



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE VI – Histoire de l’art et archéologie
Laboratoire de recherche Centre André Chastet

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L’UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Histoire de l’art / Art contemporain

Présentée et soutenue par :

Rhôna KOPECZKY

le : 2 février 2013

Le Cercle de Zugló
Un groupe informel d’artistes abstraits
en Hongrie entre 1958 et 1968
Antécédents, activité et résonance (1945-1990)

Sous la direction de :

Monsieur Arnauld PIERRE Professeur, Université Paris-Sorbonne (Paris IV),
Centre André Chastet

JURY (*y reporter tous les membres de jury présents à la soutenance*):

Madame Annie CLAUSTRES Présidente du jury
Maître de conférences HDR, Université Lyon 2
Conseiller Scientifique - Histoire de l’art
contemporain XXe-XXIe siècles, Institut national
d’histoire de l’art (INHA)

Madame Krisztina PASSUTH Professeur émérite, Université Loránd Eötvös, Budapest

Madame Elvan ZABUNYAN Maître de conférences HDR, Université Rennes 2

Le Cercle de Zugló

Un groupe informel d'artistes abstraits en Hongrie entre 1958 et 1968

Antécédents, activité et résonance

1945-1990

Cette étude aborde l'activité d'un cercle artistique hongrois d'avant-garde nommé *Cercle de Zugló*, et composé de jeunes peintres et sculpteurs abstraits. Fonctionnant de manière autodidacte, cette formation informelle regroupait les artistes Imre Bak, Tibor Csiky, Sándor Csutoros, Pál Deim, János Fajó, Tamás Hencze, Endre Hortobágyi, Sándor Molnár et István Nádler, et exista de 1958 à 1968, durant la période communiste en Hongrie. Par l'examen de ses antécédents théoriques et stylistiques remontant à l'*Ecole Européenne* et au *Groupe des artistes abstraits* (1945-1948), jusqu'à sa résonance dans le retour à peinture des années quatre-vingt nommé *Nouvelle Sensibilité* (1978-1990), l'auteur tente de déterminer l'importance mais aussi la valeur éthique de la production abstraite du *Cercle de Zugló* dans le paysage artistique hongrois alors isolé des actualités artistiques internationales et dominé par l'idéologie politique culturelle du réalisme socialiste.

La mise en perspective théorique et stylistique permet d'une part de définir à quel point la démarche des jeunes artistes se veut être l'héritière intellectuelle et artistique de la génération plus âgée de l'avant-garde hongroise, d'orientation constructiviste. D'autre part, elle s'efforce de mettre en lumière à quel point le *Cercle de Zugló* se différencie de ses pères spirituels, par l'introduction et l'adoption de l'abstraction lyrique française, puis de la nouvelle abstraction géométrique américaine. Elle traduit également la volonté de redéfinir une identité artistique hongroise et de la réinsérer dans le contexte et le flux internationaux.

The Zugló Circle

An informal group of abstract artists in Hungary between 1958 and 1968

Antecedents, activity and resonance

1945-1990

This study examines the activity of a Hungarian avant-garde artistic circle named *Zugló Circle*, formed by young abstract painters and sculptors. Working in a self-taught way, this informal group gathered the artists Imre Bak, Tibor Csiky, Sándor Csutoros, Pál Deim, János Fajó, Tamás Hencze, Endre Hortobágyi, Sándor Molnár and István Nádler, and existed from 1958 to 1968, during the communist period in Hungary. Through the analysis of its theoretical and stylistic antecedents going back the *European School* and the *Group of abstract artists* (1945-1948) until its resonance in the new painterly wave of the eighties named *New Sensitivity*, the author determines the importance, the ethical value of the abstract production of the *Zugló Circle* in the Hungarian artistic landscape, which at the time was isolated and dominated by the cultural politics ideology of socialist realism.

Putting the young artists' approach in a theoretical and stylistic perspective, the author defines on one hand to which extent it wished to be the intellectual and artistic heir of the older generation of the Hungarian avant-garde, of constructivist orientation. On the other hand, this perspective also sheds light on how the *Zugló Circle* differentiates from its spiritual fathers, through the introduction and adoption of the French lyrical abstraction and later the American geometrical abstraction. It also reveals the will to redefine a Hungarian artistic identity and to reinsert it in an international context and stream.

A művészetnek nem célja, hanem oka van.

Kassák Lajos

L'art n'a pas de but, mais une cause.

Lajos Kassák

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement l'artiste Attila Csáji pour ses témoignages, la gentillesse et la bienveillance avec laquelle il m'a ouvert ses archives personnelles, ainsi que les peintres Imre Bak, Pál Deim, János Fajó, Tamás Hencze, Sándor Molnár, István Nádler pour leur accueil chaleureux, leurs anecdotes et leur aide inestimables. Je tiens également à témoigner ma reconnaissance envers les historiens d'art Gábor András et Krisztina Passuth pour leurs précieux conseils, ainsi qu'envers Ákos Vörösváry – Első Magyar Látványtár, pour m'avoir permis de découvrir et photographier les chefs d'oeuvres non répertoriés d'Endre Hortobágyi. Enfin, je remercie Barnabás Bencsik, directeur du Musée d'art contemporain Ludwig de Budapest pour son soutien compréhensif, la critique d'art Emese Kürti pour ses lumières, et le professeur Arnauld Pierre pour m'avoir permis d'étudier ce sujet.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	7
TABLE DES MATIERES	8
INTRODUCTION.....	11
LE CONTEXTE POLITIQUE ET CULTUREL DE LA HONGRIE AU SORTIR DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE : ENTRE LE SOUVENIR DE LA LIBERTÉ ARTISTIQUE ET L'OMBRE MENAÇANTE DU RÉALISME SOCIALISTE.	28
A. 1945-1948 : LA BRÈVE PÉRIODE DE RENOUVEAU ARTISTIQUE.....	31
1. <i>L'Ecole Européenne et le Groupe des Artistes Abstraits, seconde génération de l'avant-garde hongroise.</i>	33
a. La formation et les objectifs de l'Ecole Européenne (1945).	33
b. Le Groupe des Artistes Abstraits et la Galerie aux Quatre Points Cardinaux (1946).	37
c. Les bases théoriques et spirituelles de la nouvelle abstraction : Béla Hamvas et Ernő Kállai.	40
2. <i>La politisation de l'art et des grands débats esthétiques et théoriques : l'abstraction comme attitude esthétique et éthique réactionnaire face au réalisme socialiste.</i>	<i>41</i>
a. Ernő Kállai : <i>Le visage caché de la nature</i> ou le parallèle entre les sciences et l'art abstrait (1947).....	43
b. Béla Hamvas et Katalin Kemény : <i>Révolution dans l'art</i> , ou l'approche mystique de l'abstraction (1947).....	47
c. György Lukács : <i>Les théories hongroises de l'art abstrait</i> (1947).....	55
d. Le tournant de 1948 : la fin du libéralisme et le discours de Rákosi.	61
B. 1948-1956 : LA RESTRUCTURATION DE LA VIE CULTURELLE SUR LE MODELE SOVIETIQUE.....	64
1. <i>L'ère Rákosi et la fin du libéralisme (1948-1953).....</i>	<i>64</i>
a. Les caractéristiques de l'ère Rákosi.	64
b. L'introduction du réalisme socialiste : la transition opérée par le ministre de l'éducation populaire József Révai	67
• L'Exposition de peinture soviétique au Salon national (1949).	70
• La Première exposition des Arts plastiques hongrois au Műcsarnok (1950).	71
2. <i>L'ère poststalinienne (1953-1956) : entre détente et durcissement.....</i>	<i>75</i>
a. La révolution hongroise de 1956 et son traumatisme : le renouveau de l'abstraction comme exutoire à l'oppression soviétique.	76
• Les faits historiques.....	76
• Les réponses artistiques.....	77
- <i>Ismes, histoire des mouvements artistiques modernes</i> par Lajos Kassák et Imre Pán (1956).	79
- <i>L'Exposition de Printemps</i> (1957).	81
b. György Aczél, le soldat de la culture.	85
• Le système discriminatif des trois « T ».	85
• Le Studio des jeunes artistes.....	86
• La Fédération des Arts Plastiques.	87
C. LES PREMICES, LA GENESE ET LES DEBUTS DU CERCLE DE ZUGLÓ (1956-1962).	92
1. <i>Sándor Molnár, figure centrale du Cercle.</i>	<i>92</i>
a. La soif de connaissance provoquée par le vacuum artistique et culturel.	92
b. Les premiers tâtonnements vers l'abstraction (1956-1958).....	95
c. La rencontre des membres du cercle (1958).....	98
2. <i>Genèse : élaboration des méthodes et modes de travail autodidactes du Cercle.</i>	<i>101</i>
a. Lectures, méthodes et exercices (1958-1962) : information-discussion-analyse et mise en pratique des connaissances acquises.	102
b. Synthèse des connaissances : <i>L'Analyse des éléments picturaux</i> par Sándor Molnár (1962) sur le modèle de <i>Point et ligne sur plan</i> de Kandinsky.	107
c. Visites d'atelier des anciens maîtres et rejonction avec l'avant-garde hongroise.....	116
LE CERCLE DE ZUGLÓ OU LA QUÊTE DE LA CONTEMPORANÉITÉ : PROCESSUS INTROSPECTIF D'EXPLORATION DE L'IDENTITÉ ARTISTIQUE DANS LA PEINTURE ABSTRAITE.	120
A. DANS LE SILLAGE DE LA TRADITION ABSTRAITE EUROPÉENNE : DE L'HÉRITAGE SPIRITUEL DE L'ECOLE EUROPÉENNE À L'ABSTRACTION LYRIQUE FRANÇAISE (1962-1966).	121
1. <i>« Finalement, pour amener la lumière, il faut séparer l'abstrait du non-figuratif » : les expérimentations et recherches abstraites du Cercle dans la lumière de la tradition hongroise et de l'abstraction lyrique française.</i>	<i>121</i>
a. Le rayonnement de la pensée de Béla Hamvas.	121

b. Ni réaliste ni non-figuratif : le problème d'interprétation et de catégorisation formelle et éthique posé par l'abstraction lyrique pour la critique hongroise.	127
c. Sándor Molnár : le message de l'abstraction lyrique française.	130
• L'influence de Notes sur la peinture d'aujourd'hui de Jean Bazaine.	130
• Synthèse du dynamisme de Bazaine et de Riopelle, de la composition d'Estève et de la spiritualité de Manessier.	133
2. <i>Les interpénétrations ou la recherche d'équilibre entre la source d'inspiration figurative et la forme pure.</i>	138
a. Imre Bak et la structuration des taches.	138
b. István Nádler et la transcendance de la Niké de Samothrace.	142
c. Pál Deim et la tradition de Szentendre.	146
3. <i>Se montrer au monde : les premières expositions et la dilatation progressive du Cercle.</i>	150
a. L'exposition du KISZ Klub (1963).	150
b. Les possibilités ou difficultés d'exposition alternatives génératrices de nouvelles rencontres : le phénomène Pál Petri-Galla (1963-1964).	152
3. <i>Dilatation : le Cercle comme pôle d'attraction et plateforme intellectuelle alternative pour les autodidactes.</i>	154
B. L'APPROCHE FORMELLE DE L'HÉRITAGE DE L'ÉCOLE EUROPÉENNE PAR LES PEINTRES ET SCULPTEURS AUTODIDACTES TAMÁS HENCZE, ENDRE HORTOBÁGYI, TIBOR CSIKY ET SÁNDOR CSUTOROS.	158
1. <i>La libération du geste, de la surface et de la composition : Endre Hortobágyi et Tamás Hencze.</i>	158
a. Endre Hortobágyi : de la calligraphie à l'essence abstraite de la nature.	158
• Dépasser la forme, éveiller la toile : le paysage comme spectacle libérateur (1962-1965).	160
• Les peintures bruissantes et frémissantes : capturer les effets changeants de la lumière et du mouvement naturels sur la toile (1965-1966).	161
b. La peinture gestuelle de Tamás Hencze : le processus de réduction chromatique.	166
• Les premières aquarelles colorées (1962-1964).	168
• La réduction chromatique : le geste noir dans l'espace blanc (1964).	169
• La réduction gestuelle par l'utilisation du rouleau de peintre (1965).	171
b. <i>La voie bioromantique selon Ernő Kállai : les sculpteurs Tibor Csiky et Sándor Csutoros.</i>	173
a. Les structures micro- et macrocosmiques de Tibor Csiky.	173
• Les premières structures creuses (1963-1968).	177
• Les lois des mouvements de l'univers : vagues, bulles, cratères et la mécanique quantique.	179
b. Les formes organiques suspendues de Sándor Csutoros.	183
C. ÉCLOSION : VERS L'ABSTRACTION GEOMETRIQUE, LE NEO-CONSTRUCTIVISME PUIS LA DISLOCATION PROGRESSIVE DU CERCLE (1966-1968).	188
1. <i>Le tournant de l'année 1966 : l'exposition Stúdió '66 en tant que réévaluation du concept d'avant-garde artistique.</i>	189
2. <i>La voie ésotérique de Sándor Molnár.</i>	195
a. <i>Le Yoga du peintre</i> (1966) : une philosophie picturale.	195
b. Les monochromes des peintures vides : le Color field hongrois.	197
3. <i>La non-figuration géométrique pure de Tamás Hencze et János Fajó.</i>	199
a. Tamás Hencze ou la distanciation du peintre, de la matière picturale et de la toile.	199
• Le tournant de 1965 et l'utilisation du rouleau de peintre.	199
• La recherche du mouvement synthétique.	203
b. János Fajó et la forme pure selon Lajos Kassák.	206
3. <i>L'abstraction géométrique émotive d'Imre Bak et István Nádler.</i>	210
a. Imre Bak : de la géométrie pop au Hard-edge et Shaped canvas.	212
• Laisser l'ordre prendre possession de la toile : les premières géométries pop.	214
• A la conquête de la troisième dimension : du Hard-edge au Shaped canvas.	216
b. István Nádler : les paysages géométriques dramatiques.	221
• L'étude de la symétrie et de la planéité à travers les ornements folkloriques et motifs décoratifs archaïques.	221
• La simulation chromatique du mouvement.	225
LA PORTÉE ET LA RÉSONANCE DE LA DÉMARCHE ESTHÉTIQUE DU CERCLE DE ZUGLÓ : LES ENJEUX ET LA RÉÉVALUATION DE L'ABSTRACTION HONGROISE DANS LE CONTEXTE NATIONAL ET INTERNATIONAL.	230
A. L'ÉPANOUISSEMENT DE LA NOUVELLE AVANT-GARDE ET LA DIVERSIFICATION PROGRESSIVE DES MÉDIUMS ET SUPPORTS ARTISTIQUES.	231
1. <i>La génération Iparterv.</i>	231
a. Les expositions <i>Iparterv</i> de 1968 et 1969 : la somme des différents mouvements artistiques des années soixante.	231
b. L'exposition <i>Szürenon</i> de 1969 : surréalisme et non-figuration.	235
c. L'exposition <i>R</i> de 1970 et la chapelle de Balatonboglár : l'entrée officielle de l'art conceptuel en Hongrie.	238

• L'exposition R de 1970.....	238
• La Chapelle de Balatonboglár ou le bastion de la jeune génération de l'avant-garde.....	239
2. <i>La situation de l'art abstrait face à la nouvelle avant-garde activiste : le recul du médium pictural et de l'importance de l'abstraction.</i>	245
a. Le Budapesti Műhely (1973-1988) comme survivance de l'esprit du Cercle de Zugló.....	246
b. Le travail conceptuel des artistes de Zugló.....	249
• Imre Bak : folklore et sémiotique.....	249
• István Nádler : géométrie et espace.....	252
3. <i>Au-delà du modernisme : changement d'optique et d'enjeux esthétiques dans la peinture hongroise à la fin des années 1970.</i>	254
a. L'assouplissement du régime répressif communiste : la répression et disparition progressive de l'avant-garde activiste hongroise et le relâchement de la politique culturelle officielle.....	254
b. Les signes d'un changement d'orientation esthétique : la volonté des artistes de reconstituer leur conscience historique.....	256
c. Le tournant de l'année 1980 : la nouvelle exposition <i>Iparterv</i> , la percée d'une nouvelle orientation picturale sur la scène internationale et son impact sur le renouveau pictural en Hongrie.....	257
B. LA NOUVELLE SENSIBILITE HONGROISE : RETOUR A LA PEINTURE A LA FIN DES ANNEES 1970.....	261
1. <i>Ákos Birkás : la masse picturale comme matière constitutive du peintre et substance dépositaire de l'identité de l'artiste et universelle de l'homme.</i>	266
a. La série des paysages symétriques.....	266
b. La série des <i>Têtes</i> : l'ovale comme symbole de la personnalité physique et de l'espace de création.....	268
2. <i>Tamás Hencze : l'ambiguïté du pseudo-geste et la citation de gestualités picturales.</i>	272
a. Les <i>pseudo-gestes</i>	272
b. Les <i>gestogrammes</i>	274
3. <i>István Nádler : la rencontre de la géométrie suprématiste et du geste libéré par l'expérience musicale à travers la citation, répétition et réinterprétation de l'Histoire de l'art.</i>	276
a. Le tournant de 1980 : la musique classique et contemporaine comme facteur libérateur du geste et du sentiment face à la géométrie.....	278
b. La réinterprétation du <i>Parallélogramme jaune sur fond blanc</i> (1917-1918) de Kazimir Malevitch : le geste contre la géométrie ou l'identité artistique contre le temps et la répétition comme rituel pictural.....	282
c. La reconquête de la conscience historique et politique de l'artiste : la série <i>Temesvár-Bucarest</i>	284
4. <i>Imre Bak : les traditions artistiques et picturales hongroises comme source d'inspiration structurelle, formelle et la question du postmodernisme.</i>	286
a. L'art populaire hongrois comme modèle de pensée, de composition et de structure.....	286
b. L'influence du postmodernisme architectural et musical.....	290
C. NOUVELLE FIGURATION ET POSTMODERNISME : LA NECESSITE DE DEMYTHIFIER L'AVANT-GARDE ET L'ABSTRACTION.....	293
1. <i>Károly Kelemen : la problématique de la réactualisation de l'histoire à travers la citation ironique de l'histoire de l'art.</i>	293
a. Les <i>Images Gommées</i> ou la nécessité de démythifier l'avant-garde.....	293
b. Le relativisme des systèmes de valeurs de l'Histoire et l'Histoire de l'art ; le passé comme vivier de références et de citations permettant une infinité de nouvelles combinaisons.....	296
c. L'artiste face à la culture de masse et le constat amer des possibilités de création après l'avant-garde.....	298
2. <i>László Fehér : la toile comme surface d'expression émotive et d'invocation de souvenirs personnels.</i>	301
a. La série des paysages dramatiques.....	301
b. La série <i>Souvenirs de Dég</i> ou la dimension psychologique et ontologique de la couleur.....	303
c. La disparition de la couleur.....	304
3. <i>La volonté d'ouverture vers l'Occident : le rôle de l'historien d'art Lóránd Hegyi.</i>	305
a. La parenté avec les théories artistiques et les manifestations occidentales du retour vers la peinture.....	305
b. La diffusion des théories postmodernistes en Hongrie.....	307
CONCLUSION.....	311
SOURCES.....	321
BIBLIOGRAPHIE.....	321
INDEX DES NOMS PROPRES.....	329
VOLUME D'ANNEXES.....	335
TABLE DES MATIERES DES ILLUSTRATIONS.....	337
ENTRETIENS.....	528
APPENDICE.....	558

INTRODUCTION

Le Cercle de Zugló était une formation artistique composée de jeunes peintres et sculpteurs hongrois, dont l'activité, basée à Budapest, fut datée par l'historien d'art Gábor Andrási entre 1958 et 1968 et se concentrait sur l'abstraction. Cette formation se composait d'un nombre changeant de membres, s'étendant du noyau initial formé de quatre jeunes peintres à une dizaine d'artistes, sans compter les visiteurs occasionnels.

Le Cercle de Zugló n'eut ni manifeste ni programme rédigé, mais l'objectif clairement exprimé de rattraper le retard de la scène artistique hongroise face aux mouvements internationaux, ceci par une méthode reposant sur trois axes principaux qui étaient l'information, l'analyse et la pratique. Il s'agissait d'une méthode autodidacte destinée en premier lieu à combler le manque d'informations cruel concernant les actualités artistiques internationales en Hongrie, la vie culturelle étant manipulée par l'idéologie communiste qui ne tolérait aucune coexistence des mouvements artistiques aux côtés du réalisme socialiste.

L'initiateur du Cercle de Zugló était le peintre Sándor Molnár. Durant ses études à l'Académie des Beaux-arts de Budapest, il fit la connaissance d'Imre Bak, Pál Deim et István Nádler, eux-mêmes peintres avec lesquels il se découvrit des affinités artistiques, la même soif d'informations ainsi que le même intérêt pour l'abstraction. C'est ainsi que vit le jour le noyau initial du Cercle de Zugló en 1958, dans l'appartement de Sándor Molnár situé dans l'un des quartiers de Budapest se nommant Zugló, qui devint progressivement la base de réunions plus ou moins régulières durant lesquels les jeunes artistes s'informaient, analysaient les théories artistiques et les nouveaux courants artistiques, puis en débattaient.

A ce groupe initial s'ajoutèrent au cours des années soixante, de manière plus ou moins lâche, le peintre János Fajó ainsi que des artistes autodidactes, notamment les peintres Endre Hortobágyi, Tamás Hencze, et les sculpteurs Tibor Csiky et Sándor Csutoros.

Ces données requièrent dès à présent des précisions contextuelles politiques, historiques et culturelles. A partir de 1947 et jusqu'en 1989 en effet, la Hongrie fit partir du bloc communiste, ce qui sous-entend donc les mots-clés suivants : parti communiste, socialisme,

réalisme socialiste, centralisation, dictature, politique culturelle, prolétariat, contrôle de la vie intellectuelle, littéraire, artistique, censure, contrôle de la pensée. Le fait que le Cercle de Zugló exista et fonctionna durant la période du joug soviétique est donc essentiel pour l'étude et la compréhension du sujet. D'une part car les jeunes artistes du Cercle de Zugló poursuivirent des études artistiques dont le contenu était formaté par la politique culturelle officielle du parti communiste hongrois, fermement déterminé à introduire le réalisme socialiste comme programme artistique, d'autre part car leur intérêt pour l'abstraction, autant en pratique qu'en théorie, supposait une position morale et un comportement subversifs qui allait à l'encontre des directives culturelles du gouvernement hongrois.

Du point de vue du cadre chronologique immédiat, la période d'existence effective du Cercle de Zugló succédait à la révolution hongroise et sa répression par l'armée soviétique en 1956, et prit fin avec l'année 1968, date qui revêt une importance capitale non seulement pour l'histoire mondiale mais aussi sur la scène artistique hongroise, avec l'organisation de la première exposition intitulée *Iparterv*, qui présentait les différentes tendances de la jeune avant-garde hongroise.

Du point de vue du cadre chronologique nécessaire à l'étude et la compréhension du Cercle de Zugló, il est indispensable de remonter jusqu'à 1945, qui marque non seulement la fin de la Seconde Guerre mondiale mais aussi la création de l'Ecole Européenne, groupe artistique historique de la seconde génération de l'avant-garde hongroise. Ce groupe, qui exista jusqu'en 1948, se composait évidemment d'artistes, mais aussi de collectionneurs, et comprenait également les théoriciens et intellectuels éminents qu'étaient Ernő Kállai et Béla Hamvas, fervents défenseurs de l'art abstrait face au réalisme que prônait le philosophe marxiste György Lukács, l'une des têtes pensantes de l'idéologie socialiste hongroise. Les débats théoriques qui opposèrent ces hommes déterminèrent le contenu intellectuel et éthique du paysage artistique hongrois pour les années à venir. L'art abstrait était une attitude éthique d'opposition à l'appareil manipulateur communiste. Pour les jeunes artistes du Cercle de Zugló, la découverte de l'art abstrait et de la génération plus âgée de l'avant-garde leur permit de légitimer leur activité comme héritage intellectuel et artistique. Comme l'avait affirmé

clairement l'historien d'art István Hajdu¹ : « Le 'cercle de Zugló' était l'enfant-héritier intellectuel de l'Ecole Européenne »².

Si ce contact était plus moral et intellectuel que stylistique, les jeunes artistes souhaitaient par cette démarche établir une continuité entre l'ancienne génération contrainte au silence dans les années 1950 et leurs propres initiatives. En assumant l'héritage intellectuel de deux générations d'avant-garde, le Cercle de Zugló en formait donc la troisième génération. J'étudierai donc la nature de ce rapport, ainsi que de l'influence intellectuelle, stylistique ou formelle que l'Ecole Européenne et en particulier sa branche abstraite représentée par le Groupe des Artistes Abstraites avec à sa tête le théoricien Ernő Kállai, exerça réellement sur le Cercle de Zugló.

Certains artistes, notamment Sándor Molnár, meneur du Cercle de Zugló étaient également influencés par la conception artistique spirituelle du philosophe hongrois Béla Hamvas (1897-1968). Encore une fois, je me dois de citer les propos d'István Hajdu, qui résume la perception du Cercle de Zugló en Hongrie par les cercles d'historiens d'art : « S'il n'existait pas de théorie acceptée comme principe directeur et clairement défini, le dénominateur commun reconnu par tous – signifiant par là même le pont entre l'Ecole Européenne et le 'cercle de Zugló' : la conception artistique de Béla Hamvas, basée sur la psychologie et centrée sur la création, et interprétée par Sándor Molnár »³. Ceci constitue une affirmation tranchante que je dois nuancer. Si pour Molnár en effet, l'artiste n'est authentique que s'il est capable de faire un sacrifice vital pour l'art, et doit envisager l'art comme expérience du plus haut niveau, grâce à laquelle il peut atteindre l'éveil spirituel, cette même approche ésotérique de la création artistique effectivement héritée de la philosophie de Béla Hamvas était loin de faire l'unanimité auprès des artistes du Cercle de Zugló.

¹ István HAJDU (1949-) : éditeur, critique d'art. Editeur responsable plus éditeur-en-chef du *Képzőművészeti Kiadó (Edition des Arts Plastiques)* de 1975 à 1993. Editeur-en-chef de la revue d'art contemporain hongroise *Balkon* depuis 1993.

² « A 'zuglói kör' mintegy az Európai Iskola szellemi gyermeke-örököse volt », HAJDU István. *Csiky Tibor*. Budapest : Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, *Mai Magyar Művészek* n°54, 1979, p. 9.

³ « Nem létezett ugyan egyértelműen tisztázott, vezérelvként elfogadott elmélete, de volt egy majd' mindenki által elismert közös nevező – mely egyben az Európai Iskola és a 'zuglói kör' közötti hidat is jelentette : a Molnár által interpretált Hamvas Béla-féle ismeretelmélet alkotáscentrikus, pszichológián alapuló művészetfelfogása », *Ibid.*, p. 9.

La question de l'influence intellectuelle, spirituelle et artistique constitue en effet la ligne directrice du fonctionnement du Cercle de Zugló. L'influence initiale de Hamvas et de l'Ecole Européenne mise à part, la production artistique du Cercle se compose d'une mosaïque complexe d'influences qui se cristallisent avec un contenu et une intensité différente en chaque jeune artiste. Se documentant pour combler le manque abyssal d'informations sur les actualités artistiques contemporaines mondiales, les membres du Cercle parvinrent dans un premier temps à l'abstraction lyrique française et s'intéressèrent à l'art des jeunes peintres de tradition française, tout particulièrement à la production artistique de Jean Bazaine, Alfred Manessier et Maurice Estève. La dimension politique de cette filiation artistique et éthique semblait d'autant plus naturelle, si nous pensons au fait que l'exposition historique des *Vingt jeunes peintres de tradition française* organisée en 1941 se voulait la première manifestation de la jeune peinture française d'avant-garde qui s'opposait ouvertement à l'idéologie nazie de l'« art dégénéré ». S'il est impossible de comparer le nazisme au communisme, le Cercle de Zugló avait toutefois vu le jour pour les mêmes raisons, et la motivation principale de ses membres était de contester avec leurs armes picturales la primauté idéologique du réalisme socialiste face à l'abstraction dont les racines plongeaient profondément dans la tradition picturale hongroise du XXe siècle.

Dans un second temps, toujours motivés par l'objectif de rattraper le retard de l'art contemporain hongrois généré par le programme réaliste socialiste, les jeunes artistes du Cercle de Zugló s'orientèrent au milieu des années soixante vers l'abstraction géométrique américaine, en particulier ses variantes Hard-edge et shaped canvas. L'engouement que provoqua l'apparition de ces mouvements en Hongrie doit également être analysé avec précautions, en ce qu'il ne constitue pas seulement un objectif de contemporanéité, mais doit également être examiné sous la lumière de la tradition constructiviste hongroise, pour laquelle l'abstraction géométrique était beaucoup plus naturelle que sa variante lyrique représentée par la peinture française.

Ce sujet d'étude s'inscrivant dans la continuité de mon sujet de Master 2 intitulé *La Nouvelle Sensibilité hongroise 1978-1990*, examinant le retour à la picturalité et la continuité artistique avec les années soixante face à l'art conceptuel des années soixante-dix dans l'œuvre de six peintres hongrois dont Imre Bak, István Nádler et Tamás Hencze, qui faisaient précédemment partie du Cercle de Zugló, ce thème me permet également de déterminer la spécificité

temporelle de cette formation artistique, dont l'existence prit fin non pas de manière claire et définitive en 1968, comme l'avait suggéré Gábor András, mais durant son retour dans les années quatre-vingt, après une brève parenthèse conceptuelle des artistes mentionnés plus haut. L'une des spécificités de ce sujet d'étude est donc son cadre chronologique très large, de 1945 à 1990, essentiel pour comprendre d'une part l'origine des préoccupations esthétiques, formelles, théoriques et intellectuelles de la production artistique du Cercle en remontant à l'avant-garde artistique hongroise historique de la fin de la Seconde Guerre Mondiale, au travers de l'Ecole Européenne notamment, mais de Lajos Kassák, Dezső Korniss ou László Moholy-Nagy ; d'autre part, déterminer à travers le paradoxe générationnel de la *Nouvelle Sensibilité* hongroise dont les représentants n'étaient pas les jeunes artistes mais ces mêmes artistes déjà actifs dans les années soixante, la survivance de l'esprit et des questions esthétiques du Cercle de Zugló jusqu'à la chute du régime communiste en Hongrie en 1989.

L'intérêt du sujet réside également dans sa dimension sociale et politique, puisqu'il s'agit d'analyser les possibilités ou impossibilités de création, d'exposition et d'expression artistique sous le régime communiste hongrois, d'autant plus que contrairement à la génération précédente de l'avant-garde (Ernő Kállai pour l'Ecole Européenne par exemple), le Cercle de Zugló ne bénéficiait pas du soutien théorique des historiens d'arts. En retraçant les contacts, échanges et influences entre le Cercle de Zugló et les cercles intellectuels hongrois cités plus haut, je m'appliquerai à définir la scène artistique et intellectuelle hongroise dans sa position face au régime communiste et examiner le sujet depuis l'angle de la spécificité identitaire hongroise qui tient à conserver les caractéristiques artistiques proprement nationales (tradition de la picturalité, citation de motifs ornementaux folkloriques) tout en revendiquant un sentiment d'appartenance à la culture d'Europe Occidentale.

L'état des recherches sur ce sujet en Hongrie s'est ralenti après un bref élan au début des années 1990. C'est l'historien et critique d'art Gábor András (1954-) qui a le plus étudié l'activité du Cercle de Zugló. Il n'existe ainsi que deux publications indépendantes – toutes deux de sa plume – consacrées à l'historique, l'activité et aux travaux du groupe. La première, intitulée « Le Cercle de Zugló (1958-1968) un groupe d'artistes des années soixante⁴ », est parue en 1991 après plus de cinq années de recherches (1985-1990) et trente ans après les

⁴ ANDRÁSI Gábor, A Zuglói Kör (1958-1968) Egy művészcsoporthatvanas évekből (Le Cercle de Zugló (1958-1968), un groupe d'artistes dans les années soixante). *Ars Hungarica*, 1991, n°1, p. 47-64.

débuts du Cercle. La seconde, intitulée « Abstraction dissimulatrice de motif dans le Cercle de Zugló⁵ » date quant à elle de 1998. De plus, ces deux études se concentrent exclusivement sur la période abstraite lyrique à la française du Cercle de Zugló, quand bien même leur production picturale aborda également la variante géométrique américaine de l'abstraction. Le Cercle de Zugló reste donc un sujet en général souvent mentionné, mais peu abordé par les historiens d'art hongrois eux-mêmes, ou s'il l'est, c'est de manière assez superficielle et en se basant sur des affirmations qui nécessitent d'être réexaminées et nuancées.

L'autre difficulté de cette recherche réside dans le fait qu'il s'agit d'une période précoce dans la production picturale des représentants du Cercle de Zugló. Dans de nombreux cas, cela signifiait que les artistes ne considéraient pas leurs travaux comme des œuvres mûres, mais d'avantage comme des œuvres de jeunesse, des brouillons, qu'en conséquence ils jugèrent inutile de conserver ou en perdirent la trace. De nombreuses œuvres datant de cette époque et mentionnées dans des articles ou d'autres sources écrites sont demeurées introuvables, les artistes eux-mêmes ne se rappelant pas les avoir réalisées ou ne sachant pas les localiser.

Enfin, le fait que certains artistes du Cercle de Zugló ne soient plus vivants, notamment Tibor Csiky, Sándor Csutoros et Endre Hortobágyi, ou que d'autres, tels Sándor Molnár, ont beaucoup de difficultés à parler d'une période douloureuse, permet difficilement de dresser une carte exacte des motivations esthétiques, artistiques et intellectuelles de chaque artiste au sein du Cercle.

Pour cette étude, maîtrisant parfaitement la langue hongroise, j'ai effectué plusieurs séjours prolongés à Budapest pour consulter les sources et archives personnelles uniquement disponibles en langue hongroise. J'ai rencontré certains témoins de cette époque, impliqués dans la vie artistique de la période 1958-1968, tels que les artistes Attila Csáji, organisateur de l'exposition *Szürenon et R*, János Fajó, qui joua un rôle capital dans l'exposition *Stúdió '66* et *Stúdió '67*, les membres du Cercle de Zugló Imre Bak, Pál Deim, Tamás Hencze, István Nádler et Sándor Molnár. Je me suis également entretenue avec l'historien d'art Gábor Andrási, principal spécialiste de la question. Mes recherches m'ont menée aux Archives Nationales hongroises, à la Bibliothèque Nationale hongroise Széchényi, à la Bibliothèque

⁵ ANDRÁSI Gábor, *Motívumrejtő absztrakció a Zuglói Körben* (Abstraction dissimulatrice de motif dans le Cercle de Zugló). *Ars Hungarica*, 1998, n°2, p. 83-103.

Szabó Ervin de Budapest, aux bibliothèques du Múcsarnok, du Ludwig Múzeum de Budapest, de l'Institut français de Budapest, de l'Iparművészeti Múzeum (Musée des Arts appliqués), du Szépművészeti Múzeum (Musée des Beaux-arts) et de Moholy-Nagy Művészeti Egyetem (Université Moholy-Nagy des Arts appliqués) ainsi qu'aux archives du Centre de Recherches Artistiques Artpool.

La première question touche la nature même du Cercle. Je tenterai de définir dans quelle mesure il est possible d'envisager le Cercle de Zugló comme une véritable formation artistique en analysant son fonctionnement. Considérant le fait que la première mention de la dénomination « Cercle de Zugló » n'apparaît en effet qu'en 1979, dans la petite monographie sur le sculpteur Tibor Csiky écrite par István Hajdu ⁶, elle ne provenait donc pas des artistes eux-mêmes, puisque bien postérieure au fonctionnement même du Cercle chronologiquement déterminé par Gábor András. Symptomatique du caractère indéfini du cercle, l'absence de nom me conduit à questionner l'existence et la nature d'un programme ou de style communs. Cette idée rejoint également l'hétérogénéité du groupe, particulièrement en ce qui concerne la formation respective des jeunes artistes, comme je l'ai mentionné plus haut. Soulignons de nouveau que la moitié des artistes ayant activement côtoyé le cercle était complètement autodidacte : les peintres Tamás Hencze et Endre Hortobágyi, ainsi que les sculpteurs Sándor Csutoros et Tibor Csiky ne poursuivirent aucune étude artistique, au contraire de Sándor Molnár, Imre Bak, István Nádler, Pál Deim, et János Fajó. Cette information est d'autant plus intéressante qu'elle détermine et divise assez clairement leurs approches et attitudes respectives envers l'abstraction. Les artistes formés à l'académie semblent approcher la problématique de l'abstraction techniquement parlant d'une manière plus scolaire, et intellectuellement parlant d'une manière spirituelle, voire mystique dans certains cas (rôle ésotérique et mythique de l'artiste et conception tautologique de l'art développés par Béla Hamvas). Les artistes autodidactes en revanche abordaient l'abstraction de manière plus libérée techniquement parlant et de manière plus pragmatique, matérielle ou même scientifique du point de vue de l'approche intellectuelle. Ils se rapprochaient donc des théories bioromantiques formulées par Ernő Kállai dans son écrit intitulé *Le visage caché de la nature*.

⁶ HAJDU István. *Csiky Tibor*. Budapest : Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Mai Magyar Művészek n°54, 1979, p. 9.

La seconde question concerne le statut d'héritier de l'Ecole Européenne. Je m'efforcerai de déterminer à quel point les jeunes artistes de Zugló réussirent à établir un lien, qu'il soit intellectuel, amical ou artistique avec la génération plus âgée de l'avant-garde hongroise. J'examinerai également la nature de la continuité formelle, stylistique et intellectuelle que le jeune groupe tenta de créer afin de se dégager du carcan idéologique du réalisme socialiste. Cette question me mènera par la suite à m'interroger sur la réalisation de leur objectif de rejonction à l'art international. Les différentes mouvances artistiques internationales abordées et mises en pratique par le Cercle de Zugló ne constituent-elles que des exercices de style et des interprétations individuelles ou bien des variantes typiquement hongroises de ces mouvements ?

Mon travail tentera de déterminer comment s'est exprimé la nouvelle peinture et l'activité des jeunes artistes au cours des années 1960 en Hongrie et dans quelle mesure le Cercle de Zugló constitue une rupture avec l'avant-garde, ou s'inscrit plutôt dans sa continuité. En examinant d'abord les œuvres produites durant cette période, je mettrai en lumière les caractères typiquement hongrois de cette nouvelle picturalité ainsi que la volonté d'adhérer à la culture artistique occidentale, précisant progressivement si l'on peut parler d'un groupe stylistiquement clairement définissable ou plutôt d'une formation rassemblant des orientations artistiques différentes. J'étudierai également les impacts de la politique culturelle socialiste sur le fonctionnement et le travail des jeunes peintres, sur leur statut d'artiste mais aussi sur la vie culturelle hongroise. En reconstituant sa genèse et son histoire, en étudiant les éventuelles influences extérieures dans un pays alors considérablement fermé à l'Occident, mon étude se penchera également sur la survivance des questions abordées par les jeunes peintres du Cercle de Zugló et ce au cours des années 1980 dans une mouvance de retour vers la peinture baptisée la *Nouvelle Sensibilité* hongroise.

Dans une première partie, je me pencherai sur le contexte politique et culturel de la Hongrie au sortir de la seconde guerre mondiale. Entre le souvenir de la liberté artistique et l'ombre du réalisme socialiste, j'articulerai mon analyse autour de la brève période de renouveau artistique que représentaient l'Ecole Européenne et le Groupe des Artistes Abstraits entre 1945 et 1948, et ce par le biais de leur activité et des théories de la nouvelle abstraction formulées par leurs théoriciens Béla Hamvas et Ernő Kállai.

Par la suite j'examinerai, à travers le prisme du processus de politisation de l'art et des grands débats esthétiques-théoriques, comment l'abstraction devint clairement une attitude d'opposition esthétique et éthique face au réalisme socialiste prôné par la politique culturelle officielle. La définition progressive officielle du réalisme comme forme artistique s'adressant au peuple face à l'art abstrait de l'avant-garde considéré par la politique communiste comme bourgeois, décadent et élitiste, s'effectue autour de trois théories et textes majeurs : *Le visage caché de la nature* (1947) d'Ernö Kállai, traçant un parallèle entre les sciences et l'art abstrait ; *Révolution dans l'art* (1947) de Béla Hamvas et Katalin Kemény, révélant une approche mystique de l'abstraction ; et enfin *Les théories hongroises de l'art abstrait* (1947), texte dans lequel le philosophe György Lukács attaque et condamne officiellement la position de Kállai, de Hamvas et de Kemény. Cette première partie a donc pour objectif de cartographier le paysage intellectuel, théorique et culturel de la scène artistique hongroise qui détermina fortement l'orientation et l'intérêt du Cercle de Zugló.

Je sonderai ensuite l'impact de la restructuration de la vie culturelle sur le modèle soviétique et l'introduction du réalisme socialiste menée entre 1948 et 1956 par la machinerie politique hongroise, grâce notamment aux expositions officielles intitulées *Artistes communistes* (1948), *Vers l'art communautaire* (1948), *Exposition de peinture soviétique* (1949) et *Première exposition des Arts plastiques hongrois* (1950) A cela s'ajoutent également les caractéristiques de la période poststalinienne (1953-1956), le tournant marqué par la révolution hongroise et sa répression par l'armée soviétique de 1956, et leurs répercussions sur la scène artistique.

Je spécifierai donc l'effet de la révolution hongroise de 1956 et du traumatisme de son écrasement sur le bref renouveau de l'abstraction alors envisagée comme exutoire à l'oppression soviétique, trouvant une expression particulièrement intéressante et puissante dans l'ouvrage d'importance historique de Lajos Kassák et Imre Pán intitulé *Ismes, Histoire des mouvements artistiques modernes* (1956), ainsi que dans l'*Exposition de Printemps*, organisée en 1957. Ces deux événements démontraient de manière triomphale que la variété de la production artistique n'avait pas été éradiquée par le réalisme socialiste.

A cette brève période de détente succéda une nouvelle ère de durcissement que personnifiait la figure de György Aczél, soldat de la culture hongroise qui s'employa à élaborer un barème artistique pour classer les artistes selon leur loyauté, neutralité ou dissidence par rapport aux prérogatives de la politique culturelle, et qui s'empessa également de restructurer le réseau

des institutions culturelles - le Studio des jeunes artistes et la Fédération des Arts plastiques en priorité – afin de les centraliser pour mieux contrôler les cercles artistiques, entre autres. Dépeindre la situation politique, culturelle, institutionnelle de l'époque revêt une importance d'autant plus grande que ce sont durant ces années perturbées que les artistes de Zugló se socialisèrent et firent leurs études. Ceci sous-entendait bien évidemment que l'Académie des Beaux-arts comme tout autre organe d'éducation supérieure artistique devait adopter un contenu théorique et une direction pratique déterminée par la direction culturelle du parti communiste. Les jeunes membres du Cercle de Zugló passèrent donc par le formatage artistique du réalisme déclaré comme seul style autorisé.

Enfin, germant de ce terreau dans lequel s'alternaient les périodes de pseudo-liberté artistique permettant l'essor d'une abstraction éthique contestataire, et de durcissement idéologique du réalisme socialiste entraînant la sanction dans le cas de non-alignement, je retracerai la genèse et les débuts du Cercle de Zugló, de 1956 à 1962. La figure de Sándor Molnár, initiateur du Cercle, les moyens par lesquels il tenta d'assouvir sa soif de connaissance provoquée par le vacuum artistique et culturel régnant dans le système éducatif, ainsi que ses premiers tâtonnements vers l'abstraction entre 1956 et 1958, constituent les prémices théoriques et pratiques de la création du Cercle en 1958, et le point de départ essentiel pour comprendre son activité jusqu'en 1962.

L'élaboration des méthodes et modes de travail du Cercle reposait en effet sur la discipline et la rigueur autodidacte de Molnár et s'appuyait sur la mise en pratique des connaissances acquises par le biais du gain d'informations et de leur analyse. La mise en pratique s'accompagna également de la synthèse des connaissances sous la forme d'une *Analyse des éléments picturaux* (1962) compilée par Sándor Molnár sur le modèle de *Point et ligne sur plan* de Kandinsky, et destinée à répertorier les outils picturaux, formels et chromatiques expérimentés par le Cercle, mais également leur contenu intellectuel, spirituel et leur mise en perspective dans l'histoire de l'art européen.

La méthodologie des jeunes artistes s'enrichit au fil du temps de la visite respective de leurs ateliers mais aussi des ateliers des anciens maîtres de l'avant-garde, grâce auxquelles ils découvrirent toute la tradition vivante de l'abstraction hongroise, de Dezső Korniss, Tihamér Gyarmathy en passant par Béla Veszelszky, Tamás Lossonczy et d'autres, jusqu'à la figure mythique de Lajos Kassák, réduit au silence par la politique culturelle et vivant dans une impossibilité de création totale. Ce contact avec une génération d'artistes qui avait connu

l'ouverture et les échanges internationaux avant la Seconde Guerre Mondiale les conforta dans l'idée que l'idéologie politique devait et pouvait être totalement dissociée de l'activité artistique et que le raccordement de la scène artistique hongroise dans le flux international n'était pas un objectif inatteignable. C'est donc ainsi qu'ils se positionnèrent comme la nouvelle génération de l'avant-garde artistique hongroise.

Dans une seconde partie, j'étudierai le processus introspectif d'exploration de l'identité artistique dans la peinture abstraite par lequel les membres du Cercle de Zugló se lancent dans leur quête de la contemporanéité artistique. Ce processus se décline en plusieurs périodes, dont la première, s'inscrivant véritablement dans le sillage de la tradition abstraite européenne, est la plus complexe, mêlant l'héritage spirituel de l'Ecole Européenne à l'influence formelle et stylistique de l'abstraction lyrique française. Durant ces quelques années s'étendant de 1962 à 1966, nous assistons à une phase d'expérimentations et de recherches abstraites s'appuyant de par son contenu spirituel et intellectuel aussi bien sur la pensée de Béla Hamvas que sur l'écrit de Jean Bazaine intitulé *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* (1948), dont le message fut principalement Sándor Molnár.

Du point de vue formel, stylistique et thématique également, de nombreuses correspondances se dessinent entre les productions picturales du Cercle d'une part et le dynamisme de Jean Bazaine et de Jean-Paul Riopelle, de la composition de Maurice Estève et de la spiritualité religieuse d'Alfred Manessier d'autre part. Je tenterai donc de déterminer jusqu'à quel point les jeunes peintres hongrois adoptèrent et parvinrent à intégrer le système formel, chromatique et compositionnel de l'abstraction lyrique française dans leur œuvre respective. Compte-tenu du fait qu'en Hongrie, pour des raisons politiques, le fossé entre réalisme (figuration) et non-figuration totale (en particulier la forme pure de Kassák) était historiquement et traditionnellement très large, leur séparation tranchante et radicale, ils n'avaient pas permis à cet intermédiaire que constituait l'abstraction d'après une scène existante, généralement naturelle, plus rarement citadine, de se développer de manière significative. Ni réaliste, ni non-figuratif, le chemin qu'empruntaient alors les jeunes peintres de Zugló pose un problème d'interprétation et de catégorisation formelle et éthique pour la critique hongroise, qu'il est également intéressant d'analyser pour juger à sa juste valeur l'importance de leur première démarche esthétique et stylistique.

Développé à partir de la pensée artistique ésotérique de Béla Hamvas et formulé par Sándor Molnár dans son *Analyse des éléments picturaux*, le concept d'interpénétration des motifs –

procédé pictural que l'historien d'art Gábor András identifies plus tard comme « dissimulation de motifs » – commence également à être appliqué au sein du Cercle, se caractérisant par la recherche d'équilibre, dans le processus d'abstraction, entre la source d'inspiration figurative et la forme pure. Cette recherche d'équilibre génère des interprétations individuelles très variées dans l'œuvre de Molnár, Bak, Nádler et Deim, dont l'analyse et la définition me permettra d'identifier, à ce stade précoce déjà, les affinités et préoccupations picturales respectives qui se dessinent de manière plus claire durant les années suivantes.

A ce moment déjà, les jeunes peintres de Zugló cherchèrent à montrer leurs œuvres au public en prenant part à des expositions. Les initiatives individuelles étant prohibées et considérées comme dangereuses par le parti communiste, les seules possibilités de se montrer au monde étaient les expositions collectives, dont le contenu était strictement supervisé et filtré par les différents jurys de censure. Exposer relevait donc de l'impossible, tous les lieux d'exposition officiels étant sous le contrôle direct des organes du parti qui selon toute logique, favorisaient les artistes créant dans le style réaliste socialiste et présentant le contenu idéologique adéquat. Pour remédier aux impossibilités d'exposer dans le circuit officiel, les membres du Cercle cherchèrent donc des solutions alternatives, qui en général se manifestaient sous forme d'expositions clandestines organisées dans des appartements privés. L'une de ces plateformes clandestines était le modeste appartement de Pál Petri-Galla qui, au début des années soixante concentra des expositions et des événements culturels rassemblant jeune et vieille génération de l'avant-garde hongroise. La rumeur d'un tel endroit se répandant comme une traînée de poudre sur une scène artistique assoiffée de telles possibilités, l'appartement de Pál Petri-Galla attira également des artistes autodidactes qui trouvèrent dans les préoccupations esthétiques du Cercle de Zugló un écho puissant. Le Cercle devint dès lors un pôle d'attraction et une plateforme intellectuelle alternative pour les peintres tels que Tamás Hencze, Endre Hortobágyi et les sculpteurs Tibor Csiky et Sándor Csutoros.

La dilatation du groupe et la diversification des enjeux et objectifs artistiques constituait une étape importante dans l'histoire du Cercle, mais c'est en réalité le statut d'autodidacte de ces nouveaux artistes qui représente véritablement un élément d'importance fondamentale pour notre étude. L'acquisition d'une expérience et sensibilité artistique hors des circuits officiels de l'éducation supérieure artistique hongroise de l'époque constituait en effet, comme je le démontre au cours de mon argumentation, une différence notable en termes d'approche intellectuelle, instinctive, émotive, technique et de liberté stylistique par rapport au noyau

initial formé à l'Académie des Beaux-arts de Budapest. Je considérerai donc la production artistique des peintres Tamás Hencze, Endre Hortobágyi et des sculpteurs Tibor Csiky et Sándor Csutoros, et plus particulièrement leur approche formelle de l'héritage de l'École Européenne. Dans le cas d'Endre Hortobágyi et Tamás Hencze, la connexion avec Dezső Korniss s'impose comme une évidence, notamment dans la gestualité, la libération de la surface picturale ainsi que la référence à la calligraphie. Pendant que Hortobágyi s'applique à saisir l'essence abstraite de la nature en envisageant le paysage comme spectacle libérateur, Hencze poursuit la réduction chromatique et gestuelle du mouvement calligraphique. Pour Tibor Csiky et Sándor Csutoros en revanche, nous assistons à la mise en pratique de la théorie bioromantique d'Ernő Kállai prenant la forme de structures micro- et macrocosmiques évoquant vagues, bulles, cratères en formation, formes organiques en suspension et autres motifs rappelant les mouvements de l'univers. Si les œuvres des deux jeunes sculpteurs font fusionner art et sciences, le travail de Tibor Csiky révèle également la volonté de visualiser les théories structuralistes arrivant en Hongrie au cours des années soixante, me permettant d'aborder l'état et l'actualité des échanges intellectuels, mais aussi artistiques entre la Hongrie et l'Occident.

L'importation de l'abstraction géométrique américaine à partir du milieu des années soixante constitue également une période bien distincte dans l'histoire du Cercle de Zugló, identifiable à partir de 1966. Considérées par les historiens d'art comme la renaissance des traditions constructivistes hongroises, les différentes variantes de l'abstraction américaine prennent en effet racine, pour des raisons et motivations différentes certes, dans les peintures de Sándor Molnár, Tamás Hencze, István Nádler, Imre Bak et János Fajó. J'analyserai cette réorientation stylistique dans le spectre plus large que constitue l'année 1966 et son exposition historique *Stúdió '66*, événement artistique complexe du point de vue de l'attitude de la politique culturelle face à l'abstraction et en particulier face à la figure de Lajos Kassák. C'est lors de cette exposition que les jeunes artistes de Zugló ont enfin la possibilité de montrer leurs œuvres et où la preuve est faite en images de l'arrivée de mouvements tels que le Color field, le Hard-edge et le Shaped canvas en Hongrie. A partir de ce moment en effet, les jeunes peintres s'engagent sur des chemins picturaux qui se distinguent de plus en plus les uns des autres. Sándor Molnár, conduit par une philosophie ésotérique qu'il nomme le *Yoga du peintre*, explore la spiritualité des monochromes dans une variante singulière du Color field. Tamás Hencze et János Fajó continuent dans la voie de la non-figuration géométrique en

s'intéressant au mouvement et à la forme pure. Quant à Imre Bak et István Nádler, ils développent une abstraction géométrique se caractérisant par un puissant contenu émotif, et se basant aussi bien sur le Pop art, que s'inspirant du Hard-edge et du Shaped Canvas. Cette période stylistiquement encore plus hétérogène que les années d'expérimentation abstraite-lyrique, symbolise la dislocation progressive du Cercle et préfigure la brève ère conceptuelle dans sa distanciation progressive avec le support et la matérialité picturale, mais aussi la dispersion de la jeune avant-garde hongroise.

Dans une troisième partie, je définirai, dans un cadre chronologique large s'étendant de 1968 à 1990, la portée et l'influence de la démarche esthétique du Cercle de Zugló. Si l'année 1968 marque effectivement la fin de la forme originale du groupe artistique, mais aussi des questions esthétiques et artistiques posées par les années soixante, je m'efforcerai, en explorant et cartographiant les formations et manifestations artistiques auxquelles prirent part les membres du Cercle, de déterminer dans quelle mesure il est possible de parler de survivance de la démarche zugloienne. En effet, la définition d'une nouvelle avant-garde, ainsi que la diversification progressive des médiums et supports artistiques génère une réévaluation des enjeux et de l'abstraction hongroise dans le contexte national et international que je dois aborder afin d'évaluer l'apport des jeunes artistes.

Les formations et événements artistiques que je souhaite mentionner pour leur dimension politique mais aussi internationale, sont tout d'abord la première exposition *Iparterv* de 1968, suivie de son homonyme une année plus tard, en ce qu'elles réunissent une multitude de jeunes artistes de tout bord, et sont historiquement considérées comme une somme des différents mouvements artistiques des années soixante, activement représentés par les membres du Cercle de Zugló. J'observai également les expositions *Szürenon* de 1969, *R* de 1970 et le phénomène de la Chapelle de Balatonboglár, qui perpétuaient l'esprit d'atelier et de travail de groupe si typique de l'activité du Cercle d'une part et formaient les derniers bastions de l'avant-garde d'autre part, et ce avant une redéfinition complète de la scène artistique hongroise au cours des années soixante-dix. La décennie suivante se caractérise en effet par un recul net de la pratique picturale au profit d'une nouvelle avant-garde favorisant le happening, l'action et la performance, dont les interventions au contenu fortement politiques et contestataires sont rapidement muselées par la politique culturelle et ses représentants contraints à l'exil.

Cette nouvelle décapitation de l'avant-garde génère un vide sur la scène artistique hongroise où seules survivent des formations non-politiques – ouvertement du moins – telles que le *Budapesti Műhely* où se retrouvent István Nádler, Imre Bak, János Fajó et Tamás Hencze entre autres, et dont le but est l'éducation visuelle par la reproduction sérigraphique et la propagation sous forme d'albums des œuvres de la grande génération de l'avant-garde toujours considérées comme indésirable par la politique culturelle officielle, Lajos Kassák en tête. L'autre voie permettant une survie artistique relative est l'art conceptuel, dont j'examinerai brièvement les résultats dans l'œuvre d'István Nádler et d'Imre Bak, les autres membres du Cercle continuant leur programme individuel tels que Sándor Molnár, Endre Hortobágyi, Sándor Csutoros et János Fajó ou effleurant à peine les questions conceptuelles, comme Tibor Csiky et Tamás Hencze.

La fin des années soixante-dix amène un retournement étrange de situation, un soudain assouplissement du régime répressif communiste générant un changement d'optique clair dans les cercles artistiques. Le vide engendré par la répression et disparition progressive de l'avant-garde activiste hongroise entraîne en effet, le relâchement de la politique culturelle officielle, et les signes d'un changement d'orientation esthétique apparaissent : les artistes si longtemps privés de leur conscience historique et politique, cherchent désormais à la reconstituer. Ceci s'exprime en premier lieu par l'organisation d'une nouvelle exposition *Iparterv*, marquant le retour dans l'actualité artistique de la génération déjà plus âgée du Cercle de Zugló au détriment des jeunes artistes ; d'autre part, nous assistons à la percée d'une nouvelle orientation picturale sur la scène internationale et son impact sur le renouveau pictural en Hongrie, qui se cristallise dans un groupe imaginé par l'historien d'art Lóránd Hegyi et nommé *Nouvelle Sensibilité*, dont les membres sont, entre autres, Imre Bak, István Nádler et Tamás Hencze et dont les problématiques picturales, esthétiques, formelles et intellectuelles s'avèrent être le prolongement des questions abordées par le Cercle de Zugló au cours des années soixante.

La *Nouvelle Sensibilité*, formée uniquement de peintres, naît en effet du constat de l'échec de l'avant-garde et se propose d'effectuer la redécouverte de la gestualité picturale comme un témoignage existentiel. L'artiste qui théorise et explique l'échec de l'avant-garde et les raisons d'un retour opéré par une génération d'artistes déjà âgée au médium pictural à défaut de mieux est Ákos Birkás, qui lui-même recommence à peindre au tournant des années quatre-vingt après une période photographique conceptuelle. La *Nouvelle Sensibilité* n'est

cependant pas seulement la manifestation hongroise du retour international à la peinture, à l'expérience de la matière picturale et du temps de création. Elle est d'avantage le dernier écho des préoccupations picturales et intellectuelles formulées par plusieurs générations d'avant-garde hongroise, mais porte en elle-même les germes de sa propre finalité. La *Nouvelle Sensibilité* se compose en effet de peintres abstraits – Imre Bak, Ákos Birkás, Tamás Hencze et István Nádler – mais aussi de deux peintres figuratifs plus jeunes – Károly Kelemen et László Fehér – dont la conception et l'orientation clairement postmoderne de la production artistique, comportant un fort accent personnel, individualiste et donc totalement anti-universel, contredit totalement les abstraits.

Dans un premier temps, j'entreprendrai l'étude des moyens picturaux utilisés par les peintres abstraits évoquant les questions esthétiques et intellectuelles des années soixante. J'analyserai comment Ákos Birkás emploie la masse picturale comme matière constitutive du peintre et substance dépositaire de l'identité de l'artiste et universelle de l'homme, puis je retracerai la manière dont Tamás Hencze cite sa propre gestualité typique des années soixante.

Par la suite, je considérerai la survivance du régionalisme typique des années soixante par la réinterprétation de la culture et de l'Histoire de l'art d'Europe centrale et orientale et l'éclectisme post-géométrique dans l'œuvre d'István Nádler et Imre Bak. La rencontre de la géométrie suprématiste et du geste libéré par l'expérience musicale à travers la citation, répétition et réinterprétation de l'Histoire de l'art conduit en effet Nádler à la reconquête de sa propre conscience historique et politique. Quant à Bak, nous retrouvons dans son travail l'importance des traditions artistiques et picturales hongroises comme source d'inspiration structurelle, formelle mais aussi la question du postmodernisme abordée depuis l'architecture et la musique.

Enfin, je déterminerai en quoi la production figurative de Kelemen et Fehér signifient la fin d'une longue période artistique dont le pivot central était la peinture abstraite. Entre nouvelle figuration et postmodernisme, je démontrerai le renversement de la valeur éthique de l'abstraction face à l'art figuratif, la reconquête de la légitimité de la figuration et la peinture figurative comme support de la mythologie individuelle. Au travers de la nécessité de démythifier l'avant-garde et donc l'abstraction que nous décelons chez ces artistes plus jeunes, je mettrai en lumière deux lignes directrices menant hors des préoccupations de l'avant-garde. D'une part, j'aborderai la problématique de la réactualisation de l'histoire à travers la citation ironique de l'histoire de l'art, mais aussi l'artiste face à la culture de masse

et le constat amer des possibilités de création après l'avant-garde, notions formulées par Károly Kelemen. Je m'appuierai sur le relativisme des systèmes de valeurs de l'Histoire et l'Histoire de l'art dans son travail en ce qu'il envisage le passé comme vivier de références et de citations permettant une infinité de nouvelles combinaisons. D'autre part, je constaterai l'annihilation des orientations tautologiques et universalistes de l'abstraction zugloienne dans l'approche de László Fehér, considérant la toile comme surface d'expression émotive et d'invocation de souvenirs personnels et comme membrane picturale ne parlant que du Moi artistique. L'attitude artistique de Kelemen et de Fehér témoignant clairement de la volonté de mettre un point final à une longue période durant laquelle le renouvellement générationnel de l'avant-garde n'eut pas lieu pour des raisons politiques, j'expliquerai comment leur travail clôt finalement une démarche artistique, esthétique, éthique et intellectuelle qui puisa sa source au sortir de la Seconde Guerre Mondiale et vint s'éteindre finalement près de cinquante ans plus tard, avec la chute du régime communiste en Hongrie.

**LE CONTEXTE POLITIQUE ET CULTUREL DE LA HONGRIE
AU SORTIR DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE :
ENTRE LE SOUVENIR DE LA LIBERTÉ ARTISTIQUE ET
L'OMBRE MENAÇANTE DU RÉALISME SOCIALISTE.**

Après la Seconde Guerre Mondiale, la Hongrie, comme de nombreux pays, panse ses plaies. Suite à la conclusion de l'armistice le 20 janvier 1945 à Moscou entre les forces alliées et le gouvernement national temporaire hongrois, la Hongrie a de nouveau perdu une grande partie de son territoire. Les pertes humaines à l'intérieur des frontières fixées par le traité de Trianon en 1920 – morts, prisonniers de guerre, blessés, déportés – sont comprises entre quatre cent et neuf cent mille personnes. Quarante pourcents de la richesse nationale ont été détruite ou volée, trente mille logements ont été complètement pulvérisés, quarante-huit mille fortement endommagés. Le système des transports a également été paralysé : tous les ponts des fleuves Danube et Tisza ont été démolis, près de la moitié du réseau ferroviaire a été anéanti et quatre-vingt-dix pourcents des usines ont subi des dégâts. Quarante-quatre pourcent du bétail, cinquante-six pourcent du cheptel équin et soixante-six pourcents des troupeaux porcins ont été massacrés. Le commerce extérieur a presque totalement cessé, chutant de 1753 millions de pengő à seulement 3,7 millions.

Le 4 novembre 1945 furent tenues les premières élections démocratiques suivant la Seconde Guerre Mondiale. Le Parti des Petits Propriétaires Terriens (Kisgazda Párt) en sortit victorieux, obtenant la majorité, cinquante-sept pourcent des voix devant les trois autres partis de gauche (Socio-démocrates, Communistes, Parti Paysan). Néanmoins, à l'issue de la Seconde Guerre Mondiale, la Hongrie se situait dans la sphère d'influence de l'Union Soviétique, dont l'appui permit à Mátyás Rákosi et au Parti Communiste Hongrois sous sa direction de s'emparer progressivement du pouvoir. Sous la pression soviétique, c'est un gouvernement de coalition qui vit le jour, au sein duquel le portefeuille des affaires intérieures échût au Parti Communiste. Les Partis Socio-démocrate et Communiste, d'abord purgés de leurs anciens dirigeants, fusionnèrent pour former le nouveau Parti des Travailleurs Hongrois, qui commença à écarter ses ennemis politiques du pouvoir, utilisant, au-delà des moyens traditionnels et légaux de combat politique à proprement parler, les techniques d'intimidation, de discréditation, d'enlèvement ou d'assassinat. L'opposition parlementaire et les partis citoyens furent liquidés. Les secondes élections, grossièrement manipulées, nommées Elections aux bulletins bleus, se tinrent en 1947 et garantirent une influence encore plus grande aux partis de gauche. Ainsi fut instaurée la dictature à parti unique sur le modèle stalinien qui atteint son apogée en 1949, avec à sa tête Mátyás Rákosi⁷.

⁷ Mátyás RÁKOSI (1892-1971) fut d'abord le secrétaire général du Parti Communiste hongrois de 1945 à 1948 avant de prendre, cette même année, la tête du Parti des Travailleurs hongrois. Pendant cette période, il organisa

Paradoxalement, cette période de 1945 à 1948 représentait un court répit du point de vue artistique, le gouvernement politique et ses dirigeants étant bien trop occupés à accaparer le pouvoir pour surveiller l'activité des différents cercles de la scène artistique hongroise. En effet, du point de vue institutionnel et gouvernemental, notons qu'entre 1945 et 1949, les affaires culturelles étaient régies par le Ministère du culte et de l'éducation nationale (Vallás-és közoktatásügyi minisztérium) conduit d'abord par Dezső Keresztury⁸ de 1945 à 1947, puis par Gyula Ortutay⁹ de 1947 à 1949. Durant ces quelques années, la culture, donc l'institutionnalisation, la politisation et le contrôle de la scène artistique n'était manifestement pas une priorité, comme en témoigne l'inexistence d'un portefeuille indépendant. Ce n'est que le 11 mai 1949 que voit le jour un Ministère de l'éducation populaire nationale autonome (Népművelési minisztérium) jouant le rôle de Ministère des affaires culturelles, dont József Révai prend les rênes.

Ces quelques années de désintérêt politique virent donc l'essor d'une scène artistique diverse, active, reposant en général sur les artistes et théoriciens revenus s'installer en Hongrie après des années passées en Europe de l'Ouest. Tel était le cas par exemple de Lajos Kassák, rentrant en Hongrie en 1926 de son émigration Viennoise, d'Ernő Kállai, revenu en 1935 de Berlin, fuyant le socialisme national du Troisième Reich ou encore d'Endre Rozsda, de retour de Paris en 1943. A l'invitation d'Imre Pán et d'Árpád Mezei, Pál Gegesi Kiss, Ernő Kállai, Lajos Kassák et Endre Rozsda fondèrent donc le 13 octobre 1945 un collectif artistique nommé Ecole Européenne (Európai Iskola). L'activité intellectuelle, critique et artistique de ce groupe servit de modèle et d'exemple au Cercle de Zugló exactement treize années plus tard, et se présentait comme le produit de l'atmosphère intellectuelle libre et optimiste caractérisant les années suivant la fin de la Seconde Guerre Mondiale. En conséquence, l'existence de l'Ecole Européenne correspondait à la brève période de la démocratie hongroise, voyant le jour en même temps qu'elle et disparaissant, du moins pour le grand public, lorsque la démocratie fut balayée à la fin de l'année 1948.

la soviétisation progressive de la Hongrie en éliminant systématiquement l'opposition démocratique. Dirigeant la république populaire de Hongrie de 1949 à 1956, il s'avéra être un stalinien particulièrement appliqué et rigide, se nommant lui-même « le meilleur élève hongrois de Staline ».

⁸ Dezső KERESZTURY (1904-1996), écrivain, poète, historien de la littérature, critique, traducteur, membre de l'Académie des Sciences Hongroise.

⁹ Gyula ORTUTAY (1910-1978), chercheur en ethnographie hongroise, homme politique et membre de l'Académie des Sciences Hongroise. Pendant son mandat, il nationalisa les écoles religieuses, réforma l'Académie des Sciences Hongroise et s'employa à dissoudre l'Institut Ethnographique hongrois.

A. 1945-1948 : la brève période de renouveau artistique.

Après 1945, l'existence et l'activité parallèle de groupes ayant une interprétation diamétralement opposée de la fonction de l'art semblait possible et s'avérait même nécessaire. Les artistes appartenant à différents courants paraissaient s'influencer et s'inspirer de façon réciproque, positive et fertile. Leurs positions divergentes n'étaient pas inconciliables, ils étaient en contact constant et prenaient même part ensemble à des expositions, comme en témoigne la *Kommunista képzőművészek kiállítása (L'exposition des artistes communistes)* de 1947 ou encore l'exposition intitulée *A közösségi művészet felé (Vers l'art communautaire)* de 1948, mentionnées plus loin. Les artistes et leur public espéraient le développement d'une scène hongroise en contact actif avec l'actualité artistique européenne. Les débats théoriques sur les enjeux de l'art d'après-guerre, évoluant en parallèle de la pratique et l'activité artistique, rassemblèrent les théoriciens hongrois les plus éminents, de Lajos Szabó à György Lukács en passant par Béla Hamvas et Ernő Kállai.

L'un des cercles les plus caractéristiques et fascinants de la vie intellectuelle de Budapest au sortir de la seconde guerre mondiale se concentrait autour du philosophe du langage Lajos Szabó¹⁰ et de l'écrivain Béla Tábó¹¹. Les participants s'efforcèrent de développer et expérimenter un système théorique spécifique et syncrétique, faisant fusionner et combinant concepts, notions et idées du bouddhisme au marxisme esthétique, de la Kabbale à Schopenhauer, du mysticisme chrétien à la théosophie, en passant par Freud, Heidegger et l'existentialisme sartrien. A ces notions d'origine différente venaient s'ajouter les découvertes les plus récentes des sciences naturelles.

¹⁰ Sur Lajos SZABÓ et son cercle cf. KOTÁNYI Attila éd. *EIKÓN A képiro Szabó Lajos spekulatív grafikai (EIKÓN les oeuvres graphiques de l'imagier Lajos Szabó)*, Budapest : Ernst Múzeum, 1997. Lajos Szabó fut membre du Munka-kör (Cercle Munka) de Lajos Kassák entre 1928 et 1930, puis en fut exclu avec quelques uns de ses compagnons en 1930. En 1936, il écrivit et publia en partenariat avec Béla Tábó le livre intitulé *Vádirat a szellem ellen (Acte d'accusation contre l'esprit)*. En 1937, il publia *A hit logikája – Teocentrikus logika (La logique de la foi – logique théocentrique)*. En automne 1945, il inaugure avec Béla Hamvas et Béla Tábó la série des „discussions du jeudi” (csütörtöki beszélgetések). En 1946, il fit paraître deux textes : *Irodalom és rémület (Littérature et effroi, Diárium)* et *Művészet és vallás (Art et religion, Mouseion)*. Il fuit la Hongrie lors de la révolution de 1956.

¹¹ Béla TÁBÓ (1907-1992): *Vádirat a szellem ellen (Acte d'accusation contre l'esprit, Bibliotéka)*, Zsidóság két útja (*Les deux voies de la Judaité*, Hajnal nyomda, 1939), Személyiség és logosz – bevezető és kommentárok a valóság östörténetéhez (*Personnalité et logos – introduction et commentaires à la protohistoire de la réalité*, Balassi, 2003), *Mit jelent kérdezni – bevezető a preszokratikus szemináriumokhoz (Que signifie questionner – introduction aux séminaires présocratiques)*.

Les arts plastiques occupaient également une place particulièrement importante dans les discussions se déroulant au sein du cercle de Lajos Szabó car des liens étroits le liaient avec l'Ecole Européenne et le *Elvont Művészek Csoportja*¹² (*Groupe des Artistes Abstraits*), découlant du fait qu'il considérait comme étalon esthétique l'art de Lajos Vajda, fondement de l'Ecole Européenne. Les réunions régulières étaient en général organisées par les deux maîtres – Szabó et Tábor – mais les thèmes étaient déterminés par Lajos Szabó, ce qui généra une communauté intellectuelle artistique hiérarchisée, dans laquelle Béla Hamvas intervenait régulièrement. En cela, nous le verrons plus avant, le Cercle de Zugló de Sándor Molnár fonctionnait de la même manière.

L'un des piliers du système de pensée de Szabó était la notion de *religion de l'art (művészetvallás)*¹³, qui, par le biais de Béla Hamvas, rayonna jusqu'au sein du Cercle de Zugló. La présence fréquente et régulière de Hamvas dans le cercle de Szabó était le signe d'une continuité voulue, assumée et perpétuée avec l'Ecole Européenne. La figure de Hamvas était également l'exemple de la force et de l'ampleur d'un homme qui pense l'histoire de son temps. La pensée de Hamvas qui se rapprochait fortement du syncrétisme, reflétait une approche philosophique dans laquelle le temps et l'espace, ainsi que les sources d'information se libéraient des schémas traditionnels. La base et l'essence de cette pensée était une conscience du temps dynamique et cyclique continue, non linéaire, qui intégrait en soi les parties du cycle temporel, les sources et les expériences historiques. Nous retrouverons ce mécanisme de pensée notamment dans la pratique artistique et le discours théorique d'Imre Bak, particulièrement durant la seconde moitié des années 1960.

¹² Cf. GYÖRGY Péter, PATAKI Gábor. *Az Európai Iskola és az elvont művészek csoportja (L'Ecole Européenne et le groupe des artistes abstraits)*. Budapest : Corvina, 1990.

¹³ Cf. Szabó Lajos : *Művészet és vallás (Lajos Szabó: Art et religion)* in KOTÁNYI Attila éd. *EIKÓN A képi Szabó Lajos spekulatív grafikái (EIKÓN les oeuvres graphiques de l'imagier Lajos Szabó)*, Budapest : Ernst Múzeum, 1997, p. 80-84.

1. L'Ecole Européenne et le Groupe des Artistes Abstraits, seconde génération de l'avant-garde hongroise.

a. La formation et les objectifs de l'Ecole Européenne (1945).

L'Ecole Européenne fut fondée en 1945 par les jeunes artistes et théoriciens qui considéraient qu'après le silence forcé, l'étouffement et les persécutions des décennies précédentes, le temps de la liberté et de la création artistique sans contraintes garanti par la démocratie politique était enfin venu. Assumant et affirmant le cubisme, le fauvisme, l'expressionnisme, le surréalisme au même titre que l'abstraction, le vaste programme que s'était tacitement fixé l'Ecole Européenne était né d'une contrainte, puisqu'il fallait démontrer à la vie artistique hongroise désinformée et déformée pendant les vingt années passées que ces courants n'étaient pas étrangers à l'esprit des arts plastiques hongrois. Les fondateurs de l'Ecole Européenne, Imre Pán, Árpád Mezei, Pál Gegesi Kiss, Ernő Kállai, Lajos Kassák et Endre Rozsda, estimaient qu'enfin s'offrait à eux une possibilité de former un groupe artistique progressiste hongrois, de faire connaître et d'introduire la pensée et les nouvelles tendances artistiques modernes européennes en Hongrie, synchroniser la vie culturelle hongroise avec l'occidentale, ainsi que de créer une vie artistique florissante. Ils trouvèrent dans l'art de Lajos Vajda et dans l'activité du *Munka-kör* de Kassák les exemples d'un art progressiste, dont le contenu intellectuel, esthétique et spirituel s'adressant à un large public était digne d'être suivi. Au-delà des racines nationales importantes prédominait l'influence française. Par le biais de Endre Bálint, Árpád Mezei, Ferenc Martyn et Endre Rozsda, l'Ecole Européenne était en contact direct avec la scène artistique surréaliste française, tendance qui apposa fortement sa marque sur les œuvres exposées au cours des années suivantes.

Le nom « européen » désignait déjà un programme en soi et témoignait de la volonté du groupe de manifester son mécontentement et son attitude critique face au point de vue *extra Hungariam non est vita* (*Point de vie hors de la Hongrie*) si typique de la scène artistique hongroise de l'époque. Les membres entretenaient en effet d'étroites relations avec les artistes français mais aussi avec les milieux artistiques d'Europe orientale, tout particulièrement tchèques et roumains. Pour l'Ecole Européenne, l'universalisme hérité de l'avant-garde classique faisait partie intégrante de son programme et la volonté de placer l'art hongrois dans

le flux européen était clairement définie : « Par idéal européen, nous entendions jusqu'à présent idéal d'Europe occidentale. A partir de maintenant, nous devons penser à l'Europe entière. La nouvelle Europe ne peut être bâtie que sur la synthèse de l'Ouest et de l'Est »¹⁴. Et Lajos Kassák de souligner l'importance d'une telle initiative, affirmant que « l'Ecole Européenne peut être le point de cristallisation de nos nouveaux mouvements artistiques »¹⁵. Défini par Pál Kiss, Árpád Mezei et Imre Pán, l'objectif de l'Ecole était en premier lieu de réinsérer la culture et l'art contemporain hongrois dans le contexte identitaire, traditionnel et artistique européen, tel que l'atteste leur programme :

« Ce que nous entendons par 'école'

L'école : unité du maître et du disciple ; unité de la tradition et de la révolution, du passé et du futur dans le présent éternel, continu [...]

