai: à Genève, au Musée Rath, s'ouvre, jusqu'au 14 août, l'exposition *Les sujets de l'abstraction. Peinture non figurative de la seconde Ecole de Paris (1946-1962). 101 chefs-d'œuvre de la Fondation Gandur pour l'art*, qui consacre une place majeure à l'œuvre de Georges Mathieu. Cette exposition sera ensuite présentée au Musée Fabre de Montpellier du 2 décembre 2011 au 18 mars 2012. Dans "Le Temps" (Genève, 6 mai), Laurent Wolf rend longuement compte de l'événement: "Cette exposition présente une centaine des tableaux sur les 350 environ que compte la collection de Jean-Claude Gandur, principalement consacrée à l'art abstrait européen de l'après-guerre. C'est l'ensemble le plus considérable au monde,

avec celui du Centre Pompidou à Paris.

On y rencontre les noms de Pierre Soulages, Georges Mathieu, Hans Hartung, Jean Bazaine, Alfred Manessier, Jean Fautrier, Nicolas de Staël, du Suisse Georges Schneider, ou encore de Tàpies, Fontana, Dubuffet et de la plupart des acteurs de cette période hyperactive. [...] L'exposition du Musée Rath est construite comme un parcours historique. Pour commencer l'art des années quarante, une peinture abstraite où affleurent encore la figuration et une organisation héritée des paysages de Cézanne. Puis un investissement expressif de plus en plus radical par le geste, les traits, la couleur. Enfin une manière d'occuper l'espace de la toile qui n'a rien à envier au gigantisme des peintures américaines. Avec quatre grandes figures, Mathieu, Soulages, Hartung et Schneider."

27 septembre: *Omaggio a Georges Mathieu*, Galerie du Centre Culturel Français de Milan, jusqu'au 8 octobre.

15 octobre: *Georges Mathieu 1948-1969*, Galleria Agnellini Arte Moderna, Brescia, jusqu'au 14 avril 2012.



MOSTRE / EXPOSITIONS

Principali mostre personali / Principales expositions personnelles

1942

Mathieu, Librairie Dutilleux, Douai.

1950

Mathieu, Galerie René Drouin, Paris,
22-23 maggio/mai.

1952

Michel Tapié présente quelques œuvres récentes de Mathieu, Studio Paul Facchetti, Paris,
24 gennaio/gennaio.
Mathieu, The Stable Gallery, New York,
2-25 ottobre/ottobre.

1954

Mathieu, Kootz Gallery, New York,
15 marzo/mars - 3 aprile/avril.
Mathieu présente "Les Capétiens partout!"
et quatorze œuvres rétrospectives, Galerie Rive
Droite, Paris, 5-30 novembre.
Mathieu / Soulages, The Arts Club, Chicago,
3-29 dicembre/décembre.

1955

Mathieu, Alexandre Iolas Gallery, New York,
gennaio/gennaio.
Mathieu, Kootz Gallery, New York,
15 febbraio/février - 5 marzo/mars.

1956

Mathieu, Kootz Gallery, New York,
28 gennaio/gennaio - 18 febbraio/février.
Toiles récentes de Mathieu (Epoque carolingienne),
Galerie Rive Droite, Paris, 18 maggio/mai -
10 giugno/juin.
Mathieu. Gouaches, Galerie Pierre, Paris,
18 maggio/mai - 8 giugno/juin.
*New Paintings by Mathieu Including "The Battle
of Hastings"*, Institute of Contemporary Arts,
London, 4 luglio/juillet - 11 agosto/août.
Mathieu, Kootz Gallery, New York,
30 ottobre/ottobre - 17 novembre.

1957

Mathieu, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles,
5-23 gennaio/gennaio.
Mathieu, Shirokiya, Tokyo,
3-8 settembre/septembre.
Lyrical Abstraction in New Paintings by Mathieu,
Kootz Gallery, New York, 1-9 ottobre/ottobre.
Georges Mathieu, Galleria del Naviglio, Milano,
19 ottobre/ottobre - 4 novembre.
Mathieu, Kootz Gallery, New York, 5-9 novembre.
*Georges Mathieu. Cycle des Grands Ducs
d'Occident*, Galerie Hélios Art, Bruxelles,
8-30 novembre.
Mathieu, Galleria Selecta, Roma,
7-20 dicembre/décembre.
Galerie d'Art Moderne, Basel.