[...] notre objectif principal : nous souhaiterions faire accepter avec notre époque ses propres sciences et son propre art [...] aucune époque ne peut vivre en harmonie selon l'art de l'époque précédente [...]

Ce principe signifie pour l'Ecole de Budapest, qu'il nous faut enfin accorder notre culture avec la culture de l'Europe entière. [...] C'est ici que se pose la question du provincialisme des petits peuples. C'est pour cela qu'en Hongrie, aucune école ne put devenir une école vivante [...] »¹⁶.

¹⁴ « Európai eszmény alatt eddig nyugat-európai eszményt értettünk. Ezen túl Egész-Európára kell gondolnunk. Az új Európa csak Nyugat és Kelet szintéziséből épülhet föl » in *Európai Iskola könyvtára (Bibliothèque de l'Ecole Européenne)*, Budapest, 1947.

¹⁵ « Az Európai Iskola lehet új művészeti mozgalmaink kristályosodási pontja », in KASSÁK Lajos. *Európai Iskola (L'Ecole Européenne), Kritikák és képek, válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945-1975 (Critiques et images, sélection de documents des arts plastiques hongrois 1945-1975)* / MTA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ CSOPORT. Budapest : Corvina Kiadó, Művészet és elmélet, 1976, p. 41.

¹⁶ « Mit értünk iskola alatt

Az iskola : a mester és a tanítvány egysége ; a hagyomány és a forradalom, a múlt és a jövő egysége a megszakítatlan, örök jelenben [...]

[...] legfőbb célkitűzésünk : szeretnők elfogadtatni korunkkal saját tudományát és saját művészetét [...] egyetlen kor sem élhet teljes harmóniában az előző kor művészete szerint [...]

A Budapesti Iskola számára ez az elv egyúttal azt is jelenti, hogy végre összhangba kell hoznunk művelődésünket Egész-Európa művelődésével. [...] Ezen fordul meg a kis népek provincializmusának kérdése. Ezért nem tudott Magyarországon egyetlen iskola sem élő iskolává válni », *Ibid.* p. 39-41.

Dans son étude intitulée « L'Europe à Budapest – Ecole Européenne (1945-1948) »¹⁷, l'historienne d'art Krisztina Passuth retrace l'activité des membres du groupe et met en lumière leur apport et leur contribution à l'élargissement du spectre de la scène artistique contemporaine hongroise : « Leur importance est d'autant plus grande qu'ils organisent en avril 1947 une exposition franco-hongroise présentant des œuvres de Bonnard, Picasso, Maillol, Matisse et des Hongrois vivant à Paris, István Beöthy et István Hajdu. Mezei, Bálint et Bán tissent également des liens étroits avec les surréalistes français. Leur amitié avec André Breton leur vaudra notamment la proposition d'une section hongroise chez les surréalistes. Ils participèrent également au Salon des Réalités Nouvelles en 1947, cependant une année plus tard, en 1948, la situation politique les empêcha d'envoyer leurs œuvres, leurs noms figurant néanmoins dans l'almanach de cette année. Grâce à leur activité, de nombreux artistes étrangers exposent à Budapest, notamment Corneille et Jacques Doucet, dont c'est la première exposition individuelle [...]. Leur salle d'exposition, au 11 rue Üllői, accueille en août 1947 le mouvement artistique tchèque le plus moderne de l'époque, le groupe Skupina Ra, ainsi que Paul Klee en mai 1947 »¹⁸. Il est évident que les expositions et événements organisés par l'Ecole Européenne n'avaient pas d'équivalent à l'époque et représentaient pour les artistes comme pour le public hongrois une bouffée d'air frais qui témoignait également de l'ouverture de la scène artistique hongroise qui s'était amorcée après la fin de la Seconde Guerre Mondiale.

La plupart des expositions se déroulaient principalement au MNDSZ – Magyar Nők Demokratikus Szövetsége (Union démocratique des femmes hongroises) – où le premier événement artistique fut organisé par Ernő Kállai. Les expositions présentaient les travaux des artistes rejoignant l'Ecole Européenne (Margit Anna, Jenő Barcsay, Endre Bálint, Béla Bán, Lajos Barta, Dezső Bokros Birman, József Egry, Erzsébet Forgács-Hann, Jenő Gadányi, Dezső Korniss, Tamás Lossonczy, Ferenc Martyn, Ödön Márffy, Ernő Schubert, Piroska Szántó, Júlia Vajda et Tibor Vilt), des pères spirituels (Imre Ámos, Gyula Derkovits et Lajos Vajda) ainsi que des figures contemporaines de l'art moderne européen dont l'esprit présentait une parenté forte avec la leur (Corneille, Doucet, ainsi que le groupe tchèque Skupina Ra).

¹⁷ PASSUTH Krisztina. L'Europe à Budapest – Ecole Européenne (1945-1948), *Ecole Européenne 1945-1948 / L'art de la liberté, la liberté de l'art* / Paris : Institut hongrois de Paris, 2009, p. 20.

¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

Lors de la formation de l'Ecole Européenne, le surréalisme se distingua en style dominant, comme une forme visuelle cathartique pour exprimer les atrocités de la Seconde Guerre Mondiale¹⁹. Néanmoins, le groupe comptait également dans ses rangs des représentants de l'art non-figuratif hongrois, notamment Ferenc Martyn, Tihamér Gyarmathy et Tamás Lossonczy, qui firent bientôt entendre leur exigence d'indépendance formelle et stylistique. Ainsi, au printemps 1946, après une tentative avortée de former un groupe distinct au sein de l'Ecole Européenne, les représentants de l'art non-figuratif fondèrent les groupes *Dunavölgyi Avantgárd* (*Avant-garde de la vallée du Danube*), puis *Elvont Művészek Csoportja* (*Groupe des Artistes Abstraits*). L'initiateur du groupe *Dunavölgyi Avantgárd* était Károly Tamkó Sirató²⁰, l'un des membres de l'Ecole Européenne. Son objectif était la création d'un front d'avant-garde synthétisant l'art hongrois, incluant même Béla Kádár et Hugó Scheiber. Le projet « œcuménique » faisait l'objet d'une vive contestation au sein de l'Ecole Européenne et Ernő Kállai, l'un de ses fondateurs cité plus haut, ne voyait pas l'intérêt de former un nouveau groupe. Malgré cela, le 27 juin 1946 fut rédigé l'acte de fondation du groupe. L'objectif ne fut cependant jamais atteint. A côté des signatures de Károly Tamkó Sirató et d'Ernő Kállai figuraient exclusivement celles d'artistes non-figuratifs tels que Tihamér Gyarmathy, Tamás Lossonczy, Béla Fekete Nagy et Sameer Makarius. Tamkó Sirató souhaitait également faire paraître un manifeste, ce qui n'eut jamais lieu. La fédération de toute la scène artistique hongroise progressiste et d'avant-garde ne vit donc pas le jour. Le groupe n'existait que sur papier et aucune exposition ne fut organisée sous son nom.

Le Groupe des Artistes Abstraits eut en revanche une existence plus concrète et son influence du point de vue du Cercle de Zugló est multiple. L'abstraction promue par le groupe d'Ernő Kállai dépassait l'héritage de l'abstraction constructiviste hongroise, ce qui constitua plus tard l'un des piliers de la pratique artistique du Cercle de Zugló. Le nouveau romantisme ou bioromantisme de Kállai supposait une abstraction organique marquant une césure nette avec l'approche géométrique de la non-figuration répandue et privilégiée en Hongrie jusqu'alors. Les peintres de la *Galéria a négy Világtájhöz* (*Galerie aux Quatre Points Cardinaux*) ne

¹⁹ En cela, nous pouvons dès maintenant tracer un nouveau parallèle avec le Cercle de Zugló, dont la formation fut également précédée par l'évènement traumatique de la répression soviétique de la révolution hongroise en 1956, et dont l'orientation picturale abstraite pouvait être qualifiée d'exutoire psychologique.

²⁰ Károly TAMKÓ SIRATÓ (1905-1980) était un poète, philosophe de l'art et traducteur littéraire. Il est connu pour son manifeste dimensionniste, édité à Paris en 1936, dans lequel il publie ses pensées sur les objectifs et les tâches à accomplir par l'avant-garde. Ce manifeste fut signé par Vassily Kandinsky, Marcel Duchamp, Jean Arp et Joan Miró entre autres, et eut une influence déterminante sur les cercles artistiques de l'abstraction géométrique en Hongrie.

considéraient plus le constructivisme comme étant d'actualité, d'une part à cause d'une différence de génération, d'autre part ni Kállai, ni Kassák – maîtres à penser dont les travaux furent occultés après 1945 – ne les orientaient dans cette direction.

b. Le Groupe des Artistes Abstraits et la Galerie aux Quatre Points Cardinaux (1946).

Ernő Kállai était donc le théoricien et le pilier intellectuel autour duquel gravitait le groupe, qui rassemblait les artistes abstraits tels que Béla Fekete Nagy, József Jakovits, Tihamér Gyarmathy, Tamás Lossonczy, Sameer Makarius, Gyula Marosán, János Martinszky, Ferenc Martyn et Magda Zemplényi. La première exposition des abstraits, étant par ailleurs à l'origine de la scission avec l'Ecole Européenne, fut organisée dans la Galerie aux Quatre Points Cardinaux sous le titre *Egy Új Világkép (Une nouvelle image du monde)*. Kállai compila les œuvres exposées dans son ouvrage principal *Le visage caché de la nature (A természet rejtett arca)* dont l'objectif était de légitimer l'abstraction en affirmant que les œuvres abstraites sont des images, des représentations de microstructures biologiques ou cristallographiques cachées sous la surface de la réalité visible à l'œil nu. Selon sa position, les œuvres apparemment abstraites représentent en réalité l'essence de la nature.

A la suite de cette première exposition collective d'art abstrait organisée en 1946 à Budapest, le Groupe des Artistes Abstraits et l'Ecole Européenne se séparèrent. Ceci était un moment déterminant marquant la césure définitive entre la non-figuration et l'abstraction en Hongrie. La seconde exposition thématique des abstraits vit le jour au premier étage d'une librairie, formant une galerie dirigée par Ernő Kállai en personne. Puis, parallèlement aux expositions individuelles de peintres et sculpteurs abstraits, Kállai présenta une exposition dédiée à une tradition hongroise païenne ayant lieu à fin de l'hiver dans la ville de Mohács, un carnaval nommé *Marche des busó (Busójárás)*, affirmant en cela la complexité des relations et références artistiques des artistes abstraits. En 1947, huit artistes prirent part au Salon des Réalités Nouvelles à Paris, puis après cette date, les possibilités d'exposition en Hongrie ou à l'étranger cessèrent complètement. L'existence du Groupe des Artistes Abstraits fut donc encore plus brève que celle de l'Ecole Européenne, mais les nouvelles perspectives qu'ouvraient dans l'art abstrait les théories bioromantiques de Kállai et leurs applications

picturales eurent, si ce n'est de manière formelle ou structurelle claire, une influence évidente sur la définition et l'attitude abstraite du Cercle de Zugló.

Les trois peintres dont l'approche à l'abstraction fut d'une importance considérable pour le Cercle de Zugló étaient Ferenc Martyn, Tamás Lossonczy et Tihamér Gyarmathy. Le premier, Ferenc Martyn (1899-1986) était sculpteur, peintre, graphiste, illustrateur et céramiste. Il vécut à Paris entre 1926 et 1940, où il fit la connaissance du surréalisme métaphysique de Chirico et rejoignit le groupe Abstraction Création. A partir de 1939, il développa un style personnel organisant l'espace et le mouvement en plusieurs plans et sublimant les éléments d'inspiration réelle. L'intérêt principal de l'art de Martyn fut qu'il parvint à percer la cloison rigide séparant la peinture de paysage traditionnelle et l'abstraction radicale hongroises. Ainsi, lorsque Martyn cherchait à dévoiler le visage caché de la nature, la présence de la nature restait évidente derrière son abstraction, comme l'exprime Éva Hárs: « De son point de vue découlait naturellement le fait qu'il voyait en même temps et ensemble le visage extérieur et intérieur de la réalité »²¹. Il persévéra dans la voie de l'abstraction même face à la politique culturelle dogmatique du communisme, représentant également un exemple éthique de l'attitude de l'artiste abstrait défiant le dictat du réalisme socialiste.

Le peintre Tamás Lossonczy (1904-2009) réalisait des œuvres organiques-constructivistes. Ses 'configurations' picturales reflétaient fortement la théorie bioromantique d'Ernő Kállai et se caractérisaient par des formes flottant dans l'espace, le motif central du double triangle ainsi que par une expressivité marquée générant un caractère dramatique. De conviction socialiste, Lossonczy s'efforçait de démontrer que l'art abstrait a sa place dans la société « libre et sans classes » de la Hongrie communiste. Dans le catalogue de son exposition organisée en 1948 au Képzőművészek Szabad Szakszervezete (Syndicat Libre des Artistes), les textes, citations philosophiques et reproductions de ses œuvres témoignaient de l'espérance de reconnaissance de l'artiste abstrait. C'est en effet par pure conviction et sans l'ombre de quelque positionnement stratégique que ce soit qu'il dédie ses œuvres « aux travailleurs construisant leur propre pays et épris de liberté, aux guerriers de la paix, de la

²¹ « Szemléletéből természetesen következett, hogy egyszerre egyidejűleg látta a valóság külső és belső arcát », HÁRS Éva. *Martyn Ferenc*. Budapest : Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1975, p. 47.

démocratie et du socialisme... »²². A cette époque, Lossonczy pensait encore qu'il prendrait part, avec ses œuvres, à la construction d'une nouvelle picturalité. De cette attitude naturelle, naïve et idéaliste résultait le fait que Lossonczy concevait l'abstraction comme un répertoire de possibilités infinies, un espace dans lequel l'homme peut s'exprimer librement et apprendre à se connaître.

Tihamér Gyarmathy (1915-2005) s'intéressait également au visage caché de la nature, à sa complexité mystérieuse et organique, en particulier aux micro- et macrostructures invisibles à l'œil nu, mais pouvant être saisies par des moyens artistiques. Gyarmathy tentait de dévoiler à travers son langage pictural les analogies, les similarités et l'unité structurelle du monde microscopique, de l'homme et de la dimension cosmique.

Dans leur ouvrage intitulé *Az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja (L'Ecole Européenne et le Groupe des Artistes Abstraites)*, l'esthète Péter György et l'historien d'art Gábor Pataki analysent sa pratique artistique comme suit : « Il ne fait aucun doute qu'entre le biologique et le logique, c'est le premier qui domine dans les peintures de Gyarmathy, mais apparaît également, parmi les correspondances dramatiques, la face plus claire et sereine des visages-Janus de la nature »²³. Les œuvres de Gyarmathy se caractérisaient en effet par une forte dualité entre l'expérience biologique organique et la structure géométrique, évoquant tantôt des formes cristallines, tantôt les subtiles correspondances rappelant des vues de coupe végétales.

Les approches de Gyarmathy, Lossonczy et Martyn, si différentes étaient-elles sur le plan formel, témoignaient d'une conception nouvelle de l'abstraction en Hongrie qui, sur le plan théorique, plongeait leurs racines non seulement dans les pensées préfigurant les pratiques interdisciplinaires liant sciences naturelles et art d'Ernö Kállai, mais aussi dans la philosophie de l'art tautologique de Béla Hamvas. Les deux penseurs, Kállai et Hamvas, et par leur biais le Groupe des Artistes Abstraites, posèrent donc les bases d'une nouvelle abstraction.

²² « a maguk országát építő, szabadságszerető dolgozóknak, a béke, a demokrácia s a szocializmus harcosainak... », GYÖRGY Péter, PATAKI Gábor. *Az Európai Iskola és az elvont művészek csoportja*. Budapest : Corvina, 1990, p. 34.

²³ « Kétségtelen, hogy Gyarmathy képein biológikum és logikum közül az előbbi a domináns, de a természet Janus-arcának világosabb, derűsebb oldala is feltűnik a drámai összefüggések között », *Ibid.*, p. 35.

c. Les bases théoriques et spirituelles de la nouvelle abstraction : Béla Hamvas et Ernő Kállai.

Hormis l'organisation d'expositions, Pán, Mezei, Gegesi Kiss et Kállai éditaient également des cahiers théoriques, des périodiques (Európai Iskola Könyvtára, Index Rőpirat et Vitairat-könyvtár) et organisaient des conférences centrées sur la pensée moderne sensée s'exprimer non seulement dans les arts plastiques, mais aussi en littérature, en philosophie, en psychologie et dans l'enseignement. Les fondateurs de l'Ecole Européenne mis à part, Béla Hamvas et Miklós Szentkuthy faisaient également partie des intervenants.

L'une des problématiques les plus présentes dans les théories artistiques de l'Ecole Européenne examinait le renversement de l'unité vitale causé par la Seconde Guerre Mondiale, en un mot, le traumatisme de la perte de l'harmonie. Différentes approches étaient en vigueur dans les cercles intellectuels progressifs liés à l'art. Pour Béla Hamvas, les pensées et œuvres de Bouddha, Zarathoustra, Héraclite et Lao-Tseu expliquaient toutes la désintégration de l'époque de l'unité vitale et de l'immanence. Le changement d'époque situé temporellement au VI^e siècle avant notre ère correspond à notre arrachement à l'âge d'or mythologique. Ainsi, selon Hamvas, il relève de l'obligation de l'artiste d'invoquer cet âge d'or, car lui seul se rappelle de ce temps heureux, et lui seul a connaissance de son ultime unité. L'artiste se doit de montrer la voie à la société tourmentée par l'intensité irradiante du souvenir remémoré. Pour Hamvas comme dans la poésie de Sándor Weöres, sur qui Hamvas eut une influence considérable, l'art apostrophant est plus qu'une requête ou un ordre moral, c'est un défi existentiel. Dans l'interprétation de Weöres, l'homme de l'âge d'or est vierge de la scission schizophrénique de la personnalité, de la division du conscient et de l'inconscient et de la contrainte de la réflexion dialectique : « Le signe distinctif de l'homme antique est sa raison grande et claire, autrement dit la raison de la pensée logique et le don de reconnaître l'harmonie antique du monde vivant en lui de manière pure »²⁴.

Ernő Kállai, Árpád Mezei et Imre Pán ne partageaient pas l'idée d'une harmonie antique et originelle, d'un homo aeternus découvert et retrouvé, bien que la perte de l'unité vitale

²⁴ « Az ősi embernek ismertető jele a nagy és világos értelem, vagyis tisztán él benne a logikus gondolkodás értelme, az érzék a világ ősharmóniájának felismerésére », HAMVAS Béla. *Vízöntő. A láthatatlan történet (L'histoire invisible)* / Budapest : Akadémiai Kiadó, 1988, p. 38.

constituait également une reconnaissance majeure pour eux. Ils estimaient que la psyché humaine est de caractère duel à la base, scène d'un combat entre le conscient et l'inconscient, le bien et le mal, le faux et le vrai. Néanmoins, les points de vue de Pán, Mezei et Kállai concordaient avec celui de Hamvas en ce que la reconstruction de l'unité vitale ne peut être achevée que par le biais de l'art et que l'artiste doit jouer le rôle d'intermédiaire entre le rétablissement de l'harmonie cosmique et l'homme contemporain. Si Mezei et Pán valorisaient davantage le surréalisme, Kállai exposa très tôt sa vision bioromantique de l'art, provoquant, comme dans le cas de Béla Hamvas, la forte réaction et critique de la politique culturelle officielle.

2. La politisation de l'art et des grands débats esthétiques et théoriques : l'abstraction comme attitude esthétique et éthique réactionnaire face au réalisme socialiste.

L'un des articles caractéristiques de l'époque, celui de János Andrassy Kurta, sculpteur figuratif travaillant sur les motifs folkloriques hongrois, est symptomatique des débats théoriques houleux qui se déroulaient entre défenseurs de l'art abstrait et soldats du réalisme, socialiste ou non. Intitulé *L'art abstrait dans la démocratie populaire ?*, l'article annonçait la définition progressive officielle du réalisme comme forme artistique s'adressant au peuple face à l'art abstrait bourgeois, décadent et élitiste de l'avant-garde.

Andrassy Kurta entame son argumentation en affirmant l'incompréhension et la difficulté avec laquelle le public laïc peut accéder à et comprendre l'art abstrait, qui de par son inaccessibilité, n'a pas de valeur communautaire et s'isole de la grande marche socialiste vers un monde nouveau. Interprétant l'abstraction comme une simple mode et non un mode de pensée, Andrassy Kurta explique sa position en accentuant le fait que l'art abstrait est un concept tout simplement obsolète et périmé : « La question est simplement et résolument : l'art abstrait a-t-il une légitimité dans la démocratie populaire ? Nous pouvons peut-être répondre immédiatement à la question [...] : il n'en a pas. Toute orientation artistique qui ne cherche pas de relation avec la communauté, s'atrophie en elle-même. L'art abstrait quant à lui, au-delà de sa subjectivité, porte en soi un poids supplémentaire, il est simplement désuet.

Car l'art abstrait n'est pas nouveau. En Occident, là où même les révolutions ont toujours un temps d'avance, il y a longtemps qu'il ne fait plus figure d'art révolutionnaire [...] Il ne fait aucun doute qu'il eut une période révolutionnaire, mais cette révolution était gratuite et se manifesta en ce qu'elle soustrayait l'art à la vie communautaire. Tournant le dos au monde réel par ses images spéculatives et abstraites, elle s'enferma dans sa tour d'ivoire. Cette orientation artistique devint une véritable secte privée [...] Si nous examinons l'histoire, l'art a toujours été en relation organique avec la communauté durant les périodes saines [...] L'art de demain doit de nouveau servir la communauté. L'art abstrait est incapable de remplir cette tâche. Cet art qui évoque les hallucinations d'un malade en proie à des visions fiévreuses ou prisonnier d'un asile, s'applique à désintégrer le monde matériel. Cet art est comme un homme malade, qui regarde toujours la santé d'un œil torve. La révolution d'aujourd'hui veut justement rétablir la santé. Le peuple de la terre vient labourer le monde vieilli et y produire une nouvelle vie »²⁵.

Remarquons que la métaphore de propagande socialiste qu'emploie Andrásy Kurta repose tout à fait sur le programme officiel cherchant à promouvoir l'imagerie idyllique d'un peuple hongrois défini comme bon ouvrier communiste, et met en opposition l'art socialiste sain face à la terre vieille, malade symbolisant l'art abstrait bourgeois décadent que la main de l'artiste-ouvrier socialiste vient soigner en y plantant les graines du réalisme salvateur dont la récolte nourrira le peuple. Andrásy Kurta, comme beaucoup d'autres artistes à l'époque, voit soudain le réalisme issu du matérialisme communautaire comme seule voie artistique salutaire possible de la démocratie populaire. Face à ce discours fortement idéologique, les défenseurs de l'art abstrait, tels que le critique d'art Ernő Kállai, le philosophe Béla Hamvas et sa femme Katalin Kemény, ou encore l'historien d'art Lajos Németh, tentaient, par une approche et une

²⁵ « A kérdés egyszerűen és határozottan az, hogy az absztrakt művészetnek van-e létjogosultsága a népi demokráciában? Talán mindjárt mégis felelhetünk a kérdésre azzal, [...] hogy nincsen. Minden művészeti törekvés, mely nem keres kapcsolatot a közösséggel, önmagában elsorvad. Az absztrakt művészet azonban, szubjektív jellege mellett, még egy súlyosabb tehertétellel is rendelkezik, egyszerűen azzal, hogy : elavult. Ugyanis az absztrakt művészet nem új keletű. Nyugaton, ahol a forradalmak is előrébb járnak, már régen nem tekintik forradalmi művészetnek [...] Kétségtelen, volt egy forradalmi időszaka, de a forradalom öncélú volt, és abban nyilvánult meg, hogy a művészetet elvonta a közösségi életből. Szpekulatív, absztrakt képzetekkel a való világnak hátat fordítva, bezárkózott a maga elefántcsonttornyába. Ez a művészeti irány valóságos zártkörű szektává vált [...] Ha a történelmet nézzük, az egészséges korszakokban a művészet mindig szervesen kapcsolódott a közösséghez [...] A holnap művésze újra a közösséget kell, hogy szolgálja. Az absztrakt művészet erre a feladatra nem képes. A láz szülte víziók vagy a tébolydák falai között forrongó beteg képzetekre emlékeztető művészet éppen a materiális világ szétbomlásztására törekszik. Ez a művészet olyan, mint a nyomorék ember, ki mindig sanda szemmel néz az egészségre. A mai forradalom pedig éppen az egészséget akarja úrrá tenni. A föld népe jön, hogy a kivénhedt világot fölszántsa, s új életet teremtsen benne », ANDRÁSSY KURTA János. Absztrakt művészet a népi demokráciában? (Art abstrait dans la démocratie populaire ?). MTA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ CSOPORT. *Kritikák és képek, válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945-1975 (Critiques et images, sélection de documents des arts plastiques hongrois 1945-1975)* / Budapest : Corvina Kiadó, Művészet és elmélet, 1976, p. 43-44.

argumentation tantôt rationnelle et scientifique, tantôt spirituelle, de rétablir, confirmer et conforter à travers les décennies la légitimité historique et intellectuelle de l'art abstrait hongrois.

a. Ernő Kállai : *Le visage caché de la nature ou le parallèle entre les sciences et l'art abstrait* (1947).

Ernő Kállai faisait partie de cette génération d'artistes et de penseurs hongrois qui étudia et vécut à l'étranger entre les deux guerres mondiales et dont l'expérience et le savoir représentaient une source de connaissances inestimable pour la jeune génération d'artistes ou d'historiens de l'art qui n'avaient pas eu la chance de voyager.

Ses écrits analysant les mouvements artistiques d'avant-garde furent publiés pour la première fois dans la revue *Ma*, de Lajos Kassák. Kállai, Kassák et Moholy-Nagy qui s'étaient liés d'amitié, déterminèrent ensemble l'image intellectuelle de la revue *Ma*, pendant que Kállai était également le théoricien artistique de la revue. Après avoir vécu et travaillé au Royaume-Uni au British Museum et la National Gallery, puis à Berlin, il revint à Budapest où il publia en tant que critique d'art dans la revue *Jelenkor*, puis se joignit à l'Ecole Européenne dès sa formation en 1945. C'est donc en tant que membre de l'Ecole Européenne qu'Ernő Kállai prend position dans le débat entre réalisme et abstraction et rédige, en réaction au texte de János Andrassy Kurta, l'article *Vigyázat, Műcsarnok ! (Attention, Műcsarnok !)* en 1946.

Dans sa prise de position, il critique non pas le réalisme en soi, mais plutôt la tendance des théoriciens et défenseurs du réalisme à proclamer au nom de la classe ouvrière une soi-disant soif pour un art réaliste qui serait à leur image, un miroir reflétant leur mode de vie et leurs principes. Il met également en lumière leur occultation et refus de l'histoire de l'art du XXe siècle, s'efforçant ainsi à décontextualiser le réalisme socialiste pour en faire un art nouveau sans aucune référence : « Il est naturel que la classe paysanne et ouvrière [...] aspire à un art – si tant est qu'elle ait conscience d'une telle aspiration – dans lequel elle reconnaisse son propre sort et visage. Le problème se trouve dans le fait que ceux qui, depuis la libération, se posent comme porte-paroles publics d'une [...] telle exigence, et au nom du réalisme populaire

et socialiste tant désiré, jettent aux oubliettes d'un geste expéditif de la main l'art moderne du XXe siècle qu'ils accusent de révolte bourgeoise, de formalisme, voire de dissolution et de réaction »²⁶. Or, c'est justement ce rattachement à l'Histoire de l'Art du XXe siècle que les membres du Cercle de Zugló cherchaient, tout comme l'Ecole Européenne et plus d'une décennie plus tard, à reconquérir et rattraper.

C'est néanmoins l'ouvrage de Kállai intitulé *Le visage caché de la nature* qui est d'une importance capitale en ce qu'il donne, par une approche bioromantique, une base scientifique à l'abstraction organique et/ou géométrique hongroise. En 1947 déjà, Kállai soutenait le surréalisme non-figuratif et tentait dans son travail, d'en poser les bases théoriques. Le visage caché de la nature est un ouvrage paru indépendamment, dans lequel, s'appuyant sur l'étude de la peinture de Picasso, Klee, Tanguy, Ernst mais aussi des artistes hongrois Lajos Vajda, Tamás Lossonczy et Ferenc Martyn, il développe sa théorie selon laquelle les œuvres apparemment abstraites et surréalistes représentent en réalité l'essence des phénomènes naturels, physiques, biologiques, ce qu'il désigne par l'expression 'visage caché de la nature'. Cet ouvrage illustre et affirmait un programme qu'une certaine partie des artistes abstraits hongrois adopta comme base théorique de leur art, comme nous le verrons plus avant dans le cas de certains artistes du Cercle de Zugló.

La ligne directrice de la pensée de Kállai s'exprimait dans sa conviction que la science et l'art abstrait avaient pour objectif commun de dévoiler l'essence des choses et des phénomènes naturels. Les considérations esthétiques et correspondances formelles entre une vue microscopique ou macrocosmique et une œuvre abstraite venaient au second plan, et étaient le résultat, la formulation plastique de cet objectif commun : « L'imagination spatiale qui s'est développée intuitivement dans l'art moderne présente un parallèle d'une signification profonde avec l'image du monde dans la physique atomique moderne, ainsi qu'avec son unité spatio-temporelle »²⁷.

²⁶ « Természetes, hogy a [...] parasztság és munkásság olyan művészetre vágyik – amennyiben effajta vágyairól egyáltalán számot ad magának -, melyben a maga sorsára és ábrázatára ismer. Ott van a baj, hogy azok, akik a felszabadulás óta ennek az [...] igénynek nyilvános szószólói gyanánt szerepelnek, az áhított népi és szocialista realizmus nevében sommás kézlegyintéssel, kispolgári lázadás, formalizmus, sőt bomlás és reakció címén vetik sutba a XX. század modern művészetét », KÁLLAI Ernő, Vigyázat Múcsarnok (Attention Múcsarnok). *Ibid.*, p. 52.

²⁷ « A modern művészet [...] intuitív módon támadt új térképzelete igen mély értelmű szellemi párhuzamban áll a modern atomfizika világképével és ennek tér-idő egységével », KÁLLAI Ernő, A természet rejtett arca (Le visage caché de la nature). *Ibid.*, p. 47.

L'approche scientifique du fonctionnement, de la structure et de l'essence du monde était donc rationnelle, et l'approche artistique instinctive, basée à la fois sur les pressentiments, l'expérience sensorielle et subconsciente de l'ordre cosmique : « Dans cet art moderne s'exprime la nouvelle conscience de la réalité. Cette conscience se base non pas sur la forme extérieure des objets, mais sur leur structure et système interne. Sur les forces et fonctionnements, qui créent, font vivre et digèrent le monde matériel. Cet art nouveau pénètre, avec les tentacules sensibles de son imaginaire, sous la surface des choses, pour atteindre le centre et le noyau caché des phénomènes [...] La fascination des profondeurs pousse l'art nouveau à la même impatience spirituelle que les sciences naturelles modernes [...] Les sciences naturelles s'appliquent également à voir à travers le voile divin tissé épais [...] Des cristaux et cellules aux planètes et nébuleuses [...], la même structure de base, la même mesure universelle, la même force motrice se fait valoir. Cette reconnaissance indique de nouveau les fonds transcendants, au-delà des sensations, que le matérialisme du siècle dernier voulait à tout prix ignorer²⁸ ».

L'objet de la démonstration et de l'argumentation de Ernő Kállai était donc de poser l'art abstrait comme le pendant psychique-spirituel des sciences naturelles pour établir un système de correspondances entre l'homme et son environnement au sens large du terme, comprendre et visualiser les flux de l'univers, l'artiste disposant d'instruments instinctifs et innés pour ressentir la mécanique cosmique du monde : « La recherche en psychologie des profondeurs en est encore à ses premiers balbutiements, mais nous a d'ores et déjà démontré ce que les poètes, artistes et métaphysiciens affirmaient depuis toujours. A savoir que les courants irrationnels, non régulables, incompréhensibles de la subconscience traversent notre vie la plus réelle, la plus pratique et journalière »²⁹.

²⁸ « Ebben a modern művészetben a valóság új tudata nyilvánul. Ez a tudat nem a tárgyak külső alkatán, hanem belső szerkezetén, struktúráján alapul. Azokon az erőkön és működéseken, amelyek a tárgyi világot létrehozzák, életben tartják és eleméztik. Az új művészet képzeletének érzékeny lelki csápjaival a dolgok felszíne alá hatol, hogy a jelenségek rejtett magvához és középpontjához férközzék [...] Az új művészetet a mélység igézete ugyanarra a lelki nyughatatlanságra serkenti, mint az újkor természettudományt [...] A természettudomány is azon van, hogy átlásson az isteni fátyol sűrű szőttésén [...] A kristályoktól és sejtektől a bolygókig és a spirálisan örvénylő csillagködökig ugyanaz az alapszerkezet, az életének ugyanaz az egyetemes taktusa, lendítőereje érvényesül. Ez a megismerés újból rámutat azokra az érzékfölötti, transzcendentális hátterekre, amelyek fölött a múlt századbeli materializmus mindenképpen el akart tekinteni. », *Ibid.*, p. 49.

²⁹ « A mélylélektani kutatás még csak gyermekcipőit tapossa, de máris meghozat számunkra azt a megismerést, amelyek költők, művészek, metafizikusok egyébként mindig is vallottak. Azt ti., hogy legvalóságosabb és leggyakorlatibb, mindennapi életünkön is átsugárzanak a tudatalattiság ésszel föl nem érhető, meg nem szabályozható, irracionális áramlatai », *Ibid.*, p. 50.

C'est ainsi qu'il en vient à la justification extrêmement subtile de l'art abstrait au détriment de l'art figuratif, lequel, compte-tenu du contexte historique dans lequel ce texte a été écrit, désigne en premier lieu le réalisme en général, mais aussi le réalisme socialiste. Selon lui, il manque à l'art réaliste cette vision pénétrante des phénomènes en ce que sa formulation figurative reste superficielle, à la surface d'une scène vue en particulier. L'art abstrait, au contraire, libéré des contraintes de représentation et d'identification, consiste en une approche et une démarche mentale, spirituelle qui ne se satisfait pas du rôle de simple miroir, mais parvient à une abstraction, une vue généralisée des corrélations universelles : « Voilà, il suffit que nous regardions un peu sous la surface de la réalité humaine et naturelle pour révéler que la constitution, le sens, la relation des choses est infiniment plus profonde, compliquée et mystérieuse, plutôt que l'image convenable que pourrait donner de ces formidables arrières-plans la simple sensation, la représentation figurative. Le visage plus profond et caché de la réalité, que nous avons entrevu, ne peut être représenté ni par la forme habituelle de la figure et du visage humains, ni par celle du paysage ou de la nature morte. Nos yeux spirituels ont évoqué des perspectives universelles qu'il est impossible de saisir par la représentation figurative, ne se concentrant toujours que sur un détail, comme il est tout aussi impossible de vider les océans avec une cuillère. Il est impossible de représenter ces perspectives universelles, seulement de les deviner. Et ce par des signes picturaux ou plastiques. Des formes d'ordre géométrique ou organique, élémentaires sont nécessaires, qui de par leur ultime simplicité sont le mieux appropriées à ce que s'exprime en elles comme dans un centre le sens commun des choses. Les perspectives absolues et universelles ne peuvent être synthétisées que dans des formes d'une simplicité infinie »³⁰.

Le visage caché de la nature est un ouvrage qui d'une part suscite une vive critique de la part des officiels de la culture, d'autre part ouvre des perspectives totalement nouvelles et inconnues pour les jeunes artistes de la décennie suivante. Au delà du programme esthétique

³⁰ « ... Íme, elég volt egy kissé az emberi és természeti valóság felszíne mögé néznünk, és máris kiderült, hogy a dolgok alkata, értelme, összefüggése mérhetetlenül mélyebb, szövevényesebb és rejtelmesebb, semhogy a pusztán érzéklet, a tárgyi ábrázolás ezeknek a roppant háttereknek kellő képét rajzolhatná. A valóságnak azt a mélyebb keletű, rejtett ábrázatát, amelyen futólag végigtekintettünk, sem az emberi alak és arc, sem a táj vagy a csendélet szokott módján nem lehet formába önteni. Lelki szemünk egyetemes távlatokat idézett, és ezeket a mindig csak egy-egy részletre irányuló tárgyi ábrázolás révén éppoly kevésbé lehet megfogni, mint ahogy a tenger vizét sem lehet kanállal kimeríteni. Az ilyen egyetemes távlatokat ábrázolni nem lehet, csak sejtetni. Mégpedig festői vagy plasztikai jelek útján. Mértani vagy szervi jellegű, elemi formákra van szükség, amelyek éppen végső egyszerűségük révén alkalmasak arra, hogy bennük, mint középpontban a dolgok roppant körének közös értelme, eleven összefüggése nyilvánuljon. Általános, egyetemes értelmű távlatokat csak végtelenül egyszerű formákban lehet egybefogni », *Ibid.*, p. 51.

visuel exempt de toute considération idéologique, Kállai pensait que l'abstraction hongroise, orpheline de traditions classiques pouvait, à travers le bioromantisme, interpréter les corrélations universelles. En cela, la perspective pluridisciplinaire et l'approche tautologique qu'inaugurent les théories bioromantiques de Kállai ne restèrent d'ailleurs pas orphelines et comportaient de nombreuses similarités avec l'écrit intitulé *Révolution dans l'art*, de Béla Hamvas et Katalin Kemény.

b. Béla Hamvas et Katalin Kemény : *Révolution dans l'art*, ou l'approche mystique de l'abstraction (1947).

Béla Hamvas était l'une des figures incontournables de la vie intellectuelle hongroise. Travaillant comme bibliothécaire avant d'être exilé en province par György Lukács, son œuvre complexe et multiple explore la littérature, l'histoire des sciences et de la culture, la psychologie, la philosophie et les langues orientales. Ses écrits furent publiés dans de nombreuses revues telles que *Athenaeum*, *Pannonia*, *Társadalomtudomány* (*Sciences Sociales*), *Katolikus Szemle* (*Revue Catholique*), *Protestáns Szemle* (*Revue protestante*), *Debreceni Szemle* (*Revue de Debrecen*), *Napkelet* (*Aurore*), *Nyugat* (*Occident*), *Válasz* (*Réponse*), *Diárium* et *Sziget (Île)*. De ces textes il compila une sélection intitulée *A láthatatlan történet* (*L'Histoire invisible*, 1943). Personnage extrêmement cultivé, son œuvre de traducteur est également imposante, les écrits d'Héraclite, de Confucius et l'Apocalypse d'Hénoch étant parus dans sa traduction. S'exprimant en premier lieu dans le genre de l'essai, la philosophie de Béla Hamvas s'inscrivait dans le mode de pensée de la « criséologie », et il publia en 1938 sur le sujet une étude intitulée *La crise mondiale*. Dans ce texte, il explique la crise divisant la société et la culture par le fait que l'homme a perdu la connaissance de l'entièreté de l'existence, que le sens originel de l'être, dont il était encore en possession à l'aube de l'histoire, s'est dissipé, dissout. Face à la crise intellectuelle et spirituelle destructrice de son temps, Hamvas cherchait l'explication de l'existence humaine dans la culture antique et dans les mythes, se tournant ainsi vers la philosophie et la mystique orientale – les Upanisad, le Tao-te-king, le Bardo Thödol (livre des morts tibétain), les textes apocryphes de Hénoch, Hermès Trismégiste – et européenne – les écrits de Maître Eckhart, Jakob Böhme et Franz Xaver von Baader. Il offre son interprétation des écrits cités ci-dessus dans son étude *Száz könyv* (*Cent livres*, 1945) ainsi que dans son recueil de textes *Anthologia*

humana : Ötezer év bölcsessége (Anthologia humana : Cinq mille ans de sagesse, 1946), qui fut d'ailleurs censuré par le pouvoir communiste. Il souhaitait attirer l'attention de ses contemporains sur les traditions anciennes, et trouvait dans la tradition de l'âge d'or la « scientia sacra », qui dévoile le sens ultime de l'existence. Il considérait la poésie et l'art comme les dépositaires de la « scientia sacra », cette conviction déterminant son approche de l'art et de sa théorie. Au début cependant, il manifestait une certaine méfiance et suspicion envers les avant-gardes artistiques : ainsi, dans son étude sur le cubisme (1944) il rejetait le caractère géométrique et rationaliste de l'art abstrait. En revanche, il identifiait dans le surréalisme et l'abstraction la même exigence métaphysique que dans l'art archaïque, et c'est dans la lumière de cette reconnaissance qu'il remplit la fonction de théoricien de l'art de l'avant-garde hongroise. Dans son livre intitulé *Révolution dans l'art : abstraction et surréalisme en Hongrie* (1947), écrit avec sa femme Katalin Kemény, il présente un panorama de l'histoire de l'art hongrois depuis Károly Ferenczy en passant par Tivadar Csontváry Kosztka et Lajos Gulácsy jusqu'à l'activité de l'Ecole Européenne. Il envisageait le surréalisme et l'abstraction comme les héritiers de l'art magique archaïque, ce qu'il nomme le *tremendum*, ce frisson provoqué par la découverte de la présence d'une autorité supérieure qui exprime la tradition archaïque et l'expérience collective de l'humanité. Cet ouvrage provoqua la vive hostilité de la critique marxiste idéologique et tout particulièrement de György Lukács, théoricien officiel du réalisme socialiste. C'est suite à cette attaque virulente que Hamvas fut écarté de la vie intellectuelle de Budapest, démis de ses fonctions de bibliothécaire en 1948, et fut classé sur liste B³¹. Il fut exilé en province, perdit son droit de publier ou d'éditer, en étant réduit à travailler comme main d'œuvre agricole de 1948 à 1951, puis sur un chantier de construction jusqu'à sa retraite en 1964. Très peu de ses traductions furent publiées par la suite, nombre de ses études et la quasi-totalité de son œuvre littéraire demeurèrent sous forme de manuscrit, ne devenant accessibles au public qu'à partir du milieu des années 1980. Il fut donc réduit au silence professionnel par le régime communiste.

En 1945 déjà, Béla Hamvas s'était clairement opposé à György Lukács concernant la place et le rôle de l'artiste dans la société. Paru en tant que pamphlet dans une revue intitulée *Diárium*, l'article de Béla Hamvas intitulé *Füstparipán (Sur un destrier de fumée)*, confrontait l'existence historiquement limitée de l'homme politique à celle universelle, éternelle et

³¹ La 'liste B' était une catégorie rassemblant les personnes jugées 'non fiables', créée par le Ministère de l'Intérieur hongrois. Les personnes classées en liste B n'avaient accès qu'aux emplois de rang inférieur.

indépendant de l'artiste : « Le politicien ne connaît que l'homme historique. L'attitude de l'homme historique est entièrement déterminée par l'influence de classe, mais aussi d'autres influences. L'homme historique n'est vraiment pas davantage qu'un porteur des paramètres donnés d'une époque. L'art et la pensée et la littérature connaissent aussi un homme, qui est en dehors de l'histoire. Cet homme, nommons-le homme éternel. L'homme éternel se tient quant à lui en dehors et au-dessus des influences de classe ainsi que d'autres influences. L'homme historique est l'instrument des forces historiques. L'homme éternel est le maître des forces du monde. Le politicien est un homme historique ; son attitude est entièrement déterminée par les paramètres donnés d'une époque ; il n'est rien d'autre que l'instrument et le jouet et le serviteur et la proie des forces. L'art parle de l'homme éternel ; ainsi, l'attitude de l'artiste est certes, dans son être historique, déterminée par les paramètres d'une époque, mais indépendante des paramètres historiques et maître des forces du monde dans son être créateur. L'homme authentique n'est pas l'homme historique, mais l'homme éternel [...] L'attitude de l'artiste : impartialité et exigence de l'universel [...] »³².

L'approche tautologique de l'activité artistique, universelle et éternelle de l'artiste constitue en effet l'essence même de la pensée de Béla Hamvas, qui considère l'artiste comme une sorte de chamane moderne. Remarquons d'ailleurs que cette approche détermine les orientations intellectuelles du Cercle de Zugló qui, plus d'une décennie plus tard, tente de formuler picturalement la pensée de Hamvas.

Cet article formait également la base et le point de départ du livre de Béla Hamvas et sa femme, Katalin Kemény, intitulé *Forradalom a Művészetben (Révolution dans l'art)* publication déterminante parue en 1947. Développant l'idée énoncée plus haut de l'opposition entre l'homme politique, historique, limité et l'homme universel, éternel et indépendant,

³² « A politikus csak történelmi embert ismer. A történelmi ember magatartását az osztálybeli, de ezen kívül más befolyások is teljes egészében meghatározzák. A történelmi ember tényleg nem több mint a korban adott tényezők hordozója.

A művészet és a gondolkodás és az irodalom olyan emberről is tud, aki a történeten kívül áll. Nevezzük ezt az embert örök embernek. Az örök ember pedig az osztálybeli, de ezen kívül más befolyásokon is kívül és felül áll.

A történelmi ember a történet erőinek eszköze. Az örök ember a világ erőinek ura.

A politikus történelmi ember ; magatartását teljes egészében a korban adott tényezők határozzák meg ; semmi egyéb, mint az erők eszköze és játéka és szolgája és martaléka.

A művészet az örök emberről szól ; ezért a művész magatartását történelmi lényében ugyan a korban adott tényezők határozzák meg, de teremtő lényében a történelmi tényezőktől független és a világ erőinek ura.

A hiteles ember nem a történelmi, hanem az örök ember [...]

A művész magatartása: kívülállás és igény az egyetemességre », HAMVAS Béla, Füstparipán (Sur un destrier de fumée). *Diárium*, 1946, n°1, p. 2-4.

Révolution dans l'art appliquait cette opposition au monde de l'art. Le statut de l'homme politique et historique désignait l'artiste-ouvrier du réalisme socialiste, l'homme universel et éternel était quant à lui l'artiste abstrait, libéré de toutes références à son propre environnement et contexte de vie.

L'ouvrage traitait même temps du surréalisme et de l'abstraction, deux notions qui, aux yeux des contemporains, englobaient et résumaient la scène artistique de l'époque. Néanmoins, au-delà de ces multiples tendances, l'importance de Révolution dans l'art résidait donc dans la reconnaissance et l'analyse de l'abstraction en tant qu'acte social, attitude, position éthique. Le livre, faisant l'objet d'une réception fortement divisée dans les cercles idéologiques et intellectuels de l'époque était l'une des pièces maîtresses du mécanisme de libération de l'art contemporain hongrois, qui parvenait enfin à se défaire des réflexes traditionalistes et conservateurs. Le peintre, le sculpteur et le graphiste pouvaient enfin être hongrois et européen à la fois.

La dédicace de Béla Hamvas à Lajos Fülep place cet ouvrage dans la continuité d'une tradition et d'un héritage intellectuels et culturels importants. Lajos Fülep (1885-1970) était en effet l'un des historiens et philosophes de l'art les plus charismatiques, réputés et respectés jusqu'à nos jours en Hongrie. Ayant fait ses études à Paris et à Florence, ami du poète Endre Ady puis du philosophe et esthète marxiste György Lukács avec lequel il travailla et signa divers ouvrages, la figure de Fülep restait un bastion préservé, quelle que soit la situation et l'orientation politiques du pays. La mention de son nom dans la dédicace représentait donc en soi la légitimité de l'ouvrage : « La référence au nom de Lajos Fülep ne va pas sans responsabilité. Cette responsabilité ne concerne qu'en partie la qualité. Sa plus grande partie est une profession de foi qui concerne l'humanité, la souveraineté de l'art, mais par-dessus tout accentue la valeur humaine incomparable et la plus profonde de l'art. Ces principes ont été établis par Lajos Fülep et c'est la raison pour laquelle ce livre se positionne dans la tradition qu'il a créée »³³.

³³ « Fülep Lajos nevére való hivatkozás nem jár felelősség nélkül. Ez a felelősség csak részben vonatkozik a színvonalra. Nagyobbik része hitvallásszerű. Egyaránt érinti a humanitást, a művészet szuverenitását, de ezen felül a művészetnek, mint a leghasonlíthatatlanabb és legmélyebb népi értéknek hangsúlyozását. Ezeket az elveket Fülep Lajos építette fel s ezért ez a könyv az általa megteremtett hagyományba tartozónak vallja magát », HAMVAS Béla, KEMÉNY Katalin. *Forradalom a művészetben (Révolution dans l'art)*. Pécs : Baranya Megyei Könyvtár, Pannónia Könyvek, 1989, p. 6.

La position de Béla Hamvas formulée dans ce livre exerce une très forte influence sur les membres du cercle de Zugló. Dans cet ouvrage, Hamvas et Kemény prenant comme exemple Károly Ferenczy, Lajos Gulácsy, Lajos Vajda et Tivadar Csontváry, marquent la parenté forte de l'art hongrois avec Kandinsky, Chagall et Klee, dont l'œuvre, au contraire du trio Manet-Cézanne-Picasso auquel ils les confrontent et qui représente la naissance de la « conscience du présent », tend vers une réalité plus haute, opérant par transcendance. Cet aspect transcendantal reçoit le nom de *tremendum*, référence évidente à la définition du sacré, de la force ou de la présence d'une divinité par le théologien Rudolph Otto comme *mysterium tremendum et fascinans* : « L'importance exceptionnelle de la peinture hongroise est entièrement dévoilée sur ce point. La peinture hongroise appartient bien plus à la lignée Kandinsky-Chagall-Klee, qu'à la lignée française, car chez nous il s'agit bien plus de la création du « *tremendum* » que de la conscience du présent »³⁴.

Ce *tremendum*, frisson mystique, quasi-chamanique de l'art, expliquent Hamvas et Kemény, renverse le rapport du spectateur et de l'œuvre : « Plus l'image est imbibée de l'atmosphère du *tremendum*, plus elle tend à être le contraire d'un spectacle : l'image devient spectateur – et l'homme, qui est debout devant elle, devient le spectacle. L'image est le *tremendum* – la présence d'une puissance supérieure [...] – ainsi ce n'est plus l'image qui se trouve devant l'homme, mais l'homme devant l'image [...]. Dans la minute où ce n'est plus l'homme qui regarde l'image, mais l'image qui regarde l'homme, le rapport unilatéral entre l'homme et l'image disparaît. Car qu'est-ce que l'image au sens commun (sensuel, individualiste, bourgeois) ? – objet, spectacle, elle me plaît, ne me plaît pas, je l'accroche, je l'enlève, je la vends, je la jette, je m'en lasse, je l'ignore. L'image est assujettie à l'homme. Dans la minute où [...] l'image est 'supérieure', un *tremendum*, l'homme ne peut plus échapper à la reconnaissance de [son] importance. Qu'il lui plaise où non, là n'est pas la question. Soit il est fasciné, soit il proteste fondamentalement. [...] Quoi qu'il en soit, il est touché »³⁵.

³⁴ « A magyar festészet rendkívüli jelentősége teljes mértékben ezen a ponton tárul fel. A Magyar festészet sokkal inkább a Kandinszkij-Chagall-Klee vonalhoz tartozik, mint a franciához, mert nálunk a 'tremendum' megalkotásáról van szó sokkal inkább, mint a jelenkortudat megalkotásáról », *Ibid.*, p. 53.

³⁵ « A kép minél mélyebben itatódik át a *tremendum* atmoszférájával, annál inkább hajlik arra, hogy ne látvány legyen többé, hanem éppen ellenkezőleg : a kép legyen a néző – és az ember, aki előtte áll, az legyen a látvány. A kép a *tremendum* – a megborzongató magasabb hatalom jelenléte –, és így nem a kép áll az ember előtt, hanem az ember a kép előtt [...]. Abban a percben ugyanis, amikor nem az ember nézi a képet, hanem a kép nézi az embert, abban a pillanatban az ember és a kép között lévő egyoldalú viszony megszűnik. Mert közönséges (szenuális, individualista, polgári) értelemben mi a kép? – tárgy, látvány, tetszik, nem tetszik, felakasztom,

Hamvas renverse donc l'approche et la valeur purement esthétique de l'œuvre en l'envisageant investie d'un pouvoir propre, d'une existence indépendante qui ne peut être l'objet d'une instrumentalisation pure et simple, telle qu'elle existe dans le cas du réalisme socialiste. Par conséquent, l'œuvre d'art vue et définie par Hamvas s'élève au-dessus de la fonction d'outil et de miroir décoratif sous-entendant la figuration. Par la suite, Hamvas développe sa pensée en confrontant l'art vu comme une simple source de plaisir visuel caractéristique d'une société centrée sur des priorités empiriques et matérialistes – que l'auteur identifie de manière voilée au communisme – à l'art transcendantal donc abstrait au contenu spirituel détaché du rationnel et du réel, associée à une société éclairée, sensible et ouverte au monde : « [...] Dans une période individualiste, l'homme s'informe de manière rationnelle dans le monde et fait de l'art 'sensualiste'. Les images de [cet] art sont des œuvres sensuelles, réalisées exclusivement dans le but d'être des objets [...] de plaisir individuel et sensuel, car dans une période individualiste, l'homme vit pour ses plaisirs personnels.

Dans une période collective-universaliste, l'homme ne s'informe pas de manière rationnelle dans le monde et fait de l'art 'imaginatif' (abstrait, expressionniste, surréaliste, géométrique, etc.). Les images de l'art imaginatif ne sont pas des spectacles sensuels, mais des « tremendum » en premier lieu et ne sont pas réalisées pour être des objets de plaisir sensuel personnel, mais pour représenter une force qui apostrophe, puisque dans l'ère collective-universaliste, l'homme vit dans la passion primordiale de l'identification ».

Nous devons en effet préciser que bien que les idéaux communistes tendaient en théorie vers le bien communautaire, en pratique il en allait tout autrement. Ce que Hamvas définit en tant que période individualiste, superficielle et sensualiste est en réalité le communisme lui-même, alors qu'il considère une société démocratique comme naturellement orientée vers le véritable esprit communautaire, c'est-à-dire vers une pensée plus large, ouverte, complexe et éclairée, envisageant non pas la surface, mais le contenu de toute chose. Appliquée au monde de l'art, aux goûts artistiques ou à la création picturale en soi, cette pensée résonne comme suit : « [...] l'individualisation d'un mode de vie communautaire se traduit dans l'art par la perte du caractère de tremendum de l'œuvre et devient objet du plaisir sensuel individuel et passe à la représentation sensuelle (réaliste) pour ne plus être que spectacle sensuel ;

leveszem, eladom, kidobom, megunom, észre sem veszem. A kép az embernek ki van szolgáltatva. Abban a percben azonban [...], amikor a kép a 'magasabb', a tremendum, akkor az ember nem térhet ki az alól, hogy a kép jelentőségét felismerje. Az, hogy tetszik, vagy nem tetszik, szóba se kerül. Vagy faszcinálva van, vagy elemi módon tiltakozik [...] Akármiképpen is: meg van érintve », *Ibid.*, p. 53.

La collectivisation d'un mode de vie individuel quant à elle, conduit dans l'art à l'abandon du caractère de spectacle sensuel de l'œuvre, à l'éloignement du mode de représentation sensuel (réalisme) et ce qui avant n'était qu'une œuvre devient un tremendum dont la force magique apostrophe, se tournant vers la représentation imaginative »³⁶.

Hamvas considère donc le réalisme pictural comme pur objet de plaisirs visuels, et prolongation esthétique de l'existence historiquement limitée de l'homme politique, qui instrumentalise et soumet l'art à ses caprices, attentes et désirs superficiels. En revanche, l'abstraction, la peinture abstraite est libre, comme une entité supérieure positionnée au-dessus de l'homme en ce qu'elle lui procure l'expérience spirituelle révélatrice et cathartique de la reconnaissance de l'essence des choses.

Pour conclure sa réflexion, Hamvas définit le spectacle, la réception visuelle par cette même dualité, cette opposition qu'il utilise dès le début : « L'œil sensualiste est finalement un œil passif, qui se contente de la réception des images. L'œil imaginatif libère en lui-même l'activité magique, déchire la surface des choses et plonge jusqu'à leur sens caché – il voit l'idea et il est en éveil. [...] Au regard passif et reproducteur succède la vue productive et créative. [...] Voilà l'axiome de base de l'art ». L'œil qui cherche le réalisme est donc docile et facilement manipulable, en ce qu'il absorbe seulement, sans vouloir réfléchir, comprendre et élargir son espace visuel spirituel, et ne fait que regarder. L'œil abstrait, au contraire, ne regarde pas, il voit. Il voit jusqu'à l'essence des choses et comprend les grands mécanismes de l'univers.

Enfin, Hamvas élargit son discours à la dimension éthique de l'art en pointant la situation particulière de l'art abstrait comme mouvement d'opposition esthétique face aux canons réalistes imposés par la dictature des pays communistes : « En Europe de l'Est, l'abstraction équivalait, équivaut, et équivaudra probablement longtemps encore à une contenance humaine ». L'art abstrait constituait donc une opposition artistique face au réalisme socialiste instrumentalisé par le pouvoir communiste pour diffuser sa propagande. Ceci pour le plus grand déplaisir de György Lukács, l'un des philosophes et théoriciens de l'art les plus

³⁶ « Individualisztikus korszakban az ember a világban racionalisztikus módon tájékozódik, és 'szenzualista' művészetet csinál. [...] Képei érzéki látványok, s ezek kizárólag azért készültek, hogy egyéni és érzéki gyönyörködés tárgyai, műtárgyak legyenek, mert az individualisztikus korszakban az ember egyéni gyönyöreinek él », HAMVAS Béla, *Füstparipán*. Diárium, 1946, n°1, p. 5.

importants du socialisme hongrois, qui s'employa à déconstruire de manière systématique les écrits de Hamvas et de Kállai, mais aussi refuser toutes les initiatives indépendantes d'élaboration d'une avant-garde avec une orientation communautaire et remplissant un rôle, une fonction dans la nouvelle société communiste, comme nous pouvons le voir dans le cas de Lajos Kassák, par exemple.

En effet, la renaissance du mouvement d'avant-garde et la prise de parole publique de ses théoriciens n'était que momentanée. Entre 1945 et 1948, le dernier élan de l'avant-garde théorique hongroise allait de pair avec celui de la littérature et de la pratique artistique. La revue *Kortárs (Contemporain)* dirigée par Kassák provoqua un renouveau de l'opposition entre les mouvements d'avant-garde et la politique culturelle communiste, même si les rapports de coalitions parvenaient encore à freiner le grand affrontement. Dans son discours d'introduction prononcé le 19 octobre 1947 à l'Académie de Musique de Budapest intitulé *Szemtől szembe (Face à face)* ou dans son article-programme publié à l'occasion du premier anniversaire de la revue *Kortárs, Visszapillantás és tovább (Regarder en arrière et continuer)*, Lajos Kassák réclamait l'indépendance de l'art, tout comme Ernő Kállai dans *Művészet és tömeg (L'art et la masse)* ou Pál Justus dans *Művészet–valóság–világnézet (Art-réalité-idéologie)*, tout en discutant également du rôle de l'avant-garde dans la nouvelle société ainsi que de l'exigence d'accessibilité et de clarté de l'art.

En mars 1947, à l'occasion du soixantième anniversaire de Lajos Kassák, Lukács, bien que louant son œuvre, refusait de reconnaître son statut d'auteur révolutionnaire : « Chez Kassák, la révolution – expliquait-il – se transforma prestement en révolution de la forme... la voix de l'intelligentsia ouvrière hongroise chez Kassák n'a jamais atteint le niveau d'un Gorki : la formulation concrète des grands problèmes de l'humanité au travers des perspectives de la condition ouvrière, du développement de la conscience ou de l'histoire mondiale »³⁷.

³⁷ « A forradalom Kassáknál csakhamar átalakult a forma forradalmává ... A Kassáknál megszólaló magyar munkásértelmisség hangja sohasem emelkedett gorkiji magaslatra: a munkásosztály létén, tudatfejlődési és világtörténelmi perspektíváin keresztül az emberiség nagy problémáinak konkrét feltevéséig », LUKÁCS György. A hatvanéves Kassák (Kassák a soixante ans). MTA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ CSOPORT *Kritikák és képek, válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945-1975* / Budapest : Corvina Kiadó, Művészet és elmélet, 1976, p. 68.

c. György Lukács : *Les théories hongroises de l'art abstrait* (1947).

En Europe occidentale, György Lukács est principalement connu et reconnu comme philosophe, esthète, professeur des universités, penseur marxiste, membre de l'Académie des Sciences hongroise depuis 1948 et politicien communiste d'origine juive. Néanmoins, dans la lumière de notre sujet, son rôle s'avère négativement déterminant. Selon plusieurs biographes et philosophes, il est désigné comme l'inquisiteur de la culture hongroise. Instigateur principal de l'homogénéisation de la vie intellectuelle hongroise de son époque, qu'il mit en œuvre par le biais de moyens administratifs violents, il fut personnellement responsable d'avoir ruiné, réduit au silence, forcé à l'émigration ou exclu de la vie intellectuelle de nombreux penseurs hongrois éminents, tels que les philosophes Béla Hamvas, Károly Kerényi, Lajos Prohászka, les écrivains Ágnes Nemes Nagy³⁸, Sándor Weöres³⁹ ou encore le groupe *Újhold*⁴⁰. Déterminant le programme et montrant la voie au processus d'homogénéisation, il compila une liste des intellectuels hongrois non désirables du point de vue de l'idéologie du Parti communiste hongrois.

D'abord kantien puis hégélien, il se tourna vers le marxisme dans les années trente et édifia les catégories basiques de l'esthétique marxiste. Du point de vue de la théorie artistique, son œuvre principale publiée en 1965 s'intitule *Az esztétikum sajátossága* (*La nature de l'esthétique*, non traduit en français), dans laquelle il identifie l'art à l'esthétique, dont il examine les spécificités en les recoupant avec les formes les plus variées d'actions et de connaissances humaines. Il en analyse également la réflexion magique, religieuse, scientifique et quotidienne, se concentrant sur la question de la *mimésis* artistique. Selon sa conception le critère le plus déterminant de la mimésis artistique est la représentation remplissant les

³⁸ Ágnes NEMES NAGY (1922-1991) : poète, essayiste, traductrice littéraire. Après la Seconde Guerre Mondiale, elle fonda la revue *Újhold* en 1946 avec son mari Balázs Lengyel. Elle traduisait surtout des œuvres françaises et allemandes, de Corneille, Racine, Molière, Hugo à Rilke et Brecht.

³⁹ Sándor WEÖRES (1913-1989) : poète, écrivain, traducteur littéraire. Il publia dans la revue *Nyugat* dès 1929. Il fit la connaissance de Béla Hamvas au cours des années quarante et les deux hommes se lièrent d'une amitié qui influença fortement Weöres. Ses recueils de poèmes publiés entre 1945 et 1948 révélaient le jeu et le mythe comme les outils principaux de son écriture. Entre 1948 et 1956, il fut isolé et écarté de la vie littéraire par la politique culturelle, et ne pouvait publier que des traductions et poèmes pour enfants. Ce n'est qu'en 1964 qu'il put de nouveau publier librement.

⁴⁰ *Újhold* fut une revue et un groupe littéraire fondés en 1946 par le critique littéraire Balázs Lengyel et sa femme Ágnes Nemes Nagy et étaient composés de jeunes écrivains défendant des valeurs humanistes, esthétiques et éthiques après le traumatisme de la Seconde Guerre Mondiale. La revue n'exista qu'un an et demi, avant d'être censurée par la politique culturelle. Leur écriture se caractérisait par l'objectivité abstraite, c'est-à-dire la correspondance tracée entre des sentiments, des expériences et des objets.

critères d'anthropocentrisme et de totalité intensive permettant à l'œuvre, dans un milieu donné, de suspendre la particularité et d'accéder à une valeur et une signification universelles. Dans le raisonnement de Lukács, l'œuvre, en étant le vecteur des caractéristiques de la vie humaine dans son ensemble et son essence, devient capable d'élever le spectateur dans la sphère de la totalité humaine, en défétichisant l'art et en s'insinuant dans la conscience de l'homme. Il démontre la dialectique complexe de la relation entre la conscience du spectateur et l'expérience artistique, et définit la catharsis comme le résultat adéquat de l'acte de réception.

La base de la pensée de Lukács est l'esthétique marxiste et son concept d' 'abstraction raisonnable' qui « s'efforce de saisir l'essence de l'objet et d'exprimer de façon adéquate et perceptible cette même essence, et suppose l'intelligence éventuelle et reconnaissable du monde humain. Si le monde extérieur objectif n'était qu'un chaos déraisonnable, la recherche de l'essence et de la loi, et donc de l'abstraction, n'aurait aucun sens. En ce qui concerne l'art, il est certain que dans un tel monde, il serait impossible de rattacher quelque généralisation que ce soit au phénomène sensualisé, de l'y représenter de manière sensuelle »⁴¹. Pour Lukács, l'abstraction n'est qu'un style, non pas un processus pictural intellectuel. De ce point de vue, les écrits d'Ernő Kállai et de Béla Hamvas et Katalin Kemény sur l'abstraction exprimaient des positions théoriques problématiques, et suscitérent immédiatement la vive critique de György Lukács dont la réponse ne se fit pas attendre. Dans son article intitulé « Les théories hongroises de l'art abstrait », publié en septembre 1947, ce n'est pas autant l'art abstrait en soi qu'il fustige, mais, dans une confusion absolue des genres, les argumentations énoncées plus haut qui seraient selon lui les symptômes d'une société capitaliste, impérialiste qui découle directement du fascisme. Les associations mystiques orientales de Hamvas deviennent une « snoberie moderne » qui, arrachées à leur contexte originel, ne sont que des « phrases vides », qui permettent à ceux refusant d'examiner scientifiquement les problèmes esthétiques et épistémologiques de conférer une fausse profondeur à leur « baragouin » contournant en réalité le véritable problème qui est la profonde crise de l'art.

⁴¹ « Az értelmes absztrakció, hogy Marx kifejezésével éljünk, az az absztrakció, mely a mindenkori tárgy lényegének megragadására és e lényeg adekvát megérzékelhető kifejezésre irányul, feltételezi az ember világának legalábbis lehetséges, felismerhető értelmességét. Ha az objektív külvilág csakugyan értelmetlen káosz volna, nem lenne a lényeg, a törvény keresésének és ezért az absztrakciónak semmi értelme. A művészetet illetőleg pedig bizonyos, hogy ilyen világban semmiféle általánosítást sem lehetne a megérzékített jelenségre visszavonatkoztatni, benne érzékileg megjeleníteni », *Ibid.*, p. 69.

Selon Lukács, le rapprochement des sciences naturelles et de l'art abstrait, tel que c'est le cas dans la pensée de Kállai, témoigne d'une conception totalement erronée. Loin d'exprimer un point de vue tautologique en la matière, au contraire de Béla Hamvas, Lukács distingue et isole les sciences et l'art, définissant la science comme un processus rationnel d'observation et d'exploration de phénomènes dont l'existence est latente, passive, indépendante de l'existence humaine. Il envisage la science comme un instrument descriptif, et non pas compréhensif : « La définition philosophique de la matière trouva sa forme définitive chez Lénine : la matière est ce qui existe indépendamment de la conscience. C'est dans ce cadre que la science approche de la structure, des lois véritables et concrètes de la matière, grâce à des connaissances et des méthodes toujours nouvelles. Il en découle que la découverte moderne de la structure de l'atome n'affecte en rien la définition philosophique de la matière : le proton, l'ion, la fréquence etc. – existant indépendamment de la conscience, tout comme l'atome – n'en sont pas moins matériels. L'explication idéaliste des résultats des sciences naturelles modernes est donc l'utilisation du dilettantisme épistémologique au profit de la philosophie réactionnaire en vogue de nos jours. De cette manière, l'analogie de Kállai ne se rapporte pas aux sciences ; la seule base de ses analogies est l'appréhension totalement erronée de la vulgarisation à la mode des sciences naturelles [...] »⁴².

Le rapprochement des sciences naturelles et de l'art déclenche également l'indignation et la vive protestation de Lukács. Les correspondances et perméabilités spirituelles, intellectuelles et visuelles entre la science et l'art abstrait apparaissent au travers des mots de Lukács comme une nouvelle monstruosité venant de l'occident. S'appuyant sur Lénine et Marx, Lukács isole et sépare de manière distinctive et sèche la pratique d'une recherche scientifique psychorigide et l'imaginaire décoratif de l'art superficiellement borné à la surface de l'expérience visuelle, deux pôles qu'il considère comme radicalement incompatibles : « Tout cela n'est que le prélude aux confusions de Kállai. L'erreur la plus basique de sa théorie est qu'il – de nouveau

⁴² « Az anyag filozófiai meghatározása Leninnél kapta meg végleges formáját : anyag az, ami a tudattól függetlenül létezik. Ennek keretein belül a tudomány mindig új és új ismeretekkel, módszerekkel stb. közelíti meg az anyag valóságos, konkrét szerkezetét és törvényeit. Ebből pedig az következik, hogy az atom szerkezetének modern feltárása semmit sem változtathat az anyag filozófiai meghatározásán : a proton, az ion, az hullám stb. – mivel éppen úgy a tudattól függetlenül létezik, mint az atom maga – semmivel sem kevésbé anyagszerű annál. A modern természettudományok eredményeinek idealisztikus magyarázata tehát az ismeretelméleti dilettantizmus felhasználása a ma divó reakció filozófia céljaira. Kállai analógiája ily módon nem vonatkozik magára a természetre ; a természettudományok divatos népszerűsítésének gyökerében helytelen felfogása az egyedüli alapja analógiáinak », LUKÁCS György. Az absztrakt művészet magyar elméletei (Les théories hongroise de l'art abstrait). *Ibid.*, p. 64.

influencé par la philosophie réactionnaire de l'époque impérialiste – va si loin dans la recherche d'analogies, qu'il identifie la relation des sciences naturelles et de l'art à la réalité »⁴³.

En effet, Lukács voit l'art et les sciences naturelles comme deux systèmes complètement cloisonnés et isolés l'un de l'autre. Il pense l'art en tant que système purement représentatif, qui doit et ne peut que refléter le monde visible, non pas comme un mode visuel réflexif et transcendant : « Les limites externes et internes de l'art, les possibilités d'approfondissement dans le cadre de ces limites, ou la dilatation éventuelle de ces limites etc. sont toujours définis par la perception humaine [...] ». La réduction de l'art à un mode d'expression sensuel subjectif basé uniquement sur la scène vue l'oppose de fait à l'objectivité prônant le progrès des sciences naturelles : « Le progrès [de la science] ne peut pas concerner les arts plastiques. Seul le monde visible à l'œil nu s'ouvre à eux. Même si – dans le cas de l'art abstrait – les efforts des artistes et des esthètes tendent à dépasser le monde donné à nos sens, ils ne peuvent dépasser les formes et couleurs visibles pour l'homme dans leur représentation concrète. [...]. Ce qui dans la pensée scientifique se manifeste comme le résultat final de l'analyse et de la synthèse [...] prend la forme homogène de caractère sensuel ou de phénomène dans l'art »⁴⁴.

Dans son attaque contre *Le visage caché de la nature* d'Ernö Kállai, il faudrait, selon Lukács, n'employer les éléments visuels et formes que dans leur signification primaire et évidente, excluant de manière radicale les allusions, références symboliques et sens cachés qui exigeraient une approche intellectuelle et une démarche de réflexion individuelle de la part du spectateur. Si l'on replace cette idée dans le spectre plus large du fonctionnement de la propagande communiste, cet appauvrissement sémantique délibéré est la suite logique du programme étatisé de réduction de la pensée individuelle, vue comme un danger et un élément

⁴³ « Mindez azonban csak előjátéka Kállai tévedéseinek. Elméletének legalapvetőbb eltévelyedése az, hogy – ismét az imperialista kor reakciós filozófiájának hatása alatt – analógia keresésében oly messzire megy, hogy egyszerűen azonosítja a természettudományok és a művészet viszonyát a valósághoz », *Ibid.*, p. 65.

⁴⁴ « A művészet külső és belső határait, az e határokon belül létrejövő elmélyülés lehetőségeit, esetleg e határok kitágításait stb. Mindig az emberi érzékelés határozza meg [...] A képzőművészetet ez a fejlődés nem érintheti. Számára kizárólag az emberi szemmel látható világ áll nyitva. Még akkor is, ha – mint az absztrakt művészetben – a művészek és az esztétikusok törekvései arra irányulnak, hogy túlmenjenek az érzékeink számára adott világon, konkrét ábrázolásukban ők se tudnak túljutni az emberi szem által látható formákon és színeken. [...] Ami a tudományos gondolkodásban, mint az analízis és a szintézis végeredménye jelentkezik [...] az a művészetben érzéki, jelenség jellegű egységes formát nyer », *Ibid.*, p. 65-66.

incontrôlable, au profit de la pensée collective, communautaire, prête à l'emploi : « Le signe est signe parce que et dans la mesure où sa signification est définie [...] Le triangle de la géométrie est un objet, non pas un signe [...] Le triangle peint ou dessiné, allusivement artistique est cependant un phénomène sensuel, qui sensuellement parlant – et donc artistiquement parlant – est un phénomène dont la définition concrète est plus pauvre et moindre que celle d'un arbre ou d'une pomme, mais comme eux se trouve être un phénomène sensuel, en relation sensuelle avec d'autres phénomènes représentés en même temps et avec lesquels il ne peut être connecté qu'avec des moyens artistiques (dessin, couleur, rythme etc.). Si je le considère en tant que signe, je lui confère une signification arbitraire que le spectateur devine ou ne devine pas, selon qu'il est initié aux intentions subjectives de l'artiste, non sensuelles dans le cas du triangle. Le triangle représenté – dans sa représentation sensuelle – ne peut en aucun cas déterminer, de quelque manière que ce soit, le contenu et la direction de 'l'insinuation' »⁴⁵.

Dans l'argumentation de Lukács, puisque l'abstraction n'est qu'un style, les formes abstraites dépouillées de toute dimension symbolique et de tout un répertoire de références et d'allusions, se trouvent réduites à leurs pures valeurs géométriques qui ne peuvent de ce fait qu'être de simples éléments décoratifs, et n'ont alors plus de valeur artistique. Par conséquent, l'abstraction, en particulier telle que pensée par Hamvas et Kállai, n'est pas de l'art : « Ce qui peut ici voir le jour n'a aucun rapport objectif au 'visage caché de la nature' ; cela peut être, comme un tissu par exemple, décoratif, agréable et neuf, mais 'l'insinuation' qui peut voir le jour n'est rien d'autre que le rappel d'associations arbitraires – dont la teneur varie en fonction du spectateur [...] Si Kállai veut enjamber le 'détour' que 'signifie la représentation figurative' c'est l'art lui-même qu'il enjambe »⁴⁶.

⁴⁵ « A jel éppen azért és annyiban jel, amiért és amennyiben valami pontosan meghatározottat jelent [...] A geometria háromszöge tárgy, nem jel [...] A festett vagy rajzolt, művészi célzatú háromszög ellenben érzéki jelenség, mely bár érzékileg – és éppen ezért művészi szempontból – sokkal szegényesebb, kevesebb konkrét meghatározottságot nyilvánító jelenség, mely érzéki kapcsolatban áll vele együtt ábrázolt más jelenségekhez, és azokhoz csak művészi eszközökkel (rajz, szín, ritmus stb.) kapcsolható. Amennyiben jelnek veszem : teljesen önkényes jelentést adok neki, melyet nézője vagy kitalál, vagy nem, aszerint, hogy be van-e avatva a művész szubjektív, a háromszögben érzékileg meg nem nyilvánuló szándékaiba. Semmi esetre sem tudja ez az ábrázolt háromszög – a maga érzéki ábrázoltságában – bármiképpen is megszabni a 'sejtetés' tartalmát és irányát », *Ibid.*, p. 66-67.