1958

Mathieu, Galerie Schmela, Düsseldorf,
11-30 gennaio/gennaio.
Mathieu, Hallwylska Museet, Stockholm,
luglio/juillet.
Mathieu, Galerie Grange, Lyon, 28 marzo/mars -
25 aprile/avril.
Mathieu, Galerie Chichio Haller, Zürich,
17 aprile/avril - 10 maggio/mai.
Georges Mathieu, Galerie d'Art Moderne, Basel,
26 aprile/avril - 29 maggio/mai.
Mathieu, Galleria Castelnuovo, Ascona,
25 maggio/mai - 21 giugno/juin.
Mathieu, APIAW, Liège, 21 giugno/juin -
3 luglio/juillet.
Mathieu, Galerie Rive Droite, Paris,
8-31 luglio/juillet.
Mathieu, Galerie Internationale d'Art
Contemporain, Paris, 10 giugno/juin -
20 ottobre/ottobre.

1959

Mathieu, Kunstverein, Köln, 17 gennaio/gennaio -
22 febbraio/février.
Mathieu. Gouaches, Galleria San Babila, Milano,
febbraio/février.
Mathieu, Galleria del Cavallino, Venezia,
26 febbraio/février - 10 marzo/mars.

Mathieu, Museum Haus Lange, Krefeld,
7 marzo/mars - 30 aprile/avril.

Mathieu, Alexandre Iolas Gallery, New York,
febbraio/février.

Musée des Beaux-Arts, Neuchâtel, 15 marzo/mars
- 15 aprile/avril.

Mathieu, Musée de l'Athénée, Genève,
15 maggio/mai - 11 giugno/juin.

Hommage aux 40 cardinaux éternels, Galerie
Internationale d'Art Contemporain, Paris,
ottobre/ottobre - novembre.

*La battaglia di Lepanto, cinque pitture
di Mathieu*, Galleria del Cavallino, Venezia,
19 settembre/septembre - 11 ottobre/ottobre.

Mathieu, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro,
novembre.

Mathieu, Galeria Bonino, Buenos Aires,
24 novembre - 12 dicembre/décembre.

Mathieu. Gouaches, Galerie Sankt Stephan,
Wien, 2-19 aprile/avril.

Mathieu. Paintings of 1958, Kootz Gallery,
New York, 4-24 aprile/avril.

Mathieu. Gouaches récentes, Galerie Jacques
Dubourg, Paris, 12 giugno/juin - 4 luglio/juillet.

Mathieu, Kunsthalle, Basel, 24 gennaio/gennaio -
1 marzo/mars.

Mathieu présente "Les Capétiens partout!"
et quatorze œuvres rétrospectives, Galerie Rive
Droite, Paris, 5-30 novembre.

1960

Mathieu, Museu de Arte Moderna de São Paulo,
São Paulo, aprile/avril - maggio/mai.

Mathieu. New Paintings at the Kootz Gallery,
Kootz Gallery, New York, 19 aprile/avril -
7 maggio/mai.

*Mathieu. De quelques pompes et supplices sous
l'ancienne France*, Galerie Internationale d'Art
Contemporain, Paris, maggio/mai - giugno/juin.

Dipinti di Mathieu, Galleria Notizie, Torino,
23 settembre/septembre - ottobre/ottobre.

Mathieu. Gouaches, Galleria del Cavallino,
Venezia, settembre/septembre - ottobre/ottobre.

Mathieu, New London Gallery, London,
28 ottobre/ottobre - novembre.

Mathieu, Kootz Gallery, New York,
dicembre/décembre.

Mathieu, Museo Atheneo, Madrid,
novembre - dicembre/décembre.

1961

Mathieu, Hôtel de la Présidence, Beirut,
marzo/mars.

Mathieu. Gouachen, Galerie Schmela,
Düsseldorf, 6 maggio/mai - 9 giugno/juin.

Mathieu. Œuvres récentes, Galerie Rive Droite,
Paris, 24 maggio/mai - 15 giugno/juin.

Mathieu, Galleria del Naviglio, Milano,
15-30 giugno/juin.

Mathieu. Petites improvisations, Galerie
Jacques Dubourg, Paris, 20 ottobre/ottobre -
10 novembre.

1962

Mathieu, Galerie Hilt, Basel, 10 gennaio/gennaio -
10 febbraio/février.

Mathieu, Bezalel Museum, Jerusalem,
17 marzo/mars - aprile/avril.

Mathieu, Neue Galerie im Künstlerhaus,
München, marzo/mars - aprile/avril.

Mathieu, Galleria La Bussola, Torino,
aprile/avril - maggio/mai.

Mathieu, Galleria dell'Ariete, Milano,
agosto/août - settembre/septembre.

Mathieu, Galleria La Loggia, Bologna,
13-30 ottobre/ottobre.

Mathieu, Museum Pavillon H. Rubinstein,
Tel Aviv, 27 novembre - dicembre/décembre.

1963

Mathieu, Galerie Dominion, Montréal,
febbraio/février - marzo/mars.

Mathieu, Musée d'Art Moderne
de la Ville de Paris, Paris, 29 marzo/mars -
31 maggio/mai.

*Mathieu. 50 Œuvres particulièrement choisies
parmi les collections belges*, Palais des Beaux-Arts,
Bruxelles, 29 marzo/mars - 30 aprile/avril.

Mathieu, Arts et Culture, Genève,
ottobre/ottobre.