⁴⁶ « Ami itt létrejöhet, annak az égvilágon semmi objektív köze sincs a 'természet rejtett arcához' ; az lehet (pl. mint szövet) dekoratív, kellemes és újszerű, de az a 'sejtetés', ami itt létrejöhet, semmi más, mint – minden nézőnél más tartalmú – önkényes asszociációk felidézése », *Ibid.*, p. 67.

S'appuyant sur la ligne de réflexion liant le réalisme à l'objectivité comme valeur positive et l'art abstrait à la subjectivité comme valeur négative, Lukács réduit pour conclure la théorie bioromantique d'Ernő Kállai à une collection de spéculations esthétisées et décoratives sans aucun lien profond avec le contenu réel de l'actualité scientifique micro et macrocosmique. Dans le cas de Hamvas en revanche, c'est cette démarche transcendante d'élévation de l'art au-dessus de l'homme, en bref l'impossibilité de son instrumentalisation, que Lukács critique : « Chez Kállai, les découvertes réelles objectives des sciences naturelles sont subjectivisées en des motifs décoratifs, de simples occasions provoquant des 'insinuations'. De l'autre côté, chez Hamvas la couleur enfle en un principe objectif et métaphysique indépendant de l'homme. (Le bleu 'est toujours bleu, de manière uniformément et homogène et dense, massive, bleu homogène jusqu'au centre de la terre') »⁴⁷.

En conséquent, les théories de l'art abstrait de Kállai et de Hamvas forment ce que la propagande réaliste socialiste ne peut manipuler à sa guise car elles refusent l'asservissement visuel et constituant, de par leur processus d'abstraction et de transcendance, une expérience esthétique et intellectuelle libre et incontrôlable : « Kállai, Hamvas et ceux qui s'accordent avec eux, lorsqu'au temps des préparatifs et du règne du fascisme, ils gonflent leur attitude sociale subjectivement compréhensible en un principe cosmique et par la même occasion en principe de base de l'art véritable, ils abstraient de l'essence de la réalité, ils s'abstraient dans le Rien »⁴⁸.

Cet écrit de Lukács, outre les considérations esthétiques sur lesquelles il s'appuie pour construire son argumentation, politise de manière brutale l'art et les théories de l'art abstrait. Pour lui, Hamvas, Kemény et Kállai sont les défenseurs d'un art bourgeois, décadent, réactionnaire et passé d'actualité. Le caractère d'après lui anhistorique de l'abstraction présentait d'emblée une profonde incompatibilité avec sa propre conception de la fonction que devait remplir l'art. L'art était l'un des instruments du pouvoir afin de diffuser sa propagande, en conséquence, il devait être figuratif. Le dénigrement de l'art abstrait sur le

⁴⁷ « Kállainál a természettudomány objektív valóságfeltárásai dekoratív mintákká, pusztán 'sejtéseket' kiváltó alkalmakká szubjektívizálódnak. Másrészt Hamvasnál a szín objektív, az embertől független metafizikai elvvé duzzad fel. (A kék 'mindig kék, egyformán és egyöntetűen sűrűen, masszívan, homogén kék a föld középpontjáig'.) », *Ibid.*, p. 69.

⁴⁸ « Kállai, Hamvas és a velük egyetértők, amikor a fasizmus előkészületei és uralma idején viszonylagosan szubjektíve érthető társadalmi magatartásukat kozmikus elvvé és egyúttal az igazi művészet alapelveivé dagasztják fel, elabsztrahálnak a valóság lényegétől, beleabsztrahálják magukat a Semmibe », *Ibid.*, p. 70.

plan esthétique et moral traduisait en réalité une crainte de ce même pouvoir de ne pas être en mesure de contrôler ce qui se 'disait' et se 'pensait' dans de telles œuvres, ainsi que des pensées individuelles et autonomes qu'elles étaient susceptibles de provoquer dans les spectateurs. Lukács prônait donc la « désintellectualisation » de l'art et donc sa « désabstraction ».

La position critique de Lukács annonce également le durcissement politique symbolisé par Mátyás Rákosi, donc les discours de 1948 présentent le programme de contrôle total exercé, entre autres, sur les différents modes d'expression, de la presse en passant par l'architecture jusqu'aux arts plastiques. La création artistique, qu'il s'agisse de sculpture, de peinture ou autre, est désormais dans la ligne de mire du parti communiste et subit un sévère recadrage thématique et stylistique.

d. Le tournant de 1948 : la fin du libéralisme et le discours de Rákosi.

Mátyás Rákosi (1892-1971) fut un dirigeant particulièrement rigide. Procédant à la soviétisation intensive de la Hongrie entre 1945 et 1949, il est aussi connu sous le nom de « meilleur élève hongrois de Staline », titre qu'il se décerna lui-même. Il élaborait la tactique dite du « salami » consistant en l'écartement progressif, « pièce par pièce » de l'opposition démocratique. Il interdit toutes les organisations non-staliniennes et fait fusionner tous les partis politiques existants dans le Parti Communiste.

En 1948-1949, Rákosi prononça une série de discours au contenu idéologique visant à contrôler la culture en général et la scène artistique hongroise, en excluant tout élément ayant quelque connexion que ce soit avec l'avant-garde hongroise historique ainsi qu'avec l'Europe Occidentale : « [...] nous pouvons enfin renforcer tout le front culturel de la démocratie populaire, et ce dans les domaines de la littérature, de l'art, de la science et de la philosophie. Nous nous trouvons loin derrière ce qui a été achevé sur ce plan en Union Soviétique depuis la guerre. De ce retard résultait le fait que l'ennemi pouvait tranquillement se maintenir au front de la culture. La vieille réaction et l'impérialisme occidental pouvait confortablement exercer son influence au travers des fissures béantes du front culturel. Nous commettrions une

faute grave si maintenant, après notre victoire électorale, nous ne nous occupions pas de cette question par le biais de laquelle – je le répète – l’ennemi peut exercer son influence non seulement dans notre démocratie populaire, mais aussi jusque dans notre Parti »⁴⁹.

Le danger et le programme sont clairement nommés : il faut isoler hermétiquement la démocratie populaire hongroise de toute influence occidentale donc non-soviétique afin de pouvoir renforcer le patriotisme idéologique communiste dans les têtes et les cœurs du peuple : « Au danger de droite appartient le cosmopolitisme, la dégradation du patriotisme du peuple travailleur, l’inclination dénuée de critique devant la littérature, l’art et la science de l’Occident capitaliste et ce qui en découle, la méprise des résultats de la science soviétique, de la culture et littérature soviétique »⁵⁰. Pour ce faire, Rákosi énonce le programme artistique et esthétique officiel qui persiste jusqu’au moment où il est contraint de quitter son poste par Nikita Khrouchtchev en 1956 : « La démocratie populaire hongroise encourage de manière prononcée le travail scientifique servant la cause du peuple, ainsi que l’art représentant la vie du peuple, ses combats et la réalité, l’art proclamant la victoire du peuple, et favorise, avec tous les moyens disponibles, le développement d’une couche intellectuelle fidèle au peuple »⁵¹. L’instrumentalisation urgente et immédiate de l’élite intellectuelle, qu’elle soit artistique ou littéraire, est donc en marche, basée sur les doctrines marxistes-léninistes dont les bases avaient été posées par le philosophe György Lukács, tel que nous l’avons vu plus haut.

Le programme profond de réforme de la vie artistique et culturelle visait donc les bases de la société intellectuelle hongroise et la volonté de contrôler sa pensée était ouvertement exprimée : « Je dois ajouter le fait que la position erronée de la classe intellectuelle face à la

⁴⁹ « [...] sor kerül végre a népi demokrácia egész kultúrfrontjának a megerősítésére az irodalom, a művészet, a tudomány, a filozófia terén. Mi messze elmaradtunk attól, ami a Szovjetunióban a háború befejezése óta e téren végbement. Ez az elmaradás odavezetett, hogy a kultúrfronton az ellenség nyugodtan tarthatta magát. A kultúrfronton olyan rések tátognak, amelyekben keresztül a régi reakció és a nyugati imperializmus kényelmesen érvényesítheti befolyását. Súlyos mulasztást követnénk el, ha most, választási győzelmünk után, telje erővel rá nem mennénk erre a kérdésre, amelyen keresztül – ismétlem – az ellenség nemcsak népi demokráciánkba, hanem Pártunka is be tudja vinni befolyását ». Discours prononcé par Mátyás Rákosi en automne 1948. Source : <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=-cache:4g4l-dj5ZioJ:mek.oszk.hu/04300/04351/04351.htm+&cd=4&hl=hu&ct=clnk&gl=hu>, site web consulté le 8 mai 2012.

⁵⁰ « A jobboldali veszélyhez tartozik a kozmopolitizmus, a dolgozó nép hazafiságának lebecsülése, a kapitalista nyugat irodalma, művészete, tudománya előtti kritikátlan meghajlás és ami ezt kiegészíti, a szovjet tudomány, a szovjet kultúra és irodalom eredményeinek lebecsülése », *Ibid.*

⁵¹ « A Magyar Népköztársaság hathatósan támogatja a dolgozó nép ügyét szolgáló tudományos munkát, valamint a nép életét, harcait, a valóságot ábrázoló, a nép győzelmét hirdető művészetet, s minden rendelkezésre álló eszközzel elősegíti a néphez hű értelmiség kifejlődését », *Ibid.*

théorie marxiste-léniniste est en partie de notre faute. Jusqu'ici nous ne nous sommes pas efforcés d'éclairer le travail de la classe intellectuelle, dans la littérature et dans l'art, à l'aide d'exemples théoriques et pratiques montrant l'importance fertile du marxisme-léninisme. Le plus tôt et le plus soigneusement nous corrigeons ce manquement, le plus tôt reconnaîtra la classe intellectuelle communiste et nos sympathisants l'immense valeur du marxisme-léninisme dans leurs propres domaines »⁵².

Ces débats et remaniements politiques et culturels constituèrent la base de l'activité et de l'enseignement artistique durant les années cinquante en Hongrie. Ceci est d'une importance capitale car les artistes du Cercle de Zugló effectuèrent leurs études durant cette période de contrôle rigide de la vie culturelle et d'instauration systématique du réalisme socialiste comme outil de propagande visuelle du parti communiste hongrois. Néanmoins, les mêmes débats opposant Béla Hamvas et Ernő Kállai d'une part et György Lukács d'autre part, surgissent également au sein du Cercle de Zugló, dont les artistes, prenant progressivement conscience de la valeur éthique et morale de l'abstraction dans un tel contexte politique, s'orientent vers la peinture abstraite après leurs études et se positionnent en tant qu'héritiers de l'esprit de l'Ecole Européenne.

⁵² « Mindjárt hozzá kell tennem, hogy az értelmiségieknek ez a helyenként hibás beállítottsága a marxi-lenini elmélettel szemben, bizonyos fókig a mi hibánk. Eddig még nem tértünk rá arra, hogy az értelmiségi munkánál, az irodalomban, a művészetben elméleti és gyakorlati példákkal világítottuk volna meg a marxizmus-leninizmus megtermékenyítő, az eredményeket meghatározó jelentőségét. Minél hamarabb és minél alaposabban fogjuk pótolni ezt a hiányosságot, annál hamarabb fogja a kommunista és a velünk rokonszenvező értelmiség felismerni saját területén is a marxizmus-leninizmus óriási értékét », *Ibid.*

B. 1948-1956 : la restructuration de la vie culturelle sur le modèle soviétique.

1. L'ère Rákosi et la fin du libéralisme (1948-1953).

a. Les caractéristiques de l'ère Rákosi.

L'ère Rákosi fut marquée par de profonds remaniements politiques, sociaux, culturels et économiques. Les usines et fabriques furent nationalisées dès le début et la production n'était dorénavant plus déterminée par les lois du marché, mais par la direction politique décidant des quotas. Sur le modèle soviétique de préparation à la troisième guerre mondiale, c'est au développement au pas de course de l'industrie lourde, en particulier la sidérurgie, l'extraction de houille et l'industrie mécanique, qu'est consacré le plus d'argent. Ainsi le budget dédié à l'amélioration de la production alimentaire, vestimentaire et des conditions de vie décroît fortement, engendrant un manque de produits alimentaires basiques, la création du système des bons alimentaires en 1952, et du régime de prélèvements de la production auprès des paysans. La transformation et collectivisation de l'agriculture est mise en place par le biais de coopératives de production auxquels les paysans sont forcés d'adhérer, ou plus précisément remettre leurs terres, leurs animaux et travailler dans ses coopératives en échange d'un salaire.

Comme dans tous les pays sous le joug de l'Union Soviétique, le culte de la personnalité était également une caractéristique forte de la vie politique dans la République populaire de Hongrie. Nombre de sculptures furent réalisées à l'effigie de Rákosi, le peuple défilait les jours fériés en brandissant son portrait, les écoliers récitaient des poèmes le louant ainsi que les dirigeants soviétiques. Des heures dites du « Peuple libre » furent instaurées dans les lieux de travail, durant lesquelles les employés se devaient de converser des articles parus dans les journaux du parti, et s'enthousiasmer pour le parti, le communisme et les dirigeants politiques.

L'ère Rákosi se distingue également par la construction progressive de la dictature sur le modèle soviétique et la transformation de l'administration publique hongroise. Une nouvelle constitution et un nouveau blason comprenant des symboles communistes sont adoptés en 1949, redéfinissant le pays en tant République populaire de Hongrie et le seul et unique parti politique Parti des travailleurs hongrois. Le parlement tient désormais des séances de pure forme, Rákosi et son entourage prenant toutes les décisions. La transformation de l'administration publique résulte en la suppression des municipalités, la direction des communes est centralisée et revient aux conseils, dont les représentants doivent être désignés par le front populaire. L'indépendance des syndicats, des églises, des organismes culturels et des tribunaux disparaît, la politique s'ingère dans la justice, les procès de tendance par le biais desquels Rákosi s'assure la mise hors d'état de nuire de ses ennemis, vrais ou imaginés, se succèdent. Il fit en premier lieu emprisonner ou exécuter ses opposants politiques de longue date sur la base de fausses accusations, méthode qu'il employa par la suite au sein même du parti communiste. Il ordonna ainsi l'exécution de László Rajk, ministre des affaires étrangères de Rákosi plus tôt. L'élaboration des procès de tendance échoyait à l'ÁVH, qui employait la torture sur les présumés coupables afin d'extorquer leurs aveux concernant des faits qu'ils ne commirent pas. Plusieurs dizaines de milliers de prisonniers furent envoyés dans des camps de travail à cause de leur profession ou de leur origine, considérées comme dangereuses par le régime, comme les riches koulaks ou encore les soldats de haut rang sous l'ère Horthy.

L'appareil politique d'oppression s'organise rapidement. Le Parti des travailleurs hongrois s'accapare également la direction de l'armée et de la police. Un budget conséquent est consacré au développement de l'armée, dont les effectifs se multiplient et reflètent les intérêts de l'Union Soviétique dans un contexte de guerre froide. Suite à la nomination de János Kádár au poste de Ministre de l'Intérieur, le Service de Défense Nationale (Államvédelmi Hatóság, ÁVH) est créé le 10 septembre 1948 et immédiatement placé sous le contrôle des dirigeants soviétiques et de Rákosi lui-même, bénéficiant d'une indépendance financière totale par rapport à la police nationale. Sont placés sous la juridiction de l'ÁVH le contrôle des frontières, des voies navigables et aériennes, l'Autorité Centrale Nationale de Contrôle des Étrangers (Külföldieket Ellenőrző Országos Központi Hatóság, KEOKH), ainsi que la délivrance des passeports, service payant qui constituait une importante source de revenus pour l'organisme. Dès sa création, plus de dix-mille rapporteurs sont formés, de gré ou de force, afin de renforcer le régime communiste. La fonction de l'ÁVH est de supprimer toute

opposition concrète ou supposée face au régime communiste et de maintenir la peur au sein de la population. L'activité de contrôle total s'organise selon un ordre hiérarchique strict se composant des unités subordonnées et un réseau étendu d'agents déployés dans le pays tout entier. En 1953, ce réseau comprenait quarante-mille informateurs qui surveillèrent et fichèrent 1 280 000 citoyens hongrois, parmi lesquels figuraient de nombreux artistes et dont les dossiers étaient conservés au département de contrôle.

Le Département de Défense Nationale (Magyar Államrendőrség Államvédelmi Osztálya, ÁVO) constituait quant à lui la branche élite et souveraine du système d'oppression opérant uniquement à Budapest. Sa fonction était de surveiller la formation et le fonctionnement de groupements ou d'associations, le déroulement de réunions préalablement déclarées. L'ÁVO était un groupe intellectuel apte à se fondre dans le public cultivé des expositions, des concerts, ou des discussions de café, et concentrait son activité au pistage et au contrôle de positions, discours, activités intellectuelles contraires au dogme communiste. Le slogan de l'ÁVO, « surveillance, mais hais aussi ! »⁵³ rendait compte de manière on ne peut plus claire des procédés brutaux et intimidants utilisés par l'organisme.

La jeunesse se trouvait également cadrée, organisée et activisée. L'Union de la Jeunesse Travailleuse (DISZ, Dolgozó Ifjúság Szövetsége) créée en 1950, puis Communiste (KISZ, Kommunista Ifjúság Szövetsége) lui succédant en 1957 était le seul et unique organisme centralisé rassemblant massivement la jeunesse hongroise sur le modèle soviétique. Par le biais de l'unification de la jeunesse et son éducation aux principes socialistes, cet organisme fonctionnait en tant qu'école préparatoire du parti communiste dont les tentacules plongeaient aussi bien dans les écoles et universités de la capitale que de province. Le KISZ comprenait un département culturel, dont nombre de jeunes artistes faisaient partie et devaient faire partie pour avoir accès au réseau institutionnel et professionnel facilitant le début de leur carrière.

⁵³ « Ne csak őrizd, gyűlöld ! »

b. L'introduction du réalisme socialiste : la transition opérée par le ministre de l'éducation populaire József Révai.

L'Union Soviétique, comme tout régime totalitaire, menait une guerre totale : au-delà du succès militaire, elle opérait également une expansion intellectuelle intégrale, ravivant le rêve marxiste de révolution mondiale. A la fin de l'année 1944, l'entrée en Hongrie de l'Armée Rouge fut accompagnée par l'arrivée d' « ouvriers de la culture », tels que le graphiste hongrois Sándor Ék, qui avait émigré en Union Soviétique⁵⁴. Les dirigeants émigrés du Parti Communiste hongrois (Magyar Kommunista Párt, MKP) n'invitèrent de Moscou aucun représentant de poids du réalisme socialiste, ni homme de lettres, ni artiste plasticien. Le Parti Communiste hongrois délaissa pendant quelques années la question culturelle, trop occupée au grand jeu politique au cours duquel il démembra puis vainquit tous ses opposants et alliés. Pendant ce court moment de répit, les artistes sympathisant à gauche exposaient librement au sein de l'Ecole Européenne, représentante de l'avant-garde occidentale classique.

Comme nous l'avons vu précédemment, György Lukács, le philosophe reconnu du mouvement ouvrier international et familier de Moscou, conspuait d'un ton hautement méprisant dans un article daté de septembre 1947 les théoriciens de l'art non figuratif : « ... la libération, la démocratie populaire en construction ne suscita aucun changement chez nos auteurs. Le monde – l'unité des principes sociaux cosmiques – est pour eux le même 'tremendum', le même monde de l'horreur que sous le fascisme. Cela devrait pourtant être un fait imposant la réflexion, en particulier pour ceux des artistes abstraits qui, dans leur conscience sociale, se disent les adeptes du progrès [...] »⁵⁵. Le jugement de Lukács eut son effet, les artistes de gauche soudain confus commencèrent à se positionner, à changer de profil. Aux groupes d'avant-garde succédèrent donc les nouveaux réalistes sur le devant de la scène, puis s'amorça la grande machinerie du réalisme socialiste.

⁵⁴ Cf. RIEDER Gábor. *Szocreál – Festészet a Rákosi-korban (Réalisme Socialiste – Peinture dans l'ère Rákosi)*. Debrecen : Modem, 2008.

⁵⁵ « [...] a felszabadulás, az épülő népi demokrácia kérdései szerzőinkben nem idéztek elő semmi változást. A világ – a kozmikus társadalmi elvek egysége – számukra ma éppen úgy a 'tremendum', a rémület, a borzadály világa, mint a fasizmus alatt. Ez pedig elgondolkodtatásra készítő tény kellene, hogy legyen. Főleg olyan absztrakt művészek számára, akik társadalomszemléletükben a haladás híveinek vallják magukat [...] », LUKÁCS György. *Az absztrakt művészet magyar elméletei (Les théories hongroise de l'art abstrait)*. MTA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ CSOPORT. *Kritikák és képek, válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945-1975 (Critiques et images, sélection de documents des arts plastiques hongrois 1945-1975)* / Budapest : Corvina Kiadó, Művészet és elmélet, 1976, p. 62.

En décembre 1948, l'historien d'art Máriusz Rabinovszky organisa une exposition intitulée *A közösségi művészet felé (Vers l'art communautaire)*, dont le but était d'encourager les artistes à proposer des œuvres monumentales pouvant être en phase avec la nouvelle architecture moderne de masse du socialisme. Les dirigeants avaient cependant une conception toute autre du rôle de l'artiste et de sa production, et s'appliquèrent en premier lieu à reformer radicalement le système institutionnel artistique.

En 1949 donc, après le système économique et politique, les changements atteignirent également la sphère artistique. En automne 1949 fut mis en place le Ministère de l'éducation populaire, nouvel organe de pointe du nouveau programme culturel, dirigé par l'idéologue communiste principal, le très craint József Révai. Dirigeant à la main de fer, Révai plaça sous sa propre tutelle le monde de l'art, en particulier les genres plus populaires que sont le film et la littérature, déléguant la direction des arts plastiques à ses subordonnés.

Dans le domaine de l'expression artistique, le « grand tournant », « l'évolution » et « le travail héroïque » devinrent les sujets de prédilection de l'appareil culturel officiel, et devaient inspirer les artistes pour créer des œuvres au contenu « communautaire et collectif » et de caractère « optimiste ». La peinture de Mihály Munkácsy fut qualifiée de « tradition », quant au réalisme du XIXe siècle, il fut désigné d' « avant-garde », naturellement sur le modèle soviétique.

Cette attitude rendait impossible la réalisation de l'objectif précédemment défini : la création d'un art nouveau, monumental, progressif et communautaire. L'art officiel des années suivantes marque le triomphe du schématisme du contenu et des formes, comme le souligne Péter Kovács : « [...] dans la pratique des politiques culturelles des années cinquante, l'évocation et le contrôle de l'intelligibilité, du réalisme socialiste ainsi que des soi-disant traditions progressives ne représentaient que la surface des choses : en réalité ces notions cachaient l'interdiction effective de la réflexion indépendante, de toute pensée indépendante – et donc de l'art lui-même. Ce qui, durant ces années, fut présenté au public en tant qu'art [...], n'avait dans son essence rien à voir avec l'art. Dans notre art, le concept des 'années cinquante' équivaut de manière évidente avec le concept de 'non-art' »⁵⁶.

⁵⁶ « [...] az ötvenes évek kultúrpolitikai gyakorlatában a közérthetőség, a szocialista realizmus és, mondjuk, az úgynevezett haladó hagyományok emlegetése és számonkérése csak a felszín jelentették : valójában ezek a

Une telle limitation de la liberté de création allait évidemment de pair avec une intolérance politique prononcée. Les artistes pensant et voulant créer différemment étaient clamés punissables et néfastes, l'appareil politique rendant ainsi impossible l'existence artistique des éléments gênants en les écartant de la vie culturelle. La littérature spécialisée, au lieu de publier les articles observant et analysant les mouvements autonomes de l'art, était dominée par les échanges d'opinion affinant le canon réaliste socialiste. Il en résulta qu'en 1953, l'Ecole de Nagybánya⁵⁷ fut acceptée comme modèle de tradition à suivre, et la position des peintres post-nagybánya⁵⁸ se renforça.

Au temps du grand processus de nationalisation, la centralisation toucha aussi les arts plastiques, engendrant la disparition du commerce de l'art, la fermeture imposée par le gouvernement des associations, unions ou groupes artistiques fonctionnant activement, ou encore la création du seul et unique organe représentant les intérêts des artistes, L'Union des Arts Plastiques et Appliqués hongrois (Magyar Képző- és Iparművészeti Szövetség). Créée en 1949, l'Union ne faisait que renforcer le glissement de l'art vers le statut d'instrument visuel du parti, vidé de son essence. La direction de l'Union, choisie d'une part sur le plan idéologique, d'autre part sur le plan qualitatif et professionnel, supportait clairement les principes du réalisme socialiste, ses membres étant tenus d'en satisfaire les exigences stylistiques et thématiques, bien que lors de sa création en septembre 1949, peu de ses membres sussent ce dont il s'agissait véritablement. Quelques jours après, le 1^{er} octobre 1957,

fogalmak csak az önálló gondolkodásnak, egyáltalán, minden önálló gondolatnak – és így magának a művészetnek – a tényleges betiltását takargatták. Ami ezekben az esztendőkből, mint *művészet* került a közönség elé, annak lényegileg éppen a művészethez volt a legkevesebb köze. Művészetünkben az 'ötvenes évek' fogalma egyértelműen a 'nem művészet' fogalmával azonos », KOVÁCS Péter. Hivatalos művészet az ötvenes években (Art officiel dans les années cinquante). KNOLL Hans. *A második nyilvánosság, XX. századi magyar művészet (La seconde publicité, art hongrois du XXe siècle)*. Budapest : Enciklopédia Kiadó, 2002, p. 156.

⁵⁷ L'Ecole de peinture de Nagybánya est le mouvement qui donna naissance à la peinture moderne hongroise, et qui se développa dans la colonie d'artistes de Nagybánya en 1896. La colonie d'artistes devint école libre en 1902, que fréquentèrent toutes les figures de la nouvelle génération de peintres hongrois. Le principal mérite de l'école est l'introduction en Hongrie du naturalisme et de la peinture de plein-air. L'école de Nagybánya eut une influence très forte non seulement sur les peintres, mais aussi sur le public hongrois. C'est d'ailleurs pendant le régime communiste que l'un des ouvrages les plus importants et compréhensifs sur l'école de Nagybánya fut édité (voir RETI István, ARADI Nóra éd. *A nagybányai művésztelep (La colonie d'artistes de Nagybánya)*. Budapest : Képzőművészeti Kiadó, 1954.

⁵⁸ Le style ou école post-nagybánya désigne la volonté et le programme de continuation et la renaissance des traditions de Nagybánya dans le style et l'activité artistique du Cercle Gresham dans les années 1930. La production picturale du Cercle Gresham se basait sur les principes de l'impressionnisme et du postimpressionnisme et favorisait la peinture lyrique, la représentation figurative et les traditions classiques.

la grande exposition de peinture soviétique présentée au Salon National⁵⁹ et son discours d'inauguration par József Révai dissipèrent toutes les incertitudes.

- **L'Exposition de peinture soviétique au Salon national (1949).**

Les œuvres exposées représentaient l'esprit de l'académisme staliniste tardif : nombreux protagonistes, portraits photographiques de groupe, peintures héroïques de Staline, et peintures de genre naturalistes, évidemment sans aucune trace de la grande tradition russe d'avant-garde. Le style réaliste socialiste codifié dans les années trente se caractérisait par un puissant accent de propagande communiste et par le style réaliste du XIXe siècle, qualifié de peintures thématique par l'histoire de l'art staliniste⁶⁰. Les peintures exposées rendaient compte d'un monde serein, joyeux, vierge de tout problème, dans lequel l'ennemi, le 'monstre fasciste' était représenté avec des couleurs plus sombres, dont l'évidence était dénuée de nuances, à la manière de la différenciation du bien et du mal dans les histoires pour enfants. Le traitement des thèmes était loin de l'objectivité de la photographie, reflétant davantage une précision académique et une théâtralité romantique.

Les artistes hongrois de gauche furent stupéfaits par l'exposition, ayant espéré tout autre chose d'un pays tant admiré. Ne laissant aucune place à la critique ou au questionnement, József Révai exprima clairement, dans le discours qu'il tint lors du vernissage de l'exposition, la nouvelle direction qu'il attendait de la scène artistique hongroise : « Nos exigences envers les ouvriers de la culture hongroise, en particulier nos peintres, sont qu'ils apprennent de la culture soviétique, qu'ils tournent leur regard attentif non plus vers Paris, mais dorénavant vers Moscou. Ceci veut dire : apprends de la culture soviétique, de l'art soviétique comment créer pour le peuple travailleur hongrois, comment représenter la vie et les combats du peuple travailleur hongrois, comment aider le peuple travailleur hongrois à poursuivre ses luttes et

⁵⁹ Le Salon National était une union des artistes et amateurs d'art hongrois, créée à Budapest le 12 mars 1894 dans le but de « soutenir les intérêts moraux, financiers et culturels de l'art hongrois, développer l'esprit collégial et vivifier les contacts entre les artistes et le public » (« abból a célból, hogy a magyar képzőművészet erkölcsi, anyagi és kulturális érdekeinek fölkarolását, a testületi szellem fejlődését előmozdítsa, a művészek és a közönség közti érintkezést élénkebbé tegye »). Les membres du Salon exposaient leur production dans le hall d'exposition qui plus tard accueillit l'importante *Exposition de Printemps (Tavaszi tárlat)* de 1957, présentant entre autres et après de longues années des œuvres non-figuratives ainsi que les maîtres de l'avant-garde réduits au silence tels que de Lajos Kassák ou les artistes interdits de l'Ecole Européenne.

⁶⁰ KAUFMAN R. Sz. *A szovjet tematikus festészet 1917-től 1941-ig (La peinture thématique soviétique de 1917 à 1941)*. Budapest : Művelt Nép, 1954.

construire sa nouvelle vie »⁶¹. Le milieu artistique hongrois commença donc à apprendre la leçon soviétique.

Afin de s'assurer la naissance rapide du réalisme socialiste hongrois, le parti communiste fixa la date du 20 août 1950, moins d'une année plus tard, comme premier anniversaire de la nouvelle constitution staliniste. Pour forcer la main aux indécis, Ferenc Redő⁶², chef du département au ministère, déclara que Moscou attendait une exposition hongroise dans l'année. La Première Exposition d'Arts Plastiques hongrois, telle que fut pompeusement nommée la gigantesque revue du réalisme socialiste hongrois, fut donc annoncée comme objectif de l'année, définissant précisément le style et le contenu attendus des œuvres.

- **La Première exposition des Arts plastiques hongrois au Múcsarnok (1950).**

S'adressant tout d'abord aux artistes d'avant-garde et à tous les autres ayant des lacunes idéologiques, les organisateurs publièrent en mars 1950 une liste de soixante-dix thèmes possibles dans la seule revue artistique existante, *Szabad Művészet (Art Libre)*. Les thèmes conseillés faisaient écho aux titres des journaux ou affiches de propagande :

« Thèmes conseillés pour des œuvres réalisées à fin d'exposition

Le conseil organisateur souhaite aider nos artistes avec cette compilation de thèmes. Cette liste n'est pas réglementaire, elle a une valeur indicative, et son objectif est plutôt d'inspirer. Chaque artiste peut aussi, selon sa propre personnalité, traiter un sujet qui reflète le grand tournant, progrès et travail héroïque rendu possible par la Constitution de notre République Populaire. A l'aide de son imagination, chaque artiste peut compléter, enrichir cette liste et naturellement chacun est libre de traiter le sujet qui lui convient le mieux.

Cette lettre d'information aide nos artistes en énonçant les sujets suivants :

⁶¹ Discours d'inauguration de l'exposition de peinture soviétique par József Révai, ministre de l'éducation populaire, in *Szabad Művészet*, 1949, n°9-10, p. 356-358.

⁶² Ferenc REDŐ (1913-), peintre et graphiste. Entre 1945 et 1955, il fut membre de la direction du Comité Central du Parti Travailleur Socialiste hongrois, du Ministère des affaires culturelles, du Lectorat des Arts plastiques et Appliqués. Il enseigna à l'Académie des Arts Appliqués hongrois et remplit le poste de directeur du Musée des Arts Appliqués de Budapest entre 1952 et 1956.

- Le camarade Rákosi discute avec un représentant des agriculteurs dans le couloir d'une maison
- Les héros du travail assis dans une loge du théâtre
- Défilé dans un dépôt de tracteurs
- Le premier tracteur du village
- Le lieu X est relié à l'électricité pour la première fois
- Le chef d'une entreprise négocie avec une brigade sur le lieu de travail
- Les travailleurs prennent la relève
- Réunion de travail de la direction d'une usine
- Le 28 décembre 1949, le camarade Geró s'exprime devant les nouveaux directeurs d'usine dans le Stade sportif
- Travail collectif à la frontière
- A l'assemblée constitutive d'une coopérative
- Fête de la moisson
- Stakhanoviste en plein travail dans l'usine X... »⁶³

Les préparatifs de l'exposition débutèrent avec la publication des thèmes. Les petits maîtres sans nom et les peintres du dimanche étaient orientés par un comité consultatif formé au sein de l'Union des Arts Plastiques et Appliqués, une cinquantaine d'entre eux fut choisie pour prendre part à des visites d'usine dont le but était de les inspirer, pendant qu'un groupe formé par les organisateurs de l'exposition et composé d'ouvriers, de soldats, d'historiens et de critiques d'art rendaient régulièrement visite aux deux cent trente artistes officiellement répertoriés afin de contrôler l'avancement de leur travail. La presse spécialisée dévouée au parti communiste rapportait régulièrement la progression des préparatifs : « Sur la base de leurs nouvelles expériences, les artistes voient de plus en plus clairement l'enrichissement énorme que signifie le travail d'observation minutieuse et profonde de la réalité et de la nature caractérisant le réalisme. [...] Nous n'avons rencontré que quelques artistes qui, obsédés par une quelconque pensée formaliste, déclarent que la peinture réaliste d'après modèle, d'après une observation de la réalité ne constitue pas une aide mais bien plus une entrave à leur

⁶³ in *Szabad Művészet*, 1950, n°1-2, p. 60-61.

‘imagination débridée’. Ces ‘chevaliers du rêve’ obstinés sont en fait ‘gênés’ par la peinture d’après modèle parce qu’il s’avère qu’ils ne savent ni dessiner ni peindre correctement »⁶⁴.

Le 19 août 1950, une journée avant la fête nationale grandiose célébrant la constitution hongroise, József Révai inaugura la Première Exposition d’Arts Plastiques hongrois avec un discours au ton critique prononcé : « Cette exposition [...] est la première Exposition d’Art Plastiques Hongrois depuis la libération⁶⁵ de notre patrie. Dans ce fait s’exprime un certain retard de notre culture artistique. Si ce n’est que maintenant que nos artistes présentent leur production à notre peuple, c’est parce que la récolte a mis un temps long à mûrir. Cette exposition [...] fut précédée par les combats incontournables de rupture avec une longue crise, avec des doutes personnels et avec les mauvaises traditions du passé »⁶⁶. Notons la comparaison de l’activité artistique avec le dur labeur agricole, imagerie typiquement employée sous le communisme qui transforme l’artiste en ouvrier de la culture dont la tâche doit être de nourrir spirituellement le peuple.

L’exposition en soi étonnait par l’hétérogénéité et la diversité qualitative et stylistique des œuvres présentées. Sous le drapeau du réalisme socialiste en formation se rassemblaient aussi bien les artistes bourgeois réalistes du Cercle Gresham (Aurél Bernáth, Pál Pátzay, István Szőnyi, Róbert Berény, József Egry, Csaba Vilmos Perlrott et János Kmetty) qui n’effectuaient que les pas indispensables vers le réalisme socialiste, Bertalan Pór et Oszkár Glatz montés au grade d’éminents peintres stalinistes, quelques moscovites tels que Sándor Ék et Jolán Szilágyi. Se manifestèrent également Béla Bán, Ferenc Martyn et Tibor Vilt rompant pour un court temps avec les –ismes de l’avant-garde, ou encore d’autres membres de formations réalistes comme Endre Domanovszky, György Kling, István D. Kurucz, Sándor Mikus, Gyula Pap, Erzsébet Schaár et József Somogyi. Cependant, les véritables héros de l’exposition étaient les petits maîtres soudain apparus du néant, les néophytes niant leur passé

⁶⁴ SZEGI Pál, *Hogyan készülnek művészeink az I. számú Magyar Képzőművészeti Kiállításra ? Szabad Művészet*, 1950, n°5-6-7, p. 208-209.

⁶⁵ Par « libération » entendre l’invasion de la Hongrie par les troupes soviétiques en réponse à la révolution hongroise de 1956.

⁶⁶ « Ez a kiállítás [...] az első Magyar Képzőművészeti Kiállítás hazánk felszabadítása óta. Ebben a tényben képzőművészeti kultúránk bizonyos elkésése is kifejeződik. Abban, hogy képzőművészeink csak most állnak népünk elé termésükkel, benne van az, hogy hosszú időbe telt, amíg ez a termés megérett. Ezt a kiállítást [...] hosszú válság, belső vívódások, a múlt rossz hagyományával való szakítás elkerülhetetlen harcai előzték meg », discours d’inauguration de la Première Exposition d’Arts Plastiques Hongrois prononcé par József Révai, in *Szabad Művészet*, 1950, n°8, p. 274.

artistique sans succès et les charlatans opportunistes. Quoi qu'il en soit, l'état hongrois fit immédiatement l'acquisition des œuvres exposées, certaines destinées aux collections muséales, d'autres à décorer des bureaux et des usines. Les artistes s'acquittant de leur pensum étaient donc récompensés et recevaient un traitement de faveur même durant les années les plus dures de la crise financière hongroise, pouvant compter sur des commandes officielles et des prix et achats réguliers de la part de l'état. Les autres, les réticents à faire des efforts furent écartés des forums artistiques et contraints de gagner leur pain d'une autre manière.

Les œuvres, le style, les critiques étaient commandés. La culture du peuple et l'organisation de son temps libre étaient strictement ordonnés. Les personnalités autonomes étaient liquidées. Dans l'état totalitaire qu'était la Hongrie dans les années cinquante, l'art constituait l'outil le plus adéquat pour liquider ces personnalités autonomes. Selon l'esthétique marxiste, l'une des fonctions fondamentales de l'art est d'être le fidèle miroir de la réalité. Cette réalité, ou plutôt pseudo-réalité, était quant à elle définie par le pouvoir, puis imposée à l'artiste. Sa représentation se devait d'être la plus évidente et claire possible, afin que tout un chacun sache ce qu'il doit voir, penser et éprouver.

Le réalisme socialiste semblait donc, malgré les différentes interprétations et approches personnelles comme stylistiques, avoir pris racine et son langage formel allait dans les six années suivantes déterminer l'Histoire de l'art hongrois. Au sommet de la hiérarchie imaginaire établie par le réalisme socialiste figurait la peinture de genre, dont l'apparition lors de l'exposition de 1950 fut saluée avec bonheur par la critique : « L'art hongrois a enfin pris le chemin du sain progrès et nous sommes les témoins de la renaissance d'un genre grandiose, malheureusement méprisé et relégué à l'arrière-plan ces dernières décennies. [...] La nouvelle floraison de la peinture de genre résulte tout d'abord de la reconnaissance saine de l'importance du thème, sujet, contenu et message de la peinture. [...] La nouvelle peinture a de nouveau une histoire et un héros. L'art a de nouveau reconnu sa mission figurative »⁶⁷. Et

⁶⁷ « Egy nagyszerű, s az elmúlt évtizedek alatt megvetett, háttérbe szorított műfaj újjászületésének lehetünk szemtanúi a fejlődés egészséges útjára tért magyar művészetben is. [...] A zsánereképfestészet új virágba szökkenése elsősorban a 'téma', a 'szűzsé', a kép tartalma, mondanivalója fontosságának egészséges felismerése vezethető vissza. [...] Az új képnek van újra meséje, s van újra hőse. A művészet újra felismerte ábrázoló hivatását », SZEGI Pál, A műfajok gazdagsága. *Szabad Művészet*, 1950, n°9, p. 322-323.

Márton Horváth⁶⁸ (1906-1987), idéologue culturel puissant du ministère, de s'empresse de définir le « réalisme critique » de Mihály Munkácsy, l'Ilya Repine hongrois, comme le canon idéologique et esthétique de l'histoire de l'art.

2. L'ère poststalinienne (1953-1956) : entre détente et durcissement.

Le 5 mars 1953 marqua le début d'une ère nouvelle avec la mort inattendue de Staline. La course à la succession se fit également sentir en Hongrie, engendrant la recomposition de la scène politique hongroise : la position de Mátyás Rákosi devint incertaine, József Révai perdit son poste au ministère et Imre Nagy fut nommé nouveau premier ministre sous la pression de Moscou. Peu de temps auparavant, György Lukács avait été démis de ses fonctions et écarté du pouvoir à la suite d'une campagne questionnant sa position politique, le contraignant à l'autocritique.

Le nouveau programme d'Imre Nagy annoncé en été 1953 semblait pouvoir constituer les bases nécessaires à l'amélioration du niveau de vie. Il déclara l'amnistie générale, amorça la réhabilitation des victimes de procès d'intention, fit fermer tous les camps d'internement, mit fin à l'indépendance de la police secrète, réforma le système d'aide à la production alimentaire et à l'industrie légère, améliora la condition de la paysannerie, augmenta les salaires et baissa les prix.

Au bout d'un an et demi cependant, et suite à l'exécution en décembre 1953 de Lavrenti Pavlovitch Beria, son opposant soviétique le plus virulent, Rákosi et ses partisans parvinrent à écarter Imre Nagy du pouvoir, sans pour autant réussir à rétablir le régime oppressif et despotique des années précédentes. En juillet 1956, Rákosi fut démis de ses fonctions et contraint à l'exile en Union Soviétique, d'où il ne revint pas.

⁶⁸ Márton HORVÁTH (1906-1987) : l'un des principaux artisans et exécutants de la politique culturelle du stalinisme hongrois. Entre 1948 et 1956 il joua un rôle décisif dans la domination progressive de la politique culturelle volontariste et du schématisme.

a. La révolution hongroise de 1956 et son traumatisme : le renouveau de l'abstraction comme exutoire à l'oppression soviétique.

- **Les faits historiques.**

La révolution de 1956 marqua le soulèvement du peuple hongrois face à l'occupation soviétique et la dictature staliniste, dont Mátyás Rákosi était l'un des principaux protagonistes et vecteurs. Les événements se déroulèrent entre le 23 octobre, lors du premier rassemblement pacifique des étudiants, et le 11 novembre, lorsque les dernières poches de résistance organisée face à l'armée soviétique furent pulvérisées.

Ce qui commença comme une manifestation estudiantine pacifique s'envenima rapidement suite à sa répression armée. Les étudiants d'abord, puis le peuple hongrois prirent les armes, renversèrent le gouvernement ainsi que la statue de Staline et refoulèrent l'armée soviétique, qui battit en retraite et se retira de la Hongrie. Le multipartisme politique fut rétabli et le pays s'engagea sur la route des réformes démocratiques. Le nouveau gouvernement entama dans les premiers jours de novembre les négociations avec l'Union Soviétique pour le retrait total des troupes soviétiques, le renoncement et la sortie de la Hongrie de l'alliance militaire des pays du bloc communiste que représentait le Pacte de Varsovie ratifié en le 14 mai 1955, et l'obtention pour la Hongrie du statut de pays neutre. Bien que dans un premier temps, Moscou accueillit favorablement les requêtes du gouvernement insurgé hongrois, son changement de position fut conforté par le refus des puissances occidentales de venir en aide et soutenir la Hongrie. Membre du gouvernement d'Imre Nagy d'abord du côté des insurgés, János Kádár vira de bord et se rallia à Moscou, qui le place au poste de premier secrétaire du Parti communiste hongrois. Le 4 novembre 1956, les troupes soviétiques en surnombre envahirent de nouveau le territoire hongrois sans déclaration préalable et après plusieurs jours d'intense combat, écrasèrent la révolution. Les statistiques firent état de 2652 morts et 19 226 blessés du côté hongrois face à 720 et 1540 du côté russe. Plus de 250 000 Hongrois fuirent le pays et s'installèrent en Occident.

Bien que János Kádár ait promis la clémence pour ceux qui participèrent au soulèvement, tous ceux qui prirent part à la révolution, Imre Nagy entre autres, furent systématiquement

pourchassés, emprisonnés et exécutés en masse à partir de janvier 1957. Dès lors et pendant les décennies suivantes, la révolution de 1956, comme l'occupation de la Hongrie par les troupes soviétiques et le Pacte de Varsovie furent déclarés thèmes tabous, autant dans le cadre de simples discussions que dans les domaines artistiques, tels que la littérature ou les arts plastiques. Le refus officiel du travail de mémoire et de deuil qui s'imposait à la suite d'un tel traumatisme n'empêcha cependant pas les artistes de réagir à la situation. Néanmoins, la situation psychologique de la scène artistique après la répression de la révolution de 1956 présentait des parallèles évidents avec l'après Seconde Guerre Mondiale. Il n'y avait pas de mots et d'images pouvant décrire l'horreur des massacres perpétrés durant ces deux conflits. En conséquence, l'abstraction semblait de nouveau une réponse logique, un exutoire visuel à des événements historiques qui ne pouvaient être passés sous silence.

- **Les réponses artistiques.**

L'art de la révolution, si l'on peut s'exprimer ainsi, comportait diverses facettes : d'un côté, les dessins et peintures représentant les événements de la rue révélaient une approche documentaire des faits historiques. En témoignent les dessins et croquis de János Major, András Baranyay, la peinture d'Imre Ferenc Kutassy figurant le déboulonnement de la statue de Staline, ou encore les affiches provisoires et collages exposés dans des lieux publics. D'un autre côté, parmi les réponses artistiques au choc historique se distingue également le premier happening hongrois réalisé par Miklós Erdély, connu sous le titre *Őrizetlen pénz az utcán* (*Argent dans la rue sans surveillance*, 1956). Ce happening perpétuait une tradition initiée par l'Union des Écrivains Hongrois consistant en la récolte d'argent pour les orphelins de la révolution, mais introduisait également une dimension éthico-esthétique par le choix de ne pas placer de gardes à côté des caisses où l'argent est amassé.

Des œuvres-hommages naissent également parmi les artistes ayant émigré en Occident, divisant pour la seconde fois depuis la deuxième guerre mondiale la scène artistique hongroise entre ceux qui sont restés en Hongrie et ceux partis à l'étranger. L'une de ces réponses faisant écho de l'étranger est un groupe de jeunes hommes de lettres (László Márton, Pál Nagy, Tibor Papp, János Parancs) émigrant à Paris à la suite de la révolution de 1956, qui fondèrent la revue *Magyar Műhely* perpétuant l'esprit de Lajos Kassák jusqu'au changement de régime en

1989, et cultivant plusieurs interdisciplines telles que la poésie figurative, les genres poétiques expérimentaux, ou plus tard le graphisme informatique ainsi que les textes générés par ordinateur. Le *Magyar Műhely* était non seulement le creuset d'initiatives d'avant-gardes internationales, mais aussi le centre des liens entre les Hongrois dispersés dans le monde entier et la patrie. Les cercles Szepesi Csombor Márton à Londres et Mikes Kelemen en Hollande suivaient des voies littéraires et culturelles plus traditionnelles, alors que durant la seconde moitié des années 1960 les rejoignit le *Új Szimpozion* voïvodinois caractérisé par une attitude évidemment radicale face aux arts plastiques.

Pour en revenir aux expressions artistiques en Hongrie même, nous pouvons dire que le bouleversement politique provoqué par la révolution de 1956 eut les mêmes effets que le remaniement profond succédant à la Seconde Guerre Mondiale. Le nouveau gouvernement était occupé à reconstruire les bases de son pouvoir et la culture ainsi que la scène artistique eurent un court temps de répit.

En effet, bien qu'il s'agisse encore des années cinquante durant lesquelles l'art est encore fortement contrôlé par l'appareil officiel, cette période est difficile à catégoriser sur le plan de la liberté artistique en ce qu'elle présente en parallèle des signes de détente et de durcissement. S'il est communément accepté que la période de durcissement succédant à la révolution hongroise dure jusqu'au début de l'année 1962, des événements majeurs sur le plan artistique eurent lieu, ouvrant de nouveau une brèche vers l'actualité artistique internationale et déterminant l'orientation artistique des jeunes artistes faisant leurs études ou s'informant durant les années cinquante.

Après une décennie de silence forcé, la scène littéraire hongroise se réveilla : les poèmes choisis de Lajos Kassák furent publiés en 1956, puis ses écrits anciens ou plus récents, parmi lesquels des textes critiques et de théorie artistique. Furent également publiées les œuvres d'autres représentants des mouvements de l'avant-garde littéraire hongroise tels que Sándor Barta, János Mácza, Andor Németh, Ernő Kállai, Iván Hevesy, Károly Tamkó Sirató et Ödön Palasovszky. C'est aussi durant ce court moment de répit que fut créée, entre autres, la revue littéraire *Nagyvilág*, permettant aux actualités de la littérature internationale d'atteindre le public hongrois, alors que la scène littéraire du pays était complètement paralysée. Le premier

numéro de la revue, vit le jour en octobre 1956 et fut accueilli avec un intérêt extrêmement vif, d'autant qu'il publiait six grands auteurs et poètes qui jusqu'alors avaient été interdits en Hongrie. Du printemps 1957 jusqu'au milieu des années soixante, chaque numéro de *Nagyvilág* représentait un événement en soi. Dans les numéros de l'année 1957, nous trouvons les textes d'Aymé, Babel, Böll, Brecht, Camus, Čapek, Chaplin, Cocteau, Durrenmatt, Green, Huxley, Joyce, Kafka, Pirandello, Steinbeck et Vercors, les poèmes d'Apollinaire, Arghezi, Aragon, Cocteau, Hesse et Reverdy, ou encore les peintures de Matisse et Picasso. En 1958 sont édités les écrits de Claudel, Anatole France, Palazzeschi, Pasolini, Trakl, Ungaretti, Yeats et reproduites les œuvres de Léger. Dans l'année 1959 figurent Eliot, Ionesco, Kundera, Mauriac, Queneau, Dylan Thomas, Stefan Zweig, et le travail de Klee et Lissitzky. En 1960 les lecteurs hongrois se familiarisent avec l'œuvre de Duras, Fellini, Maurois, Moravia et les peintures de Pasternak, Chagall, Chirico, Kandinsky et Miró.

L'exemple de *Nagyvilág* constituait un précédent pour deux autres événements majeurs et déterminants pour la scène artistique de l'époque : d'une part la rédaction du fameux ouvrage théorique intitulé *Izmosok, A modern művészeti irányok története (Ismes, Histoire des mouvements artistiques modernes)* par Lajos Kassák et Imre Pán, d'autre part, la *Tavaszi Tárlat (Exposition de Printemps)* organisée en 1957, marquant le retour timide mais symbolique de la peinture abstraite et démontrant de manière triomphale que la variété de la production artistique n'avait pas été éradiquée par le réalisme socialiste.

- *Ismes, histoire des mouvements artistiques modernes* par Lajos Kassák et Imre Pán (1956).

La rédaction de cet ouvrage fut commandée à Kassák et Pán par l'Académie des Sciences hongroise et sa publication était prévue pour 1957. N'étant édité qu'une quinzaine d'années plus tard, et dans une version fortement censurée à cause de ses prises de positions politiques, *Ismes* de Kassák et Pán faisait figure d'écrit mythique dans les cercles artistiques de la fin des années cinquante. Le but des auteurs n'était pas seulement de fournir un nouvel ouvrage au monde littéraire et artistique. En effet, il s'agissait avant tout d'un écrit polémique cherchant à convaincre une opinion publique hongroise isolée du flux d'informations et considérant le modernisme avec beaucoup de préjugés, que les mouvements d'avant-garde voyant le jour au cours des trois premières décennies du XXe siècle étaient guidés par des sentiments et

orientations communautaires, et qu'il laissèrent des marques libératrices, enrichissantes et indélébile dans la culture hongroise.

Dans l'ouvrage, Kassák et Pán présentent d'abord les divers mouvements artistiques internationaux – ou plus précisément les ismes principaux : fauvisme, cubisme, futurisme, expressionnisme, constructivisme et abstraction, dadaïsme et surréalisme – à travers une approche chronologique, documentaire et l'analyse de leur importance. Les différents chapitres de cette première partie furent d'ailleurs régulièrement publiés dans la revue *Nagyvilág* mentionnée plus haut, permettant son accès et sa diffusion auprès des jeunes artistes tels que le Cercle de Zugló, notamment. En seconde partie, Kassák raconte en tant que protagoniste principal de ces événements, l'apparition et le développement des ismes en Hongrie par le biais de la création et de l'histoire des revues *Tett, Ma, Dokumentum, Munka, Új idők, Kortárs* et *Alkotás*. A travers l'évocation de ses propres souvenirs et rencontres, Kassák offrait également une image plus complexe et personnelle de ce chapitre si particulier de la culture hongroise. Kassák choisit de réutiliser son texte datant de 1925 et intitulé *A korszerű művészet él (L'art actuel existe)* en tant qu'introduction à l'ouvrage. Placé dans ce nouveau contexte temporel, le texte bien que différant par essence, présentait néanmoins des correspondances évidentes avec les théories de Hamvas et de Kállai : « La présence active de l'art [...] signifie la synthèse de la vie ! Aujourd'hui, nous pouvons parler d'une telle synthèse de l'art et de la vie. Le nouvel art [...] doit travailler à la création de l'unité vitale »⁶⁹.

Ismes de Kassák et Pán constituait donc une partie déterminante du réseau informatif artistique qui se développa automatiquement et immédiatement après le choc politique de la révolution de 1956. Durant ce court moment similaire à l'après 1945, lorsque le pouvoir anciennement en place s'effondre et le nouveau, occupé à se réorganiser, délaisse le milieu artistique, est également organisée l'*Exposition de Printemps* que l'on peut voir comme le dernier événement avant le rendurcissement du contrôle de la scène artistique par la politique culturelle hongroise et la période de répression qui touche de nombreux écrivains, intellectuels et artistes plasticiens. A l'occasion de cette exposition, de nombreuses orientations artistiques se présentèrent au public, et bien que le contenu de l'exposition fût

⁶⁹ « A művészet aktív jelenlősége [...] az élet szintézisét jelenti ! Ma már szó lehet a művészet és élet ilyen szintéziséről. Az új művészet [...] az életesség megteremtésén kell, hogy dolgozzon », KASSÁK Lajos. *A korszerű művészet él (L'art actuel existe)*. KASSÁK Lajos, PÁN Imre. *Izmosok, a modern művészeti irányok története (Ismes, l'histoire des mouvements artistiques moderne)*. Budapest : Napvilág Kiadó, 2003, p. 9.

soumis à quatre jurys différents, les représentants des courants jugés indésirables dès 1949, notamment l'abstraction, réexposèrent pour la première fois.

- L'Exposition de Printemps (1957).

L'Exposition de Printemps était un événement artistique qui semblait révéler de façon indéniable une étape vers la libéralisation culturelle. Cette exposition organisée au Múcsarnok (Kunsthalle) de Budapest resta ancrée dans les mémoires pour trois raisons bien distinctes : d'une part l'auto-organisation des artistes selon leur appartenance à tel ou tel groupe stylistique, d'autre part le jury choisi démocratiquement au sein du groupe, et enfin la tolérance des « abstraits », symbolisant ainsi un court soulagement intellectuel.

L'Exposition de Printemps marquait en effet la fin de la longue absence de la peinture abstraite dans les lieux d'exposition officiels depuis 1949. Les œuvres furent choisies par quatre comités différents, tous constitués d'artistes. Le chef du 'comité abstrait' était Dezső Korniss, et Tihamér Gyarmathy faisait partie de ce même jury. Les artistes de l'Ecole Européenne sont également exposés, après de longues années de silence forcé. Les œuvres abstraites et surréalistes étaient groupées dans la même salle et contredisaient de manière évidente et forte les principes du réalisme socialiste élevé au rang de programme officiel par la politique culturelle. Dans les autres salles en revanche, la majorité des œuvres reflétait les exigences de l'idéologie communiste, et ne franchissait donc pas la barrière de la figuration ou de la représentation d'après nature. Si le niveau de l'exposition était inégal, tous les artistes importants de l'époque purent exposer. La liste des participants énumérés ici fut également publiée dans le catalogue : parmi les peintures exposèrent Margit Anna, Endre Bálint, Jenő Barcsay, Géza Bene, Aurél Bernáth, Béla Czóbel, Tibor Csernus, Endre Domanovszky, Géza Fónyi, Jenő Gadányi, Oszkár Glatz, Arnold Gross, Tihamér Gyarmathy, János Kass, Lajos Kassák, Béla Kondor, Tamás Konok, Béla Kontuly, Dezső Korniss, Ferenc Martyn, Ödön Márffy, Pál Molnár C., Géza Orosz, Lili Ország, János Pirk, Mihály Schéner, Erik Scholz, Vladimir Szabó, Piroska Szántó, Júlia Vajda et Magda Zemplényi. Les sculpteurs étaient : Rudolf Berczeller, Dezső Bokros Birman, Miklós Borsos, József Jakovits, Ferenc Medgyessy, Erzsébet Schaár, Pál Pátzay et Tibor Vilt.

L'introduction du catalogue de l'*Exposition de Printemps* signée par Agamemnon Makrisz⁷⁰, initiateur et organisateur de l'exposition, rendait compte de l'assouplissement de la politique culturelle et le refus de l'uniformisation des styles : « Celui qui suivit avec attention les expositions de ces dernières années peut exprimer une certaine surprise à la vue des œuvres de l'*Exposition de Printemps*. Ce n'est pas la revue annuelle des expositions nationales habituelles qui nous fait face, mais une exposition organisée par les artistes eux-mêmes dans laquelle trouvent leur place toutes les orientations actuelles luttant pour être reconnues. Les spectateurs peuvent voir ici des œuvres qui, à cause de dispositions administratives, furent isolées du public durant de longues années. Ils peuvent constater que la nouvelle politique culturelle a courageusement et sans appréhension mesquine donné permission aux artistes, renonçant à l'apparence fautive de l'uniformité de l'art.

Bien sûr, cela ne signifie pas que nous nous accordons sur tout. Nous ne cachons pas que nous favorisons en premier lieu les orientations réalistes – les artistes qui reflètent le plus fidèlement et au plus haut niveau notre ordre social socialiste par leur art.

L'élément le plus positif de cette exposition est qu'elle dévoile l'état de notre art dans sa totalité et considère toutes les questions les plus brûlantes.

Nous voyons un éventail riche et large entre les deux extrêmes, les pôles soi-disant 'naturaliste' et abstrait.

La première apparition des orientations constructivistes devant le public inexpérimenté provoque surprise et décontenancement. Nombreux sont ceux qui n'ont encore jamais vu de telles peintures et encore plus nombreux ceux qui ne trouvent aucun sens à cet art. Cette antipathie résulte en grande partie du fait que nous avons isolé pendant de longues années ces artistes de la scène – mais en majeure partie c'est naturellement à cause de leur mode de représentation et leur langage formel abstrait, ainsi que du contenu difficilement accessible de leurs œuvres... Ici, à ce point le plus sensible, notre politique culturelle en finit avec les fausses simplifications : elle ne nie pas le fait d'être en désaccord avec les méthodes artistiques de l'abstraction, mais donne néanmoins place à ses expérimentations.

⁷⁰ Sculpteur et personnalité connue du mouvement travailleur international, Agamemnon Makrisz était un communiste grec réfugié en Hongrie au début des années 1950 qui fut nommé commissaire des institutions artistiques.

‘L’interdiction n’est pas un argument’ dans un débat artistique – c’est cette reconnaissance qui prévaut maintenant pour cette exposition »⁷¹.

Malgré le ton critique de cette introduction face à l’abstraction, cet événement était le symbole fort de la liberté d’expression retrouvée, même pour un bref instant, en ce qu’elle légitimait et rendait possible la coexistence des différentes orientations artistiques hongroises dans le circuit officiel. L’exposition, qui mettait un point à la politique culturelle des années cinquante, offrait ainsi une possibilité aux artistes vivant encore en Hongrie mais réduits au silence par le parti – comme Lajos Kassák, entre autres – ou ayant eux-mêmes choisi l’exile intérieur comme forme de protestation, de remonter sur scène. D’un autre côté, elle démontrait tristement que rien de nouveau ne s’était produit sur la scène artistique hongroise depuis 1949 et que le fossé entre l’art hongrois et l’actualité artistique internationale continuait de se creuser. En outre, le répit ne fut que de courte durée : si l’*Exposition de Printemps*, la parution d’œuvres de Kafka et de Freud, ou encore la publication dans le périodique *Nagyvilág* de l’histoire des *Ismes* par Kassák et Pán semblaient annoncer un changement certain, nous devons garder à l’esprit que la dictature et le réalisme socialiste perdurèrent. Si d’une part la publication de ces œuvres et l’organisation de l’exposition glissèrent encore entre les mailles du filet, l’*Exposition de Printemps* était une preuve et une conséquence parmi d’autres du bref chaos régnant en politique après la révolution de 1956. Au début de l’année 1957 cependant, l’idéal de liberté du monde artistique semblait encore réaliste et atteignable, mais bien vite le sentiment de liberté que traduisait l’exposition servit

⁷¹ « Aki figyelemmel kísérte az elmúlt években megrendezett nagy kiállításokat, talán bizonyos meglepetéssel fogadja a Tavaszai Tárlat anyagát. Nem a szokásos nemzeti kiállítások évi seregszemléjével állunk itt szemben, hanem a művészek olyan maguk rendezte tárlatával, amelyben minden ma élő és küzdő törekvés helyet kapott. Olyan műveket is láthat itt a közönség, amelyeket – hosszú éveken át – adminisztratív intézkedések zártak el előle. Megállapíthatja, hogy az új kulturális politika bátran kicsinyes aggályoskodás nélkül adott teret művészeinknek, lemondva a képzőművészet egységének hamis látszatáról.

Persze, ez nem jelenti azt, hogy mindennel egyet is értünk. Nem csinálunk titkot abból, hogy elsősorban a realista törekvéseket támogatjuk – azokat a művészeket, akik alakuló szocialista társadalmi rendünket a leghívebben, s legmagasabb színvonalon tükrözik művészetükkel.

A kiállítás legnagyobb pozitívuma, hogy feltárja képzőművészetünk állapotát a maga teljességében, s számot vet minden égető kérdéssel.

A két szélsőség, az ún. « naturalisták » és absztraktok pólusa között gazdag, változatos skálát láthatunk.

A konstruktivista irányzatok első szereplése a művészetben járatlanok előtt meglepetésekkel, meghökkenésekkel szolgál. Sokan soha nem is láttak ilyen képet, s igen sokan vannak olyanok, akik semmi értelmét nem látják e művészetnek. Az idegenkedésben nagy része van annak, hogy hosszú évekig elzártuk ezeket a művészeket a szerepléstől – de nagyobb része természetesen annak van, hogy ábrázolásmódjuk, formanyelvük elvont, műveik tartalma nehezen közelíthető meg... Művészetpolitikánk itt, ezen a legkényesebb ponton is leszámolt a hamis egyszerűsítésekkel : nem titkolja, hogy nem ért egyet az absztrakció művészi módszereivel, de mégis teret enged kísérleteiknek. A « betiltás nem érv » a művészeti vitában – ez a felismerés érvényesül most ezen a kiállításon », *Tavaszai Tárlat (Exposition de Printemps)*, Budapest : Múcsarnok, 1957, p. 4-5.

de prétexte aux *jardiniers expérimentés*⁷² de la critique socialiste à attaquer de nouveau le caractère trop l'art pour l'art, libéral, bourgeois, archaïque et révisionniste de l'abstraction. L'incertitude momentanée et généralisée du pouvoir disparut rapidement, pour céder de nouveau la place à un régime basé sur la terreur et l'interdiction, à des procès criminels, des prisons bondées de condamnés et des exécutions à l'ombre desquels s'élabora également un système de répression qui allait s'appliquer à la scène artistique.

Du point de vue de la théorie artistique, au tournant des années 1950 et 1960 en Hongrie, l'évolution des styles artistiques principaux était toujours déterminée par la « lutte » du modernisme face au réalisme. En 1961, ce débat fut ravivé par l'article publié dans la revue *Új Írás*⁷³ (*Nouvelle écriture*) de l'historien d'art Lajos Németh⁷⁴ intitulé *Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről* (*Remarques sur la situation de nos arts plastiques*) dans lequel il revendiquait l'importance des mouvements artistiques modernes. Ce débat, connu sous le nom de *Új Írás vita* (*Querelle de l'Új Írás*) et qui provoqua de nombreuses réactions pour ou contre⁷⁵, opposa rapidement Lajos Németh et la politique culturelle officielle défendant le réalisme socialiste, représentée par Nóra Aradi⁷⁶ et Péter Rényi⁷⁷, qui critiquèrent

⁷² *Hivatásos kertészek* (*Jardiniers expérimentés*) est une expression utilisée pour désigner la classe intellectuelle sous domination idéologique directe du parti communiste et dont le rôle était de trouver les moyens adéquats pour formater la pensée du peuple hongrois, indépendamment de son appartenance intellectuelle et sociale.

⁷³ La revue *Új Írás* vit le jour en mars 1961 et s'employa en premier lieu à présenter la littérature hongroise vivante. Si son profil était plutôt littéraire, des essais théoriques, des études, des critiques et des débats eurent également leur place dans cette revue. Dans la rubrique réservée aux critiques étaient publiés des textes sur les actualités du théâtre, du film ou encore des arts plastiques. Cette revue avait le même caractère culturel et artistique plus ou moins indépendant que *Kortárs* (*Contemporain*) et *Élet és Irodalom* (*Vie et littérature*).

⁷⁴ Dans son œuvre d'importance formatrice pour de nombreuses générations de jeunes historiens d'art, il se penchait sur l'art universel, l'art hongrois, ainsi que sur les questions esthétiques posées par l'art moderne. En commentant, suivant et promouvant la production et la nouvelle approche de cette jeune génération d'artistes hongrois des années soixante et soixante-dix qui tentaient de rattraper leur retard avec les mouvements internationaux, Lajos Németh contribua grandement à renouveler et rafraîchir la pensée de la critique artistique hongroise.

⁷⁵ Si l'on consulte l'historique des réponses à l'article de Lajos Németh publiées par l'*Új Írás*, il apparaît que le débat dura près d'un an par articles interposés, jusqu'au milieu de l'année 1962.

⁷⁶ Nóra ARADI (1924-2001), historienne d'art et politicienne, remplit la fonction de chef adjoint du département muséal au Ministère de l'Éducation Populaire de 1953 à 1954, puis de 1957 à 1961 fut la chef du département arts plastiques, toujours au Ministère de l'Éducation Populaire. Entre 1960 et 1972, elle fut maître de conférences au département d'histoire de l'art de l'Université Eötvös Loránd, puis professeur des universités à partir de 1972. Entre 1969 et 1990, elle dirigea le Groupe de Recherche en Histoire de l'art de l'Académie des Sciences Hongroise. Nóra Aradi est un personnage très complexe ayant une influence très néfaste sur le développement artistique hongrois. Son influence concrète n'a pas encore fait l'objet d'une étude objective et scientifique.

⁷⁷ Péter RÉNYI (1920-2002) était un journaliste qui commença sa carrière comme membre du département d'Agitation et de Propagande politique jusqu'en 1954. A partir de 1954, il travailla comme journaliste et dirigea la tribune culturelle du journal *Szabad Nép* (*Peuple libre*), puis en devint le rédacteur adjoint en 1956 jusqu'en 1988. A partir de 1971, il fut également conseiller de politique culturelle et d'éducation populaire du Conseil Central du gouvernement hongrois.

officiellement Németh pour sa position trop « moderniste ». Il devint de nouveau évident que les nouvelles tendances artistiques importées de l'Occident étaient toujours proscrites par la politique culturelle hongroise, qui œuvrait encore à garantir l'hégémonie de l'art socialiste. Néanmoins, l'importance et l'impact de cette querelle ne résidait pas seulement dans son contenu direct. Elle permit, à travers la figure de Lajos Németh, l'un des rares historiens d'art à encore oser élever la voix en faveur des tendances actuelles de l'art et de l'émancipation progressive de la jeune scène artistique hongroise, aux jeunes théoriciens et critiques artistiques de prendre conscience des véritables questions que se posaient les artistes et que les officiels s'empessaient de nier, d'attaquer, de réfuter et de sanctionner.

b. György Aczél, le soldat de la culture.

- **Le système discriminatif des trois « T ».**

Sous le régime de János Kádár, György Aczél fut nommé le 13 avril 1957 au poste de vice-ministre des affaires culturelles, puis premier vice-ministre du 10 février 1958 au 18 avril 1967. C'est dans cette position qu'il devint l'un des politiciens de la culture les plus influents du régime de Kádár. Dès août 1957, il proposa le fameux principe directeur connu sous la désignation des « trois T », *Támogatás, Tűrés, Tiltás* équivalent à *Encouragement, Tolérance, Interdiction*, un barème artistique situant l'activité d'un artiste en termes de compatibilité avec les idéaux réalistes socialistes. Ce système des trois T marqua et détermina profondément par la suite l'existence de plusieurs générations d'artistes. En Hongrie, où l'art abstrait et l'art non-figuratif passèrent longtemps pour subversifs, les artistes étaient catégorisés de la façon suivante : il y avait les 'Tűrt', Tolérés, les 'Tiltott', Interdits et les 'Támogatott', Encouragés. Étaient désignés comme 'Tiltott', Interdits, ceux qui affichaient ouvertement leur opposition au régime et qui prenaient position en faveur de la révolution de 1956 ou contre la présence des troupes soviétiques. Au contraire, les 'Támogatott', Encouragés, étaient les artistes officiels créant dans le style réaliste socialiste, reconnus et soutenus par le régime. Quant aux 'Tűrt', Tolérés, ils constituaient la plus grande partie des artistes ainsi catalogués et bien que tolérés, ils ne pouvaient exposer individuellement. C'était notamment le cas d'Imre Bak qui, entre l'obtention de son diplôme à l'Académie des Beaux-arts de Budapest en 1963 et 1977,

n'eut pas la liberté d'exposer seul. Comparée aux pays communistes alentours, cette catégorisation était bien sévère. En effet, dans les Républiques baltes (Estonie, Lettonie et Lituanie) ainsi qu'en Yougoslavie se développa un art non-figuratif de grande envergure, alors qu'en Pologne, la censure était inexistante.

Le système des « trois T » s'accompagnait bien évidemment d'un réseau d'institutions culturelles fortement hiérarchisées dont la fonction était de formater et contrôler les générations successives d'artistes, depuis le cursus de formation jusqu'aux expositions et commandes publiques.

- **Le Studio des jeunes artistes.**

Le *Studio des jeunes artistes* créé en 1958 était également le résultat de la politique culturelle des années cinquante. Succédant à la *Communauté des Jeunes Artistes* existant depuis 1954 (*Fiatal Képzőművészek Alkotóközössége*) et placé directement sous la tutelle du Fonds Artistique de la République Populaire de Hongrie, le Studio remplissait trois rôles distincts : il jouait en premier lieu le rôle d'intermédiaire entre les jeunes artistes et les institutions culturelles officielles, aidant les artistes en début de carrière à intégrer la hiérarchie de la politique culturelle. Le Studio était donc l'antichambre de la vie artistique publique pour les jeunes diplômés, en particulier pour ceux qui souhaitaient vivre de leur art. Il représentait une étape incontournable pour intégrer le Fonds Artistique National, puis l'Union Artistique et enfin le circuit du commerce artistique officiel en tant qu'artiste reconnu et accepté.

Jusqu'aux années 1980 cependant, le Studio excluait automatiquement de ses rangs, ou s'ils étaient membres, isolait – en leur refusant les bourses et la participation aux expositions, notamment – les autodidactes, les opposants et les artistes expérimentant de manière plus radicale sur le plan formel.

Le Studio était donc subordonné à la politique culturelle et s'appliquait à étouffer dans l'œuf tout effort novateur. De plus, l'institution encourageait les jeunes artistes à se fédérer en petits groupes, en brigades artistiques rappelant les groupes de travail soviétiques, le but étant de démontrer que « l'art est une activité sociale, collective, un travail de construction enthousiaste, oubliant qu'il existerait un langage artistique souverain, un style individuel bien

reconnaissable dépassant l'idéologie générale »⁷⁸. Néanmoins, la direction du Studio s'efforçait également d'inclure les orientations modernes, ce qui lui permettait d'une part d'avoir un spectre plus large sur la jeune scène artistique hongroise ainsi qu'une marge de contrôle plus étendue, d'autre part d'élargir le champ de vision de ses dirigeants afin de repousser et repenser les catégories « toléré et encouragé ». Bien entendu, certains membres du Studio s'employaient à repousser toujours plus loin les limites de tolérance, tels János Fajó, disciple inconditionnel de Lajos Kassák, et qui fut l'un des principaux organisateurs des expositions *Stúdió '66 et '67*.

Enfin, le Studio garantît les conditions existentielles des jeunes artistes pendant de nombreuses décennies, et ce par le biais de bourses, de concours, d'expositions annuelles, de prix, d'accès à des ateliers, en conséquence tout un réseau institutionnalisé organisé en étroite collaboration avec le Ministère et le Fonds National qui promettaient également des achats réguliers.

- **La Fédération des Arts Plastiques.**

La Fédération des Arts Plastiques, dont l'autonomie fut foulée aux pieds, fut dissoute puis réorganisée par un comité de deux cent membres « de confiance ». Le 25 novembre 1958 en effet, le Parti⁷⁹ décida de restructurer les organismes artistiques. Cette restructuration s'accompagnait par la réduction et l'affaiblissement des structures existantes, en leur ôtant une partie des fonctions et activités qu'elle remplissait jusqu'alors.

⁷⁸ « [...] a művészet társas tevékenység, közösségi, lelkes építőmunka, elfelejtve, hogy létezne egy, az általános ideológián túllépő szuverén művészi nyelv, jól felismerhető, egyéni kézjegy », AKNAI Katalin, MERHÁN Orsolya. Belső Zsűri. A Fialat Képzőművészek Stúdiójának története 1958-1978 (Jury interne. L'histoire du Studio des jeunes artistes 1958-1978), KNOLL Hans. *A második nyilvánosság, XX századi magyar művészet*. Budapest : Enciklopédia Kiadó, 2002, p. 208.

⁷⁹ Jusqu'à la fin de l'année 1963 en effet, la vie culturelle était régie, contrôlée et déterminée par deux organes du parti communiste hongrois. L'APO, Agitációs és Propaganda Osztály (Département d'agitation et de propagande) supervisait la presse, la radio et la télévision. Le TKO, Tudományos és Kulturális Osztály (Département Scientifique et Culturel) dirigeait non seulement la vie scientifique et culturelle, mais aussi l'enseignement public et l'éducation populaire. Un secrétaire du conseil communiste était détaché à la tête du TKO, d'abord Gyula Kállai, puis István Szirmai. En décembre 1963, le TKO fut scindé en deux organes, puis réunifié en 1966 sous le nom de TKKO, Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztály (Département Scientifique, d'Enseignement public et Culturel). C'est de cet organe que György Aczél prend la tête. Cf. RÉVÉSZ Sándor. *Az idomár (Le dompteur). Aczél és korunk (Aczél et notre ère)*. Budapest : Sik Kiadó, 1997, p. 144.