- 1964**
Mathieu, Galerie Argos, Nantes, 18 gennaio/janvier - 15 febbraio/février.
Mathieu, Galerie Parti-Pris, Grenoble, 30 aprile/avril - 22 maggio/mai.
Georges Mathieu, Galerie Arditti, Paris, 21 maggio/mai - 30 giugno/juin.
Mathieu, Gimpel Fils, London, 3 novembre - 5 dicembre/décembre.
- 1965**
Georges Mathieu, Gimpel & Hanover Galerie, Zürich, 6 febbraio/février - 3 marzo/mars.
Mathieu. *14 neue Ölbilder*, Galerie Schmela, Düsseldorf, giugno/juin.
Mathieu, Court Gallery, København, 4-19 settembre/septembre.
Mathieu, Galerie Charpentier, Paris, 12 ottobre/octobre - 15 dicembre/décembre.
Mathieu, Galerie Bleue, Stockholm, ottobre/octobre.
Mathieu/Uthaug, Kaare Berntsen Gallery, Oslo, 16 ottobre/octobre - 2 novembre.
Georges Mathieu. *Œuvres graphiques*, Centre Français d'Etudes et d'Information, Milano, 16 novembre - 14 dicembre/décembre.
Georges Mathieu, Galleria del Milione, Milano, 16 novembre - 14 dicembre/décembre.
Georges Mathieu 1965, Galerie Saqqârah, Gstaad, 28 dicembre/décembre - gennaio/janvier 1966.
Mathieu, Galerie Dominion, Montréal, ottobre/octobre.
- 1966**
Mathieu. *Gouaches et peintures*, Galerie La Vieille Echoppe, Saint-Paul de Vence, 6-27 settembre/septembre.
Mostra dell'opera recente di Georges Mathieu, Galleria AAB, Brescia, 8-20 ottobre/octobre.
Mathieu, Galleria La Loggia, Bologna, 22 gennaio/janvier - 6 febbraio/février.
- 1967**
Mathieu. *Gemälde, Gouachen, Aquarelle, Collagen*,
- Kölnischer Kunstverein, Köln, 11 luglio/juillet - 3 settembre/septembre.
Mathieu. *Huiles et gouaches récentes*, Galerie Argos, Nantes, 11 marzo/mars - 5 avril/avril.
Mathieu. *15 affiches pour Air France*, Musée National d'Art Moderne, Paris, 26 ottobre/octobre - 7 gennaio/janvier 1968.
Mathieu, Galerie La Vieille Echoppe, Saint-Paul de Vence, 6 settembre/septembre - 15 ottobre/octobre.
- 1968**
Georges Mathieu, Gimpel & Hanover Galerie, Zürich, 20 gennaio/janvier - 24 febbraio/février.
Mathieu, Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds, 9 marzo/mars - 7 aprile/avril.
Georges Mathieu, Gimpel Fils, London, 17 aprile/avril - 11 maggio/mai.
Mathieu. *15 Gouaches*, Galerie Kontakt, Antwerpen, 25 gennaio/janvier - 17 febbraio/février.
Mathieu. *Gouaches, collages et huiles récentes*, Galerie des Bastions, Genève, 13 febbraio/février - 9 marzo/mars.
- 1969**
Mathieu, Manufacture des Gobelins, Paris, 24 settembre/septembre - 15 ottobre/octobre.
Opere recenti di Georges Mathieu, Galleria del Milione, Milano, 1-20 ottobre/octobre.
Mathieu, Musée des Beaux-Arts, Rennes, dicembre/décembre.
Mathieu, Maison de la Culture, Rennes, dicembre/décembre.
Georges Mathieu, Galleria del Milione, Milano, 16 novembre - 15 dicembre/décembre.
Georges Mathieu, Galleria Il Cancellò, Bologna, novembre - dicembre/décembre.
Mathieu. *Gouaches*, Galerie Rive Droite, Paris, 3-31 ottobre/octobre.