Ainsi, la Fédération des Arts Plastiques perdit le contrôle du Fonds Artistique, la Fédération des Ecrivains dut se séparer de sa maison d'édition, de ses revues, puis de son hebdomadaire. Seul un groupe restreint d'artistes, d'écrivains ou de toute autre branche culturelle pouvait adhérer à ces nouvelles fédérations réorganisées, en général trié sur le volet par le conseil culturel centralisé du Parti. La direction de ces fédérations était également strictement contrôlée, de telle manière que suite à leur remaniement entre mai et octobre 1959, la proportion des membres du parti communiste dans le corps décisionnel dépassait cinquante pour cent dans chacune d'entre elles, sans exception.

Par la suite, maintenant l'impression de son indépendance, le travail de cet organisme fut dirigé par les membres du parti communiste. L'activité du Fonds Artistique fut également repensée, devenant l'organisme d'autorité absolue dirigeant la Fédération des Arts Plastiques. Le Lectorat, créé en 1963, obtint les pleins pouvoirs pour autoriser et juger les expositions, déterminer le prix des œuvres et décider de l'attribution de commandes publiques dans le cadre de la politique d'investissements d'état. Le système, centralisant les processus de production et de distribution, s'assurait la possibilité la plus efficace de censure.

La politique culturelle déclarait ainsi ouvertement considérer, parmi un éventail plus large de possibilités stylistiques, le réalisme socialiste comme la juste direction. Elle trouva des alliés inespérés dans le cercle des Greshamistes, groupe dont l'activité artistique fut déterminante sur la scène artistique hongroise d'entre deux guerres. Le travail de ses quatre membres les plus importants, Aurél Bernáth, Pál Pátzay, Róbert Berény et István Szőnyi présentait les mêmes parallèles : les débuts sous les couleurs de l'avant-garde, la désillusion, puis le retour au postimpressionnisme, un art moins élaboré, plus économe en moyens et favorisant, respectant d'avantage le rôle du spectacle. A partir de 1945, ce groupe, qui rassemblait les peintres et sculpteurs Róbert Berény, István Szőnyi, Pál Pátzay, Aurél Bernáth, József Egry, Imre Szobotka, Elemér Vass, mais aussi les historiens et critiques d'art István Genthon et Imre Oltványi-Ártinger, s'efforçait de reléguer à l'arrière-plan toute orientation artistique plus moderne que la sienne. Aurél Bernáth s'appliquait à rétablir la fonction spectaculaire de la peinture, le sculpteur Pál Pátzay poursuivait un idéal classique, les peintures de Róbert Berény évoquaient fortement le postimpressionnisme dans sa version la plus décorative, quant aux toiles intemporelles et méditatives d'István Szőnyi, elles reflétaient sa vie recluse et détachée de l'actualité.

Il est difficile de comprendre et analyser cette période sans examiner et prendre en considération le réseau institutionnel du milieu hongrois de cette période. La structure du système institutionnel artistique était relativement simple et monopolistique. Les artistes officiels étaient tous sans exception regroupés dans la Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége (l'Union des artistes plasticiens et artistes décorateurs hongrois) en tant qu'organe social, dont les membres ne pouvaient être que les diplômés de la seule et unique Ecole Supérieure d'Art Plastiques et Appliqués du pays. Ce statut de membre équivalait à celui du Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja (Fonds Artistique de la République de Hongrie). Ce dernier était naturellement plus large, rassemblant les écrivains, compositeurs et représentants des autres branches artistiques. Être membre était d'une importance essentielle et existentielle, puisque c'était la seule façon d'obtenir un atelier, une commande, de toucher la retraite, et d'accéder à différentes aides sociales d'une part, mais également parce que le Fonds était propriétaire d'ateliers spécialisés, tels les bronzeries ou lapidairerie, infrastructure totalement inexistante hors des circuits officiels.

L'une de ses filiales, la Képcsarnok (Halle de Peinture) s'occupait de la vente d'œuvres d'art avec l'aide d'une chaîne de boutiques et de ses agents, et achetait régulièrement des œuvres de chacun de ses membres. Un autre organe constituant du Fonds était le Képző- és Iparművészeti Lektorátus (Lectorat d'Arts Plastiques et Appliqués), lequel annonçait les concours, répartissait et concédait les commandes publiques, et autorisait les expositions publiques, en un mot, le censeur, bien qu'officiellement il n'existât pas de « censure » en Hongrie.

Le Studio des jeunes artistes appartenant au Fonds était l'antichambre obligatoire et incontournable pour devenir artiste officiel. Cependant le corps dirigeant du Studio, choisi de manière relativement démocratique, ainsi que le passage en revue des jeunes artistes organisé chaque année surprenait les censeurs par leur nouveauté, et les gênait même. Remarquons également entre parenthèse qu'à partir du milieu des années soixante, avec l'apparition des abstraits géométriques et lyriques, nous pouvons affirmer que les expositions du Studio inaugurèrent une ère nouvelle dans l'histoire des arts plastiques hongrois. Nous pensons notamment aux expositions *Stúdió '66* et *Stúdió '67*, que nous aborderons plus loin.

A partir de 1948 donc, la vie culturelle et artistique hongroise ainsi que son réseau institutionnel subirent un nettoyage et un remaniement complets. Le programme originel du réalisme socialiste signifiait l'effacement et l'anéantissement total des avant-gardes hongroises qu'elles soient intellectuelles, littéraires, ou artistiques. L'enseignement et les lieux d'exposition furent centralisés et placés directement sous la tutelle idéologique et esthétique du parti communiste. Le conditionnement et le formatage des jeunes générations par le biais de l'unique matrice idéologique était perçu par ces mêmes jeunes comme une évidence, la seule voie possible.

Cependant, suite au tournant marqué par la mort de Staline, puis suite au chaos engendré par la révolution hongroise de 1956 et sa dure répression par l'armée soviétique, un court renouveau artistique a lieu qui fait écho à la brève période de liberté artistique d'après guerre. Même si les artistes tentent d'exploiter toutes les brèches du système, nous pouvons objectivement affirmer qu'à ce moment précis, les mouvements d'avant-gardes étaient décapités.

C'est donc dans ce paysage culturel, institutionnel, artistique et esthétique tourmenté, tiraillé tantôt entre un bref souffle de liberté, tantôt entre un resserrement sévère de l'étau idéologique, que se forme le Cercle de Zugló. Les jeunes artistes du Cercle effectuaient leurs études et débutaient leur carrière en étant dépouillés de tout ce qui était d'une certaine manière acquis et évident pour la génération précédente de l'avant-garde hongroise représentée par l'Ecole Européenne : une ouverture naturelle vers le monde, un dialogue intellectuel et artistique historique avec l'Occident, ou encore la cohabitation de différents mouvements et orientations stylistiques qui ne s'opposaient pas mais se complétaient.

La première phase formatrice du Cercle de Zugló, initiée, organisée et supervisée par le jeune peintre Sándor Molnár, consista donc en priorité à se dégager du vacuum culturel et intellectuel généré par le programme de propagande officielle, acquérir de nouveau et réapprendre ces réflexes culturels de tradition historique. L'objectif du Cercle de Zugló était en quelque sorte de rattraper le retard artistique résultant de l'isolement voulu par le réalisme socialiste. En cela, le Cercle était une hybridation entre d'une part un étrange prolongement quelque peu anachronique et déphasé des traditions artistiques et intellectuelles hongroises, d'autre part un mouvement de résistance politique sans le vouloir, en ce que l'art abstrait vers lequel les jeunes artistes s'orientèrent naturellement s'opposait non pas dans son contenu ou

sa thématique, mais dans le symbole, l'attitude éthique qu'il représentait face à la toute-puissance du réalisme socialiste.

C. Les prémices, la genèse et les débuts du Cercle de Zugló (1956-1962).

1. Sándor Molnár, figure centrale du Cercle.

a. La soif de connaissance provoquée par le vacuum artistique et culturel.

Le maillon principal du Cercle de Zugló était le jeune peintre Sándor Molnár, figure charismatique mais plus tard solitaire de la scène artistique hongroise. Né en 1936 à Sajólad, dans la province hongroise, il entreprit des études artistiques dès l'âge de quatorze ans et fréquenta le Lycée des Beaux-arts de Budapest, où il passa quatre années sous la tutelle du peintre László Ridovics, de 1950 à 1954. Par la suite, il étudia de 1955 à 1961 à l'Académie Hongroise des Beaux-arts, assistant aux classes de János Kmetty, László Bencze, Géza Fónyi et Bertalan Pór. Cette chronologie est importante en ce que l'éducation visuelle et artistique de Molnár fut fortement déterminée et marquée par la période la plus sévère du réalisme socialiste érigé en tant que programme absolu de la propagande culturelle. De plus, il vécut de près les événements tragiques de la révolution hongroise et perdit de nombreux camarades étudiants durant sa répression sanglante. Notons en parenthèse que ce fait traumatique, s'il ne peut bien évidemment pas être considéré comme la raison principale, doit néanmoins être pris en compte dans son orientation vers l'abstraction.

Très tôt, Molnár ressentit la nécessité de se dégager du vacuum culturel et artistique généré par le réalisme socialiste, sans pourtant vraiment savoir ce qu'il cherchait. Cette impulsion, cette volonté urgente datait, selon ses propos, de l'époque précédant son entrée à l'Académie Hongroise des Beaux Arts, donc bien avant sa rencontre avec les futurs membres du cercle : « [Au lycée] mon professeur était László Ridovics. Je faisais toutes les études d'après modèle, mais elles m'ennuyaient de plus en plus. C'était au début des années cinquante, lorsque l'Histoire de l'Art n'était enseignée que jusqu'à Munkácsy et Courbet. Ce qui s'était passé après, nous n'en savions rien. Les études répétitives et récurrentes ne me satisfaisaient plus. Je me mis à apprendre l'anatomie à l'université de médecine [...] Je me rendais souvent à la

bibliothèque [...] et ces nouvelles études ne faisaient qu'accroître mon agitation. J'avais l'impression de ne rien apprendre, de stagner et de ne pas pouvoir progresser. Une fois j'implorai le bibliothécaire du lycée jusqu'à ce qu'il me montre finalement les livres d'art qu'il était interdit aux élèves de consulter. Lorsque je commençai à parcourir ces livres, j'en trouvai trois qui éclairèrent ma situation en un clin d'œil. Il s'agissait d'une monographie de Cézanne, de Van Gogh et de Renoir. Ce fut la monographie de Van Gogh qui eut l'effet le plus déterminant sur moi. Je compris que l'art est au-delà de tout ce que je fais. Mes travaux n'étaient que des exercices d'adresse manuelle et n'avaient rien à voir avec l'art »⁸⁰. Ces propos, au-delà de leur teneur autobiographique, illustrent également à quel point le programme éducatif des écoles d'art imposé par le communisme considérait le réalisme de Courbet et son équivalent hongrois Munkácsy comme le dernier acte politiquement correct et enseignable de l'Histoire de l'Art du XXe siècle. Si l'Histoire de l'art officielle ne reconnaissait plus l'impressionisme et le postimpressionnisme (Renoir, Van Gogh, Cézanne), ces courants demeuraient néanmoins tolérés et ouvertement appréciés par certains professeurs. Ceci constituait cependant la sphère privée du goût personnel de tout un chacun et ce privilège n'échouait plus aux élèves. La dichotomie entre ce qui se disait en salle de classe et ce qu'il fallait montrer aux cadres du parti communiste était évidente : « L'un des élèves de Bernáth peignait à la Van Gogh, et même si Bernáth aimait Van Gogh, l'élève fut renvoyé »⁸¹.

En 1956, Sándor Molnár, alors étudiant à l'Académie des Beaux-arts de Budapest réussit de nouveau à se procurer trois livres également „interdits”, enfermés dans une salle gardée de la bibliothèque de l'Ecole avec toute la littérature prohibée par la censure communiste en Hongrie. Au vu de ces trois livres traitant de l'art abstrait s'enclencha automatiquement en lui la reconsidération de ses connaissances et la réévaluation de sa conception artistique :

⁸⁰ « Ridovics László volt a tanárom. A stúdiumokat itt is végigcsináltam, de egyre jobban untattak. Ez az ötvenes évek elején volt, amikor a művészet történetét csak Munkácsyig, Courbet-ig tanultuk. Hogy az utána eltelt időben mi történt, arról semmit nem tudtunk. Az ismétlődő, újra és újra visszatérő tanulmányok már nem elégitettek ki. Ekkor kezdtem az orvosi egyetemen anatómiát tanulni [...]. Sokat jártam könyvtárba [...], nyugtalanságomat ezek az újabb tanulmányok tovább fokozták. Úgy éreztem, hogy semmit sem tanulok, egy helyben topogok, és nem tudok tovább haladni. Egyszer aztán addig könyörögtem a gimnázium könyvtárosának, amíg megmutatta azokat a képzőművészeti könyveket, amiket tilos volt a tanulónak kiadni. Amikor elkezdtem ezeket a könyveket ott böngészni, három olyat is találtam, ami egy szempillantás alatt megvilágította a helyzetemet. Egy Cézanne, egy Van Gogh és egy Renoir monográfiáról van szó. A három közül Van Gogh hatott rám a legegumentaribb erővel. Megértettem, hogy a művészet mindazon túl van, amit én csinálok. Az én munkáim csupán kézgyakorlatok, ezeknek semmi köze a művészethez », SINKOVITS Péter, Az impressziótól a metamorfózisig, beszélgetés Molnár Sándorral (De l'impression à la métamorphose, discussion avec Sándor Molnár). *Művészet*, 1986, n°3, p. 32-33.

⁸¹ « Az egyik Bernáth-növendék Van Gogh-osan festett, noha Bernáth állítólag szerette Van Goghot, mégis kirúgták a gyereket », *Ibid.*, p. 33.

« Lorsque je fis la connaissance de ces œuvres, le réalisme socialiste ne signifiait plus rien pour moi, je compris que l'art est quelque chose de complètement différent et qu'il me faut trouver la voie qui m'y mène »⁸². Suivant cette étape auto-informative, l'un des volets de cette formation autodidacte, que pratiquent également les membres du Cercle lors de leurs réunions quelques années plus tard, était la reproduction de certaines œuvres, constituant ainsi une sorte d'exercice de style. Les trois livres que Molnár parvint à se procurer étaient un catalogue de Kandinsky, de Mondrian et une étude sur le cubisme, dont il entreprit aussitôt d'intégrer le style, la méthode et d'en saisir l'essence : « Je tentai aussi de réaliser des peintures cubistes. C'était la suite logique des aquarelles de Cézanne, je pouvais décomposer les objets en plans, échafauder l'espace pour obtenir une structure cohérente »⁸³. Ces propos sont d'autant plus intéressants que dans l'art hongrois du XXe siècle, c'est davantage le fauvisme qui avait joué un rôle décisif, comme l'atteste le Groupe des Huit, par exemple.

Le cubisme français, qui avait contribué à l'épanouissement de tout un mouvement de l'art tchèque, ne s'était manifesté en Hongrie que de façon tardive et latente. Même l'influence de Cézanne, déterminante pourtant, ne s'est exercée en Hongrie qu'après celle de Matisse et d'une manière particulière, à l'inverse de l'ordre chronologique.

En découvrant Kandinsky et Mondrian, l'existence passée ou présente de peintres abstraits en Hongrie s'imposa à lui comme une évidence. Dans la même année, il commença à rechercher les artistes abstraits vivant et travaillant dans un évincement total en Hongrie. Il contacta József Jakovits⁸⁴ qui lui montra ses sculptures ainsi que les œuvres de Lajos Vajda⁸⁵. Il se procura également un répertoire réunissant les noms de tous les membres de l'Ecole Européenne à partir duquel il pu entamer la visite de tous les ateliers. Parallèlement, il s'efforçait de s'informer de manière fiable sur les nouveautés de l'art contemporain. Cet

⁸² « Amikor ezeket a műveket megismertem, számomra már nem sokat jelentett a szocreál, megértettem, hogy a művészet egészen más dolog, és meg kell találnom a hozzá vezető utat » in *Ibid*, p. 34.

⁸³ « Én is megpróbáltam kubisztikus képeket festeni. Cézanne akvarelljeiből már ki lehetett következtetni, a tárgyakat síkokra felbontani, a teret beállványozni, hogy egy összefüggő struktúrát kapjak » in *Ibid*, p. 34.

⁸⁴ József JAKOVITS (1909-1994) : peintre, graphiste et sculpteur autodidacte. Il épousa la peintre Júlia Vajda en 1945. Il était membre de l'Ecole Européenne. En 1948 il dû quitter son atelier et ne put recommencer à travailler qu'en 1951, dans un petit local du Théâtre des Marionnettes où il travaillait depuis 1950.

⁸⁵ Lajos VAJDA (1908-1941) : peintre et graphiste. Il rejoignit le groupe artistique de *Munka*, la revue d'avant-garde de Lajos Kassák. Après une première période cubiste précoce, il passa quatre ans à Paris, de 1930-1934, où il réalise des collages photographiques et fit connaissance avec les nouvelles orientations artistiques. En 1934 il revint à Budapest où il rencontra Endre Bálint, puis travailla avec Dezső Korniss, se basant sur l'œuvre de Béla Bartók et Zoltán Kodály. Ensemble, ils développèrent le programme de Szentendre dont le principe était la synthèse entre la culture archaïque et actuelle, ainsi qu'entre la pensée occidentale et orientale, que Lajos Vajda réalisait en peignant des toiles de style surréaliste constructif.

apprentissage autodidacte devait par la suite former la base des travaux qu'il poursuivait avec ses amis artistes.

b. Les premiers tâtonnements vers l'abstraction (1956-1958).

En conséquence, Sándor Molnár entreprit dans sa pratique picturale de reconstituer la pratique cubiste de la création formelle par l'analyse décomposante et déstructurante dans un premier temps. Par la suite, il unifiait les formes synthétiques en opérant avec de larges plans et de grandes surfaces de couleurs. Les premières œuvres tentant d'atteindre un effet cubiste, réalisées à partir de 1956, témoignent en effet d'une tentative de synthèse de différentes influences. Si nous illustrons cette idée avec l'œuvre intitulée *Suzanne et les vieillards*⁸⁶, il apparaît de façon évidente que les formes du corps féminin sont encore reconnaissables. Des aplats, taches et tons noirs, blancs, gris, bleus et jaunes du premier plan définissent la figure de Suzanne assise, son bras droit replié sur son épaule, son bras gauche tenant son visage dans un geste de protection et de peur. Cependant, ni la décomposition en différentes phases superposées du mouvement, ni le cloisonnement pictural et chromatique clair de ces différentes phases, caractéristiques du cubisme, ne sont visibles. Sándor Molnár recherche l'effet cubiste par le biais de formes saccadées, plus anguleuses et d'aplats de couleur – évoquant par ailleurs l'univers pictural de Braque – légèrement géométriques dont le rôle est manifestement de renforcer la tentative de décomposition. La preuve la plus flagrante est la manière dont Molnár peint le visage de Suzanne. Bien qu'à première vue, l'intention du peintre était de le diviser en plans bleus, noirs et blancs, l'effet spatial du visage demeure statique et plat, faisant face au spectateur sans aucune dynamique.

Subséquent, il s'agit là bien davantage d'un exercice de style que d'une véritable œuvre cubiste et son intérêt réside bien au-delà de la volonté de reproduire, tel que l'exprimait Molnár lui-même, le style cubiste. Nous sommes en effet au début d'une longue phase entamée par Molnár, seul et de son propre chef, prolongée par la suite par les membres du cercle qui se joindront à lui (Imre Bak, István Nádler et Pál Deim), dont l'objectif avoué était l'intégration successive de différentes phases de l'histoire de l'art du XXe siècle. Néanmoins, les résultats concrets de cet objectif s'affichaient principalement comme des sommes, des

⁸⁶ Cf. volume d'annexes : annexe n°1 p. 7.

synthèses d'éléments ou de caractéristiques structurelles et picturales variant essai après essai, et dont le contexte original était compris ou non.

Une seconde œuvre de Molnár intitulée *Nature morte*⁸⁷, également peinte en 1956, atteste du caractère expérimental de cette phase en ce qu'elle n'est pas la suite stylistique logique des premiers tâtonnements en direction du cubisme illustré par *Suzanne et les vieillards*. La tentative de décomposition spatiale et temporelle entreprise dans l'œuvre précédente ne trouve ici aucun écho. La profondeur se réduit à un premier plan tassé, et les différents éléments de la composition sont dissociés par de lourds aplats de couleurs contourés. Cette œuvre traduit indubitablement la difficulté éprouvée par Molnár de se dégager du joug visuel que représente son environnement. Cependant, bien que le processus d'abstraction qu'il tente de mener à bien soit manifestement une lutte, comme l'illustre la lourdeur des formes qui leur confère encore une physicalité bien ancrée dans le réel – ce trait est confirmé par l'influence que Jenő Gadányi⁸⁸ exerça sur Molnár. Gadányi était en effet membre de l'École Européenne, il avait séjourné à Paris en 1927 où sa rencontre avec Picasso, Braque, Rouault, Matisse et l'art surréaliste fit sentir son influence conjuguée dans son art graphique. Les motivations picturales de Molnár commencent à poindre de manière évidente : à partir de ce moment, son attention se focalise progressivement sur les relations et interférences chromatiques des couleurs employées en aplats ou en transparence. Les verts, bleus, marrons, noirs, blancs et jaunes sont tour à tour entrechoqués et superposés, chacune des couleurs se rencontrant. Cette confrontation et/ou fusion de chacune des couleurs utilisées entre elles, telle une table combinée d'addition et de multiplication chromatique, produit un effet de bousculade et met en lumière l'intérêt de Molnár pour les effets de la synthèse visuelle des plans colorés, bien plus que des formes.

L'année suivante, en 1957, Molnár poursuit dans cette même direction et élabore de manière systématique et graduelle l'univers chromatique basé sur le bleu, le vert et le rouge foncés, qui caractérise son travail effectué durant jusqu'en 1968. Sa peinture intitulée *Dans la cuisine*⁸⁹ illustre toujours ses recherches chromatiques avec, dans ce cas précis, un intérêt porté sur les

⁸⁷ Cf. annexe n°2 p. 8.

⁸⁸ Jenő GADÁNYI (1896-1960), peintre. Dans les années vingt, il participe au cercle de Károly Kernstok, a *Nyolcak (Les Huit)*, puis ce sont les orientations picturales des peintres regroupés autour de la revue *MA* de Kassák qui l'inspirent, ainsi que la richesse chromatique de János Vaszary et des peintres parisiens. Cf. annexe n°3 p. 9.

⁸⁹ Cf. annexe n°4 p.10.

dégradés de couleurs. Les tons très clairs de l'œuvre se regroupent en trois pôles respectifs représentés par les trois couleurs primaires bleu, jaune et rouge. Ces pôles s'articulent entre eux par des couleurs secondaires intermédiaires : vert pour le jaune et le bleu, orange pour le jaune et le rouge, brun violacé entre le rouge et le bleu. Depuis l'œuvre *Suzanne et les vieillards*, l'équilibre chromatique a donc basculé vers des couleurs chaudes, bien plus typiques des toiles de Ferenc Martyn⁹⁰, et il semble que cette œuvre reflète une certaine légèreté que Molnár a atteint en se concentrant sur les couleurs, non plus les formes. Cette tendance se confirme avec l'œuvre suivante, *Petit-déjeunant*⁹¹, dans laquelle l'on retrouve le schéma chromatique basé sur les trois couleurs primaires, avec cependant une large prédominance du bleu intense, presque criard. D'un point de vue technique et stylistique, les aplats de couleurs persistent, mais la facture apparaît plus lâche. La partie supérieure sujet de la peinture – le torse, les bras et la tête de la figure petit-déjeunant – demeure distincte et identifiable, tout comme le dossier de la chaise au premier plan. Néanmoins ces deux motifs se fondent d'une manière presque organique dans le flux coloré duquel ils émergent, conférant un dynamisme et une profondeur toute physique à la scène. Comme *Dans la cuisine*, ce ne sont pas les formes qui déterminent les couleurs, mais les couleurs qui deviennent formes, qui deviennent la structure essentielle du tableau. Disparaissent également les contours stricts, droits ou anguleux, pour laisser la place aux courbes, aux formes arrondies, aux angles émoussés, tout en gardant la juxtaposition des couleurs comme élément générateur de la tension picturale.

De manière intrigante, la correspondance avec l'art de Matisse semble ici plus forte que jamais et l'effet cubiste que Molnár s'employait à atteindre dans sa première œuvre semble bien lointain. Soulignons cependant que le processus d'abstraction développé par Molnár ne se détache pas, dans la première phase de son œuvre que constitue la période du Cercle de Zugló, de la source d'inspiration visuelle générée par son environnement direct – comme en témoignent les titres des œuvres et les réminiscences de formes connues – ce qui n'est pas le cas des autres membres, tel que nous le verrons plus avant.

Toujours dans cette même année 1957 voient le jour deux peintures dans lesquelles se développe une structure plus stricte, plus contrôlée ainsi qu'une composition plus posée,

⁹⁰ Cf. annexe n°5 p. 11.

⁹¹ Cf. annexe n°6 p. 12.

pondérée. La première, intitulée *Matin*⁹² joue le rôle de transition entre le dynamisme fluctuant du *Petit-déjeunant* et l'état de quiétude et d'équilibre que représente *En traversant le pont*⁹³. Dans *Matin* en effet, les différents plans de couleur se chevauchent créant une certaine confusion spatiale dans la partie supérieure de la composition, alors qu'émerge en même temps une ébauche d'ordre et de structure stricte dans la partie inférieure par le biais de plans divisés parallèlement et perpendiculairement. La figure blanche, verte et bleue d'un oiseau tenant dans son bec une baie rouge marque la transition entre ce qui peut être interprété comme l'intérieur et l'extérieur d'une chambre, et de manière évidente entre formes ordonnées et désordonnées, entre calme et agitation. Cette transition trouve une continuité toute naturelle dans l'œuvre *En traversant le pont*, où se prolonge le même agencement construit de droites parallèles et perpendiculaires. Se cristallise également l'atmosphère typique des œuvres de Sándor Molnár dans cette décennie, basée sur une lutte silencieuse du rouge et du bleu sombre. La synthèse visuelle opérée dans cette œuvre se précise : la tête humaine bleue et rouge, vue de profil au premier plan semble, dans sa structure toute entière, refléter la structure du pont traversé au même moment. Les éléments et différents plans spatiaux s'interpénètrent et fusionnent pendant que les plans chromatiques structurent rigoureusement la composition.

Molnár a, semble-t-il, atteint dans cette œuvre la synthèse qu'il s'efforçait de réaliser entre la tradition abstraite qu'il souhaitait intégrer pour rattraper son propre retard, et ses propres penchants stylistiques et chromatiques. Remarquons que la fin de cette première période de « gestation stylistique solitaire » coïncide également avec la rencontre avec d'autres jeunes artistes dont l'intérêt se tournait également vers l'abstraction, puis avec la formation du Cercle de Zugló.

c. La rencontre des membres du cercle (1958).

Jusqu'à ce moment en effet, Sándor Molnár travaillait et s'exerçait pour lui-même, en secret, mais en parallèle à cette activité d'une part angoissante de la peur d'être surpris, et d'autre part donnant jour après jour de nouvelles impulsions intellectuelles, il s'acquittait également du pensum scolaire, afin de ne pas éveiller les soupçons des professeurs et recteurs : « Je devais réaliser ces travaux dans le plus grand secret, car nous étions en 1956 [...] Je travaillais

⁹² Cf. annexe n°7 p. 13.

⁹³ Cf. annexe n°8 p. 14.

secrètement à l'internat jusqu'en 1958, puis en été, à la colonie d'artiste de Vásárhely, j'ai commencé à peindre ouvertement des œuvres abstraites. Ces peintures étaient des analyses de motifs naturels. Plus tard, j'associai l'examen structurel à l'analyse chromatique. Les peintures se multipliaient, jusqu'à ce que le professeur d'esthétique de l'académie arriva de Budapest. On l'avait envoyé pour contrôler ce que faisaient les élèves à la colonie d'artiste. Je sus que j'allais avoir des problèmes. Si je montrais ce que j'avais peint, on me renvoyait, si je les cachais et disais n'avoir rien travaillé, je ne m'en sortais pas non plus. Je décidai d'assumer et de tout montrer. Son sang ne fit qu'un tour. Une violente dispute éclata entre nous [...] Les autres observaient la scène : parmi eux Imre Bak, István Nádler, Pál Deim, István Pikler et Klára Deák. Ils s'intéressaient à l'art contemporain, nous avons commencé à en discuter et décidé d'organiser régulièrement de telles discussions théoriques. C'est ainsi que se forma ici en 1958 le noyau dur du Cercle de Zugló. La violente dispute les convainquit de ma volonté de répondre sans fléchir et sans compromis aux exigences de contemporanéité dans l'art »⁹⁴.

Une brève présentation des autres membres du Cercle et de leurs centres d'intérêts s'impose ici. Accepté à l'Académie des Beaux-arts de Budapest en 1958, Bak obtint son diplôme à l'Académie des Beaux-arts de Budapest en 1963, où ses maîtres furent Gyula Pap et Géza Fónyi. A la fin de sa première année d'étude déjà, Bak vivait une double vie de peintre : à la colonie d'artiste d'été de Hódmezővásárhely, il peignait des vues de hameaux, alors qu'en secret il étudiait l'art novateur de Braque. Durant ses études, il apprit l'allemand afin de pouvoir lire en langue originale le livre de Kazimir Malevitch « Le suprématisme ou le monde sans objet », publié par le Bauhaus. « C'est toujours la conception artistique la plus récente que je considère valide pour moi-même »⁹⁵ déclara-t-il. Il étudia en premier la structure cubiste. Ce choix ne s'est pas fait par hasard : en partant du langage visuel objectif de

⁹⁴ « Ezeket a munkákat azonban a legnagyobb titokban kellett végezni, hiszen ekkor 1956-ot írtunk [...] Egészen 1958-ig titokban dolgoztam a kollégiumban, majd nyáron Vásárhelyen a művésztelepen nyíltan kezdtem el ilyen absztrakt képeket festeni. Ezek a képek természeti motívumok analízisei voltak. A későbbiek során a szerkezeti vizsgálódásokat összekapcsoltam a szintani elemzésekkel. Gyűltek a képek, míg Budapestről befutott a főiskola esztétikatanára. Őt küldték le ellenőrizni a diákokat, vajon mit csinálnak a művésztelepen. Éreztem, hogy most nagy bajban vagyok. Ha megmutatom, ami festettem, akkor kicsapnak, ha eldugom, és azt mondom, hogy nem dolgoztam semmit, abból is baj lesz. Végül is elvállaltam a dolgot, kipakoltam mindent. A tanárban meghűlt a vér. Nagy vita kerekedett közöttünk [...] A többiek meg figyelték az eseményeket, közöttük volt Bak Imre, Nádler István, Deim Pál, Pikler István és Deák Klára. Őket érdekelte a korszerű művészet, elkezdtünk beszélgetni róla, és elhatároztuk, hogy ezeket a szakmai megbeszéléseket rendszeressé tesszük. Így alakult ki itt 1958-ban a Zuglói Kör magva. A kemény vita nyilvánvalóvá tette számukra, hogy én a művészetben a korszerűség követelményét megalkuvás nélkül, hajlíthatatlanul akarom érvényre juttatni » in *Ibid.*, p. 34.

⁹⁵ « Mindig a legfrissebb művészeti koncepciót tartom érvényesnek a magam számára », HAJDU István. *Bak Imre*. Budapest : Gondolat kiadó, 2003, p. 24.

Cézanne, la conception artistique cubiste s'appuyait sur l'histoire de l'architecture, des arts plastiques et appliqués du XXe siècle. A cette période cubiste s'associait dès le départ l'étude de Mondrian et de l'abstraction géométrique, puis suivirent l'interprétation du dadaïsme, du surréalisme, ainsi que des orientations de l'Ecole Européenne. A cette époque, Bak envisageait encore les questions posées par l'art figuratif concret et l'art abstrait comme pouvant exister l'une à côté de l'autre, voire se complétant et fut, dans ses expérimentations, fortement influencé par les maîtres de l'Ecole Européenne, en particulier par l'art de Jenő Gadányi, ayant un grand effet sur la jeune génération d'artistes hongrois. Imre Bak réalisa même un film court sur l'art de Gadányi en 1961. Si Bak fit parfois quelques détours, dans son activité artistique et son étude, il se concentra sur les orientations stylistiques qui le reconduisaient à l'abstraction géométrique, par exemple le cubisme, le constructivisme, l'op-art.

Pál Deim commença ses études artistiques en 1952, lorsqu'il intégra un atelier d'art plastique. Par la suite, il est accepté à l'Ecole des Beaux-arts de Budapest entre 1958 – la même année qu'Imre Bak – où ses maîtres étaient Gyula Pap du département de peinture, et Sándor Ék du département d'art graphique. Fortement marqué par la tradition artistique, le paysage architectural et naturel de sa ville de naissance, Szentendre, c'est au travers de la scène vue ainsi que de l'œuvre des artistes de la ville, en particulier Lajos Vajda, Jenő Gadányi et Jenő Barcsay, que Deim Pál se dirige vers l'abstraction. Ceci marque une différence d'approche considérable avec Imre Bak, qui aborde la création picturale par le biais de la forme.

Entre 1954 et 1958, István Nádler fréquenta le lycée des arts plastiques et appliqués de Budapest, puis poursuivit lui aussi ses études artistiques entre 1958 et 1963 à l'Ecole des Beaux-arts, dans la classe de Gyula Hincz. Nádler parvient à l'abstraction d'une manière instinctive et émotive, se reposant sur la force dynamique des couleurs vives pour abstraire, styliser, construire et géométriser le paysage, qui constitue sa source d'inspiration majeure et qu'il cherche constamment à transcender.

Nous passons sur la présentation des deux autres membres mentionnés comme tels du Cercle de Zugló, Klára Deák et István Pikler, puisqu'ils ne revêtent pas une importance capitale pour cette étude. Klára Deák, qui était la compagne de Sándor Molnár, était restauratrice d'art, quant au sculpteur István Pikler, sa production artistique était très mince et ne pouvait être stylistiquement rattachée aux orientations du Cercle.

La compagnie qui se forma donc en 1958, composée au début d'Imre Bak, Klára Deák, Pál Deim, Sándor Molnár, István Pikler et István Nádler, se retrouvait régulièrement dans l'atelier de Sándor Molnár, alors étudiant en dernière année à l'Académie des Beaux-arts. Ces réunions avaient dès le début une structure assez claire et pour but l'élaboration d'une base théorique destinée à compenser le manque total d'informations dans lequel vivaient les jeunes artistes : « Nous nous efforcions d'apprendre tous les mouvements artistiques du XXe siècle. Nous tentions de nous procurer des documents, de les traduire, puis d'en débattre. Lorsque j'étais en sixième année, on m'avait attribué un atelier à l'académie. C'est là que nous nous retrouvions plusieurs fois par semaine. Lorsque je terminai l'académie, je n'avais rien. Je n'avais pas d'appartement, pas d'atelier. Je rencontrai un de mes anciens maîtres, Ridovics, qui m'aida. J'obtins une place à la colonie d'artistes de Kecskemét. [...] Les membres du cercle venaient me rendre visite, puis László Kósza Sípos nous rejoignit également de Dabas, où il dirigeait une maison de la culture. Vint aussi János Fajó, qui peignait alors dans le style coloriste de Szentiványi, nous discussions beaucoup et voyant ce que je faisais, il commença lui aussi [...] à peindre dans le style cubiste. A Budapest, il fit la connaissance de Kassák, ce qui le transforma radicalement »⁹⁶.

2. Genèse : élaboration des méthodes et modes de travail autodidactes du Cercle.

Pour le Cercle de Zugló, l'enjeu était la survivance de l'art moderne hongrois, avec un accent particulier placé sur la recherche d'une identité artistique au travers de la préservation et la revigoration de l'esprit de l'avant-garde hongroise. La difficulté résidait dans le manque d'historiens d'art ou de critiques acquis à leur cause, dignes de confiance, et qui auraient pu générer une solide base théorique pour leur activité artistique. Ceci représentait une différence

⁹⁶ « Elsősorban igyekeztünk megismerni minden XX. századi művészeti irányzatot. Megpróbáltunk dokumentumokat beszerezni, ezeket lefordítani, majd megvitatni. Mikor hatodéves lettem, kaptam külön műtermet a főiskolán. Itt gyűltünk össze hetente többször is. Mikor aztán befejeztem a főiskolát, ott álltam megint egy szál ingben. Lakásom, műtermem nem volt. Találkoztam régi mesteremmel, Ridoviccsal, aki segített rajtam. Elintézte, hogy egy évre beutaljanak a Kecskeméti Művésztelepre. [...] Lejöttek hozzám látogatóba a kör tagjai, majd Kósza Sípos László is átjött Dabasról, ahol valamilyen kultúrházat vezetett. Ott járt Fajó János, aki akkor szentiványis kolorisztikus képeket festett, sokat beszélgettünk, látta, hogy miket csinálok, úgyhogy [...] ő is elkezdett kubista képeket festeni. Pesten megismerkedett Kassákkal, és ez teljesen átalakította », in *Ibid.*, p. 34.

importante par rapport à l'activisme hongrois des années 1910-1920, en ce que Lajos Kassák, l'historien d'art Ernő Kállai et un peu plus tard László Moholy-Nagy en constituant un renforcement théorique essentiel, permirent aux manifestes de faire partie intégrante de la pratique artistique. Il en allait de même durant la seconde partie des années 1940, comme nous l'avons examiné avec l'Ecole Européenne à laquelle s'étaient rattachés historiens d'art – nous pouvons mentionner de nouveau Ernő Kállai – philosophes et sociologues – Lajos Szabó, Béla Tábor, Béla Hamvas et d'autres, formant un pendant théorique fort.

Du fait de ces lacunes théoriques – provenant d'une part d'un manque de théoriciens qui osaient s'intéresser à la question de l'art abstrait et d'autre part la forte suspicion toute naturelle de Molnár envers le corps théorique qui à cette époque était l'une des tentacules de la politique culturelle du Parti⁹⁷ – le Cercle de Zugló s'appliqua, dès sa genèse, à combler ses lacunes théoriques par ses propres moyens

a. Lectures, méthodes et exercices (1958-1962) : information-discussion-analyse et mise en pratique des connaissances acquises.

La méthode d'apprentissage autodidacte collectif s'appuyait sur trois activités corrélatives. La première étape consistait à dénicher toute information traitant de l'art contemporain, ce qui rencontrait de nombreux obstacles au tournant des années 1950-60. L'enseignement de l'Histoire de l'Art, en concordance avec un assouplissement antérieur de la conception réaliste-socialiste qui présentait Gustave Courbet et Mihály Munkácsy comme modèles absolus, suivait l'évolution de l'art européen jusqu'au post-impressionisme. A la bibliothèque de l'Académie des Beaux-arts, le contenu des étagères „interdites” était par définition presque inaccessible. Alors que l'importation de nouveaux ouvrages était suspendue pour cause d'incompatibilité idéologique avec le réalisme socialiste, les propriétaires de publications anciennes traitant de l'abstraction n'avouaient qu'à contrecœur les posséder, et les prêtaient encore moins, car elles constituaient en elles-mêmes des preuves compromettantes. Accéder

⁹⁷ Notons d'ailleurs que Sándor Molnár n'a jusqu'à aujourd'hui jamais permis à un historien de l'art d'étudier son œuvre en profondeur. Il n'existe donc à ce jour aucun catalogue monographique retraçant le parcours de Molnár, au contraire de ses compères Imre Bak, István Nádler, Pál Deim, Tamás Hencze et Tibor Csiky.

aux revues et catalogues récents relevait de l'impossible, dans la mesure où les voyages en Europe occidentale ne furent permis qu'à partir de 1963-64⁹⁸.

L'intérêt du Cercle s'étendit en premier lieu aux traditions de l'avant-garde européenne, au centre desquelles s'érigait la découverte des différentes voies de l'abstraction. Pour cela les jeunes artistes durent d'abord retourner aux phases de l'art moderne précédant l'abstraction, entamant donc leurs travaux théoriques par l'analyse de l'impressionisme et du postimpressionnisme, en particulier à travers l'œuvre de Bonnard, Delaunay, Cézanne, Van Gogh, Gauguin et Rouault.

Ils recherchaient et collectaient les textes et reproductions, se procurant ou empruntant des livres, des revues, des catalogues. Ils traduisaient ou faisaient traduire par la suite les parties, chapitres, ou même les livres ou essais entiers le cas échéant, puis reproduisaient les traductions selon leurs propres moyens. Les tâches étaient réparties : ceux qui ne participaient pas à la traduction prenaient part à la reproduction sur machine à écrire. Les copies ainsi produites circulaient, et les points les plus cruciaux faisaient l'objet de discussion après lecture. Au cours du temps, plusieurs centaines de pages de ces « traductions-samizdat » s'amassèrent. Il en était de même dans les cercles de László Végh et Miklós Erdély. Hors du Cercle de Zugló, László Gyémánt, László Lakner et leurs collègues traduisirent et firent également circuler certains écrits importants. Il est tout à fait plausible que ces différents cercles artistiques se prêtaient ces traductions entre eux.

L'identité des traducteurs peut seulement être vérifiée en partie. La plupart d'entre eux, même lorsqu'il s'agissait de textes complexes et longs demandant une préparation linguistique de haut niveau, ne firent pas apparaître leur nom sur leurs traductions, vraisemblablement parce que cela constituait une preuve compromettante aux yeux des soldats de la politique culturelle communiste. La préservation de l'anonymat était vitale car à l'époque la parution d'une traduction concernant l'art abstrait ou l'art contemporain était absolument impensable. Nous savons néanmoins qu'Imre Bak traduisit des textes sur Malevitch, le Pop art et le Hard-edge,

⁹⁸ Remarquons que dans les expositions hongroises étaient présentés, parallèlement au naturalisme illustratif, les représentants d'une peinture de paysage plus lâche et déliée. Il est vrai cependant qu'en 1958 eu lieu une série d'expositions dont le but inavoué était de compenser l'oubli de peintres importants tels que certains membres du groupe *Nyolcak (Les Huit)* ainsi que quelques vieux maîtres basant leur création sur les traditions constructivistes.

Klára Deák des textes sur Mondrian, et les écrits de Will Grohmann sur Kandinsky, Katalin Kemény des textes sur Bazaine.

La traduction de ces textes, dont le circuit peut difficilement être retracé, se répandirent également hors du Cercle, notamment chez les anciens maîtres hongrois que les jeunes artistes du Cercle recherchèrent et rencontrèrent, tels que Dezső Korniss⁹⁹. Particulièrement dans les années 60, lorsque la renommée de l'activité des jeunes artistes rassemblés autour de Sándor Molnár se répandit, de nombreux artistes ne faisant pas partie du groupe empruntèrent ces traductions, si bien que, par le biais de tels intermédiaires, le cercle des lecteurs s'élargit considérablement.

Si nous consultons la liste des lectures du Cercle, nous remarquons immédiatement que les auteurs des textes sont pour leur grande majorité eux-mêmes artistes, analysant et interprétant son propre art, ou plus rarement l'art de son prédécesseur ou de l'un de ses compagnons. Le Cercle de Zugló estimait plus hautement et considérait plus authentique le travail d'autoréflexion d'un artiste que l'interprétation et l'approche des critiques et historiens d'art. Ce qui n'est pas un hasard, plutôt le résultat logique de mauvaises expériences. La situation de la critique d'art contemporaine en Hongrie – son ton, ses maladresses et la phraséologie héritée des années 1950, mais en particulier sa vision formatée par les préceptes du réalisme socialiste – avait rendu de façon compréhensible méfiants et sceptiques les membres du Cercle envers les idéologues de l'art. Ainsi, ils recherchaient des informations d'ordre professionnelles et de première main. Ils ne traitaient cependant pas cette question avec un pragmatisme et automatisme aveugle, et traduisirent ainsi de nombreux ouvrages d'auteurs reconnus tels que Francastel, Grohmann, Hofmann. Ils conféraient néanmoins une importance toute particulière aux œuvres théoriques écrites par les représentants éminents de l'art abstrait, et traduisirent des ouvrages « de base » tels que *Du spirituel dans l'art de Kandinsky*, *Carnet à croquis Pédagogique* de Paul Klee, *Le Suprématisme ou le Monde sans objet* de Malevitch, ou *Réalité naturelle et réalité abstraite* de Mondrian.

⁹⁹ Dezső KORNISS (1908-1984) : peintre. A l'académie des Beaux-arts, il fit la connaissance de György Kepes, Sándor Trauner, Ernő Schubert et Lajos Vajda, avec qui il travailla par la suite, puisant des traditions populaires hongroises des motifs décoratifs, sur les traces de Béla Bartók, pour développer son art surréaliste et non figuratif. En 1930-1931, il prit part au *Munka kör* de Lajos Kassák. Il fut l'un des membres fondateurs de l'Ecole Européenne (1945-1948). Vers les années cinquante, il s'intéressa à la calligraphie chinoise, qu'il intégra dans sa peinture, caractérisée par une décorativité très forte et la nature structurante des couleurs employées. Au cours des années soixante, il se tourna vers les collages et les films d'animation.

L'intérêt théorique du Cercle s'étendit hors d'Europe, tout d'abord à l'art et culture d'Extrême-Orient, en particulier aux textes traitant de l'art de la calligraphie, tels que La calligraphie japonaise, de Hideo Kobayashi et Discussion de Shi Tao sur la peinture ; Commentaires de Pierre Rykmens sur le paragraphe XVII intitulé « En unité avec la calligraphie » qui pour le Cercle se trouvaient être en relation avec les problèmes de la peinture gestuelle occidentale d'après la seconde guerre mondiale. De la distance physique et spirituelle entre l'« écriture » occidentale et orientale – dont la réunion était probablement le but ultime des voyages de Tobey et Michaux – , des différences formelles frappantes en résultant et comme conséquence logique de l'actualité que ces questions offraient, les représentants de l'expressionnisme abstrait, de l'abstraction lyrique, de l'Informel et du tachisme (Pollock, Kline, Tobey, Hartung, Michaux, Mathieu) s'imposaient régulièrement parmi les lectures du groupe. Les traductions de Bazaine, Manessier, Capogrossi, Fritz Winter, W. Scott, Étienne Hajdu, Karel Appel, Vieira da Silva, Afro, Soulages, Dubuffet, Tobey (*interview et correspondances*), Imre Pán (*Théologie de l'art moderne*) et Jürgen Claus étaient en conséquence reliées en un seul volume.

Le second élément de cette formation autodidacte était la mise en pratique effective des connaissances acquises durant l'étude théorique des différents styles. Après la décortication et la discussion commune des reproductions procurées et plus rarement des expériences personnelles – les premiers voyages dans des musées d'Europe de l'Est eurent lieu entre 1958 et 1962, Sándor Molnár effectuant le parcours Kiev-Leningrad-Moscou en 1958, Imre Bak se rendant en Union Soviétique en 1962, puis tous deux rendant par la suite compte à leur camarade des toiles de Matisse, Gauguin, Picasso, Léger et Kandinsky qu'ils virent –, les membres du groupe s'essayaient au style analysé. Ces études étaient par la suite montrées à tous les membres et le résultat faisait de nouveau l'objet de discussion. En 1962, Sándor Molnár coucha par écrit les résultats des analyses. D'un point de vue général-intellectuel, elles sont proches de la « logique d'unité » de Béla Hamvas. Quant à ses commentaires théoriques artistiques, ils témoignent de la connaissance des écrits de Kandinsky et Malevitch. Le travail similaire d'Imre Bak – sous le titre *Transformation et création visuelle (Vizuális alkotás és alakítás)* – fut édité en 1977 par le Bureau de Propagande de l'Éducation Populaire. Cette publication porte les marques de la pensée systématique-structurelle-sémiotique et de la courte relance de l'éducation publique propre aux années 1970 en Hongrie : à ce moment,

l'harmonie artistique, communautaire et de transformation environnementale engendrée par la communication générée à travers l'appropriation du langage visuel et par la connaissance et la diffusion des nouveaux médiums, semblait pouvoir être atteinte. L'ouvrage d'Imre Bak est un aphorisme rationnel. Pour notre étude, l'appendice intitulé *Projet de programme pour groupe de recherche artistique plastique et de design*¹⁰⁰ donne une idée de la technique employée au sein du Cercle de Zugló et de la nature du travail coulant lors de ces réunions, qui consistait en l'assimilation des « ismes » de l'impressionisme à nos jours. Dans la liste des exercices nous pouvons lire à maintes reprises¹⁰¹ : « Mise en pratique de la matière discutée ».

Au commencement, pour Sándor Molnár et ses camarades, c'est du cubisme qu'ils apprirent le plus. Cette méthode conduisit à l'assimilation vivante et de l'intérieur de ces « ismes » et permettait d'accéder à la logique immanente de l'histoire de la peinture. Comme l'affirmait l'historien d'art Gábor Karátson : « La tradition de la peinture s'est toujours définie par les problèmes irrésolus hérités d'une peinture plus ancienne »¹⁰². Et ce sont bien les problèmes mis à l'écart à cause de l'instauration du réalisme socialiste que le Cercle de Zugló reprit et s'appliqua à résoudre, autant du point de vue pratique que théorique. Conscient de la lourde tâche qui les attendait, Imre Bak résuma rétrospectivement dans une lettre qu'il s'adressa à lui-même l'ampleur du travail que le Cercle acheva : « Faire de la peinture actuelle, valable pour le monde entier peut paraître en soi un déclaration bien prétentieuse. (Connaissant les conditions du pays et si quelqu'un pense que cela peut être achevé 'd'un coup', sans un long et fastidieux travail). De ce point de vue cet objectif est en premier lieu l'acceptation d'un travail, d'un travail énorme qui signifie l'examen de la riche histoire de l'art moderne posant des milliers de problèmes, autant du point de vue de problématiques idéologiques que du point de vue technique. Aujourd'hui tu le sais bien, la tradition ne s'arrête pas aux impressionnistes, mais que ce sont les problèmes précédant notre génération et étant encore dans l'air du temps (ou attendant d'être résolus) qui peuvent donner la plus grande force d'inspiration. Pour comprendre et expérimenter l'aujourd'hui, il n'est donc pas suffisant de considérer les phénomènes picturaux de ces cinquante dernières années. Nous devons comprendre de manière profonde et minutieuse les nouvelles facettes du monde se dévoilant

¹⁰⁰ BAK Imre. Programterv képzőművészeti és tárgyformáló szakkör számára (Projet de programme pour groupe de recherche artistique plastique et de design). *Vizuális alkotás és alakítás (Transformation et création visuelle)* / Budapest : Népművelési Propaganda Iroda (Bureau de Propagande de l'Éducation Populaire), 1977, p. 10.

¹⁰¹ « A megbeszélte anyag megvalósítása », *Ibid.*

¹⁰² « A festészet hagyománya mindig a régebbi festészetben meg nem oldott problémák szerint határozta meg magát », KARÁTSON Gábor. *Hármaskép*. Budapest : Magvető Könyvkiadó, 1975, p. 162.

et que nous ne connaissions pas jusqu'ici. Il faut que nous absorbions jusque dans notre sang toutes les leçons techniques et les possibilités d'expression, afin qu'aux travers d'elles une construction totalement nouvelle puisse voir le jour [...] »¹⁰³. C'est selon cette même ligne directrice que Sándor Molnár organisait les ateliers de discussion avec ses jeunes camarades et qu'il tenta de faire une somme des lectures et des centres d'intérêt du Cercle afin de mettre au clair une certaine méthode de travail.

b. Synthèse des connaissances : *L'Analyse des éléments picturaux* par Sándor Molnár (1962) sur le modèle de *Point et ligne sur plan* de Kandinsky.

Jusqu'en 1962, les membres du Cercle de Zugló travaillent d'après les théories et écrits de Kandinsky et Klee. Cette même année, Sándor Molnár parvient à se procurer l'adresse personnelle de Béla Hamvas grâce à Sándor Weöres, et après avoir correspondu, les deux hommes se rencontrent à Budapest. Hamvas lui transmet, entre autres, de nombreux manuscrits et traductions avec lesquels sa femme, Katalin Kemény et lui-même, contribuent au travail du Cercle. Katalin Kemény, qui parlait français, traduisit notamment *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* de Jean Bazaine, et probablement d'autres textes de Manessier et Mathieu. C'est d'ailleurs à partir de cette année, plus précisément entre 1962 et 1964 que l'influence de l'abstraction lyrique, de l'Informel et du tachisme se fait le plus fortement ressentir dans les « exercices de style » des membres du Cercle, comme en témoigne la *Niké* d'István Nádler (1963), *Tache, Plan Bleu*, et les *Structures* d'Imre Bak (1963-1965), les aquarelles et peintures gestuelles de Tamás Hencze (1962-1964) que nous examinons plus en détail dans les parties suivantes.

¹⁰³ « Aktuális, az egész világ számára érvényes piktúrát csinálni önmagában nagyképű kijelentésnek tűnhet. (Ismerve hazai körülményeinket, és hogyha itt valaki arra gondol, hogy ez hosszú és keserves munka nélkül csak úgy 'egyből' megvalósítható). Ebben az értelemben ez a célkitűzés tehát elsősorban munkavállalás, annak a hatalmas munkának a vállalása, melyet a rendkívül gazdag, sok ezer problémát felvető modern művészettörténet vizsgálata jelent, mind világgép problematikai, mind mesterségbeli vonatkozásokban. Ma már jól tudod, hogy a hagyomány nem az impresszionistákig tart, hanem éppen közvetlenül a mi generációnkat megelőző és jelenleg is levegőben lévő problémák (vagy megvalósításra váró problémák) adhatják a legnagyobb inspiráló erőt. A ma megértéséhez, átéléséhez pedig nem elég csak tudomásul vennünk a fél évszázad festészeti jelenségeit. Nagyon mélyen és alaposan kell megértenünk a világnak ezeket az új, feltáruló oldalait, melyeket eddig még nem ismertünk. Vérünkbe kell felszívódjon az a sok mesterségbeli tanulság, kifejezési lehetőség, hogy mindezekkel valami új konstrukció teljesen természetesen jöhessen létre [...] », Imre Bak dans la lettre qu'il s'adresse à lui-même en 1966, citée par l'historien d'art István Hajdu dans la monographie HAJDU István. *Bak Imre*. Budapest : Gondolat kiadó, 2003, p. 13.

De la nécessité de résumer et de concentrer les sources artistiques, intellectuelles et spirituelles importantes pour le Cercle de Zugló naît *Analyse des éléments picturaux* que Sándor Molnár rédige en 1962¹⁰⁴. Lorsqu'en 1962, les membres du Cercle se multiplièrent soudain, Molnár sentit en effet le besoin de coucher par écrit, sous forme de notes, une synthèse des textes et essais que le Cercle avait traduit, étudié et expérimenté jusque-là. Il ne s'agissait pas d'un recueil destiné au public, mais bien d'avantage d'un travail d'étudiant, de notes permettant à Molnár de cartographier les différentes questions auxquelles il s'intéressait en premier lieu, et par son biais, les autres membres du groupe.

D'après Molnár lui-même : « [Le manuscrit] ne contient rien d'original, nous utilisons les méthodes élaborées par les artistes d'Europe Occidentale dans la première moitié du siècle. Analyse du langage artistique de l'alphabet aux manifestations les plus complexes et composites ; analyse des couleurs, analyse stylistique des différentes périodes artistiques, le nombre, la proportion, la géométrie, l'espace et leurs éléments formels, le courant, la lumière, l'observation minutieuse des tons, notre but étant l'application de leurs règles »¹⁰⁵.

Bien qu'il présente cette analyse comme une synthèse des lectures du Cercle de Zugló, et qu'elle fasse également écho à *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* de Jean Bazaine, c'est manifestement *Point et ligne sur plan* de Kandinsky qui inspira Molnár de la plus forte manière, comme l'en atteste la structure du texte : la première partie intitulée « Personnalité – Monde extérieur » correspond en effet à l'« Extérieur – Intérieur » de l'introduction de Kandinsky. Puis dans « Analyse des éléments picturaux », Molnár suit la même division en Point, Ligne et Plan, qu'il complète avec les parties Forme et Ton et conclut d'une « Analyse choisie subjectivement de l'histoire de l'art », chaque partie comprenant des esquisses de sa propre main.

¹⁰⁴ Cet écrit étant un mémento de la méthode selon laquelle les jeunes artistes du Cercle travaillèrent de 1962 à 1966 environ, il reste longtemps un simple outil de travail et n'est publié qu'en 1991 par l'historien d'art Gábor András dans la revue *Ars Hungarica*.

¹⁰⁵ « Nincs benne semmi eredeti, azokat a módszereket használtuk, melyeket a nyugat-európai művészet a század első felében felfedezett. A művészi nyelv elemzése az ABC-től a legbonyolultabb és legösszetettebb megnyilvánulásokig ; színelemzés, a különböző művészeti korszakok stílus elemzése, a szám, arány, geometria, tér és hozzájuk tartozó formai elemek, az örvény, a fény, a tónus gondos megfigyelése és törvényeik használatbavétele volt a cél », MOLNÁR Sándor, A Festői elemek analízise (L'analyse des éléments picturaux). *Ars Hungarica*, 1991, n°1, p. 85.

La structure de cet écrit se décline donc comme suit :

1. Personnalité – Monde extérieur

2. Analyse des éléments picturaux

a. le point

b. la ligne

- horizontale

- verticale

- diagonale

- ligne angulaire

- ligne courbe

c. le plan

d. la forme

Formes spatiales :

- le triangle

- le losange

- le trapèze

- le deltoïde

- l'hexagone

Formes annexantes

Formes portantes

- le rythme

e. le ton

- lumière-ombre

- la facture

- la couleur

- les caractéristiques psychologiques de la couleur

3. Histoire de l'art

Dans la première partie de son étude, Sándor Molnár présente son mode de réflexion, basé sur une décomposition en plans, qu'il s'agisse de l'Histoire, de la psychologie humaine, ou de l'Histoire de l'art :

« La compréhension humaine de la nature se décompose en trois périodes importantes, lesquelles sont en elles-mêmes trois logiques :

Logique analogique

Dialectique

Logique de l'unité (qui est en ce moment en formation)

De ce fait l'art comprend également trois périodes distinctes :

Art archaïque (de l'homme préhistorique au Grecs antiques)

Art classique (des Grecs antiques au XXe siècle)

Art moderne »¹⁰⁶

Chaque homme étant le produit de l'époque dans laquelle il vit, chaque période est immanquablement déterminée par la sensation naturelle alors en vigueur. Selon Molnár, notre existence-interprétation est orientée par la forme logique dans laquelle nous naissons, ainsi que par notre personnalité subjective. Toute compréhension de la nature est donc subjective – et ne peut être objective : « Il nous faut donc affronter deux cages, la forme logique en vigueur pour l'humanité toute entière, et notre personnalité subjective propre, car toutes deux nous barrent la route vers la vérité. Ni au temps de la compréhension analogique de la vie, ni pendant la période dialectique n'existât d'artiste qui eut brisé l'analogie et la dialectique. Chacun affrontant par-delà sa propre personnalité à différents niveaux. Toute limitation est mensonge, non-être. Celui qui construit sur du faux ou du non-existant, aboutit au

¹⁰⁶ « Az ember természetértelmezése három jelentős korszakra oszlik, amely egyúttal három logikát is jelent :

1. Analógiás logika
2. Dialektika
3. Egységlogika (mely most van kialakulóban)

Ennek megfelelően a művészetben három jelentős korszak különböztethető meg:

1. Ósművészet (ősembertől a görögökig.)
2. Klasszikus művészet (a görögöktől a XX. századig)
3. Modern művészet », *Ibid.*, p. 85.

rétrécissement de l'esprit. Toute limitation est mensonge. Nous nous trouvons actuellement entre la mort de la dialectique et la naissance de la logique d'unité. Nous lâchons une limitation et en créons une nouvelle à la place. Nous ne pouvons supporter la liberté – il est vrai que nous ne disposons d'aucun savoir ni d'aucune force pour sa création. Nous considérons comme révolutionnaire celui qui lève une limitation pour en créer de nouvelles par la suite. Le sage les lève toutes »¹⁰⁷.

Dans *l'Analyse des éléments picturaux*, Sándor Molnár exprime en effet son approche tautologique et cosmogonique de la peinture, révélant de manière évidente l'influence des théories philosophiques, ésotériques et spirituelles de Béla Hamvas sur sa réflexion. Connectant éléments géométriques, éléments picturaux, psychologie humaine, symbolique des couleurs et des formes et cosmos, Molnár pense l'œuvre d'art comme un point de concentration métaphysique extrême dans lequel se cristallise l'essence du monde et de l'homme en même temps. Pour la première fois, il formule et théorise le concept d'interpénétration, qui détermine la pratique picturale de tous les membres du Cercle de Zugló pendant quelques années : « Pour moi, la peinture est une construction spatio-temporelle. Une harmonie spatio-temporelle qui, dans son ensemble, doit exprimer la quatrième dimension ; c'est alors que l'œuvre est de qualité, un chef-d'œuvre. Aller au-delà des trois dimensions signifie dépasser les trois plans psychologiques de l'homme (ça, moi, surmoi), et donc utiliser la force pénétrante de la lumière cosmique infinie. L'infini n'est pas le fini prolongé infiniment par d'autres finis. L'essence du cosmos est le Rien. En perçant les plans spatio-temporels et psychologiques, il faut atteindre le point où tous les phénomènes sont dissouts et pénétrés par la lumière cosmique, où l'objectivité disparaît et où se forme l'interpénétration métaphysique. Les éléments picturaux – le point, la ligne, le plan, la forme, la tache, la couleur, etc. – portent en eux les différentes caractéristiques de l'espace, du temps et du Rien, ainsi que toutes les possibilités du mouvement cosmique. L'harmonie spatio-temporelle de la peinture doit exprimer le non-dimensionnel. L'espace qu'un homme est capable de ressentir et

¹⁰⁷ « Két nagy kalickával kell tehát megküzdenünk, az egész emberiségre érvényes logikai formával és saját szubjektív személyiségünkkel, mert mind a kettő eltakarja előlünk a valóságot. Sem az analógiás életértelmezés idején, sem a dialektika időszakában nem volt művész, aki áttörte volna az analógiát és a dialektikát. És saját személyiségével is ki-ki különböző mértékben küzdött meg. Minden korlátozás – hazugság, nem lét. Aki pedig valótlanra, nem-létezőre épít, korlátoltságához jut. Minden kötöttség hazugság. Most a dialektika halála és az egységlogika születése között állunk. Elengedünk egy kötöttséget és újat teremtünk helyette. Nem bírjuk elviselni a szabadságot – igaz, hogy megteremtéséhez sincs sem tudásunk sem erőnk. Azt tartjuk forradalmárnak, aki valamit felold, hogy aztán új kötöttségeket adjon. A bölcs mindent felold », *Ibid.*, p. 85.

d'exprimer marque en même temps sa conscience intellectuelle. Une infinité d'espaces et de temps peut être perçue. Toutes nos perceptions sont en corrélation avec l'espace-temps »¹⁰⁸.

Ce concept d'interpénétration, cette vision très singulière que Sándor Molnár a du but ultime d'une œuvre d'art, fait également fusionner l'abstraction et la figuration comme deux branches issues du même tronc. L'important pour Molnár n'est donc pas de dépasser la forme ou la représentation réaliste, mais de trouver ce point médian, ce point d'équilibre parfait où la porosité, la perméabilité de tous les contraires est possible. Le débat selon lui ne gravite donc pas autour du couple antithétique abstrait-figuratif, mais autour du point originel et fusionnel qui permet le dépassement, la transcendance des différents plans du monde et de l'homme: « L'état sans formes n'est pas forcément supérieure à l'état personnel. Si l' 'interpénétration' se réalise dans notre approche, si nous sommes capables de 'regarder au-delà' de la forme, nous reconnaitrons qu'autant l'expérience avec forme que l'expérience sans forme est relative. Si notre approche se limite au corps matériel, aux phénomènes physiques, à l'expérience avec forme et si nous la considérons comme seule réalité, nous devenons des limites (de tous les plans psychologiques, nous ne réalisons que la conscience, le subconscient et la surconscience demeurant non reconnaissables). Si nous ne réalisons qu'un seul des trois plans psychologiques, quel qu'il soit, nous aboutissons à une limitation. Nous devons réaliser chacun d'entre eux, c'est cela, l' 'interpénétration' »¹⁰⁹.

Ainsi, selon Molnár, chaque élément pictural doit pouvoir concentrer en soi non seulement tout ce qu'il est, mais aussi et surtout tout ce qu'il n'est pas, transcendé par l'action picturale

¹⁰⁸ « Számomra a kép tér-idő konstrukció. Tér-idő összhang, mely összességében a negyedik dimenziót kell kifejezze ; akkor a mű kvalitások, akkor remekmű. A három dimenzióból való kilépés az ember három pszichológiai síkjának kibontását jelenti (tudatalatti, tudat, tudatfeletti), vagyis a korlátlan kozmikus fény átható erejének alkalmazását. A végtelen nem a véges határtalanul megtoldva végessel. A kozmosz lényege a Semmi. El kell érni a tér-idő és a pszichológiai síkok kibontása során azt a pontot, ahol minden jelenséget fölold és áthat a kozmikus fény, ahol megszűnik a tárgyszerűség és a metafizikai áthatás létrejön. A tér, az idő és a Semmi különböző tulajdonságait hordozzák magukban a festői elemek : a pont, vonal, sík, forma, folt, szín, stb. és a kozmikus mozgás minden lehetőségét. A kép tér-idő összhangjának a dimenzió nélkül kell kifejeznie. Az a tér, melyet egy ember érzéklni és kifejezni képes, egyúttal szellemi öntudatát is jelöli. Végtelen sok tér-idő érzékelhető. Összes érzékelésünk összefügg a tér-idővel », *Ibid.*, p. 92.

¹⁰⁹ « A forma nélküli állapot nem feltétlenül magasabb rendű a személyesnél. Ha szemléletünkben az 'áthatás' létrejön, ha képesek vagyunk a formán 'átnézni', úgy felismerjük, hogy mind a formával bíró, mind a forma nélküli élmény relatív. Ha szemléletünk csak a materiális testre, a fizikai jelenségekre, a formával bíróra korlátozódik, és ezt tartjuk egyetlen valóságnak, korlátozottakká válunk (a pszichológiai síkokból így csak a tudatot realizáljuk és a tudatalatti és a tudatfeletti síkok fölismertetlenek maradnak). Ha a három pszichológiai sík közül csak egyet realizálunk, legyen az bármelyik, korlátozottsághoz jutunk. Mindháromat realizálni kell, ez az 'áthatás' », *Ibid.*, p. 104.

qui l'investit d'un caractère universel et tautologique et qui refuse le caractère fixe de sa définition ou plus précisément de sa limitation formelle : « La forme réelle transcendantale ne pose même pas le problème de l' 'abstrait' ou du 'non-abstrait'. C'est une forme qui dans tous ses détails doit être le monde en entier. La structure commune de toute réalité. Qui doit exprimer l'unité. La présente réalité du monde entier dans sa plus petite partie »¹¹⁰. Remarquons encore une fois que cette idée rejoint non seulement les pensées de Béla Hamvas, mais aussi la théorie que Jean Bazaine développe dans *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, selon laquelle l'abstraction n'est pas une absence de figuration pour le peintre français, mais signifie une sorte de superfiguration, la condensation, concentration, l'essence des motifs naturels.

Dans sa dernière partie intitulée *Analyse choisie de manière arbitraire dans l'Histoire de l'art, avec une introduction*, Molnár dresse la carte des enjeux picturaux qu'il considère comme primordiaux. Il apparaît que ce n'est pas tant l'abstraction en soi qui est le centre de sa pensée, ni le débat entre art abstrait et figuratif, mais avant toute chose la réalisation du concept d'interpénétration et de logique d'unité : « Les problèmes de l'art 'abstrait' et 'figuratif' se posent de toute autre manière que jusqu'à présent. La création de l' 'interpénétration' dans l'art est ce qui convient à cette nouvelle approche, à la logique de l'unité en développement. C'est-à-dire le déploiement total des trois plans psychologiques et leur transpercement par la lumière-vacuité de la surconscience. L'homme a un plan instinctif, un plan biologique, un plan émotionnel, un plan expressif (créateur) et un plan lumière-vacuité »¹¹¹.

Il va de soi que nous devons examiner ce texte avec précautions, d'autant qu'il s'agit d'une version extrêmement esotérisée s'appuyant sur des citations et des références complexes et combinées aux Upanisad, à Maeterlinck, à Silberstein ou encore d'Hermès Trismégiste, et reflétant principalement l'univers spirituel de Béla Hamvas transplanté dans la pensée de Sándor Molnár.

¹¹⁰ « A transzcendentális reális forma föl sem veti az 'absztrakt' vagy 'nem absztrakt' problémáját. Ez olyan forma, amely minden részletében az 'egész' világ kell legyen. Minden realitás közös struktúrája. Amely a világ egységét kell kifejezze. Az egész világ jelenvalóságát a legkisebb részben is », *Ibid.*, p. 104.

¹¹¹ « Az 'absztrakt' és a 'figuratív' művészet problémái másképp vetődnek fel most, mint bármikor eddig. A művészetben az 'áthatás' megteremtése az, ami az új szemléletnek megfelelő, a kialakuló egységlogikának. Vagyis a három pszichológiai sík teljes kibontása és a tudatfeletti fény-ürrel való átvilágítása. Az embernek van ösztön-síkja, biológiai síkja, érzelmi síkja, kifejező (alkotó) síkja, és fény-ür síkja », *Ibid.*, p. 103.

La logique d'unité et le concept d' 'interpénétration' recourent donc la même idée de l'un représentant le tout et du tout présent dans l'un. La définition ou prédétermination spatiale et physique d'un objet doit donc être dépassée, déployée pour être transcendée et élevée au statut de forme universelle et symbolique, qui porte en soi la mémoire de l'objet mais aussi toutes les autres possibilités absolues : « L'unité n'est pas unité d'une façon qualifiée, elle n'abolit pas la différence (elle n'est pas uniformité), mais elle est aussi subjectivité infinie. [...] L'informe vit dans la forme, l'intemporel dans le temporel, l'éternel dans le moment, ce qui est au-delà du monde dans le monde, l'impersonnel dans le personnel »¹¹².

Selon Molnár, tout doit se correspondre, se refléter et s'interpénétrer. Le rôle de l'artiste est donc d'envisager, puis de transformer l'objet représenté non seulement en un simple élément visuel, mais aussi en un élément aux différents plans d'existence matérielle et symbolique correspondant aux différents plans psychologiques de l'homme. L'artiste doit donc voir au-delà de ce qu'il perçoit visuellement avec sa conscience, et doit être capable de sentir l'objet par le biais de sa perception subconsciente, mais aussi le saisir par l'esprit, par sa surconscience : « Nous ne pouvons exclure [...] le monde extérieur de l'art. Nous devons apprendre à voir chaque objet de telle sorte qu'il nous dévoile son existence surréelle-subconsciente et cosmique-surconsciente, c'est-à-dire son existence totale, sa relation avec le tout 'autre'. Nous en aurons un signe visuel qui est à la fois surréel, objectif et cosmique. Un signe qui n'est pas seulement surréel, ou pas seulement objectif, ou pas seulement cosmique (abstrait), mais est tout en même temps, devenant donc un signe transcendantal réel. Il cesse d'exister en tant qu'objet uniquement (plan de conscience uniquement) et prend vie comme 'forme', une forme universelle et surréelle »¹¹³.

Pour conclure, Sándor Molnár applique cette division en différents plans aux mouvements artistiques : « L'art abstrait a créé la relation avec la surconscience (néoplasticisme, suprématisme). Le surréalisme a créé la relation avec le subconscient (expressionisme,

¹¹² « Az egység nem kvalifikáltan egység, nem szünteti meg a különbségeket (nem egyformaság), de végtelen személyesség is. [...] Az alakatlan az alakban, az időtlen az időbeliben, az örök a pillanatban, a világfeletti a világban, a személytelen a személyesben él », *Ibid.*, p. 104.

¹¹³ « A művészetből a külvilágot [...] nem kapcsolhatjuk ki. Meg kell tanulnunk minden tárgyat úgy látni, hogy az tárja fel előttünk szürreális-tudatalatti és kozmikus-tudatfeletti létezését, vagyis teljes létét, kapcsolatát minden 'mással'. Olyan vizuális jelünk lesz róla, amely egyszerre szürreális, tárgyi és kozmikus. Egy jel, amely nem csak szürreális, vagy csak tárgyi, vagy csak kozmikus (absztrakt), hanem mindez egyszerre, vagyis létrejön a transzcendentálisan reális jel. Mint csak tárgy (csak tudat-sík) megszűnik létezni, és mint 'forma', univerzális és szürreális forma kap életet », *Ibid.*, p. 104.

dadaïsme, surréalisme). L'art de la conscience est le naturalisme, le classicisme »¹¹⁴. Encore une fois donc, il identifie les différentes attitudes artistiques aux différents âges de la logique (logique analytique, logique dialectique et logique de l'unité) et de la psychologie humaine (subconscient, conscience, surconscience). Il place ainsi l'art abstrait non pas au-dessus mais au même niveau que le surréalisme et le naturalisme, et c'est de la perméabilité de ces trois plans artistiques que doit naître, selon lui un plan qui les contient tous : « Nous devons créer une réalité transcendante. Où les trois plans de la réalité sont déployés. Où nous serons en relation permanente avec la lumière-vacuité, la conscience et le subconscient »¹¹⁵.

Cette attitude et approche artistique-ésotérique de Sándor Molnár constitue indubitablement un point de départ important pour les jeunes artistes du Cercle de Zugló, en ce qu'elle leur montre un cheminement spirituel des pensées insoupçonné et inimaginable jusqu'alors, dans l'environnement intellectuel aride du régime communiste. Néanmoins, si Molnár demeura fidèle à ce mode de pensée au contenu spirituel très prononcé hérité de Béla Hamvas, rédigeant même, en 1966, son programme artistique intitulé *Festő Jóga (Yoga du Peinture)* qu'il poursuit jusqu'à aujourd'hui, ses camarades étaient loin de l'adopter et d'y adhérer inconditionnellement. Ils n'en tirèrent finalement que ce qui les intéressait, considérant ce mode de pensée comme une fenêtre ouverte sur le monde, plus qu'une véritable philosophie régissant leur approche artistique, comme en témoigne la dislocation progressive du groupe à partir de 1966 et les différentes orientations esthétiques suivies individuellement par chacun des membres du Cercle.

En parallèle au travail d'information, de discussion et d'analyse, à la mise en pratique des connaissances acquises, puis à la synthèse des connaissances opérée par Sándor Molnár dans son *Analyse des éléments picturaux* (1962), un autre élément essentiel de l'autoformation du Cercle de Zugló était la volonté de retrouver et rétablir le contact avec la génération précédente de l'avant-garde hongroise. Cette prise de contact avec leurs prédécesseurs prit la forme de visites d'atelier durant lesquelles les discussions et échanges intellectuels étaient

¹¹⁴ « Az absztrakt művészet megteremtette a kapcsolatot a tudatfeletttel (neo-plaszticizmus, szuprematizmus). A szürrealizmus megteremtette a tudatalattival a kapcsolatot (expresszionizmus, dadaizmus, szürrealizmus). A tudat művészete a naturalizmus, a klasszicizmus », *Ibid.*, p. 104.

¹¹⁵ « Meg kell teremtsük a transzcendentális realitást. Ahol mindhárom valóságsík kibontott. Ahol állandó kapcsolatban leszünk a fény-ürrel, a tudattal és a tudatalattival is », *Ibid.*, p. 104.

tout aussi importants que le contact physique et l'expérimentation visuelle directe des œuvres réalisées par les vieux maîtres.

c. Visites d'atelier des anciens maîtres et rejonction avec l'avant-garde hongroise.

Les visites d'ateliers par les membres du Cercle constituaient la troisième composante de leur formation. A partir de 1963, les jeunes artistes commencèrent à visiter mutuellement leur atelier respectif, où les droits de l'hospitalité s'étendaient au jugement et à la critique des œuvres du maître des lieux : « Nous développons le travail commun en se rencontrant dans nos 'ateliers' respectifs et analysons mutuellement nos nouvelles œuvres, ce qui était instructif pour tout le monde »¹¹⁶ notait à ce propos István Nádler. « Nous entamâmes un cours afin de découvrir de quoi nous sommes capables. Nous avons visité tous nos ateliers respectifs, avons mutuellement discuté et critiqué nos œuvres. Cela a duré environ un an »¹¹⁷ se remémore Miklós Halmy. Le travail commun ne se passait pas sans conflits : « Nous ne nous fréquentâmes que quelques années, mais je garde de très bons souvenirs de cette période. Car si nous nous disputons beaucoup – il y avait de nombreux avis divergents – les discussions sur l'art, la politique culturelle et l'actualité laissèrent des traces dans chacun de nous »¹¹⁸ se rappelle Pál Deim.

Dans son autobiographie, Tibor Csiky évoque également cette période et la méthode de travail du Cercle : « Malgré les querelles ultérieures et les attaques personnelles infantiles, l'atmosphère était particulièrement bonne. J'entends par là que chacun d'entre nous recherchait d'emblée le plus contemporain, s'efforçait de s'informer sans préjugés de l'art

¹¹⁶ « ... úgy terjesztettük ki a közös munkát, hogy mindig más 'műtermében' találkoztunk, és annak az új munkáit elemeztük, ami mindenki számára tanulságos volt », NAGY Zoltán, *Zenére forgó. Beszélgetés Nádler Istvánnal* (Tournant sur la musique. Discussion avec István Nádler). *Művészet*, 1986, n°1, p. 25-30.

¹¹⁷ « Elkezdünk többek között egy kurzust annak földerítésére, hogy mire is vagyunk képesek. Végigjártuk egymás műtermeit, elbeszélgettünk s megkritizáltuk egymás munkáit. Ez kb. egy évig tartott », MENYHÁRT László, *Axis Mundi. Beszélgetés Halmy Miklóssal* (Axis Mundi. Discussion avec Miklós Halmy). *Művészet*, 1981, n°9, p. 32.

¹¹⁸ « Csak pár évig jártunk össze, de nagyon jó emlékeink vannak erről az időről. Mert ha sokat veszekedtünk is – voltak eltérő vélemények -, azért mindenkiben nyomot hagytak a művészetről, a művészipolitikáról, az aktualitásról folytatott beszélgetések », LÓSKA Lajos, *A tárgyak csendje. Beszélgetés Deim Pállal* (Le silence des objets. Discussion avec Pál Deim). *Művészet*, 1981, n°9, p. 36-37.

international et ce qui est peut-être le plus important : ils ne visaient ni l'argent, ni de percer avec une carrière artistique habituelle »¹¹⁹.

« Nous comparions les orientations de l'avant-garde étrangère et hongroise. [...] Nous faisons traduire des articles d'études, des essais. Nous collections les revues étrangères pour pouvoir nous informer des différents courants artistiques au moins d'après les reproductions »¹²⁰.

Au-delà de ces discussions dans leurs ateliers respectifs, les membres du Cercle de Zugló prirent également contact avec les anciens maîtres de l'avant-garde hongroise, et, leur adresse en main, leur rendirent visite de manière systématique. Ces rencontres étaient organisées dans le but de faire connaissance avec l'art des « abstraits » appartenant à une génération plus âgée, écartée, isolée, ignorée par la politique culturelle officielle du moment, et apparaissant de manière clairsemée dans les expositions en Hongrie. Au fil des années, en formation et nombre changeant, ils remontèrent jusqu'aux membres de l'École Européenne et de la Galerie aux quatre points cardinaux (Galéria a Négy Világtájhoz) dirigée par Ernő Kállai, ainsi que quelques peintres n'appartenant pas à ces groupes. La plupart d'entre eux existait et travaillait dans l'isolement, noyée dans l'offense faite à leur personne et dans leurs contradictions douloureuses. Les jeunes artistes rendirent ainsi tour à tour visite à Tamás Lossonczy, Tihamér Gyarmathy, Lajos Kassák, Béla Veszelszky, Dezső Korniss, Ferenc Bolmányi, Imre Magyarász, Zoltán Klie, Pál Monostori-Moller dans leurs ateliers respectifs, ils furent reçus par la veuve de Jenő Gadányi et étaient également en contact avec Árpád Mezei et György Szegedy-Maszák. Des amitiés se formèrent, basées sur les affinités intellectuelles et artistiques. Sándor Molnár rencontra également Ferenc Martyn à partir de 1961 et ce pendant plusieurs années.

L'importance de ces visites résidait dans le fait – alors que les membres du Cercle, par le biais de traductions et études, prenaient parallèlement connaissance de l'évolution occidentale

¹¹⁹ « A későbbi torzsalkodások és gyerekes személyeskedések ellenére a légkör rendkívül jó volt. Értem ezalatt azt, hogy mindnyájan eleve a legkorszerűbbre törekedtek, maguktól is előítélet mentesen igyekeztek tájékozódni az egyetemes művészetben és talán ez a legfontosabb : nem a pénzre és a szokványos művészkarierrre (befutásra) mentek », CSIKY Tibor. *Önéletrajz (Autobiographie)*. SZÁZADOS László éd. *Csiky Tibor (1932-1989)*. Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 1994, p. 23.

¹²⁰ « Összevetettük a külföldi és a hazai avantgárd törekvéseket. [...] Elemző cikkeket, tanulmányokat fordítottunk. Összegyűjtöttük a külföldi folyóiratokat, hogy legalább reprodukciók útján tájékozódni tudjunk a különféle művészeti irányzatokról », LÓSKA Lajos, *A tárgyak csendje. Beszélgetés Deim Pállal (Le silence des objets. Discussion avec Pál Deim)*. *Művészet*, 1981, n°9, p. 37.

moderne, et tentaient de rattraper le niveau de l'actualité intellectuelle avec la détection des orientations hongroises pouvant être assumés du point éthique – qu'ils s'efforçaient de reconstruire la conscience artistique hongroise moderne et rétablir la continuité brisée par la politique culturelle. Par le biais du travail de Jenő Gadányi, de la figure de Béla Veszelszky et Tamás Lossonczy en particulier, les jeunes artistes découvrirent et eurent progressivement accès au système théorique qui avait inspiré l'Ecole Européenne ainsi que le Groupe des Artistes Abstraites, c'est-à-dire à un héritage intellectuel, culturel et artistique européen. De ces visites et des discussions avec les vieux maîtres de l'avant-garde hongroise se profila donc un objectif évident et urgent, la nécessité et l'obligation de combler au plus vite le fossé s'étant creusé entre l'art hongrois et l'art international.

Aujourd'hui il apparaît clairement que l'importance de la méthode autodidacte collective a dépassé les murs de l'appartement de Sándor Molnár à Zugló, qui servait de lieu de rencontre et de réunion pour le groupe. La jeune génération artistique débutant pendant ces dix ans d'amnésie de la vie artistique hongroise partait avec un sérieux handicap par rapport à la vieille génération, étant donné que ses membres ne pouvaient ni bénéficier d'expériences personnelles, ni prendre part aux évolutions de l'art universel du XXe siècle, ni même connaître les phénomènes artistiques hongrois précédant et succédant à la seconde guerre mondiale – le *Munka kör* de Lajos Kassák, le Studio Lajos Vajda de Szentendre, l'Ecole Européenne, le Groupe des Artistes Abstraites. Le travail consciencieux et systématique entrepris afin de reconnaître et rattraper ce retard, devint à la fin des années soixante, l'une des bases professionnelles et éthiques des courantes néo-avant-gardes face à l'art conservateur, officiel et figuratif, ainsi qu'à la propagande visuelle que menait le parti communiste hongrois par l'instauration et l'établissement du réalisme socialiste. Dans le cas des œuvres individuels germant du Cercle de Zugló, l'élément commun le plus important de l'attitude d'opposition était d'une part la prise de conscience de l'actualité artistique (approche théorique), d'autre part le traitement de ces informations par l'élaboration et la construction de problématiques picturales basées sur ces mêmes actualités (mise en pratique et interprétation individuelle).

Ce processus d'assimilation et de rattrapage de l'actualité artistique se déclina en diverses phases que l'on peut regrouper en deux périodes majeures : une première marquée par un intérêt considérable pour la peinture française jusqu'en 1965-1966, puis une seconde

caractérisée par un engouement très fort pour l'art d'outre-Atlantique. Durant ces deux phases majeures, le Cercle de Zugló explora tour à tour ou certaines fois simultanément l'abstraction lyrique française, le tachisme, l'abstraction géométrique américaine, le Pop art, le Hard-edge ou encore le Shaped Canvas. Notons également qu'en parallèle, le Cercle s'enrichit et s'élargit progressivement, à partir de 1962-1963, de jeunes artistes totalement autodidactes, peintres et sculpteurs qui, non entravés par une éducation artistique déterminée et orientée par la politique culturelle officielle, s'approprièrent et répondirent aux questions de l'abstraction alors d'actualité de manière bien plus instinctive et directe, avec beaucoup plus de liberté et de spontanéité que leurs camarades ayant « bénéficié » d'une formation picturale.

**LE CERCLE DE ZUGLÓ OU LA QUÊTE DE LA
CONTEMPORANÉITÉ : PROCESSUS INTROSPECTIF
D'EXPLORATION DE L'IDENTITÉ ARTISTIQUE DANS LA
PEINTURE ABSTRAITE.**

A. Dans le sillage de la tradition abstraite européenne : de l'héritage spirituel de l'Ecole Européenne à l'Abstraction lyrique française (1962-1966).

1. « Finalement, pour amener la lumière, il faut séparer l'abstrait du non-figuratif » : les expérimentations et recherches abstraites du Cercle dans la lumière de la tradition hongroise et de l'abstraction lyrique française.

a. Le rayonnement de la pensée de Béla Hamvas.

Le rayonnement de la pensée hamvasienne au sein du Cercle était le résultat d'une correspondance intensive entre Sándor Molnár et Béla Hamvas, qui était le commencement d'une relation intellectuelle totalement dévouée à l'influence spirituelle du philosophe : « Lorsque je lus un livre sur le yoga à la bibliothèque, Barna Bothár me transmis un manuscrit de Béla Hamvas¹²¹. J'en fis une copie [...]. Puis lorsque j'étais à Kecskemét doutant de tout, je décidai de prendre contact avec Hamvas. Je me souvins à quel point le manuscrit m'avait profondément marqué de par sa clairvoyance et son horizon infini. Je me souvins également avoir vu chez Pál Deim un livre de Sándor Weöres qui comportait une dédicace adressée à Hamvas, dans laquelle Weöres le considérait comme son maître car il avait, selon ses propos, 'apporté la clarté en lui'. C'est cette dédicace qui me revint à l'esprit dans ma situation difficile, j'écrivis donc à Sándor Weöres en lui demandant l'adresse de Hamvas. Je découvris alors, que Hamvas travaillait dans un entrepôt de la construction d'une centrale à Bokod. Nous avons commencé à correspondre, puis il apparut qu'il [habitait la même rue que moi à Budapest]. Nous nous liâmes d'une amitié très profonde. Cette relation était quelque chose comme ce qui existe entre le maître et son disciple chez les Hindous. Chez eux l'apprentissage ne consiste pas en la connaissance obtenue d'un livre ou de la mémorisation et la synthèse de différents textes appris, mais en ce que le disciple vit avec son maître. Nous aussi avons choisi cette forme de relation. Je fis la connaissance d'un esprit

¹²¹ Il s'agissait de *Mágia Szutra*, écrit traitant du principe d'imagination vitale par lequel l'homme invoquer un savoir plus complexe, afin d'accéder à la conscience existentielle originelle, c'est-à-dire à l'unité primordiale de l'homme et du monde.

absolument parfait, je considérai d'ailleurs qu'il était le père de mon existence intellectuelle. Sans lui je ne serais rien. Il formait et orientait ma façon de penser. Naturellement, j'avais un intérêt prononcé dans cette direction. C'est pour cela que nous nous sommes trouvés »¹²².

La relation de Sándor Molnár et de Hamvas était presque de l'ordre du mystique. A partir de 1962, les réunions se déroulèrent dans l'appartement de la famille Molnár à Zugló¹²³, et le jeune peintre tenta logiquement d'introduire la pensée de Béla Hamvas dans le cercle. Hamvas lui-même participa à quelques réunions tout au plus et il s'avéra que les autres membres du cercle ne témoignaient pas du même intérêt, ou plutôt de la même dévotion pour la pensée hamvasienne que Sándor Molnár. Néanmoins, il apparaît clairement que la personnalité et la pensée de Béla Hamvas était le lien entre la génération plus âgée de l'Ecole Européenne et les jeunes artistes du Cercle de Zugló. Dans l'ouvrage monographique sur le sculpteur Tibor Csiky écrit par István Hajdu que nous avons déjà mentionné plus haut, l'affirmation suivante appuie en effet cette relation temporelle et intellectuelle : « Le 'Cercle de Zugló' était l'enfant-héritier intellectuel de l'Ecole Européenne. S'il n'existait pas de théorie acceptée comme principe directeur et clairement défini, le dénominateur commun reconnu par tous – signifiant par là même le pont entre l'Ecole Européenne et le 'Cercle de Zugló' : la conception artistique de Béla Hamvas, basée sur la psychologie et centrée sur la création, et interprétée par Sándor Molnár »¹²⁴.

¹²² « Mikor egyszer jogakönyvet olvastam, a könyvtárban Bothár Barnától kaptam egy Hamvas Béla-kéziratot (Mágia szutra). Ezt lemásoltam [...]. Mikor aztán Kecskeméten mélyre kerültem, elhatároztam, hogy Hamvással kapcsolatot keresek. Emlékeztem arra, hogy milyen nagy hatással volt rám az a kézirat hihetetlen éleslátásával, tág horizontjával. Arra is emlékeztem, hogy Deim Pálnál láttam egy Weöres-kötetet Hamvasnak szóló ajánlással, amelyben Weöres mesterének nevezte Hamvast, aki az ő szavai szerint: világosságot gyűjtött benne. Ez az ajánlás jutott eszembe nehéz helyzetemben, és írtam Weöres Sándornak, hogy adja meg Hamvas Béla címét. Kiderült, hogy Hamvas Bokodon, az erőmű építkezésénél dolgozik, ott raktáros. Elkezdtünk levelezni, majd az is kiderült, hogy ő is az Erzsébet királyné úton lakik, mint én. Ő a 11-ben, én pedig a 89-ben. A kettő összege száz. Ugye, milyen misztikus? Hamarosán nagyon mély barátság alakult ki közöttünk. Valami olyasmi, mint ami a hinduknál a mester és tanítvány között létezik. Náluk nem könyvből szerzett ismeretek vagy különféle megtanult szövegek memorizálásából, feldolgozásából állt a tanulás, hanem abból, hogy a tanítvány a mesterével együtt élt. Mi is ezt a formát valósítottuk meg. Megismertem egy abszolút tökéletes szellemet, úgy is tekintettem, hogy az én szellemi létemnek ő az apja. Nélküle semminek sem érezném magamat. Ő formálta, alakította gondolkodásomat. Természetesen már korábban is ebbe az irányba tájékozódtam, és ezért találtunk egymásra », *Ibid.*, p. 35.

¹²³ Nom d'un des quartiers de Budapest, route de la Reine Elisabeth 89, d'où le nom sous lequel est mentionné le groupe par la suite.

¹²⁴ « A 'zuglói kör' mintegy az Európai Iskola szellemi gyermeke-örököse volt. Nem létezett ugyan egyértelműen tisztázott, vezérelvként elfogadott elmélete, de volt egy majd' mindenki által elismert közös nevező – mely egyben az Európai Iskola és a 'zuglói kör' közötti hidat is jelentette : a Molnár által interpretált Hamvas Béla-féle ismeretelmélet alkotás-centrikus, pszichológián alapuló művészetfelfogása », HAJDU István. *Csiky Tibor*. Budapest : Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Mai Magyar Művészek, 1979, p. 9.

Nous devons cependant nuancer l'influence hamvasienne au sein du Cercle en ce que les jeunes artistes ne partageaient pas tous la même inclinaison pour une approche philosophico-ésotérique de l'art. Assurément, si István Nádler et Imre Bak s'intéressaient également aux enseignements de Béla Hamvas, comme le soutient Bak lui-même : « Béla Hamvas avait une grande influence sur moi, tout comme Sándor Weöres d'ailleurs »¹²⁵ - la majorité des artistes qui faisaient partie du Cercle ne considéraient pas la pensée hamvasienne comme un modèle à suivre, mais davantage comme une fenêtre intellectuelle et culturelle ouverte sur un monde nouveau et inconnu. Dans une interview accordée à László Menyhárt, le peintre Miklós Halmy se souvient : « Je fis la connaissance du cercle d'artistes que Béla Hamvas avait pris sous son aile en 1962. Bien que j'eus des objections claires à l'encontre de la conception du monde de Hamvas, ceci était une expérience décisive pour moi, non pas d'un point de vue artistique, mais bien plus d'un point de vue ontologique et d'histoire de la culture. Je n'acceptais pas littéralement ses idées, au contraire de certains de ses disciples »¹²⁶. Miklós Halmy poursuit : « Il ne faisait aucun doute en revanche qu'à cette époque, la vie intellectuelle était assez aride et primitive chez nous, et ce confinement, cet étouffement pris fin, s'ouvrant et se dilatant pour nous par son biais. Je ne maintiens pas qu'au fil de longues années, je n'aurais pas atteint certains discernements, mais le fait qu'il raccourcissait largement la route explorant ces disciplines inconnues était d'une aide incomparable. Il nous traduisait beaucoup de textes sur le tachisme, l'expressionnisme abstrait, l'art calligraphique, les Fauves, Blaue Reiter et sur les traditions essentielles de la culture humaine universelle : les tendances mystiques et spirituelles européennes (l'alchimie, l'astrologie, la kabbalistique), la métaphysique, les cultes, les principes et exercices des religions et des sciences naturelles d'extrême orient. Ceci était d'une importance extrême, car je n'avais pas accès aux livres et périodiques traitant du riche répertoire de l'histoire des idées universelle ou des problèmes intrigants soulevés par les expériences humaines »¹²⁷.

¹²⁵ « Hamvas Béla nagy hatással volt rám, mint különben Weöres Sándor is », NAGY Ildikó éd. *Hatvanas évek, Új törekvések a magyar képzőművészetben (Années soixante, Nouvelles aspirations dans les arts plastiques hongrois)*. Budapest : Képzőművészeti Kiadó, 1991, p. 103.

¹²⁶ « 1962-ben találkoztam azzal a művészkörrel, amelyet Hamvas Béla gyűjtött szárnyai alá. Ez ugyancsak döntő volt számomra, nem képzőművészetileg, inkább lételméletileg, kultúrtörténetileg, annak ellenére, hogy határozott ellenvetéseim is voltak Hamvas világszemléletével szemben. Nem fogadtam el szó szerint bizonyos elképzeléseit, mint ahogyan néhány tanítványa », MENYHÁRT László, Axis Mundi. Beszélgetés Halmy Miklóssal. *Művészet*, 1981, n°9, p. 30.

¹²⁷ « 1962-ben találkoztam azzal a művészkörrel, amelyet Hamvas Béla gyűjtött szárnyai alá. Ez ugyancsak döntő volt számomra, nem képzőművészetileg, inkább lételméletileg, kultúrtörténetileg, annak ellenére, hogy határozott ellenvetéseim is voltak Hamvas világszemléletével szemben. Nem fogadtam el szó szerint bizonyos elképzeléseit, mint ahogyan néhány tanítványa. Tény viszont, hogy abban az időben elég sivár és primitív szellemi élet uralkodott nálunk, és ez a zártság, lefojtottság számunkra az ő révén nyílt meg, tágult ki [...]. Nem állítom, hogy hosszú évek alatt nem jutottam volna el bizonyos fölismerésekhez, de óriási segítség volt, hogy ő

D'autres enfin, beaucoup plus pragmatiques, comme Pál Deim, Tamás Hencze et Tibor Csiky ne témoignaient pas d'intérêt prononcé pour les vues philosophico-mystico-ésotériques du penseur hongrois. En se remémorant certaines discussions entre le philosophe et les membres du cercle, ils ne considéraient pas l'apport intellectuel de Béla Hamvas comme particulièrement décisif et formateur, comme le confirme Pál Deim dans une interview accordée à Marianna Kolozsváry le 15 octobre 1988 : « [Hamvas racontait] comment les différentes productions de l'activité humaine peuvent être comparées et quelles sont les plus importantes. Par exemple un boucher génial, ou un Michel-Ange. Un boucher génial peut tout autant être précis et bon dans sa profession que Michel-Ange dans la sienne. Selon le système humain des valeurs, la production de Michel-Ange a-t-elle plus de valeur ? Dans le sens où, du point de vue de l'objectif final de l'humanité, lequel est plus important. Donc, dans le cas où chacun apprend et pratique sa profession à très haut niveau, quel système de valeur faut-il appliquer ? Peut-on tout évaluer de la même manière ? Il parla aussi de Saint-Exupéry, qui avait bombardé des innocents pendant la guerre et avait écrit le Petit Prince. Comment peut-on évaluer un tel homme ? Il aborda le côté éthique des choses. Il ne donnait de réponse à rien. [Ce fut notre seule discussion avec lui] mais grâce à Sándor Molnár, nous eûmes accès aux manuscrits non publiés de Béla Hamvas. Nous nous procurâmes quelques copies et lûmes une ou deux choses. L'influence de Béla Hamvas se résumait à cela »¹²⁸.

Tamás Hencze et Tibor Csiky s'intéressaient quant à eux exclusivement à des problèmes d'ordre technique, focalisant plutôt sur les propriétés physiques et matérielles de la peinture

jócskán lerövidítette ezt az ismeretlen területeket bekalandozó utat. Sokat fordított nekünk például a tasizmusról, az absztrakt expresszionizmusról, a kalligrafikus művészetről, a fauves-okról, a Blaue Reiterről, no meg az egyetemes emberi kultúra lényeges hagyományairól : az európai úgynevezett misztikus és spirituális tendenciákról (az alkímiáról, az asztrológiáról, a kabalisztikáról stb.) és a távol-keleti metafizikáról, szertartásokról, vallásos és természettudományos tanokról, gyakorlatokról. Ez borzasztóan fontos volt, mert nemigen jutottam hozzá azokhoz a könyvekhez, folyóiratokhoz, amelyek az egyetemes szellemtörténet és emberi tapasztalatok izgalmas problémáinak gazdag tárházával foglalkoztak », *Ibid.*, p. 31-32.

¹²⁸ « Arról [beszélt Hamvas], hogy az emberi tevékenységek produkciói hogyan hasonlíthatók össze, és melyik a fontosabb. Például egy zseniális hentes éppen olyan jól és precízen tudja a szakmáját, mint Michelangelo a sajátját. Az emberi értékelés szerint értékeesebb-e Michelangelo produkciója ? Olyan értelemben, hogy az ember végső célja szempontjából melyik fontosabb. Tehát, abban az esetben, ha mindenki nagyon alaposan megtanulja és profi módon végzi a szakmáját, akkor hogyan kell értékelni. Egyformán értékelhetők-e ? Beszélt Saint-Exupéryről is, aki a világháborúban végeredményben ártatlan embereket is bombázott és megírta *A kis herceget*. Ezt az embert például hogyan lehet értékelni ? Ennek az etikai részéről beszélt. Válaszokat ő nem adott. [Ez volt egyetlen beszélgetés Hamvas Bélával], de Molnár Sanyin keresztül hozzájutottunk Hamvas Béla kiadatlan írásaihoz. Szereztünk azokból másolatokat, s egy-két dolgot olvastunk. Ennyi volt Hamvas Béla hatása », NAGY Ildikó éd. *Hatvanas évek, Új törekvések a magyar képzőművészetben*. Budapest : Képzőművészeti Kiadó, 1991, p. 163.

pour Hencze et du bois pour Csiky. La place et le rayonnement intellectuels de Hamvas dans le cercle n'étaient donc pas homogènes et l'acceptation de son influence n'était pas unanime. Il est néanmoins certain que c'est par son biais que les jeunes artistes firent la connaissance de l'abstraction lyrique française. L'apport de Hamvas se traduisait par une vue syncrétique, voyant l'unité dans le monde, et tautologique, voyant chaque élément comme lié à chaque autre et faisant partie du grand tout universel. Il envisageait l'art non-figuratif comme un mode d'expression se basant sur les valeurs autonomes du visuel, en référence au travail intellectuel grec antique.

Le travail mené au sein du Cercle étant motivé par une soif de connaissances s'étendant à peu près à toutes les sources disponibles, l'influence de Béla Hamvas n'était par conséquent pas exclusive. La station intellectuelle, spirituelle et picturale la plus complexe effectuée par le groupe s'avère être sans nul doute la période de l'abstraction lyrique. Cette étape, qui dura quelques années décisives, était orientée d'une part grâce aux écrits de Jean Bazaine, d'autre part à l'activité picturale des jeunes peintres de tradition française, qui mettaient en lumière une constellation inédite pour les jeunes artistes du Cercle de Zugló, plus précisément une abstraction qui n'était pas la non-figuration traditionnelle de l'avant-garde historique hongroise et dont l'inspiration formelle était d'ordre réel et figuratif, basé sur des scènes vues.

L'influence de l'abstraction lyrique française sur la production artistique du Cercle de Zugló peut être considérée comme formant une première période distincte dans le processus de renouement avec l'actualité artistique occidentale. L'intérêt prononcé des jeunes artistes du Cercle pour l'abstraction lyrique se fait sentir à partir de 1963, l'année où Imre Bak, Pál Deim et István Nádler terminent leurs études à l'Académie des Beaux-arts de Budapest. La majorité des peintres du Cercle (Bak, Deim, Nádler, Molnár puis Hortobágyi, mais ni János Fajó, ni Tamás Hencze) expérimentèrent et explorèrent, chacun à leur manière et plus ou moins longtemps, les nouvelles possibilités plastiques qu'offrait la découverte de l'abstraction lyrique, constituant par conséquent une période caractéristique, déterminante et fructueuse de leur œuvre.

Les orientations intellectuelles convergentes et les études menées en commun durant cette période d'intérêt pour l'abstraction lyrique produisirent une tonalité picturale

caractéristiquement commune. Nous ne pouvons pas parler d'un style commun¹²⁹, puisqu'il s'agissait d'artistes aux tempéraments très différents, non plus du rattrapage d'une seule tendance stylistique – bien que l'abstraction lyrique française eut apposé sa marque sur chacun – mais bien plus d'un point de vue, d'une optique, d'une perspective de base constituant le point de départ de routes individuelles divergentes. Sur le plan formel, la position de principe était l'abstraction des formes et la décomposition radicale des motifs naturels inspirant les jeunes artistes. Encore une fois, c'est sous l'impulsion de Sándor Molnár que les jeunes artistes s'intéressent au courant français : « Chez nous personne n'avait entendu parler [des membres du groupe des Peintres de Tradition française], puisque c'est au cours des années cinquante qu'ils devinrent mondialement connus, lorsque la Hongrie était sous un blocage intellectuel total. Pour ma part – depuis 1961 – leur activité m'était importante. C'est par mon intermédiaire que leur existence fut connue en Hongrie. Je traduisis le livre de Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, et je le distribuai entre mes amis et mes connaissances »¹³⁰ explique Sándor Molnár. L'étude de Bazaine – l'une des œuvres théoriques les plus importantes de l'abstraction lyrique française – mentionnée dans la citation, ainsi que d'autres écrits, articles et interviews se rapportant non seulement à son travail mais également aux démarches et recherches similaires de Manessier, Estève, Bertholle, Lansky, Pignon et d'autres artistes de l'École de Paris, figuraient en effet sur la liste des traductions passait de main en main au sein du cercle¹³¹.

Notes sur la peinture d'aujourd'hui de Jean Bazaine (1953), traduite par Katalin Kemény – circulait donc en tant que samizdat entre les jeunes peintres et représentait pour ses membres une lecture incontournable, puisqu'elle éclairait de l'intérieur la spiritualité et la technique picturale de Bazaine. La parenté avec l'œuvre de Kandinsky *Du spirituel dans l'art*, parue en 1912, l'un des premiers ouvrages lus et analysés par le Cercle, était évidente et primordiale pour le Cercle. Les deux auteurs basent en effet leur théorie sur la critique de la situation

¹²⁹ La littérature examinant l'histoire et le fonctionnement du Cercle pose néanmoins souvent, et à raison, la question de l'existence du style commun au sein du Cercle. Péter Sinkovits souligne : « Le Cercle de Zugló avait un style à la 'École de Paris' bien dissociable » (« A Zuglói Körnek volt egy jól elkülöníthető Párizsi Iskolás stílusa »), SINKOVITS Péter, *Az impressziótól a metamorfózisig, beszélgetés Molnár Sándorral. Művészet*, 1986, n°3, p. 35.

¹³⁰ « 1965-ben Párizsban személyesen is megismerkedtem *A francia hagyomány festői* (Peintres de Tradition française) csoport tagjaival. Nálunk még nem hallottak róluk, hiszen ők az ötvenes években lettek világszerte közzismertté, amikor Magyarország tökéletes szellemi zárlat alatt volt. Számomra – 1961 óta – sokat jelentett az ő tevékenységük. Közvetítésemen keresztül jutott a hírük Magyarországra. Lefordítottam Bazaine könyvét, a *Jegyzetek a mai festészetéről*-t és ezt szétosztottam barátaim és ismerőseim között », Sándor Molnár, *biographie* manuscrite, 1980.

¹³¹ Cf. annexe n°203 p. 224 présentant la liste des lectures du cercle.

intellectuelle et artistique contemporaine, et tous deux considèrent comme leur mission la clarification des notions souvent mal interprétées de l'abstraction ainsi que la justification de ses principes, et donnent une image sensuelle du fonctionnement de leur art respectif : les motifs spirituels engendrant des formes abstraites et les conditions du travail de peintre. L'élément le plus important est le point de vue, le fait que tous deux voient le thème de l'intérieur, face aux approches classiques de l'Histoire de l'art ou de l'Esthétique. Leurs écrits ne dissocient jamais observant et observé, l'observation de la peinture est leur propre observation. C'est cette approche qui guide le programme pictural des jeunes peintres du Cercle mais qui d'un autre côté est aussi un obstacle en ce que cette démarche créatrice est foncièrement en décalage avec la tradition non-figurative hongroise.

b. Ni réaliste ni non-figuratif : le problème d'interprétation et de catégorisation formelle et éthique posé par l'abstraction lyrique pour la critique hongroise.

Les questions formelles et plastiques posées par l'abstraction lyrique étaient en effet profondément étrangères à l'histoire de l'abstraction hongroise. Cette approche artistique ouverte en même temps vers ces deux pôles consistant en la non-figuration d'une part et le monde formel des « réalités » d'autre part, ne représentait qu'une part infime dans la peinture hongroise du XXe siècle. Ceci s'expliquait par la scission claire résultant de la dispute esthétique et idéologique entre la non-figuration et la figuration – réalisme ou quasi-réalisme – qui déterminait de manière radicale ces deux voies jugées incompatibles. Peu étaient donc ceux qui parvinrent à dépasser ce quasi-dilemme divisant la scène artistique hongroise, cette opposition artificiellement nourrie et maintenue, décennie après décennie, par des méthodes de culture politique. Les débats entre les hommes du parti comme György Lukács, et les penseurs indépendants défenseurs de l'abstraction, comme Béla Hamvas et Ernő Kállai au lieu de le réduire, creusaient en réalité toujours plus le fossé d'incompatibilité divisant catégoriquement non-figuration et réalisme.

Les jeunes artistes du Cercle trouvèrent toutefois un point d'appui important dans l'œuvre de quelques artistes hongrois. Parmi eux, Lajos Vajda, qui selon Sándor Molnár : « [...] fut le premier qui me fit comprendre en toute conscience les formes abstraites. Je voyais [dans son

œuvre] le signe, qui ne montrait pas d'objet, mais était pourtant empli de réalités »¹³². Mentionnons également Ferenc Martyn, dont l'œuvre pivotait justement autour de cette problématique. Les peintures de Martyn qui convoiaient l'atmosphère et l'intellectualité de l'École de Paris, jouèrent donc le rôle de trait d'union entre la tradition des années quarante et l'approche picturale de Bazaine, que Molnár et ses collègues considéraient comme actuelle dans la première moitié des années soixante. L'œuvre de Martyn se place véritablement à la frontière, au point de convergence des deux pôles mentionnés plus haut. Dans la monographie consacrée à Ferenc Martyn, Eva Hárs accentue le rapport dynamique et constamment changeant entre formes figuratives et non-figuratives. Elle mentionne également Ernő Kállai qui reconnut en premier le caractère métamorphe des formes de Martyn : « En suivant le fil des souvenirs et associations d'idées, les impressions et les expériences figurales et paysagères passées qui servent de point de départ aux visions, transparaissent sous le voile de leur transposition dans des formes abstraites »¹³³. Eva Hárs emploie également de manière récurrente le terme de « dissimulation »¹³⁴ des figures et des motifs pour exprimer ce qui semblait être un paradoxe, un univers pictural inaccoutumé : « Les œuvres se réfèrent à l'expérience réelle par des signes concrets, même si l'ensemble de la composition est d'interprétation abstraite. Nous pouvons donc appliquer la définition 'abstraction figurative' à la majorité de ses œuvres »¹³⁵. A partir de la fin des années 1950, des formes-taches aux contours moins exacts apparaissent sur certaines de ses toiles. L'interpénétration caractérisant son œuvre entière s'oriente vers une atmosphère rappelant dès lors l'abstraction lyrique.

Aux côtés de Ferenc Martyn, les représentants de la peinture de paysage progressive – ce qui, dans le contexte hongrois, signifiait le refus de l'approche naturaliste ou postimpressionniste – d'après-guerre émergeait comme points de repères supplémentaires. Comme l'art de Martyn pour Sándor Molnár, l'art de Jenő Gadányi et de Géza Bene¹³⁶ joua un rôle important au commencement de la carrière d'Imre Bak et de Pál Deim. Imre Bak réalisa en effet un court

¹³² MOLNÁR Sándor. *Képi realitás (Réalité picturale)*. manuscrit, 1966, p. 4-5. Néanmoins, cette idée apparaît déjà dans MOLNÁR Sándor, *A Festői elemek analízise. Ars Hungarica*, 1991, n°1, note n°9.

¹³³ « Az emlékek és képzettársítások fonalát követve, az elvont formákba való áttételük köntöse alól is előtűnnek a látomás elindító pontjával szolgáló, hajdani figurális és táji benyomások, élmények », KÁLLAI Ernő. *Martyn Ferenc művészete (L'art de Ferenc Martyn)*, 1946, cité par Eva Hárs in HÁRS Éva. *Martyn Ferenc*. Budapest : Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1975, p. 35.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 47 et 49.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 153.

¹³⁶ Géza BENE (1900-1960) : peintre. Au début des années quarante, il délaisse les compositions figuratives pour des compositions paysagères constructivistes. Bene est l'un des représentants les plus importants du mouvement constructiviste nommé style de Szentendre.

métrage sur l'art de Gadányi en 1961¹³⁷, pendant que Pál Deim témoigna de l'influence déterminante du peintre sur l'évolution de son attitude picturale¹³⁸. Il fut également à l'origine des expositions dédiées à Jenő Gadányi réalisées successivement à Szentendre (Szentendrei Képtár) et à Budapest (Budapest Galéria) en 1986. Quant à László Molnár, ce fut Árpád Illés qui l'emmena chez quelques collectionneurs où il : « ... rencontrai pour la première fois dans la collection Rácz les peintures de Jenő Gadányi et de Géza Bene »¹³⁹. Les œuvres respectives de Gadányi et de Bene se basaient sur la reconnaissance de la possibilité de combiner le langage formel organique et constructiviste d'une part, et de la racine commune des motifs naturels et des formes non-figuratives. Dans les œuvres des deux peintres, les éléments réalistes trouvent leur origine dans les esquisses d'abord réalisées en « plein air » ou d'après une « mise en scène » puis retravaillées, transformées, transsubstantiées en compositions abstraites en atelier. Ces compositions abstraites conservaient cependant le souvenir du paysage et du motif, sans toutefois évoquer une scène concrète, mais les structures formelles, les mouvements et couleurs basiques, essentiels, abstraits de la nature. Tout comme l'œuvre de Ferenc Martyn mentionnée plus haut, les peintures d'inspiration naturelle de Gadányi et Bene réalisées dans les années 1950¹⁴⁰ (tous deux sont décédés la même année, en 1960) étaient exemptes de l'opposition schizoïde abstraction – non-abstraction qui régnait sur la scène artistique hongroise. Les pensées de Gadányi sur l'art présentent en effet de nombreuses correspondances de principe avec la position de Bazaine concernant la nature, l'objet et l'abstraction : « L'esprit de l'art nouveau est abstrait, même lorsqu'il représente. [...] la loi de l'œuvre abstraite est identique aux lois régissant l'organisation des objets réels vivants. Dès sa naissance, tout homme porte en lui la proportionnalité, l'ordre, le rythme, la variété symétrique, la sensation chromatique, l'équilibre etc. et l'unité corrélatrice de tout cela »¹⁴¹. Gadányi accentue cette idée plus loin : « Je ne me conforme pas à la réalité, mais le m'appuie d'autant plus sur la réalité, car le seul équilibre possible se trouve dans la relation entre les

¹³⁷ Cité par Pál Bánszky in BÁNSZKY Pál. *Bak*. Budapest : Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1982, p. 6.

¹³⁸ LÓSKA Lajos, A tárgyak csendje. Beszélgetés Deim Pállal. *Művészet*, 1981, n°9, p. 36-37. Egalement mentionné dans KOLOZSVÁRY Marianna. *Deim Pál*. Budapest : A & A, 1992, p. 12-13.

¹³⁹ SINKOVITS Péter, A festészet : kiáltás az éjszakában. Beszélgetés Molnár Lászlóval (La peinture, cri dans la nuit. Discussion avec László Molnár). *Új Művészet*, 1992, n°3, p. 14-15.

¹⁴⁰ Cf. annexes n°9-10 p. 15-16.

¹⁴¹ « Az új művészet szelleme absztrakt ; még akkor is, ha ábrázol. [...] Az absztrakt mű törvénye azonos az élő valóságobjektumok szervezetének törvényeivel. Csaknem minden ember születésével hozza az arányosságot, rend, ritmus, szimmetria-változatok, színézés, egyensúly stb. Es mindezek összefüggő egységét » in *Gadányi Jenő emlékkiállítás, Szentendre – Budapest (Exposition hommage à Jenő Gadányi)*. Budapest : Budapest Galéria, 1986, p. 5-6.

choses et l'imaginaire »¹⁴². Cependant, contrairement à Martyn, l'attitude formelle alternative de l'interpénétration, la multitude des images s'entremêlant n'est pas présente dans le travail de Gadányi et Bene.

Cette approche picturale de l'abstraction consistant en dissimulation des motifs repose sur la critique de traitement surréaliste de l'objet, ainsi que sur la volonté de clarifier le terme d'abstraction. Bazaine considère la substance de toute peinture comme abstraite, et l'abstraction lyrique comme une superfiguration. En cela, soulignons la correspondance avec la pensée de Béla Hamvas : « [...] l'art n'a jamais ressemblé à rien de la nature si ce n'est à l'homme et à ce qu'il y a de moins figuratif dans l'homme : réflexes physiques, impulsions, désirs, sensations, conception du monde »¹⁴³. Cette idée est d'ailleurs reprise par Sándor Molnár dans son *Analyse des Éléments Picturaux* : « L'art est une trace personnelle, provenant de la vie et de vécus instinctifs, d'expériences corporelles concrètes. C'est une trace personnelle que doit traverser la lumière de l'univers »¹⁴⁴. L'influence des pensées de Bazaine était d'ordre théorique en premier lieu, mais les jeunes peintres tentèrent promptement leur mise en pratique, cherchant à positionner leur peinture comme un lien entre la nature subjective se concentrant en elle, et l'universalité de l'existence, cette relation rendant possible la reconnaissance et l'expérience de la réalité pleine, entière.

c. Sándor Molnár : le messager de l'abstraction lyrique française.

- **L'influence de *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* de Jean Bazaine.**

Molnár, la figure la plus théorique du Cercle, a vraisemblablement été fortement inspiré par la façon dont Bazaine aborde la question de l'interpénétration, de la perméabilité des différentes strates de l'existence humaine : « Le sacré, c'est le sentiment mystérieux d'une transcendance éclatant dans l'ordre naturel du monde, dans le quotidien. C'est l'investissement d'une réalité

¹⁴² « Nem igazodom a valóság után, de annál inkább 'támaszkodom' a valóságra, mert az egyetlen lehetséges egyensúly a dolgok és képzelet összefüggésében van » *Ibid.*, p. 5.

¹⁴³ BAZAINE Jean. *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. Paris : Editions du Seuil, 1953, p. 59-60.

¹⁴⁴ « A művészet személyes formajegy, ösztönéletből, ösztönélményből, konkrét testi tapasztalásból származik. Személyes formajegy, melyet át kell világítson az univerzum fénye », MOLNÁR Sándor, A Festői elemek analízise. *Ars Hungarica*, 1991, n°1, p. 103-104.

par un double qui la transfigure : pour une forme c'est la substitution de signes universels à chacun des signes particuliers qui la composent »¹⁴⁵.

La pensée universaliste de Hamvas trouvait en effet un écho étonnant dans les écrits de Bazaine, ce qui avait d'autant plus d'importance aux yeux des jeunes peintres qu'il était lui-même peintre et que ses propos visualisaient clairement sa pratique : « La vraie sensibilité commence lorsque le peintre découvre que les remous de l'arbre et l'écorce de l'eau sont parents, jumeaux les pierres et son visage, et que, le monde se contractant ainsi peu à peu, il voit se lever, sous cette pluie d'apparences, les grands signes essentiels qui sont à la fois sa vérité et celle de l'univers »¹⁴⁶. Cette question de l'interpénétration des formes était également élevée au niveau plus conceptuel de la nature même de l'abstraction ainsi créée, qui s'avéra être une information déterminante pour les jeunes artistes : « Et qu'est-ce que la forme 'abstraite', même réduite au schéma géométrique, sinon la lente élaboration, dans le subconscient, d'une illumination oubliée ? »¹⁴⁷.

Molnár reprend en effet cette idée et la reformule de manière plus spirituelle, posant les bases théoriques de ce qu'il nomme les interpénétrations dans la pratique picturale de la période abstraite lyrique du Cercle de Zugló, comme en témoigne cette citation mentionnée plus haut : « La forme transcendentale réelle ne soulève même pas le problème de l' 'abstrait' ou du 'non abstrait'. C'est une forme dans chaque détail de laquelle se trouve le monde 'entier'. La structure commune de toutes les réalités. Qui doit exprimer l'unité du monde. La présence du monde entier dans le moindre de ses détails »¹⁴⁸.

Dans son *Analyse des Eléments Picturaux*, Sándor Molnár explique son idée d'interpénétration, qui témoigne de la fusion très intense de la pensée de Hamvas et des écrits de Bazaine, si nous nous remémorons ses propos : « Les problèmes de l'art 'abstrait' et 'figuratif' se posent de manière différente qu'auparavant. Dans l'art, la réalisation de l' 'interpénétration' est appropriée à cette nouvelle perspective, à la logique d'unité en développement. [...] L'interpénétration révèle mon identité au tout, mais mon identité

¹⁴⁵ BAZAINE Jean. *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. Paris : Editions du Seuil, 1953, p. 66.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 72-73.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 74-75.

¹⁴⁸ « A transzcendentálisan reális forma föl sem veti az 'absztrakt' vagy 'nem absztrakt' problémáját. Ez olyan forma, amely minden részletében az 'egész' világ kell legyen. Minden realitás közös struktúrája. Amely a világ egységét kell kifejezze. Az egész világ jelenvalóságát a legkisebb részben is », MOLNÁR Sándor, A Festői elemek analízise. *Ars Hungarica*, 1991, n°1, p. 104.

différenciée. Où les différences (et non pas les contradictions) perdurent au sein de l'identité »¹⁴⁹. Au sujet de l'abstraction, qu'il cherche sans cesse à définir comme un processus spirituel, voire ésotérique destiné à faire éclater les sphères du conscient et de l'inconscient, du personnel et de l'universel, il s'exprime de la manière suivante : « L'état dépourvu de forme n'est pas forcément d'ordre plus élevé que l'état personnel. Si l' 'interpénétration' se produit dans notre approche, si nous sommes capables de 'voir au travers' de la forme, nous reconnaissons que, comme l'expérience formelle, comme l'expérience sans forme, est relative. Si notre approche se réduit au corps matériel, au phénomène physique et formel, et qu'à nos yeux il s'agit-là de la seule réalité, nous devenons limités (nous ne réalisons que la conscience des différents plans psychologiques, les plans de la subconscience et de la surconscience restant indiscernables). Si nous ne réalisons qu'un des trois plans psychologiques, quel qu'il soit, nous aboutissons à l'étroitesse. Nous devons les réaliser tous trois, c'est cela, l'interpénétration »¹⁵⁰.

Ainsi, les premiers exemples de l'abstraction lyrique française se manifestent dans la peinture de Sándor Molnár. De 1960 jusqu'en 1966, son œuvre suit deux voies parallèles. L'une d'entre elles est la manière de Bazaine dont résultent les structures-taches caractéristiques, rythmiques et saccadées. En correspondance avec le thème de l'œuvre, ces structures s'enchevêtrent et tourbillonnent ou suivent les tressaillements et l'ondulation organique de la végétation. Dans cette voie, la facture des œuvres de Molnár est exceptionnellement variée, se déclinant de l'emploi riche d'une masse pigmentée épaisse et dense étalée avec une gestualité forte, jusqu'à une surface mosaïquée fine et précise réalisée en glacis, en passant par un système de points formé par le bout des doigts. L'autre voie se définit par un cloisonnement des éléments picturaux à l'aide de contours déterminés, une composition plus architectonique dévoilant le rapport entre les différentes formes et sous-formes de manière plus intelligible,

¹⁴⁹ « Az 'absztrakt' és 'figuratív' művészet problémái másképp vetődnek fel most, mint bármikor eddig. A művészetben az 'áthatás' megteremtése az, ami az új szemléletnek megfelelő, a kialakuló egységlogikának. [...] Az áthatás, amikor kiderül, hogy mindennel azonos vagyok, de differenciáltan azonos. Ahol a különbségek (és nem ellentétek) az azonosságon belül megmaradnak », *Ibid.*, p. 103.

¹⁵⁰ « A forma nélküli állapot nem feltétlenül magasabb rendű a személyesnél. Ha szemléletünkben az 'áthatás' létrejön, ha képesek vagyunk a formán 'átnézni', úgy felismerjük, hogy mind a formával bíró, mind a forma nélküli élmény relatív. Ha szemléletünk csak a materiális testre, a fizikai jelenségekre, a formával bíróra korlátozódik és ezt tartjuk egyetlen valóságnak, korlátozottakká válunk (a pszichológiai síkokból így csak a tudatot realizáljuk és a tudatalatti és a tudatfeletti síkok fölismérhetetlenek maradnak). Ha a három pszichológiai sík közül csak egyet realizálunk, legyen az bármelyik, korlátozottsághoz jutunk. Mindháromat realizálni kell, ez az 'áthatás' », *Ibid.*, p. 104.

ainsi que l'emploi de couleurs claires, fortes et lumineuses. Cette voie, convergent également avec les principes de Bazaine, trouve son expression dans la peinture de Maurice Estève.

- **Synthèse du dynamisme de Bazaine et de Riopelle, de la composition d'Estève et de la spiritualité de Manessier.**

Sándor Molnár opère une synthèse toute personnelle des différentes caractéristiques présentes dans la peinture de la jeune tradition française. Dès les années soixante, les compositions d'iconographie biblique ou chrétienne à plusieurs personnages représentent une séquence particulière dans l'œuvre de Molnár, si nous pensons aux œuvres intitulées *Mária látogatása Erzsébetnél* (*La visite de Marie chez Elisabeth*, 1960), *Betsabé* (*Bethsabée*, 1961), *Emmaüsi vacsora* (*Le dîner d'Emmaüs*, 1961), *Angyali üdvözlet* (*L'annonciation*, 1962) et finalement *Sárkányölő* (*Le tueur de dragon*, 1966) que Molnár considère, selon ses propres termes, comme le point final de sa période abstraite lyrique. Ce choix thématique met en lumière non seulement son attachement à la peinture classique européenne (assumé et suivi jusqu'à aujourd'hui par l'artiste), mais aussi sa volonté de perpétuer le rapport formel primaire caractérisant la structure des peintures traditionnelles (composition en triangle, cercles et ellipses concentriques ou entrecroisées, diagonales). En effet, si nous comparons cette séquence aux œuvres mentionnées plus haut, il apparaît clairement que les motivations picturales, chromatiques et de composition de Molnár restent les mêmes. Le peintre recherche un certain effet de calme, de solennité par l'emploi de couleurs mates et chaudes, de grands aplats de couleurs qui s'interpénètrent et se dévoilent par transparence, ainsi que d'une composition plus statique, véhiculant le sentiment de gravité. Les tons chauds, terreux et à la composition en larges aplats, et grands plans de couleurs sont caractéristiques du travail de Maurice Estève et de Jean Bazaine à la fin des années quarante¹⁵¹. Cette facture lourde et matérielle, l'emplissage chromatique total de la toile ainsi que des formes aux contours bien marqués semble créer une atmosphère introspective se prêtant mieux aux thématiques bibliques.

¹⁵¹ Cf. annexes n°11-12 p. 17-18.

Si nous examinons *La visite de Marie chez Elisabeth*¹⁵², nous remarquons que Molnár attache une importance toute particulière à trouver un équilibre de la composition : les deux figures assises, l'une rouge orangé, l'autre bleu-noir semblent se compléter chromatiquement, la grande masse sombre du milieu fait s'asseoir la scène et les différents plans de couleurs qui, loin de désigner différentes parties du corps, semblent s'alterner et se juxtaposer selon un calcul précis, destiné à calmer l'âme pour mieux libérer la pensée. L'annonciation est également une peinture plutôt statique, dont la division verticale en deux parties à peu près égales ne fait que renforcer le caractère hiératique de la scène évoquée : l'ange Gabriel venant annoncer à la Vierge Marie qu'elle porte l'enfant du Saint-Esprit. Comme pour *La visite de Marie chez Elisabeth*, les deux parties de la composition se complètent chromatiquement, les rouges vifs de la partie de gauche faisant un contrepoids aux verts et bleus de la partie de droite.

Si leur datation ne peut pas être avancée avec certitude à cause de l'antidatation éventuelle de certaines peintures par l'artiste lui-même, nous pouvons dire que les œuvres réalisées dans la première moitié des années 1960 forment un groupe cohérent. Néanmoins, nous devons reconnaître que Sándor Molnár ne parvient pas à atteindre l'effet dramatique et émouvant des compositions de Manessier. Ses choix picturaux sont répétitifs, plats, et il n'arrive pas à se libérer du carcan de la figuration, qui vient hanter uniformément ses toiles, tel un mauvais rêve qu'il ne peut oublier. En revanche, c'est dans un autre corpus complètement inconnu au public et aux historiens d'art hongrois, les esquisses d'inspiration naturelle, que Molnár fait éclater le borbier pictural dans lequel il semble s'enliser.

Il réalise en effet toute une série d'esquisses et d'études inspirées de scènes naturelles dont l'élan et le dynamisme rappellent inévitablement la dynamique fluide des œuvres de Bazaine exécutées au cours des années 1950, ainsi que les toiles de Manessier peintes autour de 1960¹⁵³. Ces esquisses ne sont, nous tenons à la souligner, ni datées, ni répertoriées, ni mentionnées dans quelque étude que ce soit, mais correspondent, selon notre point de vue, au moment où Molnár fit connaissance avec les écrits et les œuvres de Bazaine, c'est-à-dire en 1960-61. L'éclatement, la fragmentation et la dynamique des couleurs à la manière d'un vitrail, l'élan des courbes composées de touches de couleurs et vrillées en une diagonale

¹⁵² Cf. annexe n°13 p. 19.

¹⁵³ Cf. annexes n°14-15 p. 20-21.

scindant la toile, les verticales statiques soudain éclatées et torsadées, la concentration parfois très tendue des tourbillons colorés déliés étaient jusqu'alors absentes des œuvres de Molnár. Ces études, en majorité réalisées à la gouache et à l'aquarelle et intitulées *Paysage*, sont habitées par un élan vital naturel et une intensité que Molnár veut clairement être la transcription la plus vivante possible de la palpitation de la nature, de l'énergie du vent, de l'ondulation des feuillages ou de la crête d'une colline, de la lumière scintillant à travers les gouttes de pluie, ou de la profondeur engloutissante de l'obscurité de la nuit tombante¹⁵⁴. Dans cette série manifestement hétérogène mais particulièrement intéressante de par son caractère expérimental, Molnár parvient plus librement et spontanément à ressentir l'essence de l'abstraction lyrique, laisser court à la théorie de l'interpénétration mentionnée plus haut. Les tons et nuances employés dans ces esquisses témoignent d'une fraîcheur qui suggère une nouvelle impulsion dans l'œuvre de Molnár.

Ce groupe de dessins colorés de petite taille est d'autant plus intrigant, que Molnár lui-même ne semble pas le considérer d'une grande importance puisqu'il n'en fait nulle part mention et que la critique n'a jamais évoqué ce corpus. De plus, il semblerait que cette série ne constitue manifestement qu'une parenthèse ou qu'une impasse autant thématique, chromatique, stylistique que du point de vue de la facture, à laquelle l'artiste ne donnera pas suite. Pourtant, nous estimons que c'est durant ces essais et tentatives qu'il met en pratique de la façon la plus cohérente ses propres objectifs, c'est-à-dire atteindre un état d'inter-perméabilité pictural entre le figuratif et l'abstrait, le monde physique et la sphère du spirituel. Les œuvres de cette période de Molnár étant éparpillées, non répertoriées et ne faisant que rarement apparition lors de ventes aux enchères, nous ne pouvons nous prononcer avec certitude sur leur importance ou leur place au sein de tel ou tel corpus. Néanmoins, avec beaucoup de précautions, nous souhaitons souligner le fait que Molnár a vraisemblablement transposé ces tentatives esquissées en peintures de plus grand format. Ainsi en témoigne l'huile sur toile intitulée *Structures*¹⁵⁵ de 1964 – unique en son genre et faisant par conséquent juste l'objet d'une parenthèse – dans laquelle le peintre s'est détourné des compositions pâteuses et assez rigides que nous avons pu voir jusqu'à présent. Cette peinture témoigne en effet d'une utilisation beaucoup plus dynamique d'un outil de peinture qui semble être une brosse. Les différentes couleurs, le noir, le rouge, le jaune, le bleu, le vert et le violet, sont étalées et délayées, comme

¹⁵⁴ Cf. annexes n°16-19 p. 22-25.

¹⁵⁵ Cf. annexe n°20 p. 26.

si dans chacune d'elles agissait une force centrifuge. Les couleurs sont cloisonnées par une ligne blanche, dont le rendu est identiquement déstructuré, véhiculant pareillement le rythme, la rapidité et la fraîcheur du geste pictural. Molnár semble s'inspirer de l'effet déstructurant des rayons du soleil sur un paysage après la pluie dans son traitement de la lumière. L'effet de scintillement, de réfraction et de diffraction produit par le tissu lâche de couleur blanche évoquant vaguement une toile d'araignée fait éclater, exploser et vibrer la composition, qui est comme emplie d'une énergie électrique à la puissance fissurante. La gamme chromatique utilisée et l'emploi déstructurant du blanc rappelle étrangement les peintures du vieux maître Béla Veszelszky, bien que celui-ci travaillât surtout avec le pointillé. Cette œuvre se trouve par conséquent loin de la série de toiles précédemment mentionnée, et dont les tons mats et lourds, les aplats de couleurs et leurs contours clairement définis se trouvent ici totalement contrebalancés.

L'étude de *Structures* est d'autant plus délicate que la fragmentation des couleurs et des lignes est sans précédent dans l'œuvre de Sándor Molnár, mais n'aura pas non plus de suite. Elle constitue donc, malgré sa maturité, son élan, sa cohérence et son équilibre picturaux et chromatiques, une voie que Molnár ne suit pas, comme ce fut également le cas, nous le verrons plus avant, avec les œuvres précoces d'Imre Bak. N'oublions pas que le travail mené au sein du Cercle de Zugló était en grande partie une recherche intellectuelle et stylistique, et les expérimentations picturales telles de *Structures* étaient considérées par les jeunes artistes eux-mêmes comme des exercices d'échauffement avant de trouver et développer leur propre voie.

Pour en revenir à la série des esquisses colorées et petites aquarelles mentionnées avant *Structures*, nous devons noter que ce corpus est donc d'autant plus convaincant que, de notre point de vue, elle prépare le terrain pour la grande peinture de Molnár intitulée *Tueur de dragon*¹⁵⁶, toile de deux mètres par cinq qu'il réalise en 1966 et avec laquelle il fait converger et se rencontrer d'une part la voie stylistique plus dynamique de ces petites études, et d'autre part la voie thématique et chromatique représentée par sa série à caractère religieux mentionnée plus haut. Cette œuvre, tel un concentré extrêmement intensif des différentes

¹⁵⁶ Cf. annexe n°21 p. 27.

orientations et questions picturales que s'est posé Molnár, met également un point luxuriant et baroque à la période abstraite lyrique de sa production picturale.

La peinture apparaît en effet comme un moment cathartique, le support d'une décharge d'énergie chromatique et formelle accumulée, une explosion picturale destinée à vider le peintre et le préparer pour sa phase monochrome. Sur la toile se succèdent et se relaient des courbes, des obliques et des diagonales qui ponctuent la surface tels des phrasés, des accords et des notes sur une partition. Le cloisonnement des couleurs est toujours présent mais l'énergie circulaire avec laquelle Molnár le traite rend visible la facture et l'élan gestuel avec lesquelles les touches de couleur ont été appliquées.

Présentée pour la première fois en 1968 à l'exposition *Stúdió 58-68* du Múcsarnok sous le titre de *Plan pour vitrage*, l'œuvre convoie en effet un fort sentiment de spiritualité. La division manifeste en trois parties fait probablement écho au concept religieux de la Trinité, ou à la tripartition enfer-purgatoire-paradis, mais aussi d'autant plus assurément aux trois plans psychologiques – subconscience, conscience, surconscience – développé par Molnár dans sa théorie des interpénétrations. Ainsi la partie droite du tableau aux tons bleu, brun et rouge semble refléter le monde ténébreux, grouillant, souterrain, instinctif et presque organique du subconscient. La partie centrale du tableau est investie par une forme rouge flamboyante, qui peut également être interprétée comme la figure du dragon, dont l'énergie et l'élan vital, traversant toute la partie médiane de la composition, symbolise l'état intermédiaire du conscient. La partie gauche du tableau se distingue des deux autres panneaux par les tonalités plus claires, jaune clair, vert clair et blanc, dont le traitement saccadé évoque une structure cristalline. Le scintillement pur et la lumière victorieuse qui rayonne de cette configuration transparente peuvent être vus comme la clarté de la présence divine, elles expriment surtout l'idée de cet état de conscience plus élevé et limpide que Molnár nomme surconscience, en référence à l'état d'éveil méditatif des philosophies extrême-orientales. L'œuvre fonctionne donc aussi bien comme plan de vitrail, selon sa première dénomination, que comme la visualisation, la cristallisation et la synthèse de la pensée de Molnár. Spirituellement parlant, cette peinture est un sommet, un paroxysme annonçant le début d'une nouvelle phase radicalement différente pour le jeune peintre hongrois. D'un point de vue stylistique, elle se trouve au carrefour du dynamisme et de l'élan pictural à la Bazaine, des tons d'Estève et cette fois, d'un traitement plus proche de la composition et de la facture de

Manessier. Remarquons que *Tueur de dragon*, œuvre laborieuse dans le sens positif du terme, permet enfin à Molnár de faire éclater les barrières le maintenant dans la figuration en menant à bien un processus d'abstraction complet.

Ce processus de transcription visuellement des théories adoptées, tout particulièrement celle de l'interpénétration si essentielle aux yeux de Sándor Molnár, est en effet partagé par l'ensemble des membres du Cercle de Zugló. Il constitue une étape d'autant plus importante que par son biais, les jeunes artistes dépassent et nient tout ce qui leur a été inculqué, raconté et transmis durant leur formation à l'Académie ou dans les cercles artistiques officiels. Si Molnár était un artiste relativement productif durant cette période, il s'agissait en effet plus d'un exercice spirituel imposé que d'une véritable concordance des personnalités artistiques du Cercle de Zugló avec le répertoire stylistique de l'abstraction lyrique française. En témoignent les productions picturales d'Imre Bak et István Nádler, pour qui l'abstraction lyrique représentait une porte à franchir vers la géométrie.

2. Les interpénétrations ou la recherche d'équilibre entre la source d'inspiration figurative et la forme pure.

a. Imre Bak et la structuration des taches.

« J'ai toujours eu un fort désir pour la structure extérieure et intérieure, pour l'ordre »¹⁵⁷, déclara Imre Bak à propos de ses travaux précoces. En effet, l'ordre sévère par le biais duquel il structure ses taches le rapproche du travail mathématique et de l'ingénieur. Nous pouvons ainsi comprendre plus aisément comment, lorsqu'il parvient, aux alentours de 1962, au tachisme, il en développe une version plus disciplinée. L'esprit est devenu maître des gestes libres, révélant le penchant du peintre pour la géométrie et la composition constructiviste.

En 1963, les recherches et études menées à bien au sein du Cercle de Zugló paraissent arriver à maturité. C'est effectivement au cours de cette année que le principe de

¹⁵⁷ « Bennem mindig erős volt a vágy a külső és belső szervezettség, a rend iránt », Imre Bak in HAJDU István. *Bak Imre*. Budapest : Gondolat kiadó, 2003, p. 21.

dissimulation des motifs propre à l'abstraction lyrique se manifeste dans les œuvres des jeunes camarades de Molnár. Selon l'historien de l'art Gábor Andrási : « en 1962-63 Imre Bak peignait déjà dans le style abstrait lyrique, mais ces œuvres – *Barna táj* (*Paysage brun*, 1962), *Táj-város* (*Paysage-ville*, 1963) – témoignaient encore de l'attraction vers d'autres artistes (Zao Wou-ki, Vieira da Silva). Néanmoins, les œuvres *Kert* (*Jardin*) et *Téli táj* (*Paysage d'hiver*), réalisées en 1963 sont indéniablement les produits de la période de Zugló. Dans la première peinture, Bak emploie ouvertement la création alternative des formes (paysage, nature-morte et figures humaines sont clairement reconnaissables). La seconde est en revanche une pure création paysagère abstraite, composée de gestes libérés et dynamiques et articulée par le couple des couleurs étincelantes bleue et blanche »¹⁵⁸. Cette information est d'autant plus difficile à vérifier qu'il n'existe aucune reproduction des œuvres énumérées ci-dessus et que l'artiste lui-même ne se rappelle pas avoir peint de telles œuvres.

Néanmoins, pendant que Sándor Molnár élaborait son style sur les traces de Jean Bazaine puis de Maurice Estève, et qu'István Nádler présentait également un intérêt prononcé pour Bazaine tout en étudiant l'art de Jean-Paul Riopelle, Imre Bak était davantage attentif à Alfred Manessier, dont les peintures et les plans de vitrages étaient plus structurés, contourés et contrastés. L'œuvre d'Imre Bak intitulée *Tache*¹⁵⁹ de 1963 évoque en effet l'atmosphère chromatique et la structure en diagonales fibreuses de la série de Moissac¹⁶⁰, réalisées entre 1959 et 1962. Pál Bánszky note à ce propos : « lorsqu'il parvint vers 1962 à l'étude du tachisme, il en cultivait une forme plus stricte. Le cerveau, la tendance de l'artiste à la géométrie et à la composition constructiviste devint le maître des gestes libres ».¹⁶¹

Dans ses œuvres précoces fusionnent en effet tachisme et géométrie. Bak se souvient : « Quelque chose s'est amorcé en moi, je me rappelle, je le dois à un film en couleur

¹⁵⁸ « Bak Imre 1962-63 körül már lírai absztrakt műveket alkotott (Barna táj, 1962; Táj (Város), 1963), de ezek egyelőre más művészek (Zao Wou-ki, Vieira da Silva) vonzáskörét sejtetik. Ám az 1963-ban keletkezett Kert és Téli táj már egyértelműen a közös „zuglói periódus” terméke; előbbi egészen nyilvánvalóan alkalmazza az ún. alternatív formaképzést (táj, csendélet, és emberalakok egyaránt felfedezhetők a képen), utóbbi pedig felszabadult, dinamikus mozdulatokkal, a fehér és a kék szikrázóan hideg tónusaival vászonra rögzített 'absztrakt' táj-invenció », ANDRÁSI Gábor, Motívumrejtő absztrakció a Zuglói Körben (Abstraction dissimulatrice de motif dans le Cercle de Zugló). *Ars Hungarica*, 1998, n°2, p. 90.

¹⁵⁹ Cf. annexe n°22 p. 28.

¹⁶⁰ Cf. annexe n°15 p. 21.

¹⁶¹ « ... amikor 1962 táján eljutott a tacheizmus tanulmányozásához, annak is inkább fegyelmezettebb formáját művelte. A 'szabad gesztusokon' is úrrá lett az agy, az alkotónak a geometria és a konstruktív szerkesztés irányában megmutatkozó hajlama », BÁNSZKY Pál. *Bak*. Budapest : Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1982, p. 6.

sur Monet... »¹⁶². Bak fut très fortement marqué par cette série de films sur l'Impressionnisme qu'il avait emprunté à l'Institut Français de Budapest et qui représentait un genre presque inconnu en Hongrie. D'autre part, voir les œuvres de Monet, Matisse ou Derain agrandies à la taille de la toile de projection – peut-être le film était-il un peu coloré aussi – ouvrait des perspectives totalement choquantes, nouvelles et vertigineuses après les bruns et les gris de Munkácsy, Benczúr, du réalisme et de l'historicisme hongrois. Remarquons également que pour voir de ses propres yeux les œuvres vues seulement en reproduction, Bak se rendit, lors de son premier voyage à l'étranger, en Union Soviétique, où il découvrit les peintures originales de Picasso, Léger et Kandinsky. En 1963, il se rendit en Tchécoslovaquie et en Pologne pour étudier les orientations artistiques de ses contemporains. Là il fit la connaissance du tachisme, qui dans ces pays était un courant déjà largement assimilé et expérimenté.

Les œuvres d'Imre Bak datant de 1964 et 1965 dévoilent un cheminement pictural s'étendant des motifs naturels jusqu'aux objets lévités, recomposés à partir de signes formes à significations multiples : des dessins au crayon gras où se dessinaient les thématiques de la figure humaine, de la nature morte et du paysage – *Három nő (Trois femmes)*, *Csendélet (Nature morte)*, *Facsoport (Groupe d'arbres)*, 1964, aujourd'hui perdus – jusqu'aux peintures superposant ces mêmes éléments en des systèmes de taches synthétiques, intitulées *Tache*, et *Struktúra I-II-III (Structure I-II-III)*, exécutées en 1965. Ces trois dernières peintures forment par ailleurs un cycle cohérent mettant en lumière l'évolution progressive de Bak vers l'univers formel plus strict et structuré qui est le sien jusqu'à aujourd'hui. La première œuvre, *Structure I*¹⁶³, se caractérise par une composition plastique et des contours lâches où s'entremêlent paresseusement des réseaux indéfinis de rouge, d'orange, de bleu et de blanc. Bien que les couleurs soient presque mordantes de par leur vivacité agressive et les contrastes qu'elles génèrent, la dynamique générale de la peinture demeure presque statique, tendre et distendue. La troisième œuvre de cette série, *Structure III*¹⁶⁴, est en revanche plus fermement articulée, disciplinée et sa construction plus close, basée sur des formes concentriques dissimulées, sous-jacentes, ainsi que sur l'opposition fortement réduite du rouge et du bleu, confère dynamisme et tension centripètes à la surface picturale. Les plans de couleurs bleu, rouge,

¹⁶² « Hogy valami elindult bennem – idézte fel Bak Imre 1969-ben Frank Janosnak – azt jól emlékszem egy színes Monet filmnek köszönhetem... », FRANK János, Bak Imrénéél. *Élet és Irodalom*, 1968, 22, n°38, p. 22.

¹⁶³ Cf. annexe n°23 p. 29.

¹⁶⁴ Cf. annexe n°24 p. 30.

orange et blanc bleuté se divisent en rectangles plus ou moins réguliers et sont ici plus caractérisés, définis et tranchants que dans les compositions précédentes, créant une fragmentation accentuée par la grande taille de l'œuvre. Dans cette phase pré-géométrique, les cellules chromatiques se structurent en îlots ou en réseaux de connexions formant une trame au fil duquel vibrent les couleurs, comme s'il s'agissait d'une ville vue d'en haut. Remarquons au sujet de ces toiles que l'emploi du titre *Structure*, d'ailleurs récurrent dans le Cercle de Zugló, marque clairement une orientation vers l'abstraction géométrique qui s'accélère chez Imre Bak au cours des prochaines années.

Mentionnons également une série d'esquisses qu'Imre Bak réalise entre-temps, travail systématique d'étude des couleurs et des formes qu'il mène en parallèle. Le corpus de croquis de format A4 constitue, comme dans le cas de Sándor Molnár, un témoignage précieux des influences qu'Imre Bak jugeait important de noter sans qu'elles soient nécessairement intégrées dans ses toiles. Ces notes picturales forment d'une part une revue synthétique et une prolongation des traditions des groupes Abstraction/Création et Cercle et Carré, d'autre part prouvent que Bak avait déjà connaissance des œuvres de Mark Rothko et Joseph Albers. Ces notes marquent sa progression entre le monde semblant peu structuré de l'Informel et du tachisme jusqu'à un système concentré, construit et clos. L'une des esquisses les plus intéressantes fixe une tentative dont ni la forme, ni la couleur ne trouvent par la suite d'écho ou de développement dans l'œuvre de Bak. Le travail intitulé *Espace bleu*¹⁶⁵ présente une forme ovoïde bleu clair, centrée et occupant presque toute la surface du papier. La forme rayonnante et vibrante flotte et se fond simultanément dans l'arrière-plan bleu ultramarine, rappelant les peintures unicentriques et quasi cinétiques de Rupprecht Geiger ou d'Otto Piene.

Si ni le cercle, ni l'ovale, ni même cette couleur ne seront investis d'un rôle autonome par la suite, l'importance de cette esquisse réside, selon István Hajdu, dans le fait que : « D'une part, Bak fait ici un pas hors de lui-même, hors de la discipline qu'il s'est imposée et laisse libre cours à la sensualité directe et matérielle, même si c'est dans une forme refoulée et étouffée. D'autre part, l'appréhension mystico-sensuelle de l'espace visualise une intention exprimée quarante ans auparavant par l'un des meilleurs maîtres de l'avant-garde soviéto-russe, Ivan Kljun, avec le fléchissement des espaces de Malevitch (*Lumière rouge*, composition

¹⁶⁵ Cf. annexe n°25 p. 31.

sphérique, 1923) et que Geiger ou Piene réinterprétèrent au tournant des années cinquante-soixante »¹⁶⁶. Nous souhaitons ajouter à cette pensée que ces tentatives d'assimilation picturale stylistiquement hétérogènes étaient symptomatiques de toute l'activité du Cercle de Zugló et correspondaient au moment où les jeunes peintres expérimentaient une nouvelle impulsion artistique, en général sous forme de reproduction. La politique culturelle avait en effet généré un tel vacuum artistique que les jeunes artistes de Zugló pensaient que leur légitimité artistique ne pouvait résider que dans la rejonction, la connexion de leur activité à la tradition ou l'actualité de courants artistiques internationaux, comme l'avaient fait les différentes générations de l'avant-garde hongroise avant eux. Il en résultait qu'au-delà de l'intégration théorique de l'histoire de l'art du XXe siècle, son assimilation pratique et sa reproduction s'imposaient à eux comme un impératif incontournable.

b. István Nádler et la transcendance de la Niké de Samothrace.

En 1963, István Nádler produisit également des œuvres fortement représentatives de cette période : *Niké*¹⁶⁷, *Táj (Paysage)* ou *Akt (Nu)*¹⁶⁸ – ces deux dernières œuvres sont perdues mais une reproduction en noir et blanc de *Nu* a été publiée par András dans son étude sur le Cercle de Zugló –, qui sont chacune d'entre elles, comme dans le travail d'Imre Bak, des voies que Nádler abandonne rapidement sur le plan formel. Cependant, dans ces peintures se forme déjà la gamme chromatique qui devient par la suite caractéristique de son travail. Les couleurs vibrantes et dramatiques, rouge, bleu et jaune – qui sont également les couleurs primaires employées par ses camarades Sándor Molnár et Imre Bak – sont encore brossées de manière très libre, dans des compositions que construisent d'épais coups de pinceau. Les figures féminines servent en générale de base à une métamorphose en éléments naturels, paysagers ou atmosphériques, où se chevauchent montagnes, vallées et crevasses. L'interpénétration des formes repose donc sur le couple figure humaine-paysage et se déploie en une abstraction progressive.

¹⁶⁶ « Egyrészt Bak ezzel egy pillanatra kilépett önmagából, az önmagára mért fegyelemből, engedte, hogy eluralkodjon a közvetlen, anyagszerű érzékiség, még ha oly el- és lefojtott formában is. Másrészt a tér misztikus-érzéki megragadásának azt a fajta szándékát vizualizálja, melyet negyven évvel korábban a szovjet-országi avantgárd egyik legjobb mestere, Ivan Kljun fogalmazott meg Malevics tereinek meggörbítésével (Vörös fény, szférikus kompozíció, 1923), s amit Geiger vagy Piene az ötvenes-hatvanas évek fordulóján újraértelmezett », HAJDU István. *Bak Imre*. Budapest : Gondolat kiadó, 2003, p. 12.

¹⁶⁷ Cf. annexe n°26 p. 32.

¹⁶⁸ Cf. annexe n°27 p. 33.

Dans l'œuvre intitulée *Niké*, nous reconnaissons en effet le buste drapé et ailé de la Niké de Samothrace. Les contours de cette figure semblent se dissoudre en un nuage vaporeux de couleurs plus pâles, et la figure semble être portée par un vent chromatique. Cette grande huile sur toile peinte en 1963 témoigne de l'approche synthétique de Nádler. Il tente d'une part de réconcilier figuration et abstraction dans une peinture gestuelle dramatique rappelant Soulages, mais aussi dans une approche chromatique harmonique évoquant Manessier et Riopelle. D'autre part, cette œuvre témoigne de l'intérêt de Nádler pour la tradition de l'histoire de l'art et de l'histoire de la culture européenne. L'utilisation de ce motif statuaire grec antique lourd de symboles, d'histoire et de l'identité culturelle et artistique de tout un continent et sa combinaison avec une picturalité spontanée, subjective, dynamique et souveraine questionne la position et le rôle historique culturel de l'artiste. La Niké de Samothrace n'étant en effet pas le seul élément antique classique ou traditionnel sur lequel il s'appuie par la suite, la volonté de Nádler d'ancrer fermement sa production picturale dans la tradition culturelle et artistique européenne s'exprime clairement. Il se tourne ainsi avec fascination vers les motifs mythiques du Labrus de Crète, ainsi que des formes populaires de l'art traditionnel hongrois (motif avar...) auxquels il s'applique à conférer une contemporanéité, une actualité picturale¹⁶⁹.