Georges Mathieu, The Arts Council of Northern Ireland Gallery, Belfast, 12 novembre - 6 dicembre/décembre.
Mathieu. *Huiles et gouaches*, Galerie Argos, Nantes, 29 novembre - 20 dicembre/décembre.
- 1970**
Mathieu. *Gouaches et collages*, Galerie Lambert Monet, Genève, 1-30 giugno/juin.
- 1971**
Mathieu, Galerie Veranneman, Bruxelles, 14 gennaio/janvier - 6 febbraio/février.
Mathieu à la Monnaie. Médailles et Peintures, Musée Monétaire de Paris, Paris, marzo/mars - aprile/avril.
Quelques gouaches et huiles de Mathieu, Galerie Argès, Bruxelles, 11 febbraio/février - 6 marzo/mars.
Mathieu. *Peintures 1970*, Galerie Rive Droite, Paris, marzo/mars.
Mathieu, Galerie Kontakt, Antwerpen, 26 marzo/mars - 17 aprile/avril.
- 1972**
Georges Mathieu. *Gouaches 1972*, Gimpel Fils, London, 9 maggio/mai - 3 giugno/juin.
Georges Mathieu. *Gouachen und Medaillen*, Galerie Suzanne Egloff, Basel, 28 gennaio/janvier - 20 marzo/mars.
Mathieu, Galerie Grand'Rue, Genève, 30 aprile/avril.
Georges Mathieu. *Gouaches et peintures d'une collection privée*, Galerie du Triangle, Paris, 8-29 febbraio/février.
Mathieu, Centre d'Art, Beirut, 23 maggio/mai - 15 giugno/juin.
Mathieu, Galerie Tallien, Saint-Tropez, 10 giugno/juin - 10 luglio/juillet.
- 1974**
Mathieu. *Œuvres anciennes 1948-1960*, Galerie Beaubourg, Paris, 21 febbraio/février - 30 marzo/mars.
- 1976**
Les Mathieu de Mathieu, Musée Picasso, Antibes, 7 luglio/juillet - 31 dicembre/décembre.
Hommage à l'Espagne de Georges Mathieu. *Peintures 1976*, Galerie Beaubourg, Barcelona, 23 novembre - 20 gennaio/janvier 1977.
- 1977**
Les Mathieu de Mathieu. *Trente ans d'abstraction lyrique*, Casino, Oostende, 2 luglio/juillet - 28 agosto/août.
Gouaches de Georges Mathieu, Galerie Poseidon, Oostende, 2 luglio/juillet - 28 agosto/août.
Mathieu, Galeria Punto, Valencia, marzo/mars.
Mathieu, Galeria Ruiz-Castillo, Madrid, 20 aprile/avril.
Mathieu, Château de Simiane, Valréas, 17 luglio/juillet - 11 settembre/septembre.
- 1978**
Mathieu. *Quelques œuvres peintes de 1963 à 1978*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 12 aprile/avril - 26 giugno/juin.
Mathieu, Nouvelle Salle des Fêtes, Aix-en-Provence, 14 luglio/juillet - 15 agosto/août.
Mathieu, Galerie de la Prévôté, Aix-en-Provence, 14 luglio/juillet - 3 agosto/août.
Mathieu, Galerie Protée, Toulouse, 2 dicembre/décembre - 18 gennaio/janvier 1979.
- 1979**
Georges Mathieu. *Gouaches récentes*, Galerie Dominion, Montréal, 10-31 maggio/mai.
Mathieu. *Recent Paintings and Gouaches*, Wildenstein, New York, 9-25 maggio/mai.
- 1980**
Mathieu, Galerie Lauter, Mannheim, 26 gennaio/janvier - 19 marzo/mars.
Mathieu, Galerie d'Art Contemporain, Art 11'80, Basel, 12-17 giugno/juin.
Mathieu, Musée de la Poste, Paris, 15 novembre - 14 dicembre/décembre.
- 1981**
Mathieu, Galerie Protée, FIAC, Grand Palais, Paris, 16-25 ottobre/octobre.
- 1982**
Mathieu, Galerie Jade, Colmar, 10 novembre - 31 dicembre/décembre.