Cependant, comme le remarque Péter Sinkovits dans sa critique de l'exposition monographique d'István Nádler réalisée en 1986 au Múcsarnok de Budapest : « Ce n'est pas un hasard s'il découvrit le motif de *Niké* irradiant de force et d'assurance, comme il n'est pas non plus un hasard qu'à l'occasion de son exposition rétrospective au Múcsarnok, c'est cette peinture seule qu'il jugea digne, parmi ses œuvres de jeunesse, d'être exposée. Elle se distinguait sans nul doute de la série de peintures réalisées sous l'influence spirituelle de l'Ecole de Paris, et le halo entourant la peinture de la déesse ailée demeurait cachée. Nous supposons ainsi que ces travaux sont davantage des documents d'époque que de véritables valeurs artistiques, puisque ces peintures à la française manquaient à l'appel non seulement

¹⁶⁹ Remarquons en parenthèse que dans le catalogue monographique d'István Nádler, Lóránd Hegyi qualifie la *Niké* de « l'une des œuvres maîtresses de l'informel hongrois », ce qui renforce l'idée selon laquelle les variantes de l'abstraction sensuelle si étrangères à la tradition de la non-figuration constructiviste hongroise étaient un territoire assez flou pour les historiens d'art eux-mêmes. Étrangement, Lóránd Hegyi omet de mentionner le travail du Cercle de Zugló comme élément déterminant du développement formel et pictural du jeune Nádler.

dans l'exposition rétrospective de Nádler, mais aussi de ses contemporains »¹⁷⁰. Péter Sinkovits poursuit : « Que Nádler soit déjà parvenu à l'abstraction totale dans cette période précoce, nous ne pouvions pas nous en informer dans l'exposition rétrospective, faute de documents y afférent »¹⁷¹.

Selon les propos de Nádler lui-même, le choix de ce motif, au-delà de son contenu symbolique et de sa valeur mythologique, repose sur l'instant suspendu, l'instant d'équilibre parfait que représente cette sculpture. « La déesse ailée vient de toucher terre et ne s'est pas encore élancée de nouveau dans le ciel. Ce moment représente l'équilibre total entre le vertical et l'horizontal, entre le mouvement et le statisme, entre l'élan et la stabilité ». De ce fait, la recherche de cet équilibre transcende la peinture toute entière, et la relation entre le vertical et l'horizontal se répète dans la relation entre l'élément figuratif et l'environnement abstrait.

Nous pouvons faire un lien évident entre la *Niké* et *Nu*, dont nous n'avons retrouvé qu'une reproduction en noir et blanc et que nous ne pouvons examiner que sur un plan formel et de façon superficielle, en l'absence de couleurs. Néanmoins, il apparaît clairement que le *Nu* a été réalisé dans l'esprit de la *Niké*. Nous retrouvons le même arrière-plan dynamique et tourbillonnant, évoquant une masse paysagère primordiale composée de petites touches de pinceaux ainsi que de surfaces de couleurs plus larges et déliées semblant s'effiloche à la manière d'un nuage dans le vent. Cette masse dynamique enveloppe des formes plus déterminées manifestement féminines, et dont l'agencement horizontal révèle l'image d'un corps étendu, lévitant dans le paysage. Ici s'opère donc de nouveau une synthèse entre figuration et abstraction, bien que la tension temporelle du moment suspendu de *Niké* ne soit pas un élément structurant dans le cas présent.

¹⁷⁰ « Nem véletlenül talált rá az erőt és bizakodást sugárzó Niké-motívumra, talán az sem véletlen, hogy a Műcsarnokban rendezett nagy retrospektív kiállításán a korai képek zsenyéiből épp ezt a képet találta bemutatásra méltónak. Ez bizonyára kivált a Párizsi Iskola eszméinek hatására festett képek sorából, és rejtve maradt az a holdudvar, amely a szárnyas istennő képét körülveszi. Így csupán sejtjük, hogy ezek a munkák inkább kordokumentumok, mint igazi művészi értékek, hiszen e franciásan festett képek nemcsak Nádler, hanem kortársai gyűjteményes kiállításairól is hiányoztak ». SINKOVITS Péter, Motívumvándorlás – Nádler István kiállítása a Műcsarnokban (Migration de motif – exposition d'István Nádler au Műcsarnok). *Művészet*, 1986, n°1, p. 30.

¹⁷¹ « Hogy Nádler e korai periódusában is eljutott a teljes absztrakcióig, azt a gyűjteményes kiállításon nem tudhattuk meg, hiszen hiányoztak az erre vonatkozó dokumentumok », *Ibid.*, p. 31.

De la *Niké*, Nádler développe par la suite, entre 1963 et 1967, des compositions – aujourd’hui perdues – dans lesquelles apparaît le motif dominant de ses toiles réalisées entre 1967 et 1971 : le paysage. Pour Nádler, l’expérience optique et le contenu sentimental – l’*intropathie* – des différents paysages vus et vécus s’avèrent extrêmement importants dans l’élaboration de la base de signifiés de ses toiles. Il interprète en effet le paysage comme le véhicule de contenus sentimentaux. Même en l’abstrayant, il en conserve l’atmosphère, le caractère et la charge sentimentale. Les toiles ne peuvent cependant être considérées comme des peintures de paysages, puisque la structure picturale composée de plans colorés engendre finalement un système abstrait : c’est pour l’artiste que le paysage demeure point de départ, comme c’était déjà le cas dans la *Niké*.

Cette période précoce est d’autant plus importante dans l’œuvre de Nádler qu’elle porte déjà en elle certaines caractéristiques qui deviennent essentielles dans sa production artistique plus mature. C’est notamment le cas du fort contenu émotionnel de la couleur, qui démarque Nádler de ses contemporains. En effet, pendant que ses jeunes camarades tendaient à neutraliser la couleur, le peintre travaillait à concentrer la signification émotionnelle, quelques fois même symbolique de sa toile dans la couleur. Ainsi, son œuvre se bâtit progressivement sur l’opposition entre l’ombre et la lumière, et sur le rayonnement des couleurs chaudes, métaphores picturales de l’existence vitale, active et organique. L’autre élément déterminant de son approche picturale est l’effort de synthèse, par lequel Nádler tente d’accorder, d’harmoniser les principes picturaux et formels différents, voire antithétiques de ses compositions. L’un de ces principes est la confrontation du centre et de la périphérie dans ses peintures, ce qui encore une fois, le distingue de ses contemporains, considérant justement l’égalesation de la surface picturale comme point de départ de la construction structurelle de la toile.

Nádler avouait cependant que sa période précoce relevait davantage de l’expérimentation que d’un véritable investissement et d’un programme consciemment orienté: « Ma période la plus hétérogène, existentiellement et professionnellement [parlant, se situe entre 1964 et 1967 [...] Le conscient et les niveaux plus profonds exigeaient une présence équivalente dans mon travail, et je n’y étais alors pas préparé. C’est ainsi que les peintures comportaient des

éléments géométriques et tachistes en même temps. Cet état d'incertitude professionnelle se stabilisa à partir de 1968 pour douze années par mon orientation vers la géométrie »¹⁷². Cette période de recherche et d'expérimentation était caractéristique de cette première phase de production picturale au sein du Cercle de Zugló. Pál Deim, le dernier membre du noyau du Cercle, passait également par une période d'incertitude, bien qu'il ait été en contact plus direct avec un cercle de peintres au programme bien défini, et dont l'empreinte s'est faite sentir plus tard dans son œuvre, choisissant une direction beaucoup plus traditionnelle.

c. Pál Deim et la tradition de Szentendre.

La situation de Pál Deim au sein du Cercle de Zugló semble en effet différer de manière importante. Bien qu'il soit communément reconnu par l'historiographie de l'art comme faisant partie du noyau initial du Cercle de Zugló, nous avons, au cours de nos recherches, examiné avec doute son travail comme stylistiquement et formellement liable au groupe. Il existe deux explications très étroitement liées à ce constat. D'une part, le travail de Deim se rattache géographiquement, formellement et thématiquement parlant à Szentendre, petite bourgade dans la périphérie de Budapest, siège historique de colonies de peintres successives. D'autre part, découlant directement de cette première situation, son travail se distingue par un caractère de localité extrêmement fort, qui peut très difficilement être mis en parallèle avec la conception tautologique, universelle et la volonté de rejonction à la scène artistique internationale clairement identifiable dans les démarches picturales et orientations intellectuelles de Molnár, Bak et Nádler. Deim lui-même ne mentionne pas spécifiquement son appartenance au Cercle de Zugló, pas plus qu'il ne témoigne de l'influence qu'aurait exercée sur lui la pensée de Béla Hamvas. Dans la perspective de notre étude, Deim représente donc une peinture 'de terroir', qui ne justifie pas que nous nous attardions sur son travail. Toutefois, nous examinons brièvement les œuvres dont nous estimons qu'elles ont permis une expression des préoccupations esthétiques communes, étant réalisées 'sous l'influence' de l'activité du Cercle.

¹⁷² « Az 1964-67 közti időszak egzisztenciálisan és szakmailag is a legheterogénebb periódusom. [...] Egyforma arányban követelt magának helyet a tudati és a mélyebb réteg, amihez akkor még felkészületlen voltam. Ezért aztán volt a képen geometrikus elem és tasisztikus egyaránt. Ez a bizonytalan szakmai állapot 1968-tól hosszú 12 évre stabilizálódott a geometria felé való orientálódásban », NAGY Zoltán, *Zenére forgó*. Beszélgetés Nádler Istvánnal. *Művészet*, 1986, n°1, p. 26.

Les œuvres précoces, paysages et vues citadines de Deim Pál datant de 1962 et 1963 se caractérisent en effet par les tons cassés – multiples variations d’ocres, de beiges, de bruns et de gris – et les contours blancs transparents évoquant cette gamme chromatique typique des toiles de Jenő Gadányi, ainsi que de la tradition picturale de Szentendre. Il était plus particulièrement influencé par l’œuvre de Lajos Vajda¹⁷³, notamment en ce qui concerne la composition et le montage par transparence des motifs. A cette époque déjà, la figure humaine, motif récurrent dans le travail de Pál Deim, tend vers la plasticité et la stylisation, avec une référence claire au constructivisme de Jenő Barcsay¹⁷⁴.

L’évolution picturale de Pál Deim vers l’abstraction lyrique a lieu entre 1963 et 1966. Elle se compose, selon notre avis, de cinq peintures. Les œuvres mentionnées par Gábor András dans son étude sur l’abstraction lyrique du Cercle de Zugló – *Ketten (A deux)* et *Két nő*¹⁷⁵ (*Deux femmes*), réalisées en 1964 et 1965 – n’ont, de notre point de vue, pas leur place dans ce corpus, en ce qu’elles sont encore trop manifestement figuratives. Les cinq œuvres dont nous estimons qu’elles forment stylistiquement et chromatiquement un groupe cohérent dans le travail de Deim Pál sont *Szőlős domboldal (Colline de vignoble)*, *Tobakosok keresztje (Crucifix des Tobakos)*, *Háborús ikon (Icône de guerre)*, *Deux femmes* et *Polc (Étagère)*. Dans la première toile, *Colline de vignobles*¹⁷⁶ (1963), Deim opère une déstructuration mi-lyrique, mi-géométrique du paysage, tout en gardant la forme des arbres au sommet de la colline reconnaissable. Les pieds de vignes et les bâtisses des vignerons sont respectivement symbolisés par des traits verticaux blancs, noirs ou gris, ainsi que des formes rectangulaires de même couleur. La topographie, le relief du coteau est dépeint plus librement, avec des taches sourdes aux contours mouvants évoquant une montée abrupte ou une pente rugueuse. Une sensation de profondeur est ainsi créée par la juxtaposition verticale de plans de couleur verte, noire, gris clair et gris foncé. Les formes, contours et différentes strates naturelles ne sont pas clairement délimités, ce qui souligne également l’idée d’interpénétration entre l’élément naturel et l’élément civilisationnel.

Dans l’œuvre intitulée *Crucifix des Tobakos*¹⁷⁷ (1965), les différents environnements ou strates du paysage urbain se distinguent moins nettement, exception faite du crucifix

¹⁷³ Cf. annexe n°28 p. 34.

¹⁷⁴ Cf. annexe n°29 p. 35.

¹⁷⁵ Cf. annexes n°30-31 p. 36-37.

¹⁷⁶ Cf. annexe n°32 p. 38.

¹⁷⁷ Cf. annexe n°33 p. 39.

émergeant de l'amas grouillant de la ville. L'effet de profondeur tend à se résorber, bien que l'on puisse encore identifier le tisse urbain et le ciel. Les aplats de couleurs sont dans certains cas fortement cerclés de noir, de gris ou de blanc, de qui marque une différence claire avec l'œuvre précédemment mentionnée, *Colline de vignoble*. Néanmoins, nous retrouvons ici la même volonté de synthèse et d'interpénétration que dans les tentatives de Nádler, Bak ou Molnár, en ce que Deim cherche manifestement à faire fusionner le tissu urbain plus structuré, rythmé et défini voire dans certains cas vaguement géométrique et l'environnement plus diffus, plus lâche du paysage naturel. La forme du crucifix lie physiquement les deux, comme une sorte de monument célébrant l'union de l'homme et de la nature.

Les œuvres *Deux femmes* (1965) et *Icône de guerre*¹⁷⁸ (1966) sont des variations sur le thème de deux figures humaines se faisant face, caractéristique du travail de Pál Deim. La première témoigne d'une composition tourmentée accentuée par une facture dynamique composée de petites touches et de traits épais et marqués, ainsi que par la juxtaposition de traits noirs et blancs semblant faire surgir les deux formes féminines hors de la toile, tirant avec elles tel un drap le fond en désordre du tableau. Les deux figures féminines se fondent en effet dans le réseau fragmenté de taches-formes, de positif-négatif que génère le tourbillon de taches de couleurs bleue, verte, jaune et blanche formant l'arrière-plan. Bien que les aplats de couleurs ne soient pas contourés à proprement parler, la juxtaposition de traits noirs et blancs en donne l'effet. Notons à ce propos que la décomposition du plan pictural en tache colorées fortement contourées et marquées par des coups de pinceau témoigne de l'influence de Jenő Gadányi. Deim lui-même nomme pertinemment les œuvres de cette période « peintures en lambeaux¹⁷⁹ ».

La seconde œuvre, *Icône de guerre*, est en revanche beaucoup plus statique et hiératique, renforçant ainsi son propre titre. L'œuvre se veut être un quadriptyque, bien que la division en quatre bandes égales ne soit pas physique mais purement un effet pictural. Ici les deux figures se faisant face sont beaucoup plus proches, chacune emplissant une bande verticale du milieu de la toile et la composition est totalement plate, sans aucun effet de profondeur. Contrairement aux tons et contrastes plus éclatants de *Deux femmes*, les couleurs sont plus

¹⁷⁸ Cf. annexes n°31 p. 37 et n°34 p. 40.

¹⁷⁹ « rongy-képek », KOLOZSVÁRY Marianna. Beszélgetés Deim Pállal (Discussion avec Pál Deim). NAGY Ildikó éd. *Hatvanas évek, Új törekvések a magyar képzőművészetben (Années soixante, Nouvelles aspirations dans les arts plastiques hongrois)*. Budapest : Képzőművészeti Kiadó, 1991, p. 163.

mattes et terreuses, comme voilées par une couche délayée uniforme de gris. La touche est également moins énergique, plaquée par l'application plus épaisse, lourde et pâteuse de la matière picturale. Deim retourne au traitement plus cloisonné des différents plans de couleurs, ceints d'un épais contour blanc, gris, noir ou vert, et peignant manifestement à faire éclater le caractère statique de ses figures humaines et à se détacher du contour, comme outil pictural.

Dans ce processus expérimentatif de dissimulation des motifs, la peinture intitulée *Étagère*¹⁸⁰ (1966) marque cependant une étape supplémentaire aboutie et mature. Deim trouve dans cette œuvre un équilibre cohérent entre dynamique gestuelle et statisme des couleurs et des contours. Parmi les objets inidentifiables, nous devinons une figure assise, forme alternative fusionnant parfaitement avec son environnement. L'étagère, sujet de la composition, est en revanche repoussée du côté gauche de la peinture, accentuant par sa verticalité austère le foisonnement de formes et de plans de couleur juxtaposés, superposés et alternés occupant le reste de la composition. La surface blanche délayée dans la partie supérieure du tableau donne une certaine profondeur à la composition, créant une sorte d'horizon, de ligne de fuite aspirant le foisonnement du premier plan. Certaines couleurs superposées en transparence allègent et contrebalancent la juxtaposition plus statique d'autres tons. Nous devons donc reconnaître que c'est avec l'*Étagère* que Deim aboutit le plus loin vers l'expérimentation de l'abstraction lyrique. À la suite de cette œuvre, la réduction chromatique encore plus stricte, les contours marqués de la figure humaine ou des vues citadines ainsi que leur stylisation progressive reprennent graduellement le pas sur ces études plus libres et dynamiques.

Pour Deim Pál comme pour les autres jeunes peintres du Cercle, l'abstraction lyrique fut, pendant quelques années, une période d'expérimentation picturale orientée vers la recherche d'identité artistique. La production picturale de style abstrait lyrique du Cercle de Zugló était donc une démarche cohérente – aux résultats somme toute assez hétérogènes – au terme de laquelle les jeunes artistes cherchèrent les possibilités d'exposer leur travail en public : « Cette période bien active produisit beaucoup de peintures, nous aurions aimé les montrer »¹⁸¹, témoignaient-ils.

¹⁸⁰ Cf. annexe n°35 p. 41.

¹⁸¹ « Ez az igen aktív periódus sok képet produkált, szerettük volna őket bemutatni », NAGY Zoltán, *Zenére forgó. Beszélgetés Nádler Istvánnal. Művészet*, 1986, n°1, p. 26.

Du point de vue temporel, notons entre parenthèses que l'apogée de la peinture informelle et abstraite lyrique en Hongrie se situe durant les années 1963-1964, ce qui révèle un retard, un décalage d'une dizaine d'années par rapport aux mouvements picturaux similaires de France et d'Allemagne. De plus, l'évolution stylistique et formelle individuelle des artistes hongrois montre clairement que ce retard généra en fait une approche artistique différente et tout à fait spécifique en ce que des influences variées arrivèrent en Hongrie à peu près au même moment pour se chevaucher et s'hybrider dans la production picturale locale. C'est ainsi que dans les travaux des jeunes artistes du Cercle de Zugló se mélangèrent aussi bien éléments gestuels, principe structurel et organisation de la surface picturale envisagée et traitée en tant que domaine autonome.

3. Se montrer au monde : les premières expositions et la dilatation progressive du Cercle.

a. L'exposition du KISZ Klub (1963).

Exposer des œuvres abstraites ou suspectées abstraites dans la première moitié des années soixante s'avérait néanmoins une entreprise dangereuse, difficile, voire impossible, car la programmation des espaces d'exposition étaient contrôlée et surveillée de près par les différents organismes de la politique culturelle. L'échec des premières tentatives fit voler les illusions en éclats. En 1963, un groupe composé de jeunes artistes en dernière année de formation tels qu'Imre Bak, Pál Deim, István Nádler, Tamás Galambos, László Gyémánt et Balázs Simon, organisa dans le club KISZ¹⁸² de l'Académie des Beaux-arts de Budapest une exposition de ses travaux les plus récents. Contrairement aux attentes formulées par la politique culturelle, l'exposition montra les résultats des études menées en secret sur l'abstraction et les orientations figuratives contemporaines. L'évènement privé et en premier lieu à caractère professionnel « s'acheva sur un scandale inattendu. L'exposition fut fermée, peut-être parce qu'elle reflétait une volonté formelle déterminée »¹⁸³, se rappelle István

¹⁸² Kommunista Ifjúsági Szövetség : Union de la Jeunesse Communiste. De tels organismes étaient présents dans chaque institution ou entreprise et jouaient le rôle de vecteur des idéaux socialistes comme de système de contrôle auprès de la jeunesse.

¹⁸³ « ... váratlan botránnyal végződött. Bezárták a kiállítást, talán mert egy határozott formai akarást tükrözött », István Nádler, *Ibid.*, p. 25.

Nádler. Et Pál Deim de relater les détails du scandale : « Nous avons organisé dans le club une exposition totalement inattendue pour les professeurs. Même Domanovszky n'apprit la nouvelle que le soir, chez lui. Quelqu'un l'a prévenu par téléphone. Le lendemain il s'est précipité à l'Ecole et a vu exposées toutes sortes de peintures surréalistes, abstraites et à moitié abstraites que chaque élève avait peint chez soi, pour soi-même. Naturellement, il fit immédiatement fermer notre petite fête »¹⁸⁴. Quant à László Gyémánt, il se souvenait de l'incident comme d'une action consciente : « L'atmosphère était tout simplement étouffante. Penses-y ! En 1963 a paru dans le grand monde la déclaration commune de Khrouchtchev et Leonid Brejnev contre les arts bourgeois décadents. A ce moment, j'ai moi aussi exposé avec Galambos, Nádler, Imre Bak, Balázs Simon, Deim dans le club KISZ de l'école. Pour être solidaire avec ce mouvement qui, par ce geste, s'opposait à l'interprétation vulgaire des principes clamés dans cette déclaration. Toute la compagnie, telle qu'elle était, a faillit être renvoyée de l'Ecole »¹⁸⁵.

Suite à cet incident, les espaces publics d'exposition ne venaient pas même à l'esprit des jeunes artistes, même des plus téméraires. En revanche, une tradition engendrée par cette situation coercitive vit le jour : la tradition des expositions d'atelier et d'appartement naquit de la pression de la vie artistique conservatrice et de la précarité financière. Sur la base des principes de la politique culturelle, ces forces intellectuelles exclues de la publicité des institutions stériles créèrent elles-mêmes leur propre forum, et ainsi la « seconde publicité » des arts plastiques. Entre les possibilités officielles, les initiatives privées et les expositions d'atelier ou d'appartement existait également le phénomène de la « quasi-publicité ». Sans propagande et publicité, les événements artistiques clandestins et privés – par exemple dans des clubs universitaires ou dans des maisons de la culture perdues isolées aux limites de la ville de Budapest – constituaient la publicité apparente et la surface d'expression originale de

¹⁸⁴ Pál Deim : « Rendezünk a klubban egy kiállítást, ami teljesen váratlanul érte a tanári kart. Domanovszky (directeur de l'Académie des Beaux Arts) is csak este, otthon értesült róla. Valaki telefonált neki. Másnap berohant, és látta, hogy mindenféle szürrealista, absztrakt meg félabsztrakt képek vannak kirakva, amit a növendékek otthon maguknak festettek. Persze azonnal becsukták a kis rendezvényünket. », LÓSKA Lajos, A tárgyak csendje. Beszélgetés Deim Pállal. *Művészet*, 1981, n°9, p. 36.

¹⁸⁵ László Gyémánt : « Egyszerűen fullasztó volt a légkör. Gondold meg ! 1963-ban a Nagyvilágban megjelent Hruscsov és Iljicsov közös nyilatkozata a polgári dekadens művészetek ellen. Akkor a főiskolai KISZ-klubban Galambossal, Nádlerrel, Bak Imrével, Simon Balázssal, Deimmel... én is kiállítottam. Azért, hogy szellemi közösséget vállaljak azzal a mozgalommal, amely ezzel a gesztussal ellenezte az említett nyilatkozatban meghirdetett elvek vulgáris értelmezését. Az egész társaságot úgy, ahogy volt, majdnem kirúgták a főiskoláról », MENYHÁRT László, Az elgurult üveggolyó nyomában. Beszélgetés Gyémánt Lászlóval. *Művészet*, 1986, n°1, p. 19-20.

l'avant-garde¹⁸⁶. Le système d'expression clandestine ou le type de publicité dans lesquels apparaissait un style, un artiste ou un mouvement révélait sa catégorisation dans la sphère officielle.

Les artistes du Cercle de Zugló appartenaient évidemment à la « seconde publicité » et aux forums parallèles et alternatifs dont l'un des plus importants de l'époque était l'appartement privé d'un homme nommé Pál Petri-Galla. Ce petit logement d'une pièce sans cuisine se situait au troisième étage du 3, rue Vécsey, dans l'hyper-centre de Budapest, et constituait une aubaine pour les jeunes artistes du Cercle, qui cherchaient désespérément des possibilités d'exposition : « Dans les ateliers de chacun reposaient les œuvres peintes pour l'occasion, mais nous ne pouvions pas nous montrer. [...] Nous essayions toujours de trouver un lieu où exposer, mais ceci n'était possible nulle part »¹⁸⁷ se souvient Miklós Halmy. La solution à cette difficulté se présenta finalement en la personne de Pál Petri-Galla, qui rencontra Sándor Molnár à la fin de l'année 1962 pour lui proposer son appartement afin d'y organiser des expositions et présenter ses œuvres.

b. Les possibilités ou difficultés d'exposition alternatives génératrices de nouvelles rencontres : le phénomène Pál Petri-Galla (1963-1964).

Petri-Galla possédait une collection de disques ahurissante en qualité et en composition, de la musique classique jusqu'aux enregistrements de musique contemporaine, et dans son appartement se tenaient des soirées littéraires aussi bien que des séances d'écoute. Le programme de chaque soirée était reproduit en plusieurs exemplaires à la machine à écrire et remplissait en quelque sorte la fonction de maison de la culture. Les programmes musicaux, littéraires et artistiques attiraient une foule dépassant largement les dimensions et la capacité de la grande chambre-appartement de Petri-Galla. De jeunes peintres et sculpteurs isolés dans leur pratique artistique autodidacte eurent vent des événements tenus chez Petri-Galla et s'y rendirent, assoiffés d'informations et d'impulsions nouvelles. Il s'agissait entre d'autres

¹⁸⁶ Voir l'article de LÓSKA Lajos, A jelerácsoktól a lézerig. Beszélgetés Csáji Attilával (Des grilles de signe au laser. Discussion avec Attila Csáji). *Művészet*, 1986, n°3, p. 39-40.

¹⁸⁷ « Mindnyájunknak ott voltak a műtermekben az addigra elkészített művek, de nem tudtunk felvonulni. [...] Mindig spekuláltunk rajta, hogy hol lehetne kiállítani, de nem lehetett sehol », HALMY Miklós, manuscrit, 1981.

d'Endre Hortobágyi, Tamás Hencze, Tibor Csiky et Sándor Csutoros, qui par la même occasion, firent également la connaissance des membres du Cercle de Zugló. C'est ainsi que le Cercle s'élargit progressivement et que les anciens et nouveaux membres exposèrent ensemble dans l'appartement de Petri-Galla en 1963 et 1964. Tibor Csiky se remémore ces quelques années fructueuses : « Nous avons décidé d'organiser une exposition. En décembre 1963, Deim et Endre Hortobágyi eurent chacun une exposition individuelle dans l'appartement de Petri-Galla [...]. En janvier 1964, il y eut la nôtre commune avec István Nádler (C'est l'architecte Zoltán Walkó qui la réalisa). Puis vint celle de Sándor Molnár, de Csutoros et d'Imre Bak (Bak et Csutoros exposèrent plusieurs fois même). [...] Nous n'avons pas fait d'affiches et de catalogues pour ces expositions, mais pour certaines nous imprimâmes des cartons d'invitation à nos propres frais à l'Imprimerie Nationale (nous en avions un, Csutoros aussi) »¹⁸⁸.

La première exposition de groupe présentait les travaux d'Imre Bak, Endre Hortobágyi, Tibor Csiky et István Nádler ensemble, la seconde exposition les œuvres de Sándor Molnár, Sándor Csutoros, Miklós Halmy, Tibor Csiky ensemble avec le vieux maître Béla Veszelszky. Ceci est d'autant plus important que les expositions dans l'appartement de Petri-Galla permirent non seulement aux artistes de sortir leurs œuvres des ateliers et d'accéder à une sorte de publicité – certes non permise et non officielle – mais aussi de rencontrer certains représentants de la vieille génération de l'avant-garde hongroise, tels que les peintres Dezső Korniss, Béla Veszelszky, le théoricien Imre Pán, le philosophe Béla Hamvas, ou le poète Sándor Weöres, mais aussi le critique et collectionneur Árpád Mezei, comme en témoigne Tibor Csiky : « En novembre, Korniss et Árpád Mezei m'invitèrent à exposer avec Béla Veszelszky chez Petri-Galla. Dezső Korniss organisa l'exposition, et Árpád Mezei l'inaugura. Elle n'avait qu'un carton d'invitation imprimé. A partir de ce moment Korniss fut ma seule fréquentation pendant des années. Au début, nous allions chez Árpád Mezei avec Béla Veszelszky pendant toute une année. Ce fut très fructueux : je vis dans la collection de Mezei des œuvres originales de maîtres hongrois (Lajos Vajda) et vivant à l'étranger (Vasarely),

¹⁸⁸ « Elhatároztuk, hogy kiállításokat rendezünk. 1963 decemberében volt Deim és Hortobágyi Endre kiállítása külön-külön Petri-Galla Pál lakásán [...]. 1964 januárjában volt az enyém Nádlerrel közösen (Walkó Zoltán építész rendezte). Aztán volt Molnár Sándornak, Csutorosnak, Bak Imrének (Baknak és Csutorosnak többször is). [...] Ezekre a kiállításokra plakát, katalógus nem készült, némelyikhez azonban az Állami Nyomdában nyomattunk önköltséges meghívót (nekünk volt, Csutorosnak is) », CSIKY Tibor in SZÁZADOS László éd. *Csiky Tibor (1932-1989)*. Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 1994, p. 229.

qu'il était alors impossible de voir en Hongrie. Nous avons même exposé cette collection chez Petri-Galla »¹⁸⁹.

Bien que les expositions – durant quelques jours à peine ou une semaine tout au plus – fussent fréquentées par un public subculturel sélectionné, il s'agissait malgré tout d'un public et lors des vernissages naissaient discussions et débats. Dans les livres d'or des visiteurs qui nous sont parvenus, nous pouvons lire, à côté des notes des « vieux maîtres », les noms d'écrivains, de poètes, de musiciens et d'acteurs. Plus tard, il s'avéra que Pál Petri-Galla était un agent III/III, un espion de l'appareil communiste, organisant ces événements culturels clandestins afin de dresser la carte des cercles artistiques suspects et de surveiller, enregistrer les conversations et rendre compte des orientations artistiques subversives et d'éventuels positions politiques dissidentes. Néanmoins, aucun des participants à ces événements culturels, le Cercle de Zugló inclus, n'avait à ce moment connaissance de cette information. Tous trouvèrent en l'appartement de Petri-Galla la plateforme de présentation, d'échange intellectuel et artistique qui leur manquait, et quant au Cercle de Zugló, il s'élargit de quelques jeunes membres, peintres et sculpteurs autodidactes pour lesquels le travail du groupe rencontrait dans une certaine mesure leurs préoccupations artistiques.

3. Dilatation : le Cercle comme pôle d'attraction et plateforme intellectuelle alternative pour les autodidactes.

En 1962-63 – en à peu près deux ans – le nombre des membres du Cercle augmenta donc considérablement. Malgré la direction fortement déterminée par Sándor Molnár, son organisation et fonctionnement en tant qu'atelier intellectuel ouvert attira de nombreux jeunes artistes autodidactes qui cherchaient à sortir de leur isolement, étant encore moins informés sur le monde de l'art que leurs compères ayant étudié à l'Académie. Le principal vecteur de cette augmentation était, hormis l'appartement de Pál Petri-Galla, le bouche-à-oreille. Par le

¹⁸⁹ « Novemberben Korniss és Mezei Árpád meghívtak, hogy állítsak ki Veszelszky Bélával Petri-Gallánál. A kiállítást Korniss Dezső rendezte és Mezei Árpád nyitotta meg. Csak nyomtatott meghívója volt. Ettől kezdve Korniss volt majdnem egyedüli kapcsolatom éveken keresztül. Eleinte, egy éven át Mezei Árpádhoz jártunk Veszelszky Bélával. Ez nagyon gyümölcsöző volt : Mezeiék gyűjteményében láttam először olyan hazai (Vajda Lajos) és külföldi meseterek (Vasarely) műveit eredetiben, melyek abban az időben itthon hozzáférhetetlenek voltak. Ebből a gyűjteményből rendeztünk is egy kiállítást Petri-Gallánál », *Ibid.*, p. 229.

biais d'amis ou de connaissances, la renommée des réunions tenues dans l'appartement de Sándor Molnár se répandit rapidement et de plus en plus nombreux furent ceux qui s'associèrent occasionnellement aux discussions. Les curieux mis à part, les nouveaux membres prenant activement part au travail commun d'analyse et de discussion étaient Gábor Attalai, Tibor Csiky, Sándor Csutoros, Miklós Halmy, Tamás Hencze, Endre Hortobágyi et László Molnár. D'autres visitaient régulièrement le Cercle tels que les architectes László Deák et László Vizi, le musicien Ferenc Winhardt (émigré en 1974) et le libraire-antiquaire Károly Nagy. L'architecte László Deák, attirant l'attention de Sándor Molnár sur l'« exposition maison » qu'Endre Hortobágyi et László Vizi organisèrent dans un hangar à Pesthidegkút, permit à ces deux jeunes peintres, et tout particulièrement Hortobágyi, de rentrer en contact avec le Cercle et son travail.

L'on comptait également parmi les visiteurs occasionnels les artistes Attila Csáji, Tamás Galambos, Endre Tót, Róbert Swierkiewicz et Tamás Szentjóby, les historiens d'art Gábor Pap, János Tölgyesi, Géza Pernecky et Péter Sinkovits. N'appartenaient pas à proprement parler au Cercle mais effectuaient un travail similaire János Fajó, dont nous parlerons plus avant et Krisztián Frey, qui participa plus tard à une exposition du Cercle en décembre 1966 à Újpest, mais que nous avons décidé de ne pas examiner dans cette étude, car ni son style pictural, ni sa présence aux événements collectifs des années soixante ne revêt une importance particulière dans l'histoire de cette communauté artistique. Le noyau du Cercle demeurait cependant concentré autour du quatuor Sándor Molnár, Imre Bak, et István Nádler, Pál Deim se détachant progressivement pour se concentrer d'un point de vue social et artistique sur la tradition de Szentendre. Comparé à cela, les circonstances changèrent et bientôt les autodidactes, aux parcours et niveaux différents, formèrent la majorité du Cercle.

Sándor Molnár, organisateur de ces réunions et discussions, dû se résoudre, pour le bon fonctionnement de ces ateliers, à poursuivre le travail en groupes plus réduits et de compositions plus variées. Les jeunes artistes étaient effectivement à différents niveaux, desquels dépendaient leurs centres d'intérêt et donc les textes, exercices ou reproductions dont ils avaient besoin. « Je trouvais le groupe trop grand. Je pensais impossible de réaliser un travail de fond avec autant de gens, c'est ainsi que nous nous retrouvions à différents jours,

dans de plus petits groupes et tout le monde recevait des exercices à réaliser »¹⁹⁰, déclara à ce propos Sándor Molnár. De tout cela résulte le fait que l'organisation du Cercle n'était pas unifiée. Le Cercle se scinda progressivement en petits groupes rattachés plus ou moins lâchement les uns aux autres, sans discipline sectaire. Chacun participait aux réunions librement et selon ses propres exigences, avec une régularité et intensité alternantes.

Les artistes que nous avons choisis d'étudier dans notre prochaine partie, nommément les peintres Endre Hortobágyi et Tamás Hencze ainsi que les sculpteurs Tibor Csiky et Sándor Csutoros, sont ceux qui participèrent avec les membres du Cercle de Zugló aux expositions chez Pál Petri-Galla, et dont la démarche et les affinités artistiques correspondent aux orientations de Bak, Deim, Molnár et Nádler. D'un point de vue général, ils partageaient le volonté de rejonction avec la scène artistique occidentale si caractéristique de l'Ecole Européenne et dont le Cercle de Zugló se posait en héritier. Plus particulièrement, il s'agissait de l'intérêt et de la sensibilité pour l'abstraction française dans le cas des peintres Endre Hortobágyi et Tamás Hencze, ainsi que de la théorie bioromantique d'Ernö Kállai pour les sculpteurs Tibor Csiky et Sándor Csutoros.

Nous souhaitons également souligner l'importance de leur statut d'autodidacte en ce qu'il marque une grande différence en termes de liberté de création par rapport au noyau originel du Cercle de Zugló qui bénéficia d'apprentissage artistique institutionnel. Nous pouvons en effet voir que les 'formés' – Bak, Deim, Molnár et Nádler – expérimentaient de manière moins radicale malgré leur volonté prononcée d'ouverture et leur soif de connaissance pour l'art international. Leur encadrement universitaire avait vraisemblablement trop étroitement formaté leur vision et trop d'attentes avaient été formulées à leur égard par rapport aux traditions des avant-gardes constructivistes hongroises. Remarquons également le fait que la pensée artistique des 'formés' étaient, comme nous l'avons vu plus haut, beaucoup plus perméable à un contenu philosophico-spirituel, quelques fois ésotérique même, témoignant de la forte influence de Béla Hamvas. Ces autodidactes en revanche, s'intéressaient en majorité bien moins à la spiritualité. Ils lui préféraient soit l'expérimentation de solutions purement plastiques et picturales, tels que les peintres Tamás Hencze ou Endre Hortobágyi, soit la voie

¹⁹⁰ « A csoportot túl nagynak tartottam ; úgy gondoltam, érdemi munkát ennyi emberrel nem lehet végezni, ezért a hét más-más napján találkoztunk külön, kisebb csoportokban és mindenki megkapta az elvégzendő feladatát », MOLNÁR Sándor, biographie manuscrite, 1980.

bioromantique représentée par les théories d'Ernő Kállai – dont le but était de légitimer la peinture abstraite en soulignant sa correspondance formelle avec les images scientifiques de l'infiniment grand et de l'infiniment petit – comme nous pouvons le voir avec les productions sculptées particulières de Tibor Csiky et Sándor Csutoros.

B. L'approche formelle de l'héritage de l'Ecole Européenne par les peintres et sculpteurs autodidactes Tamás Hencze, Endre Hortobágyi, Tibor Csiky et Sándor Csutoros.

Être un artiste autodidacte du temps de la période communiste en Hongrie relevait de l'exploit, car cela signifiait exister hors du circuit de l'enseignement artistique qui était, comme nous l'avons vu précédemment, la seule voie permettant une professionnalisation artistique. Parmi les artistes autodidactes que nous mentionnons dans cette partie, nous pouvons affirmer que seul Tamás Hencze accéda à une véritable carrière artistique et à la reconnaissance professionnelle de son travail, d'abord au sein du Cercle de Zugló, puis de manière indépendante et individuelle. Endre Hortobágyi, Tibor Csiky et surtout Sándor Csutoros ne suivirent pas cette voie – que ce soit par leur non-conformisme défiant de la politique culturelle, ou par leur désintérêt pour la visibilité publique et officielle de leur travail – et leurs noms apparaissent de ce fait trop rarement dans l'histoire de l'art de cette période. Nous tenons à leur consacrer cette partie car leur approche créatrice et esthétique était radicalement novatrice, libérée, individuelle et pourtant en phase avec les préoccupations et problématiques artistiques du moment. Pendant les quelques années durant lesquelles leurs orientations artistiques rejoignirent celles du Cercle de Zugló, ils ébranlèrent les acquis de la peinture et de la sculpture.

1. La libération du geste, de la surface et de la composition : Endre Hortobágyi et Tamás Hencze.

a. Endre Hortobágyi : de la calligraphie à l'essence abstraite de la nature.

Endre Hortobágyi¹⁹¹ est une figure singulière et peu connue de la peinture abstraite hongroise. Son œuvre réduite n'a guère été étudiée, lui-même n'a guère exposé et son nom est tombé

¹⁹¹ Endre HORTOBÁGYI (1941-1998) : peintre autodidacte, il entend parler du Cercle de Zugló en 1961 et prend régulièrement part à son activité à partir de 1962.

dans l'oubli¹⁹². Nous pouvons néanmoins affirmer que les quelques œuvres qu'il réalisa au cours des années soixante constituent une interprétation originale, libérée et légère de l'abstraction lyrique française, peut-être même son exemple le plus convaincant et authentique. Fréquentant le Cercle de Zugló à partir de 1962, l'activité picturale de l'autodidacte Endre Hortobágyi a évolué de manière différente que celle de ses compères ayant suivi une formation artistique. Depuis la fin des années cinquante au début des années soixante, sa peinture se caractérise par des gestes libérés calligraphiés sur papier. C'est instinctivement qu'il s'orienta vers la calligraphie, n'ayant aucune connaissance ni de l'art extrême-oriental, ni de l'engouement qu'il suscita dans l'art moderne occidental. Il ne reste cependant aucune trace physique de ces œuvres calligraphiques de jeunesse, seulement des témoignages écrits.

Prenant également part aux visites d'ateliers des vieux maîtres de l'avant-garde hongroise organisées par le Cercle de Zugló, Hortobágyi fit connaissance et se lia d'amitié avec Dezső Korniss dans l'art duquel il trouva de nombreuses correspondances avec ses propres orientations et préoccupations picturales. L'importance du travail de Korniss pour Hortobágyi ne résidait non pas dans une parenté stylistique, mais dans l'approche totalement libérée de la surface picturale, que le maître attint – au cours des années 1950 – par le biais de la calligraphie. Si les œuvres de Hortobágyi que nous mentionnons dans cette étude ne sont pas calligraphiques à proprement parler, l'influence de Dezső Korniss sur Hortobágyi s'exprime avec tout autant de vigueur dans le traitement dynamique de la surface, affranchie des conventions et du statisme en vigueur jusqu'alors.

Dans l'introduction au catalogue de son exposition au Musée Ernst de Budapest, en 1996, Endre Hortobágyi se penchait sur les sources de sa pratique picturale: « Les symboles de la nature amenèrent l'homme à se reconnaître dans l'existence, et ce fut aussi la nature qui lui offrit l'expérience de la beauté, qu'il s'agisse des phénomènes naturels qui le ravissent, de plantes, d'animaux, du corps humain, ou même le chant d'un oiseau des forêts.

Celui qui peint dans un transport d'admiration sincère sous cet effet direct, avec foi et conviction, va sans nul doute trouver sa propre voix. De par la force de l'expérience, il sera

¹⁹² Nous avons localisé de ses toiles en été dernier, certaines d'entre elles n'ayant jusqu'alors pas été photographiquement reproduites. Ainsi quelques unes des reproductions utilisées dans ce travail sont visibles pour la toute première fois.

capable de développer sa propre manière de peindre et son style. Le peintre touche au but dans son travail lorsqu'il parvient, par le biais du principe et de l'idée, à l'état de liberté depuis longtemps perdue »¹⁹³. Endre Hortobágyi considérait donc l'expérience naturelle comme un facteur libérateur permettant au peintre de trouver son propre style pictural. En cela, nous pouvons remarquer que son approche – et la pratique en résultant – diffère radicalement de celle des membres du Cercle de Zugló. Ses sources d'inspiration étant réellement d'origine naturelle – paysages, arbres, saisons, effets de lumière... –, il ne considérait pas l'abstraction lyrique se reposant sur l'essence abstraite de la nature comme un exercice de style parmi tant d'autres, mais véritablement comme un programme concret, qui le mène progressivement vers ce que les autres membres de Zugló n'ont pas réussi à atteindre : la libération de la surface picturale.

- **Dépasser la forme, éveiller la toile : le paysage comme spectacle libérateur (1962-1965).**

L'œuvre de Hortobágyi réalisée au cours des années soixante peut être divisée en deux grandes phases, la première s'étendant de 1962 à 1965, à tendance abstraite, aux accents surréalistes et comportant des éléments constructivistes représentée par les œuvres *Paysage (Táj)*, *Cerf Mythique (Csodaszarvas)* et *Courbe*¹⁹⁴ (*Ív*). Dans ces toiles dont nous parlerons peu, loin de la monochromie calligraphique, Hortobágyi travaille en grand format avec des couleurs vives, de larges aplats de couleurs, et une gamme chromatique contrastée fortement inspirées de la tradition picturale de l'Ecole Européenne. Ces toiles présentent encore de vagues réminiscences et souvenirs des scènes ou formes ayant servant de modèle. Leur effet général est statique de par l'horizontalité de la composition. Un caractère hétérogène général domine ces œuvres, généré par des moyens et éléments picturaux divers et variés tels qu'aplat et taches lourds et uniformes, traits de pinceau saccadés, touches de couleur, ou lavis presque transparents. Quant à la combinaison et l'hybridation de vagues et multiples

¹⁹³ « A természet szimbólumai vezették rá az embert arra, hogy felismerje magát a létben, s egyben a természet ajándékozta meg a szépség élményével. Legyenek azok az embert gyönyörködtető természeti jelenségek, növények, állatok, az emberi test, vagy akár az erdei madár hangja.

Aki közvetlen élmény hatása alatt fest őszinte elragadtatással, hittel és meggyőződéssel, az törvényszerűen rátalál saját hangjára. Az élmény erejénél fogva képes lesz kialakítani saját festésmódját, stílusát.

Munkálkodásában akkor ér célba a festő, ha eléri azt az állapotot az elv, az eszme révén, amely által képes visszahelyezni magát az elvesztett szabadság állapotába », HORTOBÁGYI Endre. *Visszatekintés (Rétrospection)*, GELENCSE ROTHMAN Éva éd. *Hortobágyi Endre*. Budapest : Műcsarnok, 1996, p. 5.

¹⁹⁴ Cf. annexes n°36-38 p. 42-44.

évoqueries de paysages, d'architectures – *Cerf mythique* – ou de formes organiques – *Courbe* – elles confèrent à ces premières toiles manquant encore de maturité un caractère plutôt surréaliste.

En 1965, Hortobágyi peint *Paysage transcendantal*¹⁹⁵ (*Transzcendentális táj*), œuvre qui marque une transition entre la série précédente et les toiles totalement abstraites lyriques de 1965-1966. Dans cette peinture, les aplats de couleurs jusque-là clairement contourés se fondent les uns dans les autres par des dégradés nuancés. La composition rigide des œuvres antérieures semble se disloquer, se désintégrer et se dissoudre dans un mouvement tourbillonnant, ce qui met en branle le statisme et la lourdeur figées de la série précédente. Les œuvres abstraites lyriques réalisées au cours des mois suivants se libèrent de toutes ces contraintes. La surface se fragmente, éclate et se dégage de toute allusion plastique à une scène vue ou élément figuratif. En cela, nous pouvons déceler l'influence du travail pointilliste de Béla Veszelszky¹⁹⁶, maître reclus de l'avant-garde picturale hongroise qui fit éclater la surface picturale – en particulier pour la peinture intitulée *Eté (Nyár)*, datant de 1965 – et redonnant une place centrale à la réserve, au vide de la toile. Néanmoins, nous pouvons également tracer un parallèle – d'autant plus surprenant que Hortobágyi n'avait vraisemblablement pas pu les voir – avec les peintures de Jean Bazaine datant de la fin des années cinquante et du début des années soixante, notamment en ce qui concerne la touche fluide et le travail en rideau de couleurs caractéristiques de *Dernière neige à Rochetaillée* (1959), *Matin au jardin* (1959) ou encore *Eau du soir* (1961)¹⁹⁷.

- **Les peintures bruissantes et frémissantes : capturer les effets changeants de la lumière et du mouvement naturels sur la toile (1965-1966).**

Les toiles *Eté* et *Nuit*¹⁹⁸ (*Éj*) toutes deux peintes en 1965, peuvent être considérées comme l'amorce d'une phase nouvelle dans l'évolution picturale de Hortobágyi. Étant les pendants l'une de l'autre, les deux peintures présentent une surface fourmillante de touches de couleurs contrastées formant un rideau vertical. Dans *Eté*, Hortobágyi évoque le scintillement des

¹⁹⁵ Cf. annexe n°39 p. 45.

¹⁹⁶ Cf. annexe n°40 p. 46.

¹⁹⁷ Cf. annexes n°41-43 p. 47-49.

¹⁹⁸ Cf. annexes n°44-45 p. 50-51.

rayons du soleil à travers la végétation et les feuillages en juxtaposant les touches de couleur jaune, bleue et blanche. Il obtient ainsi une composition mouvante, frémissante, comme si l'on parvenait à saisir le mouvement du vent dans les branches, engendrant un jeu de lumières changeant. Le jeune peintre tente de transposer l'effet diffractif et transcendantal de la lumière dans sa propre pratique picturale. Dans *Nuit*, ce sont les faibles lueurs et reflets de lumière lunaire ainsi que la caractéristique homogénéisante de l'obscurité que Hortobágyi cherche à transposer dans la peinture. Ses œuvres semblent en effet poser un problème quasi-insoluble : transposer dans la peinture à l'huile la spontanéité, l'élan et le dynamisme du geste, du coup de pinceau ainsi que le momentané, l'instant de la scène naturelle tout en conservant l'essence et le perpétuel mouvement des éléments. Peindre une œuvre dépositaire de la fraîcheur du geste, tout en conférant un certain ordre pictural aux formes jetées sur la toile, tel est l'objectif de Hortobágyi.

« J'estime que l'évolution de mon activité de peintre se rattache au courant de la 'nouvelle sensibilité', ou du moins s'en rapproche. Cependant, j'emploierais davantage la désignation 'nouvelle picturalité' pour mes peintures, qui présente deux traits principaux :

1. La composition picturale organique succède à la structure picturale traditionnelle, tendant vers l'équilibre. Les éléments organiques homogènes naissant les uns des autres forment une unité de la surface. C'est de cette méthode qu'éclot entre autres la force spontanée qui caractérise ce genre de peinture.

2. La picturalité définie ou libre. J'entends par là que la peinture, dépendant de l'intention de représentation, se compose soit de rayons, de faisceaux libres et naissant les uns des autres, soit de lignes de forces, lumières et faisceaux lumineux s'entrecoupant, s'épousant les uns les autres »¹⁹⁹.

¹⁹⁹ « Nézeteim szerint festői tevékenységem további alakulása az 'új érzékenység' áramlathoz kapcsolódik, vagy ahhoz közel álló. Bár képeimre inkább az 'új festőiség' megjelölést használnám, amelynek két fő vonása van :
1. A hagyományos, kiegyensúlyozottságra törekvő képszerkesztés helyébe organikus képszervezés lép. Az egymásból kibomló egynemű elemek organikus egységet képeznek a felületen. Ebből a módszerből fakad többek között az a spontán erő, amely az ilyen képeket jellemzi.
2. A kötött vagy kötetlen festőiség. Ez alatt azt értem, hogy a képet, a megjelenítés szándékától függően, vagy szabad sugarak, sugárnyalábok egymásból kifejlődő, vagy egymást metsző, egymásba simuló erővonalak, fények, fénysávok alkotják », *Ibid.*

Nous pouvons illustrer cette idée de picturalité définie ou libre grâce à l'œuvre intitulée *Ecoulement*²⁰⁰ (*Áramlás*). Contrairement à *Été* ou *Nuit*, Hortobágyi abandonne le travail de la surface en rideau vertical de couleur afin d'introduire des lignes de force et des faisceaux qui creusent des sillons et traversent la toile en diagonales. Les touches de couleur rouge, jaune, rose, bleue, blanche et grise appliquées des côtés latéraux vers le centre, et du haut vers le bas, s'écoulent et fuient des coins gauche et droit de la toile pour converger, se rencontrer et s'entrecroiser au centre bas, formant une crête qui évoque un plumage, et donne également la sensation de sortir de la toile. Dans sa rupture avec l'orientation purement verticale de la touche que nous avons pu voir dans les travaux précédents, cette œuvre annonce *Zugliget*, une peinture aux tons sombres, à la surface tourmentée et craquelée, dont le caractère dramatique est souligné par l'application très lâche de la matière picturale, la juxtaposition du jaune et du noir, ainsi que par la convergence des touches de pinceau vers le centre de la toile.

Œuvre principale de cette période, *Zugliget*²⁰¹ (1965) évoque le feuillage frémissant et ondulant d'un vieil arbre au tronc prêt à se craqueler pour laisser transparaître les rayons du soleil et s'échapper l'essence, l'esprit, l'énergie primordiale et vitale de l'élément naturel. Comme toutes les grandes toiles de Hortobágyi, *Zugliget* dévoile des surfaces sensuelles, matérielles de par l'utilisation riche et épaisse de la matière picturale. Le relief ainsi né sur la toile crée une tension physique, un jeu d'ombres projetées, accentuant le jeu changeant et organique des couleurs. C'est probablement *Zugliget* qui concentre et symbolise le mieux le travail de libération de la surface entreprise par le jeune peintre, comme il l'exprime lui-même: « Sensation de liberté, foi et confiance en l'avenir, principes et idées à suivre déterminèrent ma peinture au commencement – le premier résultat important est la peinture intitulée 'Zugliget', réalisée en 1965. Le titre signale le contenu : détail de forêt, arbre, 'arbre de vie'. Tourbillon coloré se déversant en forme angulaire »²⁰². Selon Hortobágyi cependant, *Zugliget* est habitée d'un élan trop confus et bouillonnant qui s'apaise et se cristallise dans les peintures suivantes intitulée *Arbre (Fa)* et *Apaisement (Levezetés)*. « Bien que je considère cette peinture réussie, elle [Zugliget] est bien trop naturelle. Les peintures 'Arbre' et 'Apaisement' réalisées quelques mois plus tard, sont plus homogènes, leur langage plus clair.

²⁰⁰ Cf. annexe n°46 p. 52.

²⁰¹ Zugliget est le nom d'un des quartier de la ville du côté Buda, réputé pour sa verdure luxuriante. Cf. annexe n°47 p. 53.

²⁰² « Szabadságélmény, a jövőbe vetett hit és bizalom, elvek és követendő eszmék határozták meg a festézetem kezdetét – az első fontos eredmény, az 1965-ben keletkezett 'Zugliget' című kép. A cím is jelzi a kép tartalmát : erdőrészlet, fa, 'életfa'. Ék alakban lezúduló színforgatag », *Ibid.*

Alors que la première se compose d'éléments se ramifiant de manière radiale et rappelant les branches d'un arbre, la seconde est complètement décomposée. En substance, toutes deux sont des œuvres non-figuratives. J'estime que ces trois peintures sont les résultats les plus importants dans ma peinture des années soixante »²⁰³.

Approchant l'abstraction lyrique depuis la calligraphie et la peinture gestuelle, Hortobágyi rejoint véritablement l'orientation stylistique du Cercle de Zugló en 1965, comme nous pouvons le constater avec les œuvres *Arbre*, *Apaisement* et *Peinture rouge (Vörös kép)* datant toutes trois de 1965-66. *Arbre*²⁰⁴ marque effectivement une rupture dans la construction et la structuration de la toile en ce que le morcellement caractérisant les œuvres précédentes disparaît, laissant place à une dynamique plus fluide de la relation des couleurs entre elles. Les bleus, verts, blancs, roses et rouges foncés ne naissent pas les uns des autres mais sont juxtaposés et ondoient les uns à côté des autres, pour se rejoindre au centre de la toile en un point névralgique, créant un réseau plus stable et apaisé. Les plans de couleur présentent des contours plus définis que dans les œuvres réalisées plus tôt. Il semblerait que Hortobágyi voulut mettre à plat et ordonner le dynamisme chaotique jusqu'alors présent dans ses peintures. Contrairement aux œuvres citées précédemment dans lesquelles la tension de la composition se concentrait vers l'intérieur, la peinture *Arbre* donne la sensation de dépasser et s'étendre bien au-delà des limites physiques de la toile, ce qu'accentue également sa disposition horizontale. La matière picturale est employée de manière plus épaisse, évoquant même la vue de coupe de tissus organiques ou végétaux dans lesquels les fluides, les sucs et les sèves auraient coagulé.

Cette utilisation riche de la matière picturale se retrouve dans les dernières œuvres *Apaisement* et *Peinture rouge*²⁰⁵, qui sont les deux dernières toiles connues que nous pouvons clairement rattacher à la période abstraite lyrique du Cercle de Zugló. Ces deux peintures, totalement abstraites, sont stylistiquement et chromatiquement très proches avec une facture épaisse et souple, et une tonalité générale chaude, se déclinant en rouges, oranges, jaunes, noirs, blancs et bleus dans laquelle nous reconnaissons également la technique de

²⁰³ « Bár a képet jónak találok, túlságosan is naturalis. A pár hónappal később született 'Fa' majd 'Levezetés' című képek homogénabbak, tisztább nyelvezetűek. Míg az első sugarasan szétágazó, fa ágaira emlékeztető elemekből áll, a második teljesen felbontott. Lényegében mind a kettő nonfiguratív mű. Úgy érzem, e három kép a hatvanas évek legfontosabb eredménye festészetemben », *Ibid.*

²⁰⁴ Cf. annexe n°48 p. 54.

²⁰⁵ Cf. annexes n°49-50 p. 55-56.

juxtaposition de tonalités opposées que Hortobágyi a employé dans ses toiles précédentes telles qu'*Eté* ou encore *Zugliget*. Bien que le titre *Apaisement* évoque une idée de calme, c'est une surface grouillante de couleurs qui nous fait face, comme une réminiscence lointaine et abstraite des toiles de James Ensor. Sa disposition verticale suggère un mouvement de descente, comme si les volutes et tourbillons retombaient doucement vers le bas de la toile. Au centre de la toile, nous distinguons une vague structure noire non identifiable, aux contours morcelés, tantôt émergeant tantôt se fondant dans l'amas dense des autres couleurs. *Apaisement* se veut vraisemblablement être la représentation d'une sensation ou d'une atmosphère saisonnière changeante, d'une lumière estivale fatiguée déclinant progressivement vers la fraîcheur automnale.

Dans l'œuvre intitulée *Peinture rouge*, nous retrouvons cette même vague structure noire autour de laquelle semble s'articuler la composition. Les couleurs sont appliquées de manière plus lâche qu'auparavant et forment des langues élancées qui rappellent un grand brasier de broussailles. Le jeu de juxtaposition de couleurs aux tonalités opposées accentue l'impression d'incandescence et les effets chromatiques changeants du feu et de la braise. Comme dans le cas d'*Arbre*, *Peinture rouge* donne la sensation de repousser les limites physiques de la toile et d'exister dans un cadre beaucoup plus large que sa simple représentation. La recherche picturale de Hortobágyi s'applique donc à saisir un instant de la scène naturelle vue, non pas dans son caractère statique, mais tout en préservant la tension, le dynamisme, le changement, le mouvement de l'instant précédant et de l'instant suivant.

Dans ce point de vue, nous pouvons affirmer que l'approche d'Endre Hortobágyi présente une grande similarité avec celle de Tamás Hencze, même si leurs sources d'inspiration respectives sont très différentes : Hortobágyi puise sa force créatrice dans les scènes d'origine naturelle alors que Hencze s'intéresse exclusivement aux questions d'ordre formel et plastique de la dynamique gestuelle ; le premier s'appuie sur la tension engendrée par la juxtaposition de différentes couleurs pendant que le second se dirige vers une réduction drastique du chromatisme pour ne plus se concentrer que sur le geste, son dynamisme et son rapport à l'espace. Les deux jeunes artistes ont chacun été influencés de manière déterminante par l'attitude picturale de Dezsó Korniss et présentent le même rapport instinctif libre et analytique aux différents problèmes soulevés par l'abstraction, enjambant dès le départ la contrainte inconsciente de ressemblance ou d'identification à l'objet représenté que nous avons décelé

chez les autres membres du Cercle dans leur première phase d'exploration de l'abstraction lyrique.

b. La peinture gestuelle de Tamás Hencze : le processus de réduction chromatique.

Tamás Hencze fit la connaissance des membres du Cercle une année après un voyage mémorable à Paris en 1961 où la rencontre avec l'art moderne le marqua profondément. Ce voyage est un choc pour lui, comme il en témoigne : « ... j'ai senti que l'art libre existe, qu'il existe un autre art dont les possibilités sont infinies et qu'il existe aussi un autre système. Cela eut [...] l'effet d'une libération »²⁰⁶. Ce voyage fut également déterminant pour Hencze dans la mesure où la rencontre physique avec ces peintures, dont ses compères du Cercle de Zugló ne virent que des reproductions, l'encouragea à se libérer assez tôt de l'héritage de l'Ecole Européenne et à s'intéresser à des questions purement plastiques. Les calligraphies imprégnées de philosophie zen et datant des années 1940 d'André Masson, la pratique de l'écriture au pinceau d'Henri Michaux, la gestualité de Georges Mathieu, les œuvres dynamiques de l'allemand Hans Hartung, le travail de Zao Wou-ki, peintre d'origine chinoise vivant en France, et tout particulièrement l'art de Pierre Soulages qu'il cite lui-même parmi ses maîtres, laissent une marque profonde dans sa démarche picturale. « Je me rappelle aujourd'hui encore – évoque-t-il en 1993 – une interview dans laquelle Soulages raconte comment il est devenu peintre. Il était issu d'une famille de paysans bretons, et lorsqu'il regardait le paysage, il voyait les dolmens de pierre se profiler sous la neige blanche. C'est ainsi que les blocs prirent forme sur ses toiles, et ainsi le secret de l'abstraction classique devenait absolument compréhensible. [...] Pour ma part, l'abstraction ne provenait pas du paysage classique ou d'une expérience réelle. Pour moi l'inspiration était matérielle, non pas spirituelle. Donc comment se meut la matière, comment fonctionne la peinture, disons prétentieusement que c'était les techniques ou l'art appliqués sur le média, l'intermédiaire qui m'intéressait, non pas la signification, donc la partie associative, mais l'action elle-même, la

²⁰⁶ « ... megéreztem, hogy van szabad művészet, van más művészet is, aminek korlátlanok a lehetőségei, és hogy létezik egy másik rendszer is. Ez [...] felszabadítólag hatott », HAJDU István, Minden siker ellenére sem jó a közérzetem – Beszélgetés Hencze Tamással (Malgré le succès, je n'ai pas le moral. Discussion avec Tamás Hencze). *Kritika*, 1993, n°3, p. 24-26.

mise en mouvement de la matière »²⁰⁷. Les trois dernières phrases de Hencze sont essentielles pour comprendre ses intentions picturales et son œuvre entière. Elles dévoilent donc à quel point l'approche spirituelle et idéologique de l'art est étrangère à Hencze. Ni ses travaux tachistes et gestuels datant de la moitié des années soixante, ni ses peintures ultérieures cinétiques et illusionnistes abstraites ne s'appuient – contrairement à la pratique de nombre de ses contemporains – sur des bases idéelles, théories et philosophiques. Tout comme l'héritage assumé de Lajos Kassák et de László Moholy-Nagy, il s'agissait tout d'abord d'un choix et d'une décision morale et éthique, plus que de la poursuite du fondement théorique de sa démarche picturale.

D'autre part, si à cette époque l'influence de la philosophie zen, de la pensée extrême-orientale, de l'art de la calligraphie s'était également faite ressentir en Hongrie au travers des voies de transmission non officielles comme le penseur Béla Hamvas et sa femme Katalin Kemény, ou encore Pál Miklós, historien d'art, sinologue et traducteur littéraire, Hencze lui-même était davantage sensible aux questions plastiques inhérente à la philosophie de l'art extrême-oriental : couples vides-plein, statisme-dynamisme, gestualité-espace réceptacle dans sa peinture.

En cela, son intérêt pour le processus créatif et sa curiosité picturale différait radicalement de ceux des autres membres du Cercle. Dans le Cercle de Zugló en effet, à côté de la tradition de l'Ecole Européenne, Sándor Molnár s'intéressait à Jean Bazaine sur le plan théorique et à Maurice Estève sur le plan formel. Nádler étudiait également Bazaine et le canadien Jean-Paul Riopelle, alors que Bak s'orienta vers Alfred Manessier dont les peintures plus structurées – peut-être sous l'influence de ses vitrages aussi –, contourées et contrastées lui correspondaient davantage. Hencze, en revanche, affectionnait bien moins la peinture lourde et refroidie de l'Ecole de Paris basée en définitive sur le post-impressionisme et le cubisme, lui préférant le travail de Pierre Soulages, Georges Mathieu et Hans Hartung.

²⁰⁷ « Ma is emlékszem, ahogy egy interjúban Soulages elmondja, hogyan lett festő. Breton parasztlakos ivadék volt, aki kiment a tájba, és ahogy a fehér hóban a kődolmenek kirajzolódtak, úgy alakultak ki a nagy tömbformációk a képen, tehát abszolút meg lehetett érteni a klasszikus absztrakció titkát. [...] Nekem nem a klasszikus tájból vagy egyéb valóságélményből jött az absztrakció. Számomra az inspiráció materiális volt, nem szellemi. Tehát hogyan mozog az anyag, hogyan működik egy festék, mondjuk nagyképűen : a médiára, a közvetítőre alapozott technikák vagy művészet érdekelt, és nem a jelentés, szóval nem az asszociációs része érdekelt, hanem maga a cselekedet, az anyag mozgatása », *Ibid.*

- **Les premières aquarelles colorées (1962-1964).**

Hencze réalise en 1962, suite à son voyage à Paris, une série d'aquarelles²⁰⁸ dans laquelle le processus de composition se décline en trois plans. L'arrière-plan est soit laissé blanc, soit traité de manière légère avec un jus ou un lavis de couleur jaune. Sur cette base Hencze applique une ou plusieurs taches de couleur sombre – violet, brun, noir, rouge – que l'on peut nommer geste 'stable' et qui se distingue fortement du fond, créant ainsi une impression de profondeur et d'apesanteur. Cette seconde couche, dans laquelle Hencze joue sur le hasard et l'imprévisibilité du contour généré par la technique de l'aquarelle, a la fonction de support pour le plan suivant. En tant qu'élément stable, elle détermine en effet le point de départ et la direction que le geste dynamique symbolisant le troisième plan, doit prendre. L'élan gestuel de la dernière phase vient donc compléter l'élément stable, mais est aussi le dépositaire de l'identité de l'artiste, sa définition physique dans l'espace. Le tracé fin et précis du geste dynamique a l'effet d'une incision dans la trame du rien, renforçant le jeu de vide et de plein, grâce auxquels Hencze articule les couples statisme et dynamisme, geste et tache, espace réceptacle et contenu gestuel, temps suspendu et instant.

Il ne fait aucun doute que certaines de ces aquarelles précoces puissent évoquer des formes naturelles, telles que des fleurs, ou des feuilles, mais il apparaît clairement que les préoccupations picturales se profilant dans cette série sont strictement d'ordre plastique et que Hencze lui-même cherche à éviter toute démarche associative, d'autant plus qu'il ne donne pas de titre à ses esquisses. Nous pouvons mentionner en tant que clôture de cette approche une peinture à l'huile sur carton intitulée *Carte de vœux*²⁰⁹. Le tiers inférieur de la peinture évoque vaguement le paysage de vallées et de montagnes si caractéristique des peintures de paysage extrême-orientales. Partant du bas vers le haut de l'œuvre, Hencze éclaircit graduellement le vert très sombre jusqu'à le mélanger au jaune de la partie supérieure, utilisant une sorte de lavis pour esquisser les silhouettes de crêtes et de crevasses. Deux éclaboussures de couleur blanche viennent compléter les arêtes qui se détachent sur un ciel et fond d'un jaune riche et intense, qui occupe les deux-tiers supérieurs de l'œuvre. Dans cette œuvre de composition hiératique apparaît pour la première fois l'élément déterminant du vide, dont Hencze explore les possibilités dans son travail de réduction chromatique. De manière

²⁰⁸ Cf. annexes n°51-55 p. 57-60.

²⁰⁹ Cf. annexe n°55 p. 61.

incontestable, cette œuvre dévoile également l'influence picturale de Zao Wou-Ki sur Hencze, et nous permet aussi de mentionner l'influence littéraire des œuvres de Lin Yutang dont le rayonnement atteignit aussi la Hongrie. Cette vague d'intérêt pour l'Extrême-Orient se fit fortement ressentir dans les arts plastiques occidentaux principalement, et son produit – une interprétation picturale et esthétique européenne – marqua profondément Tamás Hencze lors de son voyage à Paris. Si en cela son attitude correspondait au programme de ses jeunes camarades du Cercle de Zugló, Hencze était cependant loin d'en embrasser la gnose. Il s'intéressait uniquement aux aspects techniques de la calligraphie et leurs conséquences – la dynamique et la fluidité du geste contrôlé ou non, le lyrisme généré par les infimes différences des séries de mouvements moteurs et monotones –, à tel point qu'après de longues années au cours desquelles il élabore une marque picturale froide, précise et calculée, il revint à la quasi-écriture japonisante qu'il investit d'une dimension totalement différente.

- **La réduction chromatique : le geste noir dans l'espace blanc (1964).**

La phase d'expérimentation que représente donc cet ensemble d'aquarelles et la *Carte de vœux* pose les bases d'un travail méthodique et rigoureux que Hencze poursuit dans ses peintures à l'huile ou à tempera. Par la suite et ce jusqu'en 1965, Tamás Hencze explore les possibilités de réduction chromatique jusqu'à la confrontation puissante du noir et du blanc, mais aussi la réduction gestuelle jusqu'au geste unique créateur du signe calligraphique. De ce fait, Hencze absolutise la toute-puissance du geste, qui par son contenu passionnel et émotionnel génère directement, et en excluant toute correction ou considération compositionnelle, le signe pictural primaire. Le geste s'imprègne et condense en lui-même l'état momentané de la personnalité tout comme l'idée henczienne de l'œuvre en devenir. La composition est produite par et subordonnée à la projection, la trace du geste exclusif.

Nous pouvons dire que dans l'Informel hongrois, c'est Tamás Hencze qui pousse le plus loin l'exploration du caractère expressif du geste exclusif. Dezsó Korniss, qu'il considère comme son maître, développe une composition plus planifiée, moins spontanée, dans laquelle les couches de signes réalisés en *dripping* se superposent, et dans laquelle les détails décoratifs

restent toujours subordonnés à une composition consciemment déterminée à l'avance²¹⁰. Et si pour Korniss, la couleur joue un rôle déterminant dans la composition, Hencze la chasse au contraire de ses peintures. En réduisant sa gamme chromatique aux nuances du noir, du gris et du blanc, son œuvre constitue le monochromisme le plus puritain et strict de la peinture hongroise. Ceci est d'autant plus remarquable que la peinture hongroise s'oriente à cette période – par le biais du travail de Dezső Korniss notamment – vers le caractère décoratif, et les tons éclatants et explosifs du Color field. Hencze va par conséquent à contre-courant du chromatisme décoratif, cherchant tout d'abord à cristalliser l'essence du geste brut dont l'élan provient de l'extérieur du support et se dirige vers l'intérieur, ou au contraire prend forme dans l'espace pictural pour éclater hors de ses limites²¹¹. L'artiste envisage donc la matière picturale comme moyen, vecteur de l'expression du geste dans le vide et l'espace du support. István Hajdu confirme cette position : « Ses calligraphies noir et blanc se détachent totalement de toutes les écoles de la tradition picturale hongroise. Les travaux que Hencze réalise entre 1964 et 1967 représentent de la manière la plus claire la peinture gestuelle primaire en Hongrie. Nous ne trouvons ni éléments illustratifs ou transcriptifs, ni évocations paysagères et atmosphériques, ni volonté de synthèse visuelle dans ses œuvres. Les marques passionnelles de Hencze se limitant à un seul geste et déchirant le 'rien', présentent une parenté avec les peintures noir et blanc de Kline et Kooning. [...] Les peintures gestuelles de Hencze transpercent par l'extérieur la surface blanche, se propulsent la plupart du temps de la même direction dans l'espace vide, et emplissent l'espace pictural d'une tension extrême. Il n'y a pas de transition de détente, seulement des forces se tendant durement l'une contre l'autre »²¹².

Au cours de l'année 1964, Hencze réalise une série de peintures sur papier dans laquelle ses gestes reçoivent un cadre qui enserme leur dynamisme. Les gestes se condensent d'abord en une structure formée de larges applications de peinture se chevauchant comme une lourde

²¹⁰ Cf. annexe n°56 p. 62.

²¹¹ Cf. annexes n°57-58 p. 63-64.

²¹² « Fekete-fehér kalligráfiai teljesen elszakadnak a hazai festői hagyomány minden iskolájától. Hencze 1964-1967 közötti munkái képviselik legtisztábban a primér gesztusfestészetet Magyarországon. Sem leképező, átiró elemeket, sem atmoszferikus táj-felérzéseket, sem szintézis igényt nem találunk műveiben. Hencze egyetlen gesztusra szorító, drámaian a 'semmibe' hasító indulatlanymatai Kline és Kooning fekete-fehér festményeivel rokon szellemiséget árasztanak. [...] Hencze gesztusfestményei 'kívülről' szakadnak be a fehér alapra, többnyire egy irányból csapódnak az üres térbe és telítik végletes feszültséggel a képi teret. Nincs feloldó átvezetés, csakis keményen egymásnak feszülő erők », HAJDU István. *Hencze Tamás*. Budapest : Polgart Kiadó, 2004, p 25.

étouffée, comme l'illustrent les œuvres intitulées *Dessin blanc* et *Espace opaque*²¹³. Par la suite, un tissage quadrillé en diagonales apparaît dans la série *Esquisse quadrillée I-II-III*²¹⁴, vagues réminiscences de certaines œuvres de Hans Hartung, et dans laquelle Hencze crée une certaine sensation d'épaisseur en jouant sur les différentes nuances de noir, gris, ou bleu. D'un côté, le jeune peintre renforce, concentre et augmente la tension de l'œuvre grâce au cadre ordonnateur auquel il donne le même format qu'à la toile ou feuille de papier. Le cadre apparaît donc comme un premier élément de composition que Hencze utilise afin de comprimer l'élan pictural. L'énergie de ces œuvres précoces réside dans la profonde et radicale antithèse que représente l'utilisation du cadre-contenant jouant le rôle d'un étau, face au geste-contenu qui cherche à faire éclater, percer ce même cadre.

D'un autre côté, la structure de tissu ainsi obtenue – qui peut éventuellement évoquer une synthèse tentée entre l'Informel et le Pattern Painting – marque en réalité le début d'une direction nouvelle, d'un processus au cours duquel Tamás Hencze s'applique à retourner le geste contre lui-même et le tempérer, le refroidir progressivement, jusqu'à le vider et le déposséder totalement de son essence, de son élan, de son dynamisme. Notons donc l'évolution du caractère gestuel dans l'œuvre de Hencze, qui après une première phase dans laquelle le geste créateur est absolutisé, incontrôlé et non-composé, aboutit à cette seconde phase dans laquelle il construit un mur autour du geste sur lequel celui-ci rebondit jusqu'à en perdre son énergie primaire.

- **La réduction gestuelle par l'utilisation du rouleau de peintre (1965).**

Cette même année, il s'essaie, dans l'huile sur toile *Sans titre*²¹⁵, au rouleau de peintre, un nouvel outil pictural contrebalançant l'énergie du geste. Le résultat est saisissant en ce qu'il provoque une confrontation entre d'une part la froideur et la précision chirurgicale de l'application homogène et égalisée par le rouleau de peintre que l'on distingue à l'arrière-plan et d'autre part la masse en fusion dynamique représentée par le geste qui vient contredire et nier cette froideur. Cette œuvre est également importante dans la mesure où Hencze redonne sa place au vide, le geste n'occupant plus tout l'espace pictural. Le vide repousse

²¹³ Cf. annexes n°59-60 p. 65-66.

²¹⁴ Cf. annexes n°61-63 p. 67-69.

²¹⁵ Cf. annexe n°64 p. 70.

l'omniprésence du geste et devient une surface à la signification plus forte que le geste lui-même.

L'oeuvre intitulée *Atmosphère méditerranéenne*²¹⁶ (1965) se caractérise également par la présence irisante du vide. Cette huile et peinture offset sur carton de format presque carré présente une base gris clair sur laquelle Hencze applique au rouleau²¹⁷, dans la moitié supérieure, une couche fine et inégale de peinture blanche laissant transparaitre le fond. La partie inférieure demeure le siège du geste et de la facture, représentés par de larges bandes et applications épaisses de couleur noire, blanche et jaune. Cette oeuvre, très proche de travail de Rothko, marque un tournant décisif dans le travail de Hencze en ce qu'il s'agit de la dernière peinture portant encore la trace de la facture et du geste pictural. La composition annonce par ailleurs clairement et sans appel la disparition de la trace laissée par le pinceau. Le voile froid et hiératique laissé par le rouleau de peintre se place désormais hiérarchiquement au-dessus du geste vidé de son énergie vitale. La marque impersonnelle vainc et défait la trace émotionnelle, érigeant un mausolée du geste, et Hencze se détourne alors irréversiblement de son utilisation comme dépositaire de la personnalité de l'artiste. Cette oeuvre, dont le titre 'Atmosphère' annonce également la notion fondamentale servant de principe de composition durant les décennies à venir, clôt donc la période gestuelle et Informel de Hencze par le biais de laquelle, même s'il en demeure le membre jusqu'en 1968, il pouvait être stylistiquement rattaché aux années d'expérimentations à tonalités abstraites lyriques du Cercle de Zugló.

Nous pouvons donc affirmer que les jeunes artistes autodidactes tels qu'Endre Hortobágyi et Tamás Hencze abordent de façon plus autonome et instinctive les enjeux de l'abstraction. Pour eux il s'agit d'une évidence qu'ils ressentent, sans véritablement la théoriser, la spiritualiser ou l'intellectualiser, comme nous avons pu le constater chez Sándor Molnár ou Imre Bak. Suivant ce même chemin libre et indépendant, les deux sculpteurs autodidactes Tibor Csiky et Sándor Csutoros représentent également une facette peu connue de l'art abstrait des années soixante en Hongrie, le parallèle entre les sciences et l'art, dont la théorie, nous l'avons vu plus haut, fut élaborée par Ernő Kállai. Les deux jeunes plasticiens rompirent radicalement avec les acquis de la sculpture traditionnelle, le premier élaborant sur la surface

²¹⁶ Cf. annexe n°65 p. 71.

²¹⁷ Remarquons à ce propos que Tamás Hencze n'était probablement pas au courant de l'utilisation faite par l'une des figures les plus importantes du constructivisme russe, Alexandre Rodchenko, du rouleau de peintre, et ce dès 1917-1918.

de ses reliefs un jeu optique illusionnel déroutant, le second questionnant radicalement la présentation et la relation spatiale de l'œuvre et du spectateur. Si nous pouvons dire de l'œuvre de Tibor Csiky qu'elle a correctement été étudiée, l'importance du travail de Sándor Csutoros en revanche n'a, jusqu'à aujourd'hui, pas été reconnue, et la contextualisation de leur activité artistique reste également à faire.

b. La voie bioromantique selon Ernő Kállai : les sculpteurs Tibor Csiky et Sándor Csutoros.

a. Les structures micro- et macrocosmiques de Tibor Csiky.

Comme nombre de ses jeunes camarades tels que Sándor Csutoros, Gyula Gulyás, István Harasztý et Gyula Pauer, Tibor Csiky (1932-1989) devint une figure déterminante de l'avant-garde plastique des années soixante sans avoir eu de formation académique. Il commença à sculpter le bois en 1962, relativement tard, à l'âge de 28 ans. Il fit la connaissance des membres du Cercle en 1963, puis par le biais de Sándor Molnár, rencontra Dezső Korniss, Árpád Mezei et visita en compagnie des autres membres les ateliers de Tihamér Gyarmathy, Lajos Kassák et Jenő Barcsay. Lui aussi se lia d'amitié pour Korniss et plus tard, se souvenant de ses débuts et affirmant ne pas avoir reçu de formation artistique, il mentionna Dezső Korniss non pas comme son maître, mais comme une figure déterminante dans son processus de maturation artistique : « Avec lui et notre ami commun le peintre Tamás Hencze, nous formions une sorte de communauté intellectuelle de travail »²¹⁸ évoque-t-il. Pour Csiky, Korniss représentait d'une part une source de connaissances unique de l'histoire de l'art hongrois, d'autre part un modèle à suivre, celui de l'artiste obstiné, déterminé, s'étant fixé comme but l'autonomie et l'originalité²¹⁹. L'influence formelle de Korniss sur Csiky était également identifiable, comme l'attestait Éva Körner, qui traça un lien de parenté formel entre les deux artistes. Dans sa recension d'une exposition organisée à l'Université Technique de Budapest en 1968, rassemblant vieille et jeune génération, et à laquelle Csiky participa aux côtés de Tihamér Gyarmathy, Béla Veszelszky et Dezső Korniss, Körner écrit : « A l'instar des

²¹⁸ « Vele és közös barátunkkal, Hencze Tamás festőművésszel együtt egyfajta szellemi munkaközösséget alakítottunk ki », BAK Imre, CSIKY Tibor, Tanítványok a mesterről (Les disciples parlent du maître). *Művészet*, 1974, n°11, p. 23.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

peintures de Korniss, ses reliefs déploient des formes variables, des variations riches de la surface par le biais de motifs et de moyens simples. [...] C'est par une longue méditation qu'il déploie la structure de la surface du bois s'étendant devant lui, ainsi que les formes associatives que la matière première offre par ses hasards naturels »²²⁰.

Csiky établit également un lien très étroit avec Árpád Mezei qui lui ouvrit les portes de sa collection, lui montrant les œuvres de Lajos Vajda et les publications de l'Ecole Européenne. C'est ainsi que la collection de Mezei le guida vers la pensée d'Ernő Kállai sur les relations entre l'art abstrait et les sciences naturelles, et vers les œuvres du Groupe des Artistes Abstraites, dont il puisa plus tard son inspiration. C'est également Mezei qui inaugura l'une des toutes premières expositions de Csiky, qui eut lieu dans l'appartement de Pál Petri-Galla en 1964, avec la participation conjointe de Béla Veszelszky.

Dans différentes autobiographies et interviews, Csiky nomma également Lajos Kassák et Miklós Borsos, cela vraisemblablement dans le but et la volonté de légitimer son travail du fait qu'il n'a pas reçu de formation artistique. Il définit ses œuvres précoces comme « portant les traces du modernisme européen, quelque part entre Arp et Brancusi »²²¹ et sa méthode de travail comme suit : « Mon point de départ est l'examen de l'importance des éléments fondamentaux – point, ligne, vague – et des légitimités primordiales découlant des traditions plastiques internationales »²²². Nous pouvons évidemment rattacher ces propos à l'œuvre de Kandinsky dont Csiky put lire les écrits principaux – *Point et ligne sur plan*, et *Du spirituel dans l'art* – circulant parmi les membres du Cercle de Zugló²²³.

C'est en effet dans son autobiographie datée de 1971 que Csiky mentionne pour la première fois le Cercle de Zugló comme jouant un rôle décisif dans son évolution artistique, rendant compte de l'atmosphère des réunions, soulignant que seuls des problèmes d'ordre conceptionnels et techniques l'intéressaient et que leur priorité était de tenir la cadence avec

²²⁰ « Reliefjei a Korniss-képekhez hasonlóan egyszerű motívumban, egyszerű eszközzel bontanak ki változatos formákat, a felület gazdag variációit. [...] Hosszadalmas meditációval bontja ki az előtte fekvő fafelület struktúráját, s azokat az asszociatív formákat, amelyeket nyersanyaga a maga naturális esetlegességeivel kínál », KÖRNER Éva. Egy budapesti kiállítás alkalmából (A l'occasion d'une exposition à Budapest). SZÁZADOS László éd. *Csiky Tibor (1932-1989)*. Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 1994, p. 219.

²²¹ « ... ezek az európai modernizmus hatását viselik, valahol Arp és Brancusi között », *Ibid.*, p. 223.

²²² « Kiindulásom: megvizsgálni a legalapvetőbb elemek jelentőségét: pont, vonal, hullám és a plasztika egyetemes hagyományából levonható elemi törvényszerűségek vizsgálata », *Ibid.*

²²³ Voir la liste des lectures du Cercle établie par Gábor András, cf. annexe. Notons en revanche, que Csiky était bien moins perméable au panthéisme et au transcendantalisme religieux des écrits de Jean Bazaine.

les orientations artistiques les plus récentes de leur époque : « L'objectif principal était d'ordre intellectuel et informatif [...] Un système de valeur vit à priori le jour (Hencze, Bak), dans lequel la perfection et contemporanéité de la réalisation technique (dimensions, intensité chromatique, etc.) étaient les impératifs primordiaux [...], et qui se cristallisèrent suite à plusieurs heures de discussion, en tant que but ou résultat déjà atteints »²²⁴.

Nous devons également mentionner l'interview que Péter Sinkovits fit avec Tibor Csiky²²⁵, et dans laquelle l'artiste dit avoir fréquenté la bibliothèque du KÖZTI (Középülettervező Zrt., Cabinet d'architecture pour la construction de bâtiments publics) où il avait accès aux revues *Domus*²²⁶ et *Art d'Aujourd'hui*²²⁷ et trouva un album de Mondrian ainsi qu'un livre sur Jean Arp.

Le sculpteur s'efforçait également d'intégrer dans sa pratique les nouveautés et les résultats les plus récents de la poésie et musique contemporaines, ainsi que des sciences naturelles, en particulier la physique quantique. Il passa en effet trois années à étudier les mathématiques et la physique à l'Université ELTE de Budapest, écoutant les conférences de professeurs hongrois renommés en la matière, tels Alfréd Rényi, György Hajós, Károly Novobacsky et György Marx. De plus, la maison d'édition Gondolat avait, au cours des années soixante, publié les volumes d'Einstein, de Bohr, de Schrödinger, ainsi que de Heisenberg, qui tint même une conférence à Budapest en 1964.

²²⁴ « A fő cél szellemi és információs volt [...] Itt eleve olyan értékrend alakult ki (Hencze, Bak), amiben a technikai megvalósulás tökéletessége és korszerűsége (méret, színintenzitás, stb.) alapvető követelmény volt [...], amik többórás vitáink eredményeként leszűrdtek, mint feladatok vagy már, mint megvalósult eredmények », autobiographie publiée dans SZÁZADOS László éd. *Csiky Tibor (1932-1989)*. Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 1994, p. 28.

²²⁵ Cf. SINKOVITS Péter, Az anyag vonzásában. Beszélgetés Csiky Tiborral (Dans l'attraction de la matière. Discussion avec Tibor Csiky). *Művészet*, 1986, n°8, p. 40-45.

²²⁶ *Domus* est une revue italienne bilingue (anglais-italien) consacrée à l'architecture et au design et créée en 1928 par l'architecte et designer Gio Ponti.

²²⁷ *Art d'Aujourd'hui* est une revue d'art fondée en 1949 par André Bloc et le peintre Edgard Pillet en tant que publication régulière illustrée consacrée aux arts plastiques. André Bloc, ingénieur, architecte et plasticien, avait déjà créé en 1930 la revue *Architecture d'aujourd'hui*. Avec cette nouvelle publication, il voulait témoigner de son soutien et promouvoir l'art abstrait alors violemment attaqué par les peintres académiques et par les tenants du réalisme socialiste, et occulté par les milieux officiels et les conservateurs du Musée d'Art Moderne. Bloc et Pillet cherchaient aussi à favoriser la diffusion des œuvres des pionniers de l'abstraction et celles des jeunes artistes de la nouvelle génération, révélés à Paris après la Seconde Guerre Mondiale. Trente-six numéros, dont certains doubles, ont paru de juin 1949 à décembre 1954, avec de nombreuses reproductions, une couverture en couleur conçue spécialement pour la revue, et parfois une sérigraphie originale en encart. En janvier 1955, la revue changea de formule, tout en gardant ses collaborateurs habituels ; elle doubla le nombre de ses pages, s'intitulant désormais *Aujourd'hui* - avec « art et architecture » en sous-titre. Le dernier numéro sortit en décembre 1967, un an après la mort accidentelle d'André Bloc.

Les sciences naturelles n'étant néanmoins pas son seul centre d'intérêt, et il s'intéressa de près à la langue et littérature hongroise, ce qui lui permit par la suite de mieux comprendre les œuvres structuralistes de Roman Jakobson et Ferdinand de Saussure. Plus tard Csiky prit connaissance des *Cours de linguistique générale* de Saussure, dont la traduction parut en 1967 en hongrois, ainsi que les écrits sur le son, le signe et la poésie de Roman Jakobson, traduit et édité en 1969 par la maison d'édition Gondolat. Csiky s'exprimait sur ce point : « A cette époque [en 1964], je commençais de faire des reliefs sans avoir entendu parler du structuralisme²²⁸ [...] J'ai développé mon propre structuralisme de manière instinctive et sur des bases scientifiques naturelles : la mécanique quantique »²²⁹.

A l'exception de quelques uns de ses travaux précoces, la représentation fidèle du monde visible l'intéressait bien moins que les aspects organiques et les structures des éléments naturels, ainsi que l'abstraction géométrique. La source d'inspiration de ses compositions était naturelle et toujours motivée par la volonté d'explorer les perméabilités entre l'art et la science, comme en témoignent non seulement ses sculptures, mais aussi tout son corpus de dessins à l'encre, certains pouvant être considérés comme des dessins préparatoires ou des études, la majorité ayant une valeur esthétique propre et à part entière. Son travail présentait de nombreuses correspondances avec le structuralisme, l'op-art, l'art conceptuel, minimal et le constructivisme, mais s'articulait en premier lieu autour de l'analyse, la représentation, la tension équilibrée et la synthèse plastique des contraires. Il explorait donc les couples antithétiques ouvert et fermé, plan et relief, organique et géométrique, mais aussi lumière et ombre. En effet Csiky s'appuyait beaucoup sur les effets changeants de lumière et d'éclairage et le jeu de clair-obscur pour conférer un illusionnisme optique et faire se mouvoir la surface de ses compositions.

²²⁸ C'est à ce moment que la première vague du structuralisme avait lieu à Paris, mais en 1964, le structuralisme n'était pas encore d'actualité en Hongrie. C'est d'abord la revue *Kritika* qui publia des articles à ce sujet à partir de 1967. En 1968, ce fut le numéro de la revue *Helikon* dédié au structuralisme qui marqua véritablement son entrée en Hongrie. Puis, à partir de 1968-69, les œuvres de Jakobson et Saussure furent traduites en hongrois et fut également publié en 1969 *Mi a strukturizmus (Qu'est-ce que le structuralisme ?)*, ouvrage de référence écrit par János Kelemen.

²²⁹ « Ebben az időben elkezdtem reliefeket csinálni anélkül; hogy hallottam volna a strukturizmusról [...] A magam strukturizmusát ösztönösen és természettudományos alapon alakítottam ki : kvantummechanika », SZÁZADOS László éd. *Csiky Tibor (1932-1989)*. Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 1994, p. 230-231.

- **Les premières structures creuses (1963-1968).**

Une année avant de créer sa première *Structure*, Tibor Csiky réalise *Sculpture*²³⁰ en 1963, en bois de noyer noir. Cette œuvre de petite taille, morceau de bois creusé de sillons puis poli, suggère une impression de souplesse et de maléabilité de la matière, comme s'il s'agissait de pâte à modeler, mais témoigne encore de la conception classique de Csiky concernant l'existence spatiale de la sculpture. Une année plus tard, en 1964, Csiky se détourne de la nature en trois dimensions de la matière première qui est un état donné, pour créer lui-même les dimensions sur des planches de bois, surfaces totalement planes au départ. *Structure*²³¹, relief aux dimensions réduites taillé sur une planche en bois d'acajou orientée verticalement, présente des creux de profondeur, de forme et de diamètre variables évoquant l'emplacement dans la roche de coquillages fossilisés. La position de ces creux effectués à l'aide d'un ciseau à bois semble totalement aléatoire, sans que l'on puisse détecter de véritables lignes de force et l'illusion d'optique des structures plus tardives est encore absente à ce stade. La surface demeurant intouchée en de nombreux points et les traces du ciseau à bois ne se rencontrant pas, la compréhension visuelle du spectateur les identifie comme des concavités résultant d'une absence de la matière, donnant l'impression d'être de simples trous, creux, ou plaies. Mais c'est véritablement entre 1965 et 1969 qu'il créa ses œuvres paradigmatiques. Durant cette période, il sculptait des bois nobles et exotiques pour créer des reliefs au répertoire formel organique, ainsi que des structures inspirées de la mécanique quantique.

La *Structure spatiale*²³² de grande taille sculptée une année plus tard, en 1965, est l'un des premiers exemples les plus remarquables de l'illusionnisme de Csiky. Sur cette œuvre, également réalisée en bois d'acajou et d'orientation horizontale, les traces du ciseau à bois s'entrecroisent et la surface plane originale, point de repère visuel permettant de situer et définir les creux, disparaît totalement. Les marques surgissent tantôt comme des concavités, tantôt comme des proéminences, et le spectateur continue d'hésiter entre leur interprétation négative (anfractuosité) et positive (relief), ce même après les avoir palpées. L'illusion crée un paradoxe dans l'observateur et dans le processus d'observation. Si quelques vagues et lignes de force semblent émerger dans *Structure spatiale*, cette œuvre ne convoie toutefois pas encore la sensation d'ordre, et l'emplacement des marques du ciseau à bois ne sont pas

²³⁰ Cf. annexe n°66 p. 72.

²³¹ Cf. annexe n°67 p. 73.

²³² Cf. annexe n°68 p. 74.

encore déterminés par des facteurs structurels. C'est également le cas pour *Structure cellulaire*²³³ créée en 1966 et évoquant la constitution interne d'une ruche d'abeilles sans toutefois atteindre son ordre géométrique stricte, dans laquelle Csiky exploite au maximum les effets d'ombre et de lumière pour produire de nouveau un relief à l'illusionnisme prononcé et visuellement désorientant, les vides devenant pleins et les pleins vides. Ces premiers reliefs représentent autant d'univers infinis, dénués de points de concentration, où les caractéristiques spatiales sont déterminées par la matière.

La même année, Csiky sculpte un quadriptyque intitulé *Structure I-IV*²³⁴, composé de quatre petits panneaux en bois de chêne de format identique. Sur les *opus IIA* et *IIC*, les creux sont arrangés en cercles concentriques, sur l'*opus IIB* en lignes droites et sur l'*opus IID* en hyperboles. Par rapport au système chaotique et infini de *Structure spatiale*, ces panneaux éveillent des associations expressément géométriques. Csiky employait avec plaisir les arcs concentriques, en spirales et hyperboliques, ce qui constituait la relation formelle la plus importante avec le microcosme défini par la théorie bioromantique d'Ernő Kállai et prouvait également que Csiky connaissait les structures organiques et galactiques des peintures biomorphiques de Tihamér Gyarmathy²³⁵. L'autre correspondance formelle réside dans la disposition en grilles des reliefs. Cet aspect grillagé est particulièrement évident dans le cas des structures linéaires, mais nous pouvons déceler un réseau en grille distordu, déformé, dans les structures hyperboliques et concentriques, sur les arcs desquelles s'alignent les marques du ciseau à bois. Nous devons chercher l'origine de l'analogie formelle dans le mythe de la grille fascinant le modernisme classique²³⁶.

Pour l'évolution et la socialisation artistique de Csiky comme pour Gyarmathy, le constructivisme, ainsi que l'œuvre de Mondrian et Malevitch furent d'une importance capitale. Il est donc logique de rencontrer des formes abstraites géométriques dans leurs travaux. Leurs œuvres organiques étant ordonnées selon le principe de la grille géométrique, nous pouvons dire que, dans l'opposition de la nature contre l'art avancée par Rosalind Krauss, elles appartiennent au second groupe. Selon Krauss, la grille est le symbole par

²³³ Cf. annexe n°69 p. 75.

²³⁴ Cf. annexe n°70 p. 76.

²³⁵ Cf. annexe n°71 p. 77.

²³⁶ Cf. KRAUSS Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths (L'originalité de l'Avant-garde et autres mythes modernistes)*. London : MIT Press, Cambridge, 1985, p. 9-22.

excellence de l'art abstrait autonome et moderniste. Sa planéité, sa nature géométrique et systématique contredit clairement les normes du naturalisme et de la mimésis. L'artiste employant la grille se détourne du monde réel visible pour créer son propre univers artistique autonome. Mais qu'en est-il de l'artiste qui naturalise la grille, et éveille par ce biais des associations organiques et galactiques ? C'est l'analogie du scientifique naturaliste qui donne réponse la plus appropriée : le *subjectum* ne s'oppose pas mais interprète, il définit ses constructions non pas en se confrontant au monde, mais en corrélation avec celui-ci. Dans l'univers, il cherche l'ordre mathématiquement descriptible (induction) ou plutôt cherche pour ses structures et ses formules l'univers approprié (déduction).

- **Les lois des mouvements de l'univers : vagues, bulles, cratères et la mécanique quantique.**

De 1967, il n'est pas resté de *Structures* authentiques, mais toute une série de dessins, éléments visuels complémentaires des plastiques de Csiky, et dont la clarté, la netteté et l'ordre traduisent sa recherche des lois régissant la surface mouvante du monde. Ces dessins, réalisés en observant la nature, s'inspiraient, selon l'historienne d'art Lenke Haulisch, des mouvements produits par les différentes forces et champs de force de la nature, comme l'ondulation des grandes surfaces liquides²³⁷, les rides et plissures que laisse l'eau dans le sable²³⁸, les nervures du bois ou encore la tension des champs électromagnétiques²³⁹ : « Il s'intéresse à la formulation visuelle des forces et lois du mouvement du monde réel. Le monde réel vivant, c'est pourquoi, bien que l'ordre soit stricte, il n'est pas austère, ce n'est pas un ordre mathématique abstrait, et les lois, comme les lois de la biologie, ne se manifestent pas une seule fois de la même façon. Il cherche le permanent dans le continuellement changeant et dans l'apparemment aléatoire, le récurrent dans l'éternellement différent. Comme le lit définissant une loi permanente pour le mouvement toujours changeant d'un fleuve, les lignes et formes sinusoïdales s'ordonnent en un système clair et intelligible dans ses dessins et ses reliefs »²⁴⁰.

²³⁷ Cf. annexe n°72 p. 78.

²³⁸ Cf. annexe n°73 p. 79.

²³⁹ Cf. annexe n°74 p. 80.

²⁴⁰ « A valóság erőinek és mozgástörvényeinek vizuális megfogalmazása izgatja. Az élő valóságé, ezért ez a rend szigorúsága ellenére sem rideg, nem absztrakt matematikai rend, a törvények, mint a biológia törvényei, egyetlenegyszer sem érvényesülnek azonos módon. A folyton változóban azonban az állandót keresi, a látszólag

Lenke Haulisch élargit son analyse du travail de Csiky : « Ses travaux sont le résultat de son attention portée aux lois et mouvements les plus fréquents s'appliquant à la nature et à la société. L'examen des éléments basiques ne le rattache pas seulement aux rénovateurs de l'art de notre époque, qui ont dédié leur œuvre à une société produisant de relations nouvelles et plus claires. Son lien est encore plus important avec l'image du monde des sciences naturelles, avec les découvertes faites par la physique, la physique atomique, la mécanique quantique et leurs sous-composantes, ou avec la méthode de recherche des corrélations des éléments de base de la pensée structuraliste, qu'il suit avec une attention constante. La géométrie vivante de ses travaux porte en soi la projection visuelle de l'un des raisonnements d'Einstein, selon lequel les propriétés géométriques de l'espace ne sont pas indépendantes, mais déterminées par la matière. Le relief, aux côtés coupés, mais se prolongeant dans l'infini, aux variations formelles similaires en substance, mais toujours différentes dans leurs détails, évoque les analogies avec la nouvelle image du monde : un cosmos infini imaginé sans nœud de condensation »²⁴¹.

Les reliefs datant de 1968 inaugurent quant à eux un nouvel univers formel. En effet, contrairement aux œuvres précédentes, les *Structures I* et *II*²⁴² ne se composent pas des marques elliptiquement disposées du ciseau à bois. La surface se recouvre de sillons irréguliers et longilignes rappelant un réseau organique et cellulaire. Ces sillons très peu profonds ne sont qu'un phénomène de surface, recouvrant les protubérances sphériques de taille beaucoup plus grande qui forment le corps de l'œuvre. Ces protubérances sphériques, macroformes donnent également le sens de l'œuvre. Dans le cas de *Structure II*, au centre des bosselures inégales se creusent des cratères en forme de cercle régulier. Dans *Structure I*, ces saillies sont moins géomorphes et rappellent d'avantage des bulles en formation sous la surface. A première vue, nous semblons nous être éloignés de la mécanique quantique.

esetlegesben, a mindig különbözőben a visszatérőt. Ahogyan a folyó mindig változó mozgásának állandó törvényt szab a meder [...], úgy rendeződnek rajzain és domborművein a hullámvonalak vagy formák tiszta, áttekinthető rendszerbe », HAULISCH Lenke, Csiky Tibor munkáiról. *Magyar Műhely*, 1969, 8, n°31, p. 50-52.

²⁴¹ « Az alapelemek kutatása nemcsak korunk művészetének olyan megújítóival köti össze, akik életművüket egy újabb, tisztább viszonylatokat teremtő társadalomnak szánták, de még fontosabb kapcsolata általában a modern természettudományos világképpel, a fizikának, atomfizikának, és kvantummechanikának az alösszetevők irányában tett felfedezéseivel, vagy a strukturalista gondolkodásnak ugyancsak az alapelemek összefüggései után kutató módszerével, melyeket állandóan figyelemmel kísér. Munkáinak élő geometriája magában rejti Einstein egyik következtetésének képi vetületét, azaz hogy a tér geometriai tulajdonságai nem magukban valók (nem önállóak), hanem az anyag szabja meg létüket. A dombormű szélével elvágott, de végtelenbe haladó, nagyjában hasonló, de részleteiben mindig különböző formavariációi ugyancsak az új világkép analógiáit idézik : a sűrűsödési központ nélkül elképzelt végtelen mindenséget », Ibid.

²⁴² Cf. annexes n°75-76 p. 81-82.

Pourtant, les protubérances sphériques évoquent aussi les atomes, et les cratères les noyaux de ces mêmes atomes. Comme si l'on voyait à l'intérieur de la matière mise à nu, du bois composé de ces éléments discrets, faisant partie d'un continuum vibrant et ondulant.

Toujours dans le même répertoire formel, le quadriptyque intitulé *Buborékok I-IV (Bulles I-V)*, datant également de 1968, annonce les séries plus tardives composées de plusieurs panneaux. Dans *Bulles I-IV*²⁴³, Csiky examine les différentes phases de la formation de bulles, des premières protubérances et agitations de la surface jusqu'aux cratères laissés après leur éclatement, dans ce qui semble être une matière épaisse, visqueuse.

En 1969, Csiky sculpta deux reliefs de grande taille intitulés *Hullámstruktúra (Structure en vagues)* et *Mozgásstruktúra*²⁴⁴ (*Structure de mouvement*). La différence entre les deux œuvres réside dans le fait que les marques du ciseau à bois sont plus régulières et ne s'entrecoupent pas dans *Structure en vagues*. D'un point de vue formel, les deux reliefs donnent à penser à la nature duelle de la matière, en ce que nous y distinguons lignes de force et éléments qui les composent. Ces reliefs pouvant à la fois être vus et palpés, s'applique à eux le principe de complémentarité qui consiste justement en ce que nos expériences contradictoires de la matière se complètent. Le principe de complémentarité dissout le paradoxe des faits expérimentés – interférence et dispersion contre spectre de rayons – par le questionnement radical de l'objectivité naturelle. Comme dans le principe d'incertitude de Heisenberg, l'un des piliers de la mécanique quantique classique, selon lequel il est impossible de déterminer à la fois la situation précise d'une particule et sa vitesse précise, les propriétés particulières et ondulatoires se différencient expérimentalement (soit-soit). Les reliefs de Csiky n'illustrent non pas ce paradoxe, mais la synthèse de la théorie scientifique, non pas la nature perçue par la voie expérimentale, mais son image abstraite théorique.

En parallèle, Csiky réalise une série qu'il qualifie d'organique, dont le répertoire formel se distingue fortement de ses sculptures à particules et à la surface criblée de sillons. La dénomination « organique » peut prêter à confusion, car cette série est différente des œuvres précédentes à réseau cellulaire. Ici, la surface est polie, presque immaculée et représente un monde fluide, liquide et tourbillonnant, comme en témoigne le relief composé de six

²⁴³ Cf. annexe n°77 p. 83.

²⁴⁴ Cf. annexe n°78 p. 84.

panneaux et intitulé *Organikus mozgás (Mouvement organique, 1966)* ainsi que *Organikus erők*²⁴⁵ (*Forces organiques, 1968*), que Csiky coule plus tard dans du bronze. En effet, les parties de Mouvement organique reflètent davantage les phénomènes visibles à la surface de la matière liquide, telles que les rides, vagues, tourbillons et bulles en formation, que ses modèles structurels. Dans le cas de ces reliefs organiques, nous ne pouvons plus véritablement parler du visage « caché » de la nature caractéristique de l'art bioromantique, les analogies avec une étude scientifique de la mécanique des fluides étant plus appropriées.

Comparé aux autres artistes du Cercle de Zugló, remarquons et soulignons que Tibor Csiky fut l'un des rares artistes à propos duquel un corpus étonnamment conséquent d'articles et de textes vit le jour, dans une période où la critique artistique était très peu active de manière indépendante. En 1968, à l'occasion d'une exposition commune des sculptures de Csiky et des peintures de Tamás Hencze, parut pour la première fois un texte²⁴⁶ sur les œuvres de Csiky, dont l'auteur était Frigyes Pogány²⁴⁷, architecte et historien d'art tenu en haute estime par le jeune sculpteur hongrois. Dans cet écrit, Pogány rattache les œuvres de Csiky à la perspective scientifique en constatant l'élargissement du micro et du macrocosme. À propos de cette même exposition, István Solymár²⁴⁸ apparenta les orientations artistiques de Csiky à l'art de Zoltán Kemény²⁴⁹, bien que les deux artistes ne purent aucunement avoir connaissance l'un de l'autre²⁵⁰. Plus tard, Tibor Csiky s'appropriait cette affiliation : « J'appartiens à l'avant-garde hongroise. C'est du structuralisme que je suis le plus proche, mais je ne trouve pas d'orientation similaire en Hongrie. Mes ambitions sont quelque part parentes du travail de Zoltán Kemény »²⁵¹. Solymár souligna également l'importance du structuralisme dans le

²⁴⁵ Cf. annexes n°79-80 p. 85-86.

²⁴⁶ POGÁNY Frigyes, Neues Weltbild und bildende Kunst. Ausstellung von Tibor Csiky und Tamás Hencze (Nouvelle vision du monde et beaux-arts. Exposition de Tibor Csiky et Tamás Hencze). *Budapest Rundschau*, 16 février 1968.

²⁴⁷ Frigyes POGÁNY (1908-1976) était un architecte, historien d'art, urbaniste, esthète, qui mit en place le système de répertoriage, de préservation et de restauration des monuments historiques en Hongrie.

²⁴⁸ István SOLYMÁR (1905-1970) était un historien d'art. Il fut le directeur adjoint de la Galerie Nationale Hongroise.

²⁴⁹ Zoltán KEMÉNY (1907-1965) était un artiste informel se rattachant au groupe COBRA, avec lequel il exposa plusieurs fois. Soudant des éléments préfabriqués ou de sa production (vis, engrenages, tuyaux, etc.) sur des plaques de métal, il imitait les formations de la nature. L'effet plastique des reliefs, composés comme des peintures, reposait sur les couleurs des différents métaux et sur les effets d'ombre et de lumière.

²⁵⁰ Cf. SOLYMÁR István, Csiky Tibor és Hencze Tamás kiállítása a Műszaki Egyetem Vársárhelyi Pál Kollégiumában (L'exposition de Tibor Csiky et Tamás Hencze au l'Internat Pál Vársárhelyi de l'Université Technique). *Művészet*, 1968, n°4, p. 43-44.

²⁵¹ « A magyar avantgardizmushoz tartozom. A strukturalizmushoz állok legközelebb, de ezzel rokon törekvéseket itthon nem találok. Törekvéseim valahol Kemény Zoltán munkásságával rokonok », Tibor Csiky in SZÁZADOS László éd. *Csiky Tibor (1932-1989)*. Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 1994, p. 223.

travail de Csiky : « Par le truchement du structuralisme, il prit conscience de nombreuses choses à posteriori. Les éléments plastiques obtiennent leur valeur au travers de leur réciprocité, de leurs relations. C'est le 'surcroît' de lois inhérentes aux systèmes complexes et à un mouvement intérieur plus intensif découvert par le structuralisme qui guida le sculpteur »²⁵².

L'œuvre de Tibor Csiky exige donc une lecture complexe. En s'appuyant sur l'examen des éléments les plus simples – point, ligne, vague, ou goutte – le sculpteur ouvre tout un monde de références qui en soi, éclaire aussi la situation intellectuelle hongroise. Nous pouvons dire de son travail qu'il est original, de nature étrangère à la scène artistique hongroise et en même temps international, comme en témoigne l'abondance des articles consacrés à ses reliefs, dans une période où la critique artistique hongroise était en fort retrait. Néanmoins, après la publication d'un catalogue monographique de son œuvre en 1994, l'intérêt pour la contribution de Csiky à la sculpture hongroise a cependant décru et son nom est tombé dans l'oubli.

Sándor Csutoros, le second sculpteur autodidacte dont la production et le répertoire formel organique peuvent également être rattachés à l'activité du Cercle de Zugló, eut également un destin similaire. Sa personnalité pleine de contradictions en fit aussi une figure inclassable de l'avant-garde, alors que sa résignation et l'acceptation de son statut d'artiste « interdit » par la politique culturelle hongroise limita fortement son accès au matériel et à l'espace nécessaires pour la réalisation de ses sculptures. Il est l'exemple type de l'artiste dont l'existence, la marge de manœuvre et la carrière artistiques furent amputées par la censure artistique hongroise.

b. Les formes organiques suspendues de Sándor Csutoros.

Sándor Csutoros (1942-1989) était un sculpteur autodidacte qui employa principalement le bois comme matière première de ses sculptures. Travaillant d'abord comme restaurateur au

²⁵² « A strukturalizmus révén sok minden utólag tudatosodott benne. A plasztikai elemek is kölcsönösségükből, viszonyaikból nyerik értéküket. Az összetett rendszerekben és az intenzívebb belső mozgásban rejlő, strukturalizmus felfedezte 'többlet' törvényszerűségek felismeréséhez vezette a szobrászt », SOLYMÁR István, Csiky Tibor struktúrái. *Művészet*, 1970, n°6, p. 32-33.

Musée des Beaux-arts de Budapest entre 1961 et 1963, ce n'est qu'assez tardivement, en 1964, qu'il devint membre du Cercle de Zugló et qu'il exposa pour la première fois dans l'appartement de Pál Petri-Galla. De 1965 à 1969, tout en participant régulièrement à des expositions à Budapest, il travailla dans une exploitation forestière à Mátrafüred, ce qui lui permit d'avoir un accès facile au bois nécessaire à son travail. A partir de 1969, il participa aux plus importantes manifestations artistiques plus ou moins illégales des artistes d'avant-garde, notamment aux expositions du groupe Szürenon organisées par le peintre Attila Csáji, de la chapelle de Balatonboglár orchestrée par György Galántai, et figura également dans l'un des films mythiques de l'avant-garde hongroise intitulé *Amerikai anziksz (Carte postale de l'Amérique)*, réalisé par Gábor Bódy. De 1970 jusqu'à sa mort prématurée en 1989 à l'âge de quarante-sept ans, il travailla à l'Institut d'Education Populaire.

De sa production artistique réduite, il reste très peu de témoignages, qu'ils soient photographiques ou écrits, quelques reproductions, quelques articles ainsi qu'un modeste catalogue, hommage rendu par ses amis artistes à un homme qui refusa tout au long de sa courte vie de rentrer dans les rangs ou d'accepter les compromis de la politique culturelle pour pouvoir exister en tant qu'artiste. Sa production artistique très mince et de caractère endogène, ne présentant pas vraiment de correspondance formelle identifiable, ainsi que l'absence d'une documentation la concernant ne nous permet pas de nous étendre longuement sur son travail. L'objectif de cette partie est d'avantage d'attirer l'attention sur une figure, une production et une éthique artistique hors normes.

Ses toutes premières sculptures de basalte représentaient des figures à caractère archaïsant, puis ce sont les objets traditionnels de la culture paysanne folklorique hongroise – instruments de musique, épieux mortuaires sculptés –, ainsi que les formes végétales qui l'inspirent. Les sculptures les plus intéressantes du point de vue de notre étude sont des formes organiques suspendues réalisées en bois, dans lesquelles Sándor Csutoros dit vouloir explorer les lois de la sculpture autonome, son ordre intérieur : « L'ordre est le paramètre » dit-il²⁵³. Selon l'historienne d'art Katalin Keserü, il considérait ses sculptures, ses formes comme des

²⁵³ « A rend a paraméter », note manuscrite de Sándor Csutoros sur le papier informatif de l'exposition Balatonboglár de 1973 qualifiée d'anarchiste, puis censurée et fermée par le Ministère de l'Intérieur hongrois.

médiums afin qu'au travers d'elles, il parle de l'univers (de l'ordre)²⁵⁴. Comme nous l'avons vu plus haut, c'est le même principe qui orientait son travail et celui de Tibor Csiky, bien que sa formulation plastique fut complètement différente. En effet, son travail ne reposait pas sur des traditions, des associations ou des actualités artistiques extérieures, mais sur une force créatrice plastique élémentaire découlant de son propre tempérament et obéissant à ses propres lois : « J'envisage mon travail et ma vie en tant qu'expérimentation. Je m'efforce de réaliser ma condition humaine. Je pense à une série de reconnaissances intellectuelles et instinctives. L'histoire de l'homme et de la personnalité – l'histoire du devenir humain... La dilatation de notre propre enveloppe, afin qu'à travers nos efforts et notre histoire nous reconnaissons notre condition humaine... Nous assistons à la naissance d'une nouvelle interprétation de la nature... Je crois au tissu du devenir humain »²⁵⁵.

Il réalisa ses premières sculptures suspendues en 1966, définissant les formes verticales comme la marque de la relation du monde entier et de l'homme en ce qu'elles constituent autant de « prière[s] verticale[s] mont[ant] vers le cosmos »²⁵⁶. De ces « prières », il nous reste au total cinq œuvres intitulées *Függőszobor I²⁵⁷* (*Sculpture suspendue I-II-III-IV*), *Golyók²⁵⁸* (*Boules*) et *Függesztett fák²⁵⁹* (*Bois suspendus*). Chacune d'entre elles évoquent d'étranges formes organiques, réminiscences de corps humains, de cellules, de gouttelettes de sang, de graines ou d'oiseaux, pour lesquelles il utilise parfois des matériaux non traditionnels tels que des crins de chevaux. Néanmoins, nous ne retrouvons pas de références scientifiques micro- ou macrocosmiques, comme dans les reliefs de Tibor Csiky. Suspendues au plafond, les sculptures étaient exposées en état d'apesanteur, paraissant léviter, d'une légèreté éthérale, comme faites d'une matière inconnue. Ce mode de présentation, à forte connotation spirituelle, sous-entendait aussi qu'elles pivotent lentement sur elles-mêmes. Le jeune

²⁵⁴ « [...] szobrait, formáit médiumnak tekintette, hogy az univerzumról (a rendről) szóljon általuk », KESERŰ Katalin. *A jövő embere – Csutoros Sándor szobrairól* (L'homme du futur – Des sculptures de Sándor Csutoros). *Csutoros Sándor*. Budapest, 1989, p. 2. Livre de commémoration édité à Budapest, suite à sa mort en 1989. Il est également intéressant de remarquer que Csutoros considérait comme son maître Imre Fényes, professeur de physique théorique.

²⁵⁵ « Munkámat és életemet kísérletnek tekintem. Emberlétem realizálására töreksem. Intellektuális és ösztönös felismerés-sorozatra gondolok. Az ember és a személyiség története – az emberré válás története... Önmagunk burkának tágítása, hogy erőfeszítéseink, történetünk által embervoltunkat felismerjük... Részesei vagyunk egy új természetértelmezés születésének... Az emberré válás szövetében hiszek », Sándor Csutoros in *Csutoros Sándor*. Budapest, 1989, p. 4.

²⁵⁶ « A kozmosz felé vertikális fohász árad », *Ibid.*, p. 2.

²⁵⁷ Cf. annexe n°81 p. 87.

²⁵⁸ Cf. annexe n°82 p. 88.

²⁵⁹ Cf. annexe n°83 p. 89.

Csutoros remettait ainsi en question la hauteur traditionnelle, l'attitude statique de l'œuvre tout comme du spectateur.

Il intensifiait également la fluidité des formes en jouant sur les lignes, les fibres et le grain du bois, l'alternance des stries plus sombres et plus claires de la matière, les faisant ressortir comme autant d'ornements dynamiques faisant écho à leur légèreté. Les formes apparaissent comme des icônes, les divinités primitives d'un monde d'énergies élémentaires. Il va sans dire que les œuvres de Csutoros rappellent celles de Henry Moore et de Jean Arp, alors que de toute évidence, le jeune sculpteur hongrois n'avait pas connaissance de leur existence.

Avec ses sculptures pendantes, il dépassa les traditions de la sculpture du XXe siècle en les affranchissant de la gravitation et les libérant dans l'espace. Par le biais de son système de formes vitales et de corps de rotation, de révolution, il créa un monde ouvert dont l'essence est l'axe vertical sur lequel sont enfilées les formes, et qui jamais ne devint un axe symétrique.

Dans les années 1970, sa production artistique devint totalement non-figurative et il commença à utiliser d'autres matériaux tels que métal, la corde, le verre, ou le plastique, le rythme devenant la question centrale de son travail plastique. Figurant dans de nombreux films de l'avant-garde artistique et cinématographique hongroise, tels que les films de Gábor Bódy, par exemple, il prit également part de manière régulière aux expositions organisées par l'artiste György Galántai dans la chapelle de Balatonboglár, dont nous mentionnons le fonctionnement plus avant. Par la suite, vivant dans des conditions de plus en plus précaires, il se détourna de l'activité de l'avant-garde pour s'intéresser aux mythes et motifs traditionnels de la culture folklorique hongroise.

Nous pouvons donc affirmer que la production de la première période dite « lyrique » du Cercle de Zugló est loin d'être homogène, qu'il s'agisse de style, du répertoire formel, de la technique ou plus important encore, de l'approche intellectuelle des questions en enjeu soulevés par l'abstraction en Hongrie. Pour cette raison, les œuvres précoces abordées dans cette partie présentent déjà et pour chaque artiste, le germe des orientations stylistiques

respectives et divergentes des années suivantes. A cela s'ajoute également l'entrée progressive, au cours des années soixante, de l'art américain – en particulier le Pop art, le Hard-edge et le Shaped canvas en premier lieu, mais aussi le Color field – qui connaît un succès très important auprès des artistes du Cercle de Zugló entre autres, nommément Imre Bak, István Nádler, Tamás Hencze et Sándor Molnár. Ceci marque non seulement une rupture stylistique dans l'œuvre de ces jeunes peintres, mais aussi une rupture intellectuelle définitive avec la tradition de dialogue, d'influence artistique entre la Hongrie et la France. Selon Gábor Andrási en effet : « dans l'histoire progressive des arts plastiques hongrois, l'abstraction lyrique du Cercle de Zugló signifie la dernière phase fertile et formatrice de l'attention exacerbée traditionnellement tournée vers Paris »²⁶⁰.

Les années suivantes marquent donc l'orientation des artistes vers l'abstraction géométrique américaine et d'une certaine manière leur retour vers les principes du constructivisme, cette approche de l'abstraction dont la tradition a, pour des raisons historiques et idéologiques que nous avons évoqué plus haut, toujours perduré de manière forte dans l'art hongrois, notamment à travers l'œuvre et la personne de Lajos Kassák, dont le rayonnement se renforce et s'intensifie de nouveau au milieu des années soixante.

²⁶⁰ « [...] a magyar képzőművészeti progresszió történetében a Zuglói Kör lírai absztrakciója jelenti a Párizs felé forduló kitüntetett figyelem hagyományának utolsó, korszakot alakítóan termékeny fázisát », ANDRÁSI Gábor, Motívumrejtő absztrakció a Zuglói Körben. *Ars Hungarica*, 1998, n°2, p. 84.

C. Eclosion : vers l'abstraction géométrique, le néo-constructivisme puis la dislocation progressive du Cercle (1966-1968).

L'année 1966 fut déterminante pour la scène artistique hongroise. En février 1966 déjà, de nombreux membres du Cercle tels qu'Imre Bak, József Bartl, István Csík, Pál Deim, Tamás Galambos, Endre Hortobágyi, István Kósza-Sipos, László Lakner, Sándor Molnár, István Nádler et Balázs Simon tentèrent de rétablir le contact avec la politique culturelle officielle. Ils organisèrent dans un local de la jeunesse communiste situé à l'aéroport de Budapest une exposition intitulée *Út - Új törekvések 1966*²⁶¹ (*Nouvelles orientations 1966*), avec le but clairement affiché de présenter leurs nouvelles productions artistiques. Le prospectus édité pour l'évènement accentuait, pour des raisons stratégiques, qu'il s'agissait d'une « présentation », non d'une exposition, puisque la conception première souhaitait une « présentation » de cercle restreint et sans jury, donc sans conditions administratives à remplir. La tactique cependant subit un échec : l'exposition, bien que jugée positivement par un jury finalement rassemblé à la dernière minute, fut censurée le jour même du vernissage par le directeur du Lectorat des Arts Plastiques. Les œuvres ne furent donc visibles qu'un court instant par le public présent pour le vernissage. « *Út '66* – dans sa première formulation, ce mot d'ordre signifie se tailler un chemin dans la masse d'indifférence et de préjugés, afin que nous puissions regarder en face l'art de notre époque. [...] cette entreprise est d'importance pionnière car elle tente de donner des informations sur des orientations peu connues de l'art actuel, même si c'est de manière assez succincte et dans le cadre donné »²⁶², écrit l'historien d'art Gábor Pap.

Si cet événement venait en premier lieu grossir les rangs des manifestations artistiques censurées, il montrait également à quel point les jeunes artistes cherchaient sans relâche de nouveaux lieux et moyens d'expression, mais préparait aussi le terrain pour l'exposition historique du *Stúdió '66* organisée un peu plus tard la même année et qui commémorait symboliquement les dix ans de la révolution hongroise de 1956.

²⁶¹ En hongrois, le titre est un jeu sur les initiales de *Új törekvések*, *Út* signifiant route, chemin.

²⁶² « *Út '66* – ez a jelszó első megfogalmazásában azt jelenti : utat vágni a közöny és az előítéletek rengetegében, hogy szembenézhesünk korunk művészetével. [...] úttörő jelentőségűnek számít a kezdemény azért is, mert ha az adott keretek között meglehetősen szűkszavúan is, mindenesetre megpróbál tájékoztatást adni napjaink képzőművészetének néhány kevésbé ismert törekvéséről », Gábor Pap, manuscrit, 1966.

1. Le tournant de l'année 1966 : l'exposition *Stúdió '66* en tant que réévaluation du concept d'avant-garde artistique.

L'événement *Stúdió '66* fut précédé de nombreuses demandes sans succès d'expositions individuelles auprès du Fonds Artistique, qui avait une situation de monopole dans le processus d'autorisation de telles manifestations. Les réponses négatives concernaient surtout les artistes non-figuratifs. Alors que les représentants des nouvelles tendances figuratives apparurent dans les salles du Fonds Artistique, les artistes abstraits devaient financer eux-mêmes leur exposition, comme Lajos Kassák peu de temps avant sa mort, dans la Salle Adolf Fényes²⁶³. En 1966 cependant, György Aczél décréta la liberté artistique, ce qui conduisit le jeune peintre János Fajó à l'organisation de deux expositions collectives de jeunes artistes hongrois au FKSE²⁶⁴ en 1966 et 1967. Ce fut la première fois depuis l'*Exposition de Printemps* de 1957 que l'approbation d'un jury (de censure) ne fut pas demandée pour l'ouverture d'un tel événement. Ce retournement de situation était en réalité plus complexe qu'il n'en avait l'air et l'une de ses clés était la figure de Victor Vasarely.

L'artiste hongrois qui vivait alors à Paris, était alors une personnalité très influente de la diplomatie culturelle entre les deux pays. Il était courtisé par les politiciens hongrois puisqu'étant en position parfaite pour promouvoir la culture hongroise et faciliter les échanges diplomatiques entre la France et la Hongrie. Soulignons que Vasarely avait lui-même des ambitions d'ambassadeur culturel : il se mit fortement en avant dans l'organisation de l'exposition de Lajos Kassák à la Galerie Denise René en 1961²⁶⁵. Grâce à la publication commune Kassák-Vasarely²⁶⁶, accompagnée de la préface de Jean Cassou éditée par la galerie, Vasarely put construire son propre mythe de continuité et pouvait profiter de l'aura de gloire entourant la légende encore vivante de l'avant-garde hongroise. En effet, son

²⁶³ Aujourd'hui Galerie Árkád, la salle Adolf Fényes fut utilisée à partir de 1947 par le Centre d'Education Populaire de Budapest (Fővárosi Népművelési Központ), de 1950 par la Galerie de Budapest (Fővárosi Képtár), puis de 1954 par la Kunsthalle (Múcsarnok) comme lieu d'exposition. Les événements importants – comme l'exposition de Béla Kondor en 1959 – mis à part, se développa un système d'expositions autofinancées dans lequel les artistes non-encouragés trouvèrent un forum de présentation à leurs expérimentations et nouvelles orientations : János Fajó en 1969, Imre Bak en 1970, László Paizs en 1971, etc.

²⁶⁴ Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület : Union du Studio des jeunes artistes. János Fajó en était également le secrétaire, d'où son rôle essentiel dans l'organisation des deux expositions *Stúdió '66* et *'67*.

²⁶⁵ Réagissant à la censure de Kassák en Hongrie, Denise René invita le vieux maître à Paris pour le vernissage de son exposition. Kassák n'eut cependant pas l'autorisation de quitter le pays, sa demande de visa en bonne et due forme ayant été refusée.

²⁶⁶ Cette publication comportait des œuvres de Kassák réalisées dans les années vingt, ainsi que son manifeste d'*Architecture de l'image*.

dévouement et son engagement envers Kassák avait au moins deux raisons : l'une était évidemment le soutien d'une figure iconique de l'abstraction totalement négligée en Hongrie ; l'autre était l'esprit politique de l'atelier Bortnyik²⁶⁷ – où il poursuivit des études graphiques et idéologiques – duquel découlait son appartenance aux cercles artistiques et politiques de gauche.

Conscient de sa position incontournable, Vasarely posa ses conditions. Il n'interviendra pas en faveur des relations culturelles franco-hongroises²⁶⁸ s'il n'y a pas de liberté artistique en Hongrie, si l'on ne permet pas à Lajos Kassák d'exposer et si un musée Kassák n'est pas créé²⁶⁹. Les officiels de la politique culturelle hongroise promirent à Vasarely d'accéder à sa requête, mais la réalité fut tout autre. En 1965 en effet, deux ans avant la mort de Lajos Kassák, son disciple János Fajó avait organisé une exposition des œuvres du vieux maître qui fut immédiatement fermée par le Lectorat des Art Plastiques. Quant au musée Kassák, il ne fut créé que dix ans après sa mort, en 1977, et son statut est précaire depuis lors.

L'exposition *Stúdió '66* présentée au Musée Ernst était donc la conséquence de l'ultimatum posé par Vasarely à la politique culturelle hongroise et du compromis accepté par György Aczél. Lors du vernissage de l'exposition, voici les termes qu'employa János Fajó, en accord avec la direction du Studio des jeunes artistes : « L'art est un besoin social. Pour nous c'est une mission. Il en va de notre devoir de conscience – selon nos tempéraments artistiques différents – d'œuvrer à son épanouissement. Dans notre exposition, l'expression picturale et plastique de la recherche de la vérité artistique est présentée au travers de ses différentes attitudes. Nous sommes convaincus qu'au sein de l'idéologie socialiste, il est possible de produire des valeurs égales – en prenant des chemins différents – pour l'élévation de notre

²⁶⁷ L'atelier Bortnyik, dirigé par l'artiste Sándor Bortnyik, fonctionna de 1928 à 1938, et constituait un centre d'études Bauhaus à Budapest. L'atelier, à cause d'un manque d'infrastructure, se concentrait surtout sur le design typographique et sur les techniques appliquées aux arts graphiques.

²⁶⁸ La Hongrie, historiquement encline à s'ouvrir vers l'Ouest, souhaitait, en apparence du moins, donner l'impression d'entretenir une scène artistique libre. Au cours des années soixante, les relations diplomatiques franco-hongroises étaient d'une importance capitale pour la Hongrie, mais comptaient également dans les plans de l'Elysée. Suite à la répression de la révolution en 1956, La Hongrie espérait en effet rompre son isolement et se tourner vers l'Occident, comptant sur Paris pour l'aider. De Gaulle, quant à lui, pouvait affirmer, par cette ouverture vers l'est, l'indépendance et le rayonnement de la politique française à l'étranger. Thomas Schreiber, publiciste et politologue d'origine hongroise, rendit compte dans le numéro de septembre 1966 du Monde Diplomatique, de la première visite officielle française en Hongrie après la révolution hongroise de 1956. Voir : <http://www.monde-diplomatique.hu/spip.php?article243>, site web consulté le 12 mai 2012.

²⁶⁹ Vasarely pouvait se permettre telle déclaration et était assuré d'être pris au sérieux car il exposait chez Denise René, elle-même parente de Georges Pompidou, alors premier ministre français. Effectivement, lorsque János Kádár se rendait à Paris, Vasarely était la première personne à qui il rendait visite.

peuple »²⁷⁰. Ces propos avaient un poids particulier dans le contexte de l'année 1966, car au même moment exposait au Múcsarnok un groupe nommé *A Kilencek (Les Neuf)*, dont les membres, Gyula Konfár²⁷¹, Simon Sarkantyu²⁷², László Ridovics²⁷³ et Tibor Zala²⁷⁴ s'étaient fixé comme but la réalisation de l'idéal socialiste. Les œuvres présentées étaient, comme nous pouvons l'imaginer, d'un style et d'un genre convenus : paysage naturel et urbain, portrait, nature morte, scène historique ou représentation de la société socialiste présente.

En parallèle, faisant de temps en temps certaines concessions face aux idéologies socialistes, le Cercle Gresham peignant dans un style mêlant réalisme classicisant et postimpressionnisme et qui avait vu le jour avant la Seconde Guerre Mondiale, s'efforçait d'écarter les formations artistiques plus modernes. Le groupe tentait également de monopoliser certaines commandes et travaux monumentaux, et de conserver leurs positions dans l'enseignement supérieur, notamment Aurél Bernáth, Endre Domanovszky et Pál Pátzay, que nous avons évoqué dans le rôle des professeurs d'Imre Bak, d'István Nádler, de Pál Deim et de Sándor Molnár à l'Académie des Beaux-arts de Budapest.

Une décennie plus tard, en mars 1977, János Fajó formula, à l'occasion du vingtième anniversaire du Studio, un manifeste qui devait figurer dans l'annale de 1977 à paraître en 1978, mais qui ne fut finalement jamais édité : « Les premiers pas et le développement de ma génération se déroulèrent du début à la fin des années soixante. [...] En s'informant, en comparant, et par le biais de la publication de livres, de la politique culturelle et de nos voyages – en traversant de nombreuses épreuves, certes – nous sommes finalement arrivés jusqu'à nous-mêmes. [...] Notre activité avait deux forums : le Studio – où nous pouvions travailler, d'où nous recevions les bourses de 1000 forints, le minimum pour vivre – et le Club

²⁷⁰ « A művészet társadalmi szükséglet. Számunkra hivatás. Lelkiismereti kötelességünk – eltérő alkatunk szerint – ezt kiteljesíteni. Kiállításunkon a művészi igazságkeresés képi és plasztikai kifejezéseinek többféle magatartását mutatjuk be. Meggyőződésünk, hogy a szocialista világnézetben belül – különböző utakon elindulva – egyenrangú értékeket lehet alkotni népünk boldogulására », János Fajó in *Tiltás és Tűrés, a fiatal képzőművészek stúdiójának 1966-os és 1967-es kiállítása (Interdiction et tolérance, expositions du Studio des jeunes artistes en 1966 et 1967)*. Budapest : Ernst Múzeum, 2006, p. 12.

²⁷¹ Gyula KONFÁR (1933-2008) : peintre, graphiste. Il fut membre du groupe les *Neuf* de 1966 à 1969, et membre du lectorat du Fonds artistique national de 1965 à 1975.

²⁷² Simon SARKANTYU (1921-1989) : peintre, graphiste, pédagogue. Il fut l'un des membres fondateurs des *Neuf* et participa à toutes les expositions du groupe.

²⁷³ László RIDOVICS (1925-) : peintre. Il fit parti du comité directionnel du Studio des jeunes artistes de 1960 à 1962, puis en devint le président. A partir de 1957, il travailla comme conseiller auprès du Fonds artistique national de Hongrie, puis du milieu des années soixante jusqu'en 1986, il en présida le comité social. Il fut également l'un des membres fondateurs des *Neuf*, qui fut actif pendant neuf ans.

²⁷⁴ Tibor ZALA (1920-2004) : artiste graphique. Il participa à l'activité du groupe les *Neuf* de 1966 à 1969.

des jeunes artistes. C'est là que nous nous agitions, que nous débattions, que nous nous formions, que nous organisions des expositions. A partir de 1963, Lajos Vajda, Les Huit), Uitz, Les activistes, puis en 1965 l'exposition Kassák à cause de laquelle nous dûmes fermer le club. Mon dieu, que nous avons été réprimandés pour cela aussi ! Le comité du club fut entièrement dissout, le club réorganisé, devenant le club artistique des organismes de la jeunesse communiste, puis fut rénové durant un an et demi. Nous fouillions et fouinions dans le passé : que nous cachait-on ? Ce dont nous n'avions même pas entendu parler en cours d'histoire de l'art »²⁷⁵.

Dans une interview accordée à Gréta Garami, János Fajó explique les préparatifs de l'exposition de 1966 : « Nous n'avions aucune idée de ce qui allait se produire [...] Mais en 1965, le Studio organisa une conférence théorique dans le Fészek Klub. Etant donné que j'étudiais également l'esthétique – du mode de production asiatique à l'esthétique hégélienne j'écoutais tout, sauf ce que je voulais entendre, c'est-à-dire la théorie artistique –, je pris la parole durant la conférence. Avant la conférence, j'avais parlé de mon intervention à Kassák, qui l'avait corrigée. Je parlai du langage pictural, de la liberté de style, en citant naturellement tout le monde : de ceux qu'il fallait, et de ceux aussi que j'aimais, de Marx comme de Béla Balázs. Kassák inséra également une phrase – il l'écrivit lui-même dans le texte – dont le contenu était que nous exprimions toutes ces pensées dans le but d'améliorer le réalisme socialiste »²⁷⁶. Ce débat permit la présentation, dans une salle séparée du Musée Ernst, des œuvres progressistes de Sándor Altorjai, Imre Bak, András Baranyay, László Gyémánt, Gábor Karátson, Ilona Keserü, Ferenc Kóka, György Korga, László Lakner, János Major, Sándor Molnár et Ludmil Siskov.

²⁷⁵ « Nemzedékem jelentkezése és kibontakozása a '60-as évek elejétől a '60-as évek végéig tartott. [...] A tájékozódás, a viszonyítás, a könyvkiadás és kiállítás-politika valamint utazásaink segítségével – ha sok megpróbáltatáson keresztül is, de végül – eljutottunk önmagunkhoz. [...] Aktivitásunknak akkor két fóruma volt : a Stúdió – itt dolgozhattunk, innen kaptuk az 1000 Ft-os ösztöndíjakat, a létminimumot – és a Fiatal Művészek Klubja. Ott nyüzsögtünk, vitatkoztunk, formálódtunk, kiállításokat rendeztünk. 1963-tól Vajda Lajos, Nyolcak, Uitz, Aktivisták, és 1965-ben a Kassák kiállítással zárták be a klubot. Istenem, de kikaptunk ezért is! Az egész klubbizottságot leváltották, a klubot átszervezték – Művészeti KISZ-szervezetek Klubja lett –, és ezután másfél évig renoválták. Turkáltunk, matattunk a múltban: mit dugtak el előlünk? Amiről a művészettörténeti órán [...] meg csak nem is hallottunk », *Ibid.*, p. 35.

²⁷⁶ « Nem terveztük, fogalmunk se volt róla, hogy mi lesz [...] De 65-ben volt a Stúdiónak egy elméleti konferenciája a Fészek Klubban. Mivel én akkor esztétikára is jártam – az ázsiai termelési módtól Hegel esztétikájáig mindent hallgattam, csak azt nem, amit szerettem volna: művészetelméletet -, felszólaltam ezen a konferencián. Ezt a hozzászólást még Kassák javította, megbeszéltem vele a konferencia előtt. A festészet nyelvéről, a stílusszabadságról szolt, természetesen pontosan idézve mindenkitől: attól is, akitől kellett, és attól is akit szerettem, így Marxtól, Balázs Bélától egyaránt. Kassák is betett egy mondatot – ő maga írta bele a szövegbe – aminek a tartalma az volt, hogy mindezeket a gondolatokat a szocialista realizmus jobbítására [...] mondtuk », *Ibid.*, p. 36.

La liberté artistique ne fut cependant que superficielle et de courte durée. Dans le catalogue de l'exposition de 1966, aucune œuvre néo-avant-garde ne fut reproduite. En 1967, l'état se resserra de nouveau lors de la nouvelle exposition *Stúdió '67*, à l'occasion 86 œuvres de 69 artistes membres du Studio furent censurées et exclues de l'exposition : « La première manifestation de la génération qui s'était trouvée elle-même – l'exposition *Stúdió '66* – fait aujourd'hui partie de l'histoire. Depuis l'*Exposition de Printemps* de 1957, c'est ici que les différentes orientations stylistiques eurent pour la première fois une publicité. [...] Notre présentation reçut une reconnaissance unanime dans la presse, et eut un écho positif auprès du public. [...] L'exposition *Stúdió '67*, que nous pûmes organiser avant la session du jury, était encore plus réussie que celle de '66. Mais elle n'eut pas lieu, car le jury du doctorat (des beaux-arts et des arts appliqués) avait un jugement préconçu. Il s'était réuni en avance et délibéra de la situation, puis les membres du jury, liste en main, examinèrent les noms, non pas les œuvres. [...] après la 'censure des non-désirables', quatre années impitoyablement maigres s'ensuivirent [...] (il y en a parmi nous qui ne se sont toujours pas remis de la punition, tellement elle fut sévère). Et de cette tragédie – parce que c'en était une – la critique ne perçut que ceci : 'ce n'est pas seulement le corpus pictural qui est tiède et respectueux – il semblerait que les spectateurs hongrois doivent s'y habituer – mais le niveau des œuvres plastiques a aussi fortement baissé en un an'²⁷⁷ »²⁷⁸. Dans la liste des artistes censurés par le jury du doctorat figuraient ainsi Imre Bak avec deux peintures intitulées *Narancs, zöld, kék* (*Orange, vert, bleu*, 1967) et *Lila, zöld, kék* (*Violet, vert, bleu*, 1967), Pál Deim avec la toile *Szentendrei kereskedők jelvénye* (*Emblème des commerçants de Szentendre*), János Fajó avec deux huiles sur toile, *Kék végtelen* (*Infini bleu*, 1967), *Háromszögek két dimenzióban* (*Triangles en deux dimensions*, 1967), et deux travaux graphiques, *Fehér diagonális* (*Diagonale blanche*, 1967), *Kompozíció 25* (*Composition 25*, 1966), ainsi que Sándor Molnár

²⁷⁷ Cf. RÓZSA Gyula, *Stúdió '67. Népszabadság*, 16 mai 1967.

²⁷⁸ « Az önmagára talált nemzedék első jelentkezése – a Stúdió '66 – ma már történelem. Az 1957-es Tavasz Tárlat óta itt kaphattak nyilvánosságot először a különféle stílusteremtések. [...] Jelentkezésünk egyértelmű elismerést kapott a sajtóban, a társadalomban is pozitív visszhangra talált [...] A Stúdió '67 kiállítás, melyet zsűrizés előtt megrendezhettünk – jobb lett, mint a '66-os volt. De nem lett, mert a lektorátusi (képző- és iparművészeti lektorátus) zsűri koncepciózus volt. Előzetesen összeült, és megtárgyalta a kialakult helyzetet, majd a zsűritagok listával a kezükben, nem a műveket, hanem a neveket nézték. [...] „A nemkívánatosak kizsűrizése” után hosszú, négy évig tartó, szigorú böjt következett [...] (van aki máig közülünk nem heverte ki a büntetést, oly erősen sikerült). S ebből a tragédiából – mert az volt – a kritika csak ennyit érzékelt: „nemcsak a festészeti anyag langyos tisztaság – ehhez úgy látszik, már hozzá kell szoknia a magyar tárlatok látogatóinak –, a plasztikai alkotások színvonala is jócskán esett egy év alatt », *Tiltás és Tűrés, a fiatal képzőművészek stúdiójának 1966-os és 1967-es kiállítása* (*Interdiction et tolérance, expositions du Studio des jeunes artistes en 1966 et 1967*). Budapest : Ernst Múzeum, 2006, p. 39.

avec deux peintures non identifiées. Ces œuvres stylistiquement hétérogènes mais présentant tout de même un caractère constructiviste commun, constituaient des interprétations individuelles de l'héritage constructiviste hongrois, en premier lieu kassákien. En effet, l'artiste avait effectué un retour au constructivisme à la fin des années cinquante et ce sont vraisemblablement ces œuvres tardives que virent les jeunes peintres lors de son exposition éphémère organisée par Fajó au Studio des jeunes artistes en 1965. L'orientation vers le constructivisme des jeunes artistes était vue comme un danger par la politique culturelle, en ce qu'elle sous-entendait également la renaissance de la pensée kassákienne. C'est donc aussi pour cette raison que les officiels durcirent de nouveau le ton suite à l'exposition de 1966 et censurèrent de manière préventive celle de 1967.

Suite à l'exposition *Stúdió '67*, György Szilárd²⁷⁹, le directeur du Fonds Artistique de la République Populaire de Hongrie, duquel dépendait le Studio, appela à lui le 18 août la direction de l'organisme. Szilvia Csanádi-Bognár interrogeait István Bencsik au sujet des conséquences de l'exposition de 1967 : « Mon supérieur direct, György Szilárd me fit appeler et me somma de démissionner. Je lui ai dit qu'il savait tout à fait de ce qui provoqua le scandale, rien n'était vrai. Les rumeurs me concernant circulaient, selon lesquelles j'avais pactisé avec les attachés culturels des ambassades occidentales, ce qui à l'époque représentait un crime passible de la peine de mort, et que si l'exposition ne pouvait être organisée, j'allais faire éclater un scandale international. Ce n'était évidemment pas vrai. Et György Szilárd le savait très bien. C'était avec György Aczél que j'avais négocié, et pas avec les ambassades occidentales. Comme je ne démissionnais pas, il me démit de mes fonctions, ainsi que toute la direction du Studio. Une nouvelle direction fut nommée. Mon nom fut inscrit sur liste noire »²⁸⁰. Et János Fajó, alors secrétaire du Stúdió, de déclarer dans une lettre adressée à

²⁷⁹ György SZILÁRD (1906-1980) fut le chef de département du Ministère de l'Education Populaire après 1945, dirigea le Fonds des Arts Plastiques à partir de 1954, puis le Fonds Artistique de la République Populaire de Hongrie à partir de 1968.

²⁸⁰ « A közvetlen felettesem, Szilárd György behívott es felszólított, hogy mondjak le. Mondtam, hogy ő pontosan tudja, hogy ami a botrányt kiváltotta, abból egy szó sem igaz. Azt terjesztették rólam, és ez akkor halálos bűncselekménynek minősült, hogy én a nyugati követségek kultúrattaséival összepaktáltam, hogy amennyiben a kiállítást nem engedik lebonyolítani, nemzetközi botrányt csinállok. Természetesen ez nem igaz. És ezt Szilárd György is tudta. Én Aczéllal tárgyaltam, nem a nyugati követségekkel. Mivel nem mondtam le, leváltott, és leváltotta az egész Stúdió-vezetőséget. Új vezetőséget neveztek ki. Feketelistára kerültem », *Ibid.*, p. 42.

György Szilárd, directeur du Fonds Artistique : « Je ne peux être solidaire d'une mesure qui blesse la démocratie et mon amour-propre socialiste »²⁸¹.

Nous pouvons donc voir à quel point la culture politique hongroise, quand bien même elle manifestait une certaine volonté d'être un partenaire de l'avant-garde artistique ouverte aux courants occidentaux, restait cependant à la botte de l'autorité soviétique. Remarquons également, que seuls quelques membres du Cercle de Zugló prirent part à ces expositions, nommément Imre Bak, Pál Deim, János Fajó – que nous ne pouvons véritablement mentionner comme membre du Cercle de Zugló à part entière, mais dont la relation avec Lajos Kassák et la sensibilité pour la peinture géométrique peut d'une certaine manière être comprise dans la démarche des jeunes artistes – et Sándor Molnár. A partir de ce moment en effet, les intérêts respectifs des membres commencèrent à se préciser, diverger et s'éloigner du programme spirituel de Sándor Molnár, qui poursuivit individuellement dans sa propre voie. Imre Bak et István Nádler développèrent leur style personnel et se détachèrent progressivement du monde pictural organique de l'abstraction lyrique française. Quant à Sándor Molnár, il rencontra et se lia d'amitié avec Jean Bazaine lors de son voyage à Paris en 1965, continue sur la voie de l'abstraction lyrique empreinte d'ésotérisme mystique.

2. La voie ésotérique de Sándor Molnár.

a. Le *Yoga du peintre* (1966) : une philosophie picturale.

Vers la fin des années soixante, Sándor Molnár se détacha progressivement du groupe dont il avait été l'initiateur. A ce moment en effet, son travail avait pris ce chemin solitaire et indépendant qui l'éloignait des nouveautés de la peinture d'avant-garde, contemporaine et internationale. Il ne souhaita pas accomplir les étapes des nouvelles orientations picturales, alors que nombre de ses camarades considéraient l'intégration de ces tendances dans leur travail comme la condition de l'accès à la contemporanéité, ou que d'autres s'efforçaient de revivifier les traditions artistiques locales. La divergence de point de vue opposant Molnár

²⁸¹ « [...] a szocialista demokráciát és önérzetemet sértő intézkedéssel [...] nem vállalhatok közösséget », lettre de János Fajó à György Szilárd rédigée le 6 septembre 1967, *Ibid.*, p. 47.

aux autres membres du Cercle de Zugló était donc de l'ordre du principe, et n'était pas liée à un incident ou événement précis.

Molnár souhaitait d'abord poser des bases solides pour réaliser son programme pictural de grande envergure. L'abstraction lyrique et la méthode logique visuelle par lequel elle traitait la scène naturelle fut cette première base pratique. Elle lui permit en effet de procéder à une analyse des éléments visuels, mais également de donner libre cours à l'expression des sentiments, aux effets dramatiques. Par le biais de cette méthode, Molnár tenta de transcender le motif représenté – figure ou détail de paysage – à travers la phase mi-abstraite des formes étant en train de se libérer, jusqu'au développement d'un réseau formel indépendant, dans lequel les motifs se mélangent, se dissolvent et s'interpénètrent.

C'est à ce moment qu'il élabore sa méthode nommée *Yoga du peintre*, programme pictural ésotérique que Molnár développa sous l'influence spirituelle de Béla Hamvas, puis qu'il se fixa pour le restant de sa vie. Il s'agissait d'une théorie combinant des principes et champs notionnels tirés de l'alchimie et du yoga, par lesquels Molnár décrivait les rapports de l'art, de la réalité et de la création, ainsi que les différentes étapes de la libération du processus créatif. Ce programme qui consiste en l'accomplissement de cinq stations picturales respectives, différentes périodes de création picturale à certains éléments de l'image du monde tel que l'envisageait la religion tibétaine ancestrale : la Terre, l'Eau, le Feu, le Cristal, et l'Air. Chacune d'entre elles s'étend sur une période de sept ans, et se compose de différentes séquences nommées manœuvres. L'ultime objectif du *Yoga du peintre* est d'atteindre l'étape de l'Air, dans lequel le peintre s'efforce de se départir des références picturales accumulées jusqu'alors pour parvenir aux peintures vides, à la purification picturale totale, représentant l'état de conscience spirituelle la plus élevée. Selon les préceptes de la religion tibétaine, tout ce qui existe cesse d'être, le vide étant le but ultime du processus renouvelé de purification afin de se libérer des erreurs, des limites générées par les préjugés et de s'élever au-dessus de la petitesse de l'existence. Cet état rappelle les autoportraits de vieillesse de Rembrandt, et les peintures de Caspar David Friedrich, réalisées à la limite de la vie et de la mort.

Dans son introduction au *Festő – Jóga*, Sándor Molnár cite Alain Daniélou, indianiste et musicologue français : « L'art est l'une des formes principales du yoga... il libère l'homme de

l'illusion du monde et lui fait pressentir le goût de l'harmonie céleste [...] Il n'y a pas de forme de concentration plus absolue que celle de la création picturale. La forme de concentration d'un peintre ou d'un sculpteur ne diverge pas de la méditation religieuse ou de l'extase mystique. L'une comme l'autre conduit à la réalisation d'un aspect de la déité immanente [...] Pour les Hindous anciens, la musique, la peinture, la sculpture et l'architecture au même titre que la géométrie, la grammaire ou la logique était vidyā (conscience) »²⁸². Si nous trouvons évidemment d'autres écrits théoriques et spiritualisants chez des peintres tels que Kandinsky, Klee ou Kepes, il y a néanmoins un point dans lequel l'approche de Molnár diffère, celle du caractère local de l'art. De cette pensée du *genius loci* héritée de la théorie littéraire de Béla Hamvas dans son écrit *Öt génusz (Cinq Génies)* décrivant les cinq traits caractéristiques de l'esprit hongrois, Molnár développe une réflexion basée sur l'art, s'interrogeant sur les traits communs de la production artistique de la région, et sur l'intellectualité, la spiritualité de l'art d'Europe centrale.

S'appuyant sur le programme du *Yoga du peintre*, Molnár se détourna de la peinture abstraite d'après nature ou scènes vues pour entamer une période monochrome qu'il qualifia de vide, avec une série intitulée *Principium (Principe)*, qu'il associa et identifia à l'étape de la Terre, et qui dura jusqu'en 1977. Ces peintures nommées *Unicolores* par son maître à l'Académie des Beaux-arts János Kmetty, sont des atmosphères colorées recherchant un effet de profondeur par un jeu de transparence entre les différentes couleurs appliquées l'une sur l'autre. C'est avec ces toiles monochromes que Molnár participa à la première exposition *Iparterv* en 1968.

b. Les monochromes des peintures vides : le Color field hongrois.

A la fin des années soixante, avec le développement de la nouvelle peinture abstraite américaine et l'apparition des monochromes, le programme que suivait Molnár était

²⁸² « A művészet a jóga lényeges formáinak egyike... megszabadítja az embert a világ illúziójától és az égi harmónia előízét kölcsönzi... » « Nincs abszolútabb koncentrációs forma annál, amely a képeket teremti. A festő vagy szobrász koncentrációs formája nem különbözik a vallásos meditációtól vagy a misztikus extázistól. Egyik is, másik is, az immanens istenség egyik aspektusának megvalósításához vezet ». « A régi hinduk számára a zene, a festészet, a szobrászat, az építészet csakúgy, mint a geometria, a nyelvten vagy a logika vidyā volt », MOLNÁR Sándor. *Festő – jóga (Yoga du peintre)*. SINKOVITS Péter éd. *Molnár Sándor*. Budapest : Műcsarnok, 1997, p. 23.

absolument d'actualité. Sur la scène internationale, bien que se basant sur des théories et principes différents, l'expressionnisme abstrait de Barnett Newmann, Ad Reinhardt, Mark Rothko et Jules Olitski fit le même chemin jusqu'aux monochromes colorés. Parmi eux, ce fut les peintures de Rothko, suggérant des espaces flottants et intangibles, qui étaient les plus remarquables. Le travail de Molnár semblait emprunter la même voie, jusqu'à ce qu'il réalise que les différentes périodes rattachées aux éléments naturels peuvent être répétées au travers d'une pratique picturale continue par le biais de laquelle la synthèse du 'vide' pouvait être atteinte à un niveau toujours plus élevé. Les différentes phases n'étaient donc plus des étapes se succédant de manière linéaire, mais des cycles, perpétuellement recommencés. Il clôt sa période expérimentale lors de la seconde exposition *Iparterv* en 1969, à l'occasion de laquelle il présenta ses *Peintures vides*, atteignant la synchronisation de ses orientations artistiques avec l'art d'avant-garde internationale. Ces toiles, composées à première vue d'une seule couleur, étonnèrent par leur économie de moyens et ne renonçaient qu'en apparence à la richesse des couleurs. Sous la surface homogénéisante et uniformisante transparaissaient soit des tons profonds générant une atmosphère dramatique, soit des tonalités chaudes et délicates aux accents lyriques.