- 1983**
Quelques aspects récents de l'œuvre peint de Georges Mathieu, 1976-1983, Château de Vascoeuil, Vascoeuil, 2 luglio/juillet - 6 novembre.
Quelques aspects récents de l'œuvre peint de Georges Mathieu, Galerie Pro Arte Kasper, Morges, 6 settembre/settembre - 13 ottobre/octobre.
- 1984**
Quelques aspects récents de l'œuvre peint de Georges Mathieu 1976-1984, Théâtre Municipal, Brive-la-Gaillarde, 27 giugno/juin - 16 settembre/settembre.
- 1985**
Mathieu, Galerie Moyon Avenard, Nantes, 11 gennaio/Janvier - marzo/mars.
Georges Mathieu. The Art of Lyrical Abstraction, Wally Findlay Galleries, New York, 17 aprile/avril - 11 maggio/mai.
Mathieu, Palais des Papes, Avignon, 7 agosto/août - 15 ottobre/octobre.
Mathieu. Huiles et gouaches récentes, Galerie Rue Calvin, Genève, 24 settembre/settembre - 18 ottobre/octobre.
- 1986**
Georges Mathieu. The Art of Lyrical Abstraction, Wally Findlay Galleries, Palm Beach, Florida, 18 febbraio/février - 11 marzo/mars.
Mathieu, Galerie de Luxembourg, Luxembourg, 26 settembre/settembre - 18 ottobre/octobre.
Mathieu, Galerie Schindler, Bern, settembre/settembre.
- 1987**
Mathieu. Recent Paintings by the Master of Lyrical Abstraction, Wally Findlay Galleries, New York, 20 maggio/mai - 20 giugno/juin.
Georges Mathieu. Œuvres récentes, Galerie Sapone, Nice, 7 luglio/juillet - 15 settembre/settembre.
Georges Mathieu, Galerie Dominion, Montréal.
Mathieu. Huiles sur toiles, Galerie de Bellecour, Lyon, 5 dicembre/décembre - 8 gennaio/Janvier 1988.
- Mathieu*, Galleria Tega, Milano, aprile/avril - maggio/mai.
Mathieu, Galerie Protée, Paris, giugno/juin.
Mathieu, Galerie Semiha Huber, Zürich, 15 ottobre/octobre - 15 febbraio/février 1988.
Mathieu, Galleria La Loggia, Bologna, 28 novembre - 31 dicembre/décembre.
Mathieu, Galerie Guy Pieters, Gent, 15-30 ottobre/octobre.
- 1988**
Georges Mathieu, Galerie R. Mischkind, Lille, 15 marzo/mars - 24 aprile/avril.
Georges Mathieu, Centro Arti Visive Beniamino, Finalborgo, giugno/juin - luglio/juillet.
Mathieu, Galerie Guy Pieters, Knokke-le-Zoute, 14 agosto/août - 4 settembre/settembre.
Georges Mathieu, Galerie Protée, Paris, 5 ottobre/octobre - 5 novembre.
Mathieu, Art Valley '88, Forte dei Marmi, dicembre/décembre - gennaio/Janvier 1989.
Mathieu, Galleria Narciso, Torino, 23 gennaio/Janvier - 27 febbraio/février.
Mathieu, Studio De Crescenzo, Roma, 1-11 marzo/mars.
Georges Mathieu, Galerie Protée, Toulouse, 14 novembre - dicembre/décembre.
- 1989**
Georges Mathieu. Opere recenti, Galleria dello Scudo, Verona, 18 marzo/mars - 22 aprile/avril.
Mathieu. Huiles sur toiles, Maison de la Culture, Metz, 14 ottobre/octobre - 5 novembre.
Mathieu, Galerie Protée, FIAC, Paris, 7-15 ottobre/octobre.
Mathieu, Galerie de Bellecour, Lyon, 9 dicembre/décembre - 11 gennaio/Janvier 1990.
- 1990**
Georges Mathieu, Elleni Galleria d'Arte, Bergamo, 21 marzo/mars - 21 aprile/avril.
Mathieu. Œuvres monumentales 1958-1978 et peintures récentes 1989-1990 (Période barbare), Abbaye des Cordeliers, Châteauroux, 15 giugno/juin - 2 settembre/settembre.
- Mathieu*, Galleri Ostermalm, Stockholm Art Fair, Stockholm.
Mathieu, Galerie Semiha Huber, Zürich, novembre.
- 1991**
Mathieu, Villa Chanteclerc, Fort-de-France, 18-30 gennaio/Janvier.
Georges Mathieu. Opere recenti, Arte '92, Milano, 4 aprile/avril - 13 luglio/juillet.
Mathieu, Musée Léon Dierx, Saint-Denis de la Réunion, 11-30 aprile/avril.
Mathieu, Hôtel de la Province Sud, Nouméa, 11-20 settembre/settembre.
- 1992**
Georges Mathieu. Peintures, Galerie Dominion, Montréal, 28 marzo/mars - 18 aprile/avril.
Mathieu, Château Marquis d'Alesme, 19 giugno/juin - 15 settembre/settembre.
Georges Mathieu, Château-Musée, Boulogne-sur-Mer, 26 giugno/juin - 15 ottobre/octobre.
- 1994**
La France de Mathieu, Les Galeries de Saint-Germain, Saint-Germain-en-Laye, 26 settembre/settembre - 5 novembre.
- 1995**
Mathieu. Autour de la bataille de Hastings, Espace d'Art Moderne et Contemporain, Réfectoire des Jacobins, Toulouse, 24 gennaio/Janvier - 27 febbraio/février.
- 2002**
Georges Mathieu, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 18 giugno/juin - 6 ottobre/octobre.
- 2003**
Georges Mathieu, Salle Saint-Georges, Liège, 24 gennaio/Janvier - 2 marzo/mars.
Georges Mathieu, Cathédrale Saint-Paul, Liège, 24 gennaio/Janvier.
Georges Mathieu, Refettorio delle Stelline, Galleria del Credito Valtellinese, Milano, 11 settembre/settembre - 15 novembre.
- 2006**
Mathieu à Versailles, Petite Ecurie du Château de Versailles, 5 maggio/mai - 2 luglio/juillet.
Georges Mathieu, 15 toiles entre 1947 et 1990, Marlborough Gallery, FIAC Paris, 26-30 ottobre/octobre.
Hommage à Mathieu, Galerie Elegance, Taipei.
- 2006-2007**
Georges Mathieu, Espace d'Art Contemporain Fernet Branca, Saint-Louis, 8 dicembre/décembre - 18 febbraio/février 2007.
- 2009**
Mathieu, peintures et gouaches 1949-1979, Galerie Bailly Contemporain, XVIII^e Pavillon des Arts et du Design, Jardin des Tuileries, Paris, 1-5 aprile/avril.
- 2011**
Georges Mathieu, huiles et aquarelles, Galerie Dil, Paris, 8 marzo/mars - 8 aprile/avril.
Omaggio a Georges Mathieu, Centre Culturel Français de Milan, Milano, 27 settembre/settembre - 8 ottobre/octobre.
- 2011-2012**
Georges Mathieu, 1948-1969, Galleria Agnellini Arte Moderna, Brescia, 15 ottobre/octobre - 14 aprile/avril 2012.