La toile intitulée *Principium*²⁸³ (*Principe*, 1968), seule œuvre monochrome qui nous est restée de la fin des années soixante, illustre cette idée de vide qui selon Molnár lui-même : « n'est pas le rien, mais l'existence totale non extériorisée »²⁸⁴. La peinture, de format horizontal, semble se composer de deux panneaux de taille identique, liés entre eux par un fin trait rouge. La tonalité générale des panneaux est de couleur bleue aux accents turquoise. Sous la surface bleue transparaît de manière irrégulière et imprévisible une couche de couleur jaune, qui, se mélangeant au bleu de la surface, crée un effet miroitant, chatoyant et irisant vert. Molnár effectue ici des expérimentations chromatiques avec la matière même de la peinture et semble vouloir conférer à la surface plane un effet plastique, de relief. Le vide de la peinture, dont le contenu est fortement émotif, est créé par un emploi judicieux des couleurs. Dans le bas de la toile, nous distinguons en effet une bande horizontale bleue plus claire, donnant l'impression d'un cadre. Ce cadre, qui se prolonge plus finement sur les bords latéraux, ceint la partie plus sombre du reste de la toile, et ce léger contraste entre le clair et le foncé d'une même tonalité donne non seulement une impression de profondeur, mais aussi de vide dans lequel le

²⁸³ Cf. annexe n°84 p. 90.

²⁸⁴ « ... nem a semmi, hanem a teljes létezés meg nem nyilvánult módon », *Ibid.*, p. 24.

spectateur peut s'engouffrer. De l'œuvre comme en lévitation se dégage une atmosphère d'intemporalité, d'immatérialité, d'élévation et d'apesanteur, sans aucune connexion spatiale, temporelle ou thématique avec le monde environnant. Elle traduit en cela le désintérêt de Molnár pour ce qui se passe à la surface, en faveur de l'inconscient collectif, l'existence éternelle et générale. Son but est de créer une réalité libérée des illusions, d'élaborer une peinture purement intellectuelle et spirituelle.

Cette démarche est néanmoins une entreprise solitaire, si nous examinons l'activité des autres jeunes peintres du Cercle de Zugló. Dans leurs travaux prime en effet la variante géométrique de l'abstraction, avec un intérêt prononcé pour la réduction chromatique et le minimalisme chez Tamás Hencze, l'héritage de la tradition constructiviste hongroise et la forme pure pour János Fajó, ainsi que la couleur géométrisée et son contenu émotif dans les peintures d'Imre Bak et d'István Nádler.

3. La non-figuration géométrique pure de Tamás Hencze et János Fajó.

a. Tamás Hencze ou la distanciation du peintre, de la matière picturale et de la toile.

- **Le tournant de 1965 et l'utilisation du rouleau de peintre.**

En 1965, Tamás Hencze réalise *Hommage à France*²⁸⁵, sa première œuvre créée exclusivement à l'aide d'un rouleau de peintre. La peinture, composée des trois couleurs du drapeau français clôt donc la période gestuelle précédente et inaugure une nouvelle série froide et minimale. La peinture est divisée en cinq colonnes de largeur variable et de gauche à droite, se succèdent les couleurs bleu foncé, bleu clair, blanche formant une colonne centrale, et enfin rouge. Les colonnes se composent de cases concentrant chacune un mouvement réalisé au rouleau. La première colonne bleu foncé présente des cases de petite taille dans lesquelles le mouvement du rouleau est vertical, partant du centre où le bleu est plus intense

²⁸⁵ Cf. annexe n°85 p. 91.

vers le haut et le bas, où la couleur est plus claire. La seconde colonne bleu clair plus large est formée de cases rectangulaires, dans lesquelles le mouvement du rouleau est horizontal, se dirigeant de la droite vers la gauche. Dans son tiers inférieur, une case de couleur rouge double de taille au mouvement est horizontal vient perturber l'ordre de cette colonne ainsi que le statisme de la composition générale. La case rouge trouve un écho identique en taille et en mouvement dans la dernière colonne rouge de la toile, et l'effet de miroir ainsi produit enserré les deux colonnes blanche et rouge dans lesquelles le dynamisme est de nouveau créé par la juxtaposition du mouvement horizontal et vertical d'application du rouleau de peintre.

Suivant cette même ligne directrice, Hencze réalise en 1967 une série intitulée *Kollázs struktúra*²⁸⁶ (*Structure collage*) à la gamme chromatique encore plus restreinte que celle d'*Hommage à France*, et dans laquelle l'alternance plus rapide des cases de différentes tailles et la juxtaposition plus contrastée et intense des parties sombres et claires fait vibrer et confère profondeur à la surface picturale. Hencze a recours dans cette série au même système d'application vertical et horizontal de la peinture. Dans *Kollázs struktúra I. (Structure collage I.)*, Hencze introduit l'élément visuel supplémentaire de la bande verticale se composant de taches régulièrement disposées et aux contours flous. Plaçant deux bandes de part et d'autre de la composition construite autour d'un axe central rouge et de colonnes blanches et grises placées symétriquement de part et d'autre de cet axe, Hencze évoque ainsi la matière même de la pellicule de film. Il emploie de nouveau cet élément dans la toile intitulée *Vörös oktáv*²⁸⁷ (*Octave rouge*), où l'effet dynamique n'est plus atteint par l'alternance des différentes formes et tailles des cases, mais par l'incandescence de la colonne centrale orange et l'effet de profondeur créé par la pseudo-projection d'ombre.

Hencze, en s'appropriant le rouleau du peintre, se libère du geste et devient autonome. Ses nouveaux travaux rencontrent rapidement un grand succès auprès de la critique, non seulement grâce à leur valeur esthétique et novatrice, mais surtout et en premier lieu parce qu'elles pouvaient être rattachées à l'Op art et à l'œuvre de l'artiste hongrois expatrié Victor Vasarely. Bien que sa production picturale eût moins en commun avec les travaux de Vasarely et sa ville utopique et colorée, qu'avec les représentants français et britanniques de l'art cinétique – mentionnons principalement Bridget Riley –, elle fut accueillie avec un enthousiasme sans réserve. Fait typique et caractéristique, et ce pendant des décennies, la

²⁸⁶ Cf. annexe n°86 p. 92.

²⁸⁷ Cf. annexe n°87 p. 93.

critique hongroise ne remarqua pas les orientations artistiques similaires en Europe centrale et orientale – nous pensons notamment à Zbigniew Gotomski – ou encore dans la peinture italienne – Getulio Alviani, par exemple. Les critiques favorables ne permirent naturellement pas à Hencze de participer aux expositions nationales et n'étant pas membre du Studio des jeunes artistes, il n'eut pas non plus accès aux différentes bourses artistiques.

« Le dépositaire le plus doué de l'héritage constructiviste est peut-être Tamás Hencze. C'est dans ses travaux que l'on sent le plus de goût individuel, et une contemporanéité d'une telle sincérité qui dépasse par endroit la phase actuelle du cercle Vasarely, et peut naturellement être reliée à Recherche d'Art Visuel (Paris) ou aux travaux d'autres groupes de recherches d'art moderne. C'est pour cette même raison que sa situation est désespérée – nous ne pouvons imaginer ce qu'il va pouvoir faire avec des choses aussi avancées. Ses œuvres peuvent paraître ennuyeuses et monotones aux yeux des spectateurs recherchant une atmosphère divertissante, car elles sont tellement conséquentes et concentrent leur attention sur une problématique étroite. Cette question étroite, mais se manifestant chez Hencze de manière très intensive, est l'articulation géométrique de l'ordre tectonique des plans, et l'expression de cette articulation par le biais de valeurs construites sur les mêmes couleurs de base. Des abstraits géométriques jusqu'à Vasarely compris, tous marquèrent l'alternation des surfaces planes par l'opposition de couleurs locales contrastées. Hencze crée un effet spatial dynamique grâce à la gradation d'une seule tonalité, et ne trouble généralement cet espace avec aucun élément étranger. Cette pureté est sa plus grande vertu, et lui permet non seulement d'interpréter les problèmes de l'art constructiviste d'aujourd'hui, mais d'en aborder une partie plus restreinte de façon créative. Le plus grand danger de son travail est qu'il n'a pas à qui en transmettre les résultats, et il y a de grandes chances pour qu'il finisse comme János Jedlik et sa dynamo, qui ne faisait que jouer avec son œuvre, et que d'autres, des chercheurs industriellement à jour, découvrirent de nouveau et réutilisèrent plus tard »²⁸⁸,

²⁸⁸ « A konstruktivista örökség legtehetségesebb letéteményese talán Hencze Tamás. Ő az, akinek munkáin a legtöbb egyéni ízt érezzük, s olyan spontán őszinteségű korszerűséget is, ami helyenként túllép a Vasarely-kör mai fázisán, és nyugodtan sorolható a Recherche d'Art Visuel (Párizs) vagy más modern képzőművészeti kutatócsoport munkája mellé. Helyzete ugyanezen okokból szinte reménytelen – nem tudjuk elképzelni, hogy ilyen előrefutott dolgokkal mit tud majd kezdeni. Művei a szórakoztató hangulatokat kereső néző szemében bizony unalmasnak és monotonnak is tűnhetnek, mert annyira következetesek, és annyira szűk problémakörre koncentrálnak a figyelmüket. Ez a szűk, de Henczénél nagyon intenzíven jelentkező kérdés a síkok tektonikus rendjének geometrikus tagolása és e tagolásnak azonos alapszínre épülő valőrökkel való érzetése. A geometrikus absztraktoktól Vasarelyig bezárólag mindenki a kontrasztos lokálszínek szembeállításával jelölte az egymást váltó sík felületeket. Hencze egyetlen színárnyalat fokozataival épít fel dinamikus térhatást, és e teret rendszerint semmilyen idegen elemmel nem zavarja meg. Ez a tisztaság a legnagyobb erénye, ez biztosítja

conclut Géza Pernecky en 1968, en omettant cependant de révéler ce qui liait véritablement Tamás Hencze à l'héritage constructiviste, auquel il avait finalement peu en commun, que ce soit par la construction du champ pictural ou par sa formation intellectuelle. A l'occasion d'une exposition en 1969, la situation des contemporains de la région est mieux définie : « Des travaux op art se distinguent deux artistes yougoslaves très importants, Ivan Picelj et Miroslav Sutej. Dans ce courant, nous aussi pouvons présenter une personnalité artistique de rang international en la personne de Tamás Hencze »²⁸⁹.

A l'occasion de l'exposition *Mozgás '70* réalisée en hommage au Ballet de Pécs et immédiatement censurée après son ouverture, Tamás Aknai se prononçait de la manière suivante : « Gábor Attalai et Imre Bak parvinrent à leur *ars poetica* actuelle depuis l'art minimal allemand-américain : parallèlement au rétablissement de la fonction d'idole de la peinture, le format habituel de la peinture se déforme dans la poursuite des motifs picturaux. Les bandes décoratives, subtilement neutres, les stries arrondies, récurrentes et répétitives soulignent des strates spatiales de nature différente. Par un travail réfléchi et discipliné, l'œil est conduit tout autour de la peinture par des gradations se succédant l'une à l'autre. L'œuvre de Tamás Hencze présente ces mêmes stimuli picturaux et visuels. Les points de concentration reposant dans le format statique se déplacent vers le haut et le bas des deux côtés de la toile. Nous ressentons non seulement le raffinement de l'exécution, mais aussi la force entraînante de la 'structure dynamique' qui, au-delà du rationalisme selon Vasarely, est riche d'une véhémence picturale, unissant dans une impression d'ensemble dialectique l'image élémentaire de la réalité atteinte par des sources intellectuelles ainsi que les références picturales par excellence. Sa monochromie ascétique semble néanmoins voiler son progressisme effrayant »²⁹⁰.

számára azt, hogy ne csak interpretálja a mai konstruktivista művészet problémáit, hanem alkotó módon foglalkozzék annak egy szűkebb részletével. Alkotómunkájának legfőbb veszélye, hogy eredményeit nincs kinek átadnia, és könnyen úgy járhat, mint Jedlik János a dinamójával, aki csak játszott művével, amelyet később mások, iparilag felkészült kutatók újra felfedeztek, és fel is használtak », PERNECZKY Géza, A líraiság és a konstruktivizmus új útjai a magyar festészetben (Les nouvelles voies du lyrisme et du constructivisme dans la peinture hongroise). *Képzőművészeti Almanach*, 1969, n°1, p. 58.

²⁸⁹ « Az op artos munkák közül kitűnik két nagyon jelentős jugoszláv művész, Ivan Picelj és Miroslav Sutej szereplése. Ebben az irányzatban mi is nemzetközi művészegyéniséget tudunk felmutatni Hencze Tamás személyében », SINKOVITS Péter, Kortársaink a Fészek Klubban (Nos contemporains au Fészek Klub). *Művészet*, 1970, n°3, p. 40.

²⁹⁰ « Attalai Gábor és Bak Imre a német-amerikai minimal felől érkezett mai ars poétikájához : A táblakép-jelleg eredeti idol funkciójába való visszahelyezés mellett a képi motívumok követésével deformálódik is a megszokott kép-formátum. A dekoratív, finoman semleges sávok, derűsen lekerekített csíkok visszatérő és megismétlődő, más-más természetű tér-rétegeket nyomtatékosítanak. Átgondolt és fegyelmezetten vezetett, egymásból

- **La recherche du mouvement synthétique.**

Les peintures de Hencze donnaient l'impression d'être réalisées à l'aérographe, car la surface ne transmet aucune plasticité matérielle picturale. L'aspect technique semble sans importance, mais elle est déterminante dans ses conséquences.

La gaine en rotation du rouleau de peintre étale la peinture sur la toile ou le papier, procédé qui se rapproche de la technique offset. C'est donc un procédé motorique, objectif et industriel, si bien que la surface picturale ainsi créée est complètement impersonnelle car elle exclut tout caractère accidentel et toute trace de la main de l'artiste. Grâce à cet outil stérile qui écarte d'emblée toute marque personnelle, Hencze peint des toiles dénuées de tout contenu émotionnel. A partir de ce moment en effet, son travail se concentre non pas sur le geste, qu'il considère comme un élément pictural impulsif et momentané dépositaire d'un état d'esprit ou d'un état émotionnel au moment donné de la création, mais sur le mouvement et sa représentation. C'est pour cette raison que l'utilisation du rouleau de peintre et non pas de l'aérographe correspond si bien à l'essence de sa production picturale. Le choix de cet outil lui permet donc d'exprimer au mieux le principe central de son travail, car il représente à la fois la composante et l'objectif de ses recherches. La caractéristique physique de la forme cylindrée du rouleau, suggérant naturellement la sensation de mouvement, est donc complétée par la caractéristique mécanique de rotation obtenue lors son utilisation. De plus, cette impression de détachement est renforcée par le fait que Hencze applique la peinture sur le rouleau, puis que le rouleau applique à son tour de manière indépendante la peinture sur la surface. Loin du mouvement subjectif du pinceau dirigé directement par la main de l'artiste, la gaine lisse du rouleau n'applique que la quantité nécessaire de peinture sur le support, la peinture appliquée indirectement sur la surface se détache complètement du peintre par cette transposition. La peinture ainsi appliquée ne peut être corrigée ou modifiée, ce qui relie encore une fois ce procédé utilisé par Hencze à la technique de l'offset.

következő fokozatok vezetik a szemet körbe-körbe a képeken. Hencze Tamás képe hasonló képi és látás-izgalmakat hordoz. A statikus formátum kereteiben nyugvó tömegpontok a kép két oldalmezején fel és lefelé elmozdulnak. Nemcsak a megcsinálás rafinériáját, hanem magához ragadó erejét is érezzük a 'dinamikus struktúrának', amely túl a Vasarely-féle racionalizmuson festői vehemenciával is gazdag, dialektikus összhatásban egyesíti a valóság intellektuális forrásokból megismerhető elemi képét és a par excellence festői visszautalásokat. Aszketikus monochrómiája azonban mintha kissé lefátyolozná félelmetes előrekövetkeztetéseit », AKNAI Tamás, *Mozgás '70 – Tisztelgés a Pécsi Balett művészei előtt (Mouvement '70 – Hommage aux artistes du Ballet de Pécs)*. *Művészet*, 1970, n°8, p. 46-48.

Notons également la correspondance formelle évidente du travail de Hencze avec l'image en mouvement du film. Selon István Hajdu : « Ses premières peintures, structures composées de bandes réalisées au rouleau en 1965-66, font déjà référence au film : peut-être à la matière première aussi, mais surtout au mouvement de l'image (du cadre), au défilement des bandes et taches de lumière »²⁹¹. Bien que Hencze ne réalisa pas de films, il manifestait un intérêt prononcé pour le mouvement du médium ainsi que le médium du mouvement. Nous l'avons déjà cité, mais il apparaît important de le répéter dans ce contexte : « Pour ma part, l'inspiration était matérielle, pas intellectuelle. Donc comment se meut la matière, comment fonctionne une peinture, disons présomptueusement : je m'intéressais au médium, aux techniques ou art basé sur le support intermédiaire, non pas à la signification, à la partie associative, mais à l'action, à la mise en mouvement de la matière... »²⁹². Le rapprochement avec le film trouve sa justification dans ces propos, mais souligne également l'intérêt de Hencze pour la formation de la structure, et surtout la sérialité. Nous pouvons tracer un parallèle évident avec le cinéma structurel apparu à la fin des années 1950 et qui s'appliquait se libérer autant que possible de tous les outils d'expression non-filmiques (musique, textes, bruits, gestes) ou inversement, exploiter jusqu'à l'extrême et nier les notions et processus clés de la fabrication, du visionnement et de la compréhension cinématographique, de l'identification émotionnelle. Le fait que ces films soient muets, dépourvus d'émotions et vides de gestes – comme la peinture de Tamás Hencze – se comprend ainsi dans la mesure où nous parlons de l' 'insensibilité' des images. Selon le critique et théoricien anglais Peter Wollen, dans le film structurel, c'est la matière elle-même qui doit être sémiotisée²⁹³. En d'autres termes, le film, la bande celluloïd est à la fois support et signifiant.

Le parallèle tracé entre la démarche picturale de Hencze et le film structurel évoque la possibilité d'une nouvelle relation, celle des correspondances musicales. Les premiers films structurels, en particulier les travaux des formalistes viennois comme Peter Kubelka et

²⁹¹ « Már az egészen korai, 1965-66-ban készült hengerelt festmények, a sávokból szerkesztett struktúrák erősen utalnak a filmre : magára a nyersanyagra is talán, de sokkal inkább a filmkocka (a keret, a cadre) mozgására, a fénysávok és a fényfoltok pergésére », HAJDU István. *Hencze Tamás*. Budapest : Polgart Kiadó, 2004, p. 50.

²⁹² « Számomra az inspiráció materiális volt, nem szellemi. Tehát hogyan mozog az anyag, hogyan működik egy festék, mondjuk nagyképűen : a médiára, a közvetítőre alapozott technikák vagy művészet érdekelt, és nem a jelentés, szóval nem az asszociációs része érdekelt, hanem maga a cselekedet, az anyag mozgatása... », HAJDU István, Minden siker ellenére sem jó a közérzetem – Beszélgetés Hencze Tamással (Malgré le succès, je n'ai pas le moral. Discussion avec Tamás Hencze). *Kritika*, 1993, n°3, p. 24-26.

²⁹³ WOLLEN Peter, Ontology and Materialism in Film (Ontologie et matérialisme dans le film). *Screen*, 1976, vol. 16, n°1, in *A Perspective on English Avant-Garde Film*. London : Arts Council of Great Britain, British Council, 1978, p. 110.

d'autres, se liaient à la musique autrichienne du début du XXe siècle, à l'école de Vienne et en premier lieu à Anton von Webern, et se caractérisaient par la visualisation du mode de composition de la musique pointilliste et sérielle. Faisant référence aux films de Kubelka, Peter Weibel explique que la simultanéité a succédé à la chronologie dans le film structurel, les travaux de Kubelka étant des 'films métriques', car il aborde les images de la même manière que Webern l'interprétation musicale, considérant la pause entre deux images comme un moment, un intervalle. Nous pouvons affirmer que cette technique est restée caractéristique du travail de Hencze jusqu'à aujourd'hui.

Le corpus intitulé *Dinamikus struktúra*²⁹⁴ (*Structure dynamique*) réalisé en 1968, inaugure une grande série se déclinant jusqu'en 1975-76. Les Structures dynamiques semblent être liées par ces mêmes éléments que sont les lignes parallèles composées de taches noires de taille égale et aux contours flous, peintes à même distance les unes des autres sur un fond blanc, donc régulièrement répétées. Les œuvres de cette série peuvent sans nul doute être rapprochées des reliefs en bois d'acajou que Tibor Csiky crée en 1968, les *Structures Organiques*. Les deux artistes s'intéressèrent au même moment et avec la même intensité à la structure, au processus de structuration, bien que leurs travaux – au-delà des différences de genre – présentent des approches intellectuelles divergentes. Alors que Tamás Hencze révèle l'origine et la nature d'une structure avec une distante froideur, Tibor Csiky expérimente, vit le processus de structuration et procède à son emplissement émotif. Les marques qu'il laisse avec le ciseau à bois présentent un fort caractère gestuel et se gravent dans la matière, telles les quasi-signes d'une écriture impulsive. Le tracé ainsi produit par les lignes de points est plus spontané et fougueux que sur les peintures de Hencze, et la surface de ses reliefs catégoriquement vibrante. C'est donc davantage au niveau de la visualisation du mouvement intérieur que nous pouvons tracer un parallèle entre le travail de Hencze et de Csiky : chez Hencze, les taches des *Structures dynamiques* constituent un stimulus optique intense et palpitant, alors que dans les structures de Csiky, les marques du ciseau à bois apparaissent tantôt positives, tantôt négatives, selon l'angle d'éclairage du relief. Chez Csiky, le piège optique généré par l'alternance des marques concaves et convexes, cette ambiguïté perceptive, est tout autant un outil illusionniste que la pulsation puissante des « pois » de Hencze. Vers 1969-70, les taches ovales des Structures dynamiques deviennent des bandes s'étalant horizontalement. Ce changement dimensionnel affecte très peu la composition des peintures,

²⁹⁴ Cf. annexe n°88 p. 94.

car Hencze conserve la répétition en série et introduit une légère altération s'exprimant dans la condensation et dilatation des plans qui évolue parfois selon une formule rythmique plus simple.

La démarche picturale de Tamás Hencze se concentre donc exclusivement sur les propriétés physiques de la matière picturale, qu'il explore à travers une réduction chromatique stricte et austère, ainsi que l'expression visuelle du mouvement qu'il examine par l'utilisation d'un intermédiaire technique, le rouleau de peintre, entre lui-même et la toile, entre lui-même et la matière picturale.

Le chemin sur lequel s'engage Tamás Hencze peut être considéré comme une interprétation unique et singulière, autonome et solitaire de la tradition constructiviste hongroise, qui se renforce au cours des années soixante en Hongrie, comme nous pouvons le voir. C'est en cela que nous pouvons le rapprocher de l'œuvre de János Fajó qui se fixe pour mission de perpétuer l'héritage intellectuel et artistique de Lajos Kassák, qu'il considère comme son maître, en particulier son principe de Peinture Architecture et la construction picturale basée sur la forme pure.

b. János Fajó et la forme pure selon Lajos Kassák.

Nous avons mentionné le nom de János Fajó plus haut, en relation avec le Studio des jeunes artistes et l'organisation des expositions *Stúdió '66* et *'67*. Nous nous penchons à présent sur son œuvre, qui est délicate à inclure dans l'activité du Cercle de Zugló car elle ne peut être liée qu'à la période géométrique d'une part, et que sa présence dans le groupe est mentionné par peu de sources. Néanmoins, nous pensons lui consacrer une courte partie car son activité artistique illustre parfaitement l'idée de continuité picturale avec l'avant-garde picturale historique hongroise.

En effet, nous devons ici éclairer la relation particulière que János Fajó entretenait avec Lajos Kassák, un rapport maître-disciple que nous pouvons mettre en parallèle avec l'amitié intellectuelle-spirituelle de Sándor Molnár et Béla Hamvas, mais qui, le cas échéant était

intellectuel autant que pictural. Les deux hommes firent connaissance en 1963, mais ce n'est que plus tard que l'influence de Kassák trouve son chemin chez Fajó. Ainsi, jusqu'en 1965, nous retrouvons dans son travail les mêmes tentatives d'intégration du processus d'abstraction d'après une scène paysagère, mêlant accents lyriques et surréalistes, que nous avons identifiées au sein du Cercle de Zugló. En 1965 en revanche, le jeune artiste organisa une exposition pour le vieux maître au Studio des jeunes artistes, comme nous l'avons mentionné plus haut, et cet événement joua vraisemblablement un rôle de catalyseur dans la réorientation stylistique de Fajó. A partir de ce moment en effet, il s'ouvre à la tradition géométrique et développe une approche constructiviste, se basant uniquement sur des formes pures et géométriques. Fajó devient ainsi le disciple et le promoteur inconditionnel de la personne et de l'œuvre de Kassák, tel qu'il l'atteste dans ses nombreux écrits artistiques pédagogiques concernant l'influence du maître hongrois : « Le secret de l'influence de Kassák, que l'on ressent jusqu'à aujourd'hui, est qu'il ne parle pas seulement de l'art, mais aussi de l'homme, de ses rapports, de son attitude, de sa façon d'être, dont l'art n'est qu'une conséquence. Il parle de l' 'individu collectif', d'une syntonie et d'un équilibre sociaux idéaux. C'est à ce programme allant au-delà de l'esthétique – embrassant l'entièreté de la vie – que Kassák doit son extraordinaire influence, qui est plus que la littérature, plus que la peinture, et plus grande que l'influence de n'importe quel autre grand peintre »²⁹⁵.

Pour la jeune génération, Kassák était en effet le modèle éthique de la personne et de l'artiste qui avait choisi de rester, avait été réduit au silence par les autorités culturelles et politiques, mais qui continuait, par sa simple existence, de s'opposer de tout son être au régime communiste. Durant les années soixante, Kassák faisait effectivement figure d'artiste interdit en Hongrie²⁹⁶. Pendant que les galeries occidentales se relayaient pour présenter ses œuvres et

²⁹⁵ « Kassák máig élő hatásának éppen ez a titka, hogy nemcsak a művészetről szól, hanem az emberről, az ember mindenféle viszonyáról, magatartásáról, életformájáról, aminek csak következménye a művészet. A „kollektív individuumról”, egy ideális társadalmi összehangoltságról és egyensúlyról szól. Ennek az esztétikán túli – az élet teljességét átfogó – programnak köszönheti Kassák rendkívüli hatását, ami több az irodalomnál, több a festészetnél és nagyobb más festők hatásánál », FAJÓ János, Kassák képzőművészeti hatása ma (« L'influence artistique de Kassák aujourd'hui »). *MADI art periodical*, 2003, n°4. Disponible sur : http://www.mobil-madi.org/index.php?option=com_content&view=article&id=217:fajo-janos-kassak-kepzomuveszeti-hatas-ma&catid=23:madi-art-periodical-no4&Itemid=79. Site web consulté le 12 janvier 2012.

²⁹⁶ Lajos Kassák (1887-1967) : Son autobiographie monumentale intitulée *Egy ember élete (La vie d'un homme)* fut d'abord publiée en plusieurs fois par la revue *Nyugat* entre 1927 et 1933. Suite à sa publication sous forme de livre, un procès fut entamé contre Kassák pour les parties traitant de 1918 et 1919, dans lesquelles il critiquait fortement la politique culturelle de la république des Conseils hongroise. Après 1945, ces parties furent retirées de la nouvelle édition du livre. A partir de 1949, il ne fut plus autorisé à publier. A partir de 1957, il était « toléré » en tant qu'auteur, mais « interdit » en tant qu'artiste. A l'exception d'un voyage en 1961, la censure ne l'autorisa pas à quitter le pays pour pouvoir assister à ses propres expositions à Rome et Paris. A partir de 1958,

que les musées occidentaux achetaient ses travaux, cela tenait du prodige s'il était exposé ne serait-ce que pour quelques heures dans une salle du réseau institutionnel culturel officiel hongrois. Un tel événement était toujours censuré et les sanctions s'ensuivaient.

En mars 1967, quelques mois avant la disparition de Kassák, son disciple János Fajó œuvra activement à l'organisation d'une exposition célébrant le 80^e anniversaire du vieux maître. L'événement, présenté dans la Salle Adolf Fényes qui était le lieu d'exposition des 'tolérés', et ayant tout de l'amorce de la reconnaissance officielle de l'importance de Kassák, fit sensation et raviva la flamme de l'espoir dans les cercles artistiques.

Du point de vue de l'héritage constructiviste, János Fajó s'exprimait avec une conviction identique : « Je sais et crois que le constructivisme était le seul courant intellectuel du XX^e siècle qui eut une influence de si longue durée sur l'art contemporain. Aucune attitude intellectuelle ne peut se vanter d'avoir une influence aussi forte et globale jusqu'à aujourd'hui. Le secret de son influence réside dans sa conception de la vie totale, dans le fait qu'il ne s'agit pas seulement d'un mouvement esthétique-artistique comme le cubisme et le surréalisme, ou n'est pas seulement une révolte, comme le dadaïsme, mais une image du monde, une exigence de la vie totale. Il touchait l'homme et la vie, prenant pour cible l'entièreté de la vie humaine »²⁹⁷. Remarquons également entre parenthèse que l'œuvre et la pensée de Victor Vasarely eurent un effet non négligeable sur Fajó, en particulier son idée de démocratisation de l'art, qu'il mit en pratique au cours des années soixante-dix avec la création d'un groupe nommé Budapesti Műhely, promouvant la fonction sociale de l'art et que nous évoquons plus avant.

Du point de vue plastique, le principe des compositions de János Fajó est la réduction des formes naturelles en formes géométriques basiques, pour ensuite les combiner et les varier

les jeunes rédacteurs émigrés à Paris de la revue *Magyar Műhely* (Pál Albert, Alpár Bujdosó, Pál Nagy et Tibor Papp) placèrent l'œuvre de Kassák au centre de leur journal et de leur travail.

²⁹⁷ « Tudom és hiszem, hogy a konstruktivizmus volt a XX. században az egyetlen szellemi irányzat, amely hosszútávon hatott a kortárs képzőművészetekre. Egyetlenegy szellemi magatartás sem tud ilyen erős, máig élő, átfogó hatást és permanens jelenlétet, továbbélést felmutatni. Hatásának titka totális életszemléletében rejlik, abban, hogy nemcsak esztétikai-művészeti irány, mint a kubizmus és a szürrealizmus, vagy nemcsak lázadás, mint a dadaizmus, hanem teljes világkép, élet-követelés volt. Az embert és az életet érintette meg, az emberi élet teljességét vette célba », FAJÓ János, Kassák képzőművészeti hatása ma. *MADI art periodical*, 2003, n°4. Disponible sur : http://www.mobil-madi.org/index.php?option=com_content&view=article&id=217:fajo-janos-kassak-kepzuoveszeti-hatas-ma&catid=23:madi-art-periodical-no4&Itemid=79. Site web consulté le 12 janvier 2012.

indéfiniment, comme en témoigne l'une de ses œuvres précoces dans laquelle il schématise et décompose en formes basiques la structure d'une fleur de tournesol²⁹⁸. Fajó se basait également sur le concept de construction sur surface plane selon Kassák, d'une *architecture de l'image*²⁹⁹ devant se détacher du plan pour entrer dans l'espace réel. Cette notion trouva donc son application dès 1966 dans ses peintures intitulées *Átlós szimmetria* (*Symétrie diagonale*) et *Áttetszés* (*Transparence*). *Symétrie diagonale*³⁰⁰ présente en effet un jeu subtil et complexe entre d'une part les éléments chromatiques bordeaux, rouge, vert, vert foncé, gris, noir et leurs effets de transparence, et d'autre part les éléments géométriques tels que diagonales, droites, angles droits, formes polygonales. Partant du centre de la toile, la composition rigoureuse en résultant semble effectivement sortir de l'espace pictural pour se dilater et prendre possession de l'espace réel environnant. Cette œuvre se caractérise donc par un système formel exact associé aux couleurs fondamentales et leurs variations. C'est par cette combinaison que Fajó élabore un monde formel et chromatique harmonieux dans lequel la proportionnalité occupe une place centrale.

L'œuvre *Transparence*³⁰¹ est régie selon ce même principe de réduction géométrique, par le biais duquel János Fajó obtient des formes élémentaires qu'il combine, fait se confronter et se correspondre. Le dynamisme de la composition est ici atteint par l'alternance des parallèles et des angles droits, complété par un jeu de chevauchement géométrique et chromatique. En cela, l'utilisation sensuelle des couleurs et de leurs tonalités juxtaposées génère en effet une tension faisant enfler l'espace pictural. Les différentes nuances de rouge et de bleu ainsi que leur imbrication physique suggèrent une impression spatiale architecturale globale, comme si l'espace dans lequel se trouve le spectateur n'était que le prolongement de l'espace pictural qu'il regarde. Remarquons que Fajó conserve également un caractère empirique dans ses peintures en employant la forme du cercle, du demi-cercle et ses courbes, leur conférant ainsi une sensualité géométrique supplémentaire, tel que l'illustrent les œuvres *Félkör kompozíció* (*Composition en demi-cercle*), ou encore *Forgó*³⁰² (*En rotation*) dans lesquelles l'effet spatial généré par les différents éléments géométriques mordant les uns sur les autres est renforcé par la gradation chromatique des différentes tonalités de rouge et d'orange.

²⁹⁸ Cf. annexe n°89 p. 95.

²⁹⁹ Cf. annexe n°90 p. 96.

³⁰⁰ Cf. annexe n°91 p. 97.

³⁰¹ Cf. annexe n°92 p.98.

³⁰² Cf. annexes n°93-94 p. 99-100.

La pratique artistique de János Fajó constitue donc une interprétation contemporaine de la tradition constructiviste et du concept de peinture architecture hérités de Lajos Kassák, illustrant parfaitement la nature de la relation maître-disciple, et offrant un pendant conceptuel-intellectuel-pictural du rapport intellectuel-spirituel-ésotérique de Sándor Molnár et Béla Hamvas. L'œuvre de Fajó clame la primauté absolue de la forme pure. Replacée dans la perspective du Cercle de Zugló, elle offre également une transition entre la peinture extrêmement froide et distante, chromatiquement réduite de Tamás Hencze, et l'approche émotionnellement exacerbée d'Imre Bak et István Nádler dont les travaux, partant même dans leur phase abstraite géométrique plus stricte de la scène vue, se basent davantage sur le contraste naissant de la juxtaposition de couleurs opposées ou chromatiquement éloignées les unes des autres.

3. L'abstraction géométrique émotive d'Imre Bak et István Nádler.

Lorsque dans la seconde moitié des années soixante, Imre Bak et István Nádler rencontrèrent les orientations actuelles de l'art américain, cette découverte se produisit avec un malentendu – incontournable et bienfaiteur : ils cherchaient le même contenu pictural-spirituel dans ces œuvres que dans les peintures d'Alfred Manessier, Jean Bazaine, Jean-Paul Riopelle ou Maurice Estève. Cependant, les travaux de Kenneth Noland³⁰³, Frank Stella³⁰⁴ ou Al Held³⁰⁵ ne pouvaient être comprises et interprétées qu'au-delà d'elles-mêmes, comme des signes ou des points d'exclamation par rapport au monde pictural large et sensitif imaginé par les artistes français. Que le souvenir de l'École de Paris et du tachisme s'évapore rapidement et que le processus de création intellectuel et technique changea de manière conséquente et indolore, cela était codé dans les toiles d'Imre Bak dès 1963.

³⁰³ Kenneth NOLAND (1924-2010) : peintre américain. Il est l'un des représentants les plus connus du Color field américain, bien qu'il entama sa carrière comme peintre expressionniste abstrait dans les années cinquante, puis peintre minimaliste dans les années soixante. Son domaine d'étude devient rapidement la relation de l'image et de son cadre, au travers duquel il parvient au Shaped canvas. Dans ses peintures, les bords de la toile deviennent structurellement aussi importants que son centre. Ses Shaped canvas sont fortement irrégulières et asymétriques, et produisent, par le biais de structures toujours plus complexes, un effet de contrôle et d'intégrité.

³⁰⁴ Frank STELLA (1936-) : peintre italo-américain. Son travail pictural est reconnu dans les domaines du minimalisme et de la Post-painterly abstraction. Il s'oriente également vers le Hard-edge à la fin des années soixante.

³⁰⁵ Al HELD (1928-2005) : peintre américain. Représentant de l'expressionnisme abstrait, sa production artistique se caractérise par des œuvres Hard-edge de très grandes dimensions.

En 1964 et 1965, Bak et Nádler effectuèrent un séjour en Europe occidentale en autostop. A Stuttgart, ils firent la connaissance du peintre et sculpteur Kaspar Thomas Lenk³⁰⁶ avec qui ils se lièrent d'amitié, de l'artiste concret Karl Georg Pfahler³⁰⁷ et du jeune et ambitieux Hans Jürgen Müller³⁰⁸, qui joua un rôle clé en tant que galeriste en Allemagne de l'Ouest dans la seconde partie des années soixante. Exposèrent dans sa galerie les concrétistes allemands, le groupe ZERO ou encore les représentants américains et britanniques de l'abstraction géométrique et de l'abstraction pop.

En été 1965, Imre Bak et István Nádler visitèrent Vence, où ils séjournèrent quelques semaines à la Fondation Károlyi³⁰⁹. Après le spectacle et la couleur artificielle, après la peinture travaillée et connue juste d'après reproduction, après l'histoire de l'art en somme, ils furent submergés par le vrai paysage provençal et ses vraies couleurs, qui offrirent une explication concrète et conséquente à l'origine du fauvisme et du cubisme. L'une des peintures réalisées par Nádler en 1965 après l'été passé à Vence, incita Imre Bak à écrire une

³⁰⁶ Kaspar Thomas LENK (1933-) : sculpteur allemand. Au début de sa carrière, il réalise des œuvres figuratives stylisées, puis des sculptures évoquant des ruines, des bâtiments incendiés ou des formes naturelles et paysagères telles que les montagnes miniatures en forme de stalagmites, émergeant de la base. Après une phase d'expérimentation avec différents matériaux (verre, métal, béton, céramique, bois), il entreprit de construire ses sculptures à partir de différentes couches de métal plat ou de planches de bois, combinées afin d'obtenir l'illusion d'un volume plus important.

³⁰⁷ Karl Georg PFAHLER (1926-2002) : peintre et sculpteur allemand. A partir de 1956, il développe des configurations picturales dans lesquelles il expérimente les effets spatiaux de la couleur dans une manière rappelant la technique pointilliste. Ceci annonce son orientation vers l'Action Painting et l'Informel après 1956. Le terme 'formatif' que Pfahler attribua au titre de ses œuvres à partir de 1958 révèle son émancipation en tant que peintre, du style informel de sa période précédente, influencée par Willi Baumeister. Après s'être essayé aux dessins à l'encre et aux collages, il créa à partir de 1962 des toiles aux surfaces colorées clairement démarquées, et devint ainsi le seul véritable représentant de la peinture Hard-edge en Allemagne.

³⁰⁸ Hans Jürgen MÜLLER (1936-2009) : galeriste allemand. Il fonda la Galerie Müller en 1958 à Stuttgart, dans laquelle exposèrent les artistes Cy Twombly, Willi Maumeister, Morris Louis, Robert Mangold, Peter Brüning, Günther Uecker, Dieter Roth et Jesús Rafael Soto. Il fut le membre fondateur de la Foire d'art contemporain de Cologne, dont la première édition eut lieu en 1967. En 1969, il inaugura sa galerie à Cologne, où il organisa les expositions d'Arnulf Rainer, Al Held, Rupprecht Geiger, Robin Page, Robert Filiou, Georg Karl Pfahler et Utz Kampmann entre autres.

C'est dans sa première galerie de Stuttgart qu'il présenta les travaux Hard-edge d'Imre Bak et István Nádler. Les peintures exposées se composaient de bandes colorées rythmiques et de groupes formels parallèles. Leur organisation sévère sur le plan manifestait la différenciation par rapport à l'expressionnisme abstrait.

L'importance prioritaire de la structure céda progressivement la place à la résonance particulière de la couleur, comme le nota la critique, lorsqu'à côté des œuvres de Pfahler, Noland et Krushenick, elle souligna le lien entre l'art folklorique hongrois et l'originalité d'István Nádler et Imre Bak (voir l'article de Jürgen Morschel paru le 16 octobre 1968 dans le quotidien allemand *Frankfurter Rundschau*, dans lequel l'auteur qualifie l'exposition Nádler-Bak de « Hard-edge au paprika »).

³⁰⁹ La résidence d'artistes fondée par le couple hongrois Gyula et Katinka KÁROLYI fut créée à Vence et était gérée par Katinka Károlyi. Permettant des résidences de trois mois en général dans les disciplines des arts visuels et de la littérature, la Fondation Károlyi représentait l'une des rares possibilités de séjour professionnel à l'étranger s'offrant aux artistes hongrois à cette époque.

lettre datée de février 1966, dans laquelle au travers de l'analyse de l'œuvre, il résuma tout ce qu'il apprit et expérimenta jusque là, par ses propres moyens, grâce aux membres encore vivants de l'Ecole Européenne ou avec l'aide de Béla Hamvas. La peinture de Nádler n'était cependant qu'un à-propos, le but était une analyse, un compte-rendu théorique artistique et éthique.

a. Imre Bak : de la géométrie pop au Hard-edge et Shaped canvas.

Jusqu'au milieu des années 1960, la volonté d'accorder le tachisme et la géométrie était récurrente dans le processus créatif d'Imre Bak. A ce moment, Manessier et Bazaine étaient encore les modèles de Bak, mais ses œuvres progressaient déjà d'une représentation concrète vers l'abstraction, jusqu'à la disparition totale de tout élément ou détail fidèle au modèle d'origine. Après cela, dans un esprit de composition architecturale et géométrique, Bak employa uniquement des formes similaires angulaires, arrondies construites de droites ou demi-cercles. Vers 1956-66, la période d'orientation et d'information du jeune artiste prit fin et une nouvelle ère d'expérimentation plus indépendante s'amorça.

En 1965, Bak séjourna trois semaines à Stuttgart où il découvrit à la Galerie Müller, cette nouvelle variation de l'abstraction qu'est le Hard-edge. L'exposition qui eut sur Bak une influence considérable présentait les œuvres de Frank Stella, Ellsworth Kelly, Lenk, Pfahler, Lothar Quinte et Gunther Uecker entre autres, dont les peintures à grand format à l'acrylique, les couleurs intenses et primaires, les formes structurées avec une sévérité ascétique le marquèrent fortement. La rencontre avec deux phénomènes de l'abstraction de sources complètement différentes eut l'effet d'un choc sur Imre Bak. En effet, le concrétisme allemand plongeait ses racines dans le Bauhaus, alors que le Hard-edge américain – en particulier par le biais des œuvres d'Ellsworth Kelly datant des années cinquante – se liait au concept spatial malevitchien, que la sensibilité triviale du Pop art s'appliqua à rendre frivole à partir du milieu des années soixante. Au tournant des années soixante-soixante-dix, le Hard-edge devint le symbole de la contemporanéité picturale, du progressisme et même de l'avant-garde en Hongrie.

Dans cette situation, Bak réalisa combien la vie et l'éducation artistique hongroise avait été manipulée, isolée, et combien le tachisme, qu'il pensait être le présent de l'art était en réalité

le passé par rapport à l'actualité du Hard-edge et du Pop art. Au-delà de cette reconnaissance, la divergence entre l'esprit artistique américain et européen, les différences d'interprétation des traditions, ainsi que le danger de dépendre des traditions d'Europe de l'Est lui apparut comme une évidence. Au milieu des années soixante donc, Imre Bak comprit clairement les enjeux de l'art contemporain. Grâce à son séjour en Europe occidentale, il expérimenta de manière assez violente les analogies, les connexions et la vraie valeur de la continuité artistique. Il dû mesurer l'ampleur de la distance intellectuelle entre le constructivisme des années vingt et l'art des années soixante, mais aussi reconnaître combien son attachement à la tradition de l'École de Paris était conservateur face à l'art américain. Cette reconnaissance provoqua également un changement d'ordre technique ; c'est à partir de ce moment en effet que Bak commença à utiliser exclusivement à l'acrylique et repeindre plusieurs fois les plans de couleur jusqu'à obtenir une épaisseur où disparaissent les traces de pinceau et toute autre trace d'exécution se référant à la personne de l'artiste.

A la fin des années soixante, le Hard-edge s'inséra naturellement parmi les mouvements artistiques hongrois. Sous son influence, les orientations géométriques et structurales devinrent les tendances les plus importantes de la scène artistique progressiste hongroise. Les premiers représentants de ces orientations considéraient Malevitch, Mondrian ou Kassák comme des exemples éthiques et intellectuels, mais dont la voie est déjà scellée et ne peut être suivie. Si l'universalisme néoplasticiste de Mondrian, le suprématisme éthéré de Malevitch ou la foi de Kassák en l'architecture et la construction se transplantèrent d'une certaine manière dans l'abstraction géométrique hongroise du milieu des années soixante, ils n'eurent cependant pas d'influence formelle à proprement parler. Dans ses premières peintures Hard-edge, Bak tentait d'ordonner des éléments picturaux simples – chromatiques et géométriques – en structures, puis formater ces structures afin qu'elles se complètent ou s'opposent.

Dans les peintures réalisées en 1966-67, Bak fit se heurter ou ordonna harmonieusement des champs de couleurs pures, non mélangées. Il créait ainsi des couples de couleurs froides et chaudes, mises en scène dans une tension extrême ou dans un équilibre complémentaire. Les plans de couleurs s'étirèrent en bandes traçant des voies aux contours marqués. Mentionnons tout d'abord la peinture *Kék terek*³¹⁰ (*Espaces bleus*, 1966) qui illustre la transition entre la

³¹⁰ Cf. annexe n°95 p. 101.

période tachiste lyrique des œuvres précoces et la période où Bak s'engage véritablement sur la voie d'une géométrie plus stricte. Dans cette toile de format vertical apparaît pour la première fois la forme géométrique simple du rectangle autour de laquelle se construisent et s'accumulent les plans successifs de bleu aux nuances proches, de composition plus organique, voire amorphe. L'apparition de cette forme géométrique de couleur rouge est encore timide, mais représente un moment déterminant dans le développement pictural de Bak, car elle marque l'entrée de l'ordre dans son processus créatif. Cet ordre est encore écrasé par la masse bleue libre, dont les contours sont toujours imprécis et qui porte la touche picturale, donc la marque, la personnalité du peintre. Ce sont ces derniers éléments, mais également la gradation chromatique que Bak, sous l'influence du Hard-edge américain, s'efforce de réduire, décomposer, déconstruire, jusqu'à atteindre l'ordre dans les peintures qu'il réalise les années suivantes.

- **Laisser l'ordre prendre possession de la toile : les premières géométries pop.**

C'est durant ce processus que virent le jour les toiles de format carré *Lila-zöld-kék* (*Violet-vert-bleu*, 1967) et *Narancs-kék-zöld* (*Orange-bleu-vert*, 1967), premières œuvres qu'Imre Bak peint après son retour d'Europe occidentale. Les deux toiles, tentatives manifestes d'intégrer un ordre plus strict dans la composition, rappellent des ornements organiques stylisés et simplifiés à l'extrême. Dans *Violet-vert-bleu*³¹¹, Bak appose sur un fond bleu un motif sinueux violet évoquant le méandre grec, qu'il ceint d'un épais contour vert. Si le motif semble à première vue tracé de manière libre, c'est une impression d'ordre rigoureux, de symétrie axiale et de proportionnalité minutieusement calculée qui se dégage finalement de la toile. La peinture *Orange-bleu-vert*³¹² est pareillement ordonnée, mais cette fois selon une quasi-symétrie centrale et se base sur le contraste né de la juxtaposition de bandes sinueuses des couleurs bleue, verte et jaune. L'alternance presque mécanique des bandes bleues et vertes de largeur identique, puis d'une bande jaune massive traduit la recherche d'un effet de vibration encore peu recherché, mais présentant une parenté évidente, comme dans la toile mentionnée précédemment, avec le Pop art.

³¹¹ Cf. annexe n°96 p. 102.

³¹² Cf. annexe n° 97 p. 103.

Par la suite, Imre Bak exécute des peintures plus complexes et éclectiques, toujours de format carré, dans lesquelles les plans de couleurs de caractère différent se combinent. C'est le cas de *Kompozíció I*³¹³ (*Composition I*, 1967) présentant un motif à pastilles agencé de manière cruciforme, sous lequel transparaît un réseau de diagonales jaune clair, jaune foncé et blanc. Le jeu de contraste chromatique entre les différentes bandes de couleur bleue, rouge et verte est encore très fort. La composition se construit autour d'un unique noyau central, mais rayonne pourtant hors du cadre, s'ouvrant vers l'extérieur et dans toutes les directions. *Composition I* est à la fois une structure fermée et ouverte, que continue de tisser la stratification générée par les perspectives chromatiques. Si cette peinture, de par son caractère pictural confus, peut faire référence à une sorte d'éclectisme minimal précoce, démontre les stations par lesquelles Imre Bak se détacha du tachisme et de l'Informel.

La même année, Bak réalise *Kompozíció II*³¹⁴ (*Composition II*) qui documente la tentative de résoudre un dilemme d'un autre ordre. Sur l'arrière-plan composé de rayures diagonales violettes et bleues se dessine une sorte de draperie, un motif presque réaliste rappelant un sablier torsadé formé de bandes ondulantes orange clair et foncé, comme si Bak se fut soudain engagé sur une voie décorative, légèrement surréaliste. Cependant, la collision, la confrontation des plans fixes et flamboyants se veut d'avantage le résultat d'une expérimentation, un examen des possibilités de la création d'espaces ou d'effet spatiaux structurés. Toutefois, il est indéniable que la forme torsadée orange existant dans l'espace comme un corps indépendant – élément inédit, étranger et sans pair dans l'œuvre de Bak – ouvre des possibilités inattendues dans l'interprétation pratique et symbolique de la notion de complémentarité, que ce soit d'un point de vue formel ou chromatique.

Toujours en 1967, Bak poursuit cette expérimentation avec une œuvre qui, comme *Composition II*, représente une tentative unique et sans continuation dans son travail, et qu'il refuse d'ailleurs de montrer au public. Cette toile intitulée *Marika*³¹⁵ (*Petite Marie*) a été indubitablement peinte alors que Bak était sous l'influence de nombreux courants artistiques, elle symbolise aussi un moment d'une grande importance dans sa carrière mais également dans le panorama artistique hongrois de l'époque. Dans cette œuvre apparaît pour la première

³¹³ Cf. annexe n°98 p. 104.

³¹⁴ Cf. annexe n°99 p. 105.

³¹⁵ Cf. annexe n°100 p. 106.

fois le système clair et précis des bandes de largeur égale, mais elle constitue également la dernière œuvre figurative d'Imre Bak. Au-dessus des rayures bleues et écarlates traversant en diagonale le champ pictural, une frise se distingue dans le tiers supérieur de la composition. Sur cette frise écarlate apparaît le portrait d'une jeune fille sérigraphié cinq fois, dont quatre en noir et blanc, une en bleu, mais chacune avec une intensité différente. Le recours à la sérigraphie rappelle bien évidemment les *Celebrity portraits* d'Andy Warhol, mais évoque également la technique du montage utilisée dans le Pop art, lissant et aplanissant cette dualité constitutive de l'œuvre. La trivialité vide et décorative des bandes ainsi que la série du portrait de la jeune femme attirant l'attention se trouvent ainsi unifiés. Marika fut l'œuvre par le biais de laquelle Bak se rapprocha le plus du Pop art.

Nous pouvons donc affirmer qu'au cours de l'année 1967, Bak élargit son champ d'expérimentation et explore les modes de représentation de structure ouvertes au caractère fragmentaire et composite certes, mais tout en s'efforçant d'ordonner, de terminer, de clore ses compositions.

En 1968, apparaissent tous les éléments formels et les couleurs qu'Imre Bak emploie sur ses toiles jusqu'en 1971. La composition se décline en formes géométriques, carrés, hexagones, octogones, nés de bandes de couleurs aux bords parallèles. Le tranchant des formes rencontre le bord du champ pictural et semblent déborder de la toile, alors que le centre présente un vide béant. Les compositions s'articulent en majeure partie autour d'un axe oblique ou d'une diagonale de part et d'autre desquels règne la symétrie. Les couleurs en bandes parallèles sont utilisées telles quelles, primaires et pures, se juxtaposant soit en contraste, soit en nuances chromatiques légères.

- **A la conquête de la troisième dimension : du Hard-edge au Shaped canvas.**

L'année 1968 amène donc de nombreux changements d'ordre technique autant que d'ordre intellectuel dans le travail de Bak. Dieter Honisch, alors directeur du Kunstverein de Stuttgart et avec qui Nádler et Bak font connaissance lors de leur séjour en 1965, commente :

« En 1968, [Bak] visita la documenta de Kassel, et se trouva face à face avec les formats américains gigantesques, à couper le souffle. Cette même année eut lieu cette fameuse

exposition commune avec István Nádler à la Galerie Müller – c’est alors que je vois des toiles de Bak et Nádler pour la première fois. J’étais curieux de voir plus de leur travail, je me rendis ainsi à Budapest. Je vis en 1968 la première exposition Iparterv, fermée peu de temps après son ouverture [...] à ce moment Imre Bak [...] ne travaillait pas sur la toile, mais sur les bords de la toile. Les cadres de grand format, les taches colorées et les formes rondes me firent penser à l’école de Stuttgart. Une variante de Stuttgart à Budapest ? Non, il ne s’agissait pas de ça. Imre Bak développait l’analyse du champ pictural. Il agrandit la distinction entre intérieur et extérieur. L’espace intérieur de ses toiles devint tellement immense qu’il fit se distendre le cadre qui devint Shaped canvas, structure de cadre irrégulière, peinture à caractère d’objet »³¹⁶.

A ce moment, Bak délaissa la peinture à l’huile au profit de l’acrylique, dont les propriétés convenaient mieux à ses exigences techniques et objectifs picturaux. En effet, la peinture acrylique couvre de façon plus uniforme et homogène, sans laisser de traces de texture ou de facture. Elle permettait à Bak d’appliquer les champs de couleur sans aucune marque de pinceau, transformant la surface picturale en objet. Par le biais de cette démarche, il semble renoncer à ce rapport primordial, déterminant et fonctionnant depuis la nuit des temps dans les arts plastiques, qui lie la matière et l’idée : c’est par la transfiguration de la matière, renvoyant par essence à la terre, à l’existence présente de la nature, qu’il est possible d’atteindre le but esthétique-métaphysique. Bak comprend clairement – au travers de sa recherche constante de l’ordre – que la matière constitue un élément perturbateur dans le concept de ses peintures. En effet, plus le pigment est physiquement tangible, palpable et la matière picturale présente, dense et concentrée, moins il y a de chance pour que ce soit l’espace de la peinture qui reçoive la lumière, pas seulement sa surface. Au cours de ses études artistiques déjà, Bak ne s’intéressait ni aux propriétés physiques de la matière picturale, ni aux différentes significations qu’il pouvait élaborer par leur biais. Les possibilités de l’espace, de l’atmosphère et de la lumière lui ont toujours été plus importantes que la matière lourde. Sur

³¹⁶ « 1968-ban ellátogat a kasseli dokumentára, s találkozik az amerikaiak lélegzetelállító óriási formátumaival. Ugyanebben az évben kerül sor arra a bizonyos Nádler Istvánnal közös kiállításra a Müller Galériában – én ekkor látok először Bak és Nádler képeket [...] Többre voltam kíváncsi mindkettejüktől, ezért Budapestre utaztam. Láttam 1968-ben az első, megnyitása után nem sokkal bezáratott Iparterv kiállítást [...] Bak Imre [...] akkoriban nem a képen dolgozott, hanem a képek szegélyén. A nagyformátumú keretek, a színfoltok és a kerek formák a stuttgarti iskolára emlékeztetnek. Stuttgarti variáns Budapesten? Nem erről volt szó. Bak Imre továbbfejlesztette a kép elemzését. Nagyobb különbséget tett belső és külső között. Képeinek belső tere oly hatalmassá vált, hogy szétfeszült a keret, s Shaped canvas, szabálytalan keretszerkezet, tárgyszerű kép jött létre », HONSICH Dieter, Kétszer tizenöt. Bak Imre kiállítása (Deux fois quinze. Exposition d’Imre Bak). *Balkon*, 1999, n°9, p. 20.

les toiles de Dezső Korniss, Bak avait pu expérimenter les champs de couleur nettement différenciés, appliqués avec la même intensité. Il va de soi cependant que ce furent les formes découpées de Jean Arp, les structures puissantes de Sophie Tauber-Arp et Sonia Delaunay, ou les collages tardifs de Matisse qui lui insufflèrent, par l'intermédiaire d'Ellsworth Kelly³¹⁷, cette expérience visuelle originale.

Selon Heidegger, « Tout cela n'est-il d'abord qu'une matière dont on se saisit, dont on se sert (gebraucht), que l'on utilise (verbraucht) dans la fabrication (Anfertigung) et qui ensuite, la forme s'y imprimant, disparaît comme un simple matériau ? »³¹⁸. Bak suit tout à fait cette intention dans son utilisation et son rapport à la matière. Il la dépasse même, et met tout en œuvre pour que la matière ne puisse pas même s'exprimer sur un plan métaphysique.

En même temps, Bak se préparait à la conquête illusionniste et en trois dimensions de l'espace, comme lui-même l'attesta rétrospectivement : « En 1971, nous eûmes une possibilité d'exposer au Musée Folkwang d'Essen, où nous pûmes aménager des espaces avec des objets conceptuels. Il n'existait pas de telles possibilités alors en Hongrie, et je devais développer mon propre programme de sorte que je n'en aie pas besoin, ou que cela ne signifie pas de limitations ou de restrictions pour moi, mais que je puisse atteindre tout ce que je souhaite en deux dimensions. C'est donc vraisemblablement pour cela que l'illusion de l'espace est importante pour moi, face au fait que depuis l'art géométrique des années cinquante jusqu'aux néogéométriques, la planéité était presque obligatoire. Je n'aimerais pas être plan, pour moi la pénétration dans l'espace, les effets spatial et quasi-tridimensionnel sont importants, parce qu'ils disent plus de ce que je pense sur l'arrière-plan métaphysique »³¹⁹.

³¹⁷ Cf. KELLY Ellsworth. *Ellsworth Kelly*, New York : Harry N. Abrams, 1963.

³¹⁸ HEIDEGGER Martin, *De l'origine de l'œuvre d'art*, 1931-32, édition bilingue numérique, texte allemand et traduction française par Nicolas Riolland, p. 27. Disponible sur : <http://ebookbrowse.com/heidegger-de-l-origine-de-l-oeuvre-d-art-pdf-d204239562>. Site web consulté le 17 août 2012.

³¹⁹ « 1971-ben volt egy lehetőség az esseni Folkwang Muzeumban, ahol tereket lehetett berendezni konceptuális objektokkal. Erre valahogy itt Magyarországon nem voltak meg a lehetőségek, tehát úgy kellett kialakítanom a saját programjaimat, hogy erre ne is legyen szükségem, vagy ez ne jelentsen számomra korlátozást vagy behatároltságot, hanem hogy a két dimenzió belül el tudjam érní mindazt, amit szeretnék. Tehát valószínűleg a tér-illúzió is azért fontos nekem, szemben azzal, hogy a geometrikus művészetnek az ötvenes évek óta a neogeoig szinte kötelező síkszerűnek lennie. Én nem szeretnék síkszerű lenni, nekem a térbe való behatolás, a térhatás, egy kvázi-háromdimenziós hatás fontos, mert valahogy többet mond el arról, amit én a metafizikai háttérről gondolok », discussion entre Imre Bak et István Hajdu en 2000, HAJDU István. *Bak Imre*. Budapest : Gondolat kiadó, 2003, p. 23.

L'effet quasi-tridimensionnel fit finalement son apparition sur les toiles formées, des Shaped canvas exécutées en 1968. La rupture avec le cadre traditionnel – que l'on retrouve dans la pratique de l'abstraction géométrique américaine des années cinquante-soixante, mais dont les racines remontent jusqu'à Malevitch, et n'oublions pas que Rupprecht Geiger réalisa de nombreux Shaped canvas en 1948 déjà – dans le développement d'une surface picturale non quadrilatérale crée d'emblée une apparence de perspective, qui en revanche ne s'exprime pas dans le format classique de la toile. En conséquence, la surface plane acquiert elle-même, grâce à la forme qui en naît, une signification formelle qui dépasse la fonction de fenêtre ouverte ou de scène de la peinture, et élève l'œuvre au rang d'objet, de signe ou d'une accumulation de signes plastiques.

Peinte durant l'année 1968, la série *Sávok I-II-III (Bandes I-II-III)* se compose encore de toiles de format carré, mais illustre parfaitement les propos de Dieter Honisch selon lequel « l'espace intérieur de ses toiles devint tellement immense qu'il fit se distendre le cadre »³²⁰. Nous pouvons en effet suivre ce processus de dilatation par lequel Bak écarte les bandes de couleur – toujours juxtaposées dans le but d'obtenir un contraste chromatique nerveux et puissant – vers le cadre pour ouvrir, pour dégager un espace vide lumineux, un plan rayonnant dans lequel peut se déployer l'espace, comme sur les surfaces « vides » de Malevitch. Dans la toile *Bandes III*³²¹, de format horizontal allongé, presque distendu, la bande de couleur interne rose est encore totalement apparente, mais semble forcer vers l'extérieur l'angle supérieur droit de la peinture. Dans *Bandes I*³²², les angles latéraux de la bande de couleur intérieure bleue ne sont plus visibles, ayant percé de manière symbolique la limite visuelle que constitue le cadre. *Bandes II*³²³ est quant à elle l'expression poussée de ce processus de dilatation en ce que la majeure partie des bandes de couleurs est invisible, effectivement existante dans l'espace imaginaire et imaginé hors de la toile. Nous ne recevons plus que des bribes d'informations chromatiques nous permettant tout juste d'identifier la nature et l'ordonnement des couleurs les unes par rapport aux autres. La bande intérieure de couleur rouge n'est plus que partiellement visible, enserrant un espace blanc vide lévitant avec majesté au centre de la toile. Bak inverse donc les proportions picturales à l'aide de deux éléments qui sont l'espace imaginaire se situant hors de la toile et où se trouve la grande partie de la composition qui doit

³²⁰ « Képeinek belső tere oly hatalmasá vált, hogy szétfeszült a keret », HONSICH Dieter, Kétszer tizenöt. Bak Imre kiállítása (Deux fois quinze. Exposition d'Imre Bak). *Balkon*, 1999, n°9, p. 20.

³²¹ Cf. annexe n°101 p. 107.

³²² Cf. annexe n°102 p. 108.

³²³ Cf. annexe n°103 p. 109.

être imaginée, ainsi que l'espace vide blanc qui occupe physiquement une plus grande place que les bandes de couleur. Cet espace vide intérieur est chargé à la fois positivement et négativement.

Cette dualité symbolique et intellectuelle, cette dialectique visuelle tire son origine de la pensée de Béla Zalai³²⁴ sur « la philosophie en tant qu'art », que nous pouvons ici renverser en « art en tant que philosophie » : « Ce n'est pas le symbole qui est important, mais la fonction du symbole. Le symbole lui-même a deux visages, est contradictoire, comme est contradictoire ce dont il prend possession. Le système est inachevé, le symbole dual : ce qui renvoie le système au symbole est ce qui renvoie ce dernier au système, et rend l'un vivant avec l'autre, comme les deux membres d'un organisme. Le symbole est dual, divisé. Il est substance, a de la matière et donne la forme pure, dont il provient ; tant qu'il désigne la forme des formes, il est contenu ; [...] il remplit une fonction dans laquelle l'existence de la dualité et de l'unité est sans importance [...].

La dualité du symbole est profonde et indivisible ; il est le désir absolu et le fils de l'absolu : le système à la construction la plus sévère et l'état supra-système total ; le fait acquis absolu et l'autocréation absolue ; la plus grande affirmation et le renoncement le plus total. Ce qui fait de ce visage de Janus l'outil de l'unité philosophique est la force la plus grande, le plus haut degré de liberté »³²⁵.

La volonté d'élargir des possibilités de la planéité conduisit Imre Bak à dépasser le cadre traditionnel de l'utilisation de la matière et à transformer sa série *Alakzat I-II-III (Figure I-II-III)* en objet. Le bois découpé et enduit de vernis était une matière et une forme

³²⁴ L'un des philosophes hongrois les plus importants du tournant du XXe siècle, Béla Zalai (1882-1915) eut une forte influence sur l'Ecole Européenne par le biais de Lajos Szabó et Béla Hamvas. Disparu très jeune, sa pensée fut redécouverte dans la seconde partie des années soixante.

³²⁵ « Nem a szimbólum fontos, hanem a szimbólum funkciója. Maga a szimbólum kettős arcú és ellentmondó, mint ahogy ellentmondó az, amit birtokba vesz. A rendszer befejezetlen, a szimbólum kettős : ez éppen az, ami a rendszert a szimbólumra, ezt a rendszerre utalja, egyiket a másikkal teszi élővé, mint egy organizmus két tagját. A szimbólum kettős, megoszlott. Anyagszerű, materiája van és a tiszta formát adja, attól jön ; amíg a formák formájára mutat, maga a tartalom ; [...] olyan funkciót teljesít amelyben a kettősség és egység létezése irreleváns [...] A szimbólum kettőssége mély és eloszthatatlan ; az abszolút vágy és az abszolút szülőtte ; a legszigorúbb konstrukciójú rendszer és a teljes rendszerfölváltás ; az abszolút adottság és az abszolút önalkotás ; a legnagyobb igénylés és a legteljesebb lemondás. Ami ezt a Janus-arcot a filozófia egységének eszközévé teszi, az a legnagyobb erő, a szabadság legmagasabb foka », ZALAI Béla, A filozófiai rendszerezés problémája (Le problème de systématisation philosophique). *A szellem*, 1911, n°3, p. 182-183. Une grande partie de cet écrit fut republié sous le titre « A rendszer formaproblémája » (« Le problème formel du système »), *Helikon*, 1973 n°2-3, p. 317-320.

transitionnelles, tout comme est transitionnelle la pensée entre la formulation symbolique et la formation d'un corps. *Figure III*³²⁶ reprend la structure d'une toile précédente intitulée *Keresztforma (Cruciforme)* – rappelant des motifs de broderie et peinte une année auparavant – afin de la sortir dans l'espace. Si elle reste néanmoins plane, le vernis brillant lui confère un corps concret qui s'élance en tant qu'objet loin de la peinture³²⁷.

*Figure I*³²⁸ présente encore un caractère extrinsèque, mais est une œuvre d'importance capitale, du point de vue de sa signification et de son influence : face aux formats réduits de la peinture hongroise de l'époque, cette toile était singulièrement grande. De par ses larges proportions et l'intensité de ses couleurs, cette peinture ouvrait une nouvelle dimension de l'interprétation d'une œuvre.

b. István Nádler : les paysages géométriques dramatiques.

- **L'étude de la symétrie et de la planéité à travers les ornements folkloriques et motifs décoratifs archaïques.**

Dans le travail de Nádler, l'année 1967 représente un tournant décisif, marquant l'arrivée et l'engagement du peintre dans le monde formel total et conséquent du Hard-edge. Les peintures de paysage abstraites réalisées entre 1963 et 1967, qui selon l'historien d'art Lóránd Hegyi, annoncèrent ce tournant, sont impossibles à localiser et l'inexistence de leur documentation photographique rend impossible la vérification de ces propos. L'artiste lui-même ne se souvenant guère de cette période, nous ne pouvons appuyer avec certitude l'affirmation d'autres sources écrites traitant de ces quatre années. La première œuvre accessible de cette période date de 1967 et s'intitule *Avar motívum*³²⁹ (*Motif avar*). Cette peinture, qui rappelle étrangement les grandes lignes de composition de *Niké* – courbe des ailes déployées traduite par des arcs de cercle, affinement du motif central évoquant la taille de la Niké, composition quasi-symétrique et motifs évoquant un paysage environnant – atteste de manière indéniable que Nádler a réduit le geste pictural comme élément constructeur de la

³²⁶ Cf. annexe n°104 p. 110.

³²⁷ Remarquons entre parenthèses qu'au même moment, Tibor Csiky examinait le rapport entre la couleur et forme plastique en peignant ses sculptures. La peinture tantôt matte, tantôt brillante, recouvrant le soupçon de plasticité de ses sculptures, rendit leur masse immatérielle.

³²⁸ Cf. annexe n°105 p. 111.

³²⁹ Cf. annexe n°106 p. 112.

composition. En effet, la marque de la main du peintre disparaît de la surface picturale, les plans de couleur s'homogénéisent progressivement, les couleurs deviennent plus dures et denses. Les plans de couleurs clairement délimités et précisément définis structurent la peinture. La composition se décline en un réseau dynamique de plans de couleurs homogènes, d'une précision industrielle, sur une base tout aussi uniforme, impersonnelle, exacte.

Le jeune peintre développe une gamme chromatique basée sur le contraste entre le jaune, le rouge et le bleu, ainsi que sur les nuances du jaune et de l'ocre-jaune, qui illustre à sa manière l'entrée du Pop art en Hongrie et son interprétation locale, à laquelle se mélangent, dans le travail de Nádler, les caractéristiques du Hard-edge. A cela s'ajoute la confrontation du noir et du blanc, qui d'une part, confère dynamisme à la structure picturale et d'autre part, crée un univers chromatique urbain, industriel, comme l'illustre la toile intitulée *Szirommotívum n°2*³³⁰ (*Motif de pétale n°2*). Les contrastes entre le blanc, le noir, le rouge, le jaune, l'ocre et le brun étincellent avec dureté et froideur. Il n'y a plus aucune volonté d'harmoniser ou de faire fusionner les couleurs. En effet, Nádler, comme la majorité de ses contemporains, rompt avec la tradition expressive-réaliste de la peinture hongroise, ainsi qu'avec la dramaturgie postromantique du contraste entre tons clairs et foncés.

Toujours à cette période, Nádler rompt également avec les signes visuels de profondeur et aplanit radicalement le champ pictural. D'un point de vue structurel, Nádler élabore deux types de composition durant ces années. Le premier type présente une base totalement homogène et unique sur laquelle sont placés et déplacés les motifs, comme nous pouvons le voir avec les peintures *Motif avar*, *Sans titre I-II*, *Motif de pétale n°2* ou encore *Erőszak (Violence)*³³¹; le rapport entre la base et les motifs est donc clair, dépourvu de toute ambiguïté. Le second type quant à lui ne comporte ni de base, ni de motif. Toute la toile est envisagée comme une surface unie, un ensemble homogène, et se construit sur une combinaison de motifs de caractères différents. Ce principe trouve son application dans les œuvres *Közepén piros (Rouge au milieu)*, *A A5 A5 A*, ou encore *Szirommotívum n°1 (Motif de pétale n°1)*³³². De cette structuration en un seul plan rayonne néanmoins un dynamisme spatial plus fort, puisqu'elle se détache complètement de la division traditionnelle entre base et motif. Nous ne

³³⁰ Cf. annexe n°107 p. 113.

³³¹ Cf. annexe n°108 p. 114.

³³² Cf. annexes n°109-111 p. 115-117.

pouvons donc plus parler d'arrière-plan passif et de premier plan actif. L'effet spatial est donc généré par la dynamique chromatique et la relation entre les différents motifs. En d'autres termes, la position des motifs dans la structure picturale synthétise une phase de mouvement précédente et une autre successive, les motifs concentrant en eux-mêmes l'historique de leur mouvement sur la toile.

Dans la période s'étendant de 1967 à 1972, le processus de création et de structuration picturales de Nádler se concentre autour du mouvement inhérent à la dynamique des couleurs. Il élabore ainsi des systèmes de composition dans lesquels chaque élément, chaque motif est investi d'une capacité motrice propre et d'une caractéristique motrice spécifique. Ces éléments se propulsent sur la toile par leur propre élan, gardant ou changeant de trajectoire selon celle des autres motifs qu'ils percutent. La structure picturale naît donc des phénomènes et des mouvements de collision, de répulsion, d'exclusion, d'entrecroisement de trajectoires et de déformation réciproque – comme l'illustrent si bien *A A5 A5 A*, *Szirommotívum n°1* ou encore *Aktív sárgák (Jaunes actifs)*³³³. Cette structure s'efforce de maîtriser l'hétérogénéité et, émergeant de l'état chaotique, manifeste l'activité intellectuelle d'ordonnement de l'homme.

La modernisation radicale et la volonté de rejoindre les mouvements artistiques occidentaux, si typiques de la seconde partie des années soixante, n'empêcha pas Nádler, même à ce moment lorsqu'il est sous l'influence totale et écrasante du Pop art américain du Hard-edge allemand et du Nouveau Réalisme français, d'explorer les possibilités de synthèse entre l'art contemporain occidental, américain et les traditions d'Europe centrale. Cette ambition demeure déterminante dans l'art de Nádler, et caractérise également la production artistique et la position esthétique d'Imre Bak. Le parcours parallèle des deux jeunes peintres entre 1965 et 1972 dévoile la complexité du questionnement historique et culturel qui se cristallise alors sur la scène artistique hongroise. En effet, même les impulsions artistiques les plus actuelles sont vues en premier lieu à travers le prisme de la « magyarité européenne » de Mihály Babits, d'Endre Ady ou de Lajos Fülep, et ce n'est qu'à la fin des années soixante-dix qu'une conception historique radicalement différente se généralise en Hongrie. Naturellement, ce questionnement ne caractérise pas la totalité de l'avant-garde hongroise et ne peut être appliqué comme une généralité à son développement ; les contre-exemples et les approches

³³³ Cf. annexe n°112 p. 118.

divergeant de la position de Nádler et Bak sont nombreux. Pourtant, l'évolution du Hard-edge en Hongrie fut fortement déterminée par cette aspiration à intégrer d'une certaine manière l'héritage formel hongrois et d'Europe centrale – le répertoire formel local, si l'on peut dire ainsi – dans les solutions formelles des nouvelles tendances artistiques ainsi importées, comme la métaphore picturale d'une continuité culturelle et historique. Remarquons que cette ambition trouva sa toute première forme d'expression dans la peinture intitulée *Nike*³³⁴ de 1963, dont il était question plus haut.

Dans ses œuvres exécutées entre 1967 et 1970, Nádler inclut des motifs traditionnels d'origine folklorique ou archaïque, dont la pureté décorative, la symétrie, les formes affinées et stylisées, la structure logique et l'expression plastique claire peuvent aisément être employés et organisés afin de répondre à des questions d'ordre structurel. De ces formes simples qu'il dépouille de leur signification ou de leur symbolique, Nádler crée donc des emblèmes, les objectivant pour en construire son système pictural, comme le démontrent *Motif avar*, *Rouge au milieu* et *Sans titre I-II*³³⁵. Ces symboles sont représentés de manière totalement hiératique, plane et statique, comme l'illustre de manière particulièrement forte *Rouge au milieu* : malgré le chevauchement et la juxtaposition des différents plans de couleur noire, blanche et rouge qui emplissent la toile, ainsi que des bandes vertes, bleu clair, bleu foncé et orange qui ceignent les plans colorés, nous n'identifions aucun dynamisme ni mouvement. La symétrie chromatique et formelle absolue de la composition accentue la présence et la lourdeur du motif, qui se trouve ainsi totalement aplani. *Sans titre I et II*, composées exactement des mêmes formes, présentent en revanche une asymétrie des couleurs et des formes élaborée comme un jeu optique, recherchant un effet de trompe-l'œil à la fois par l'utilisation de couleurs différentes, mais aussi par la correspondance ou l'inversion de certains éléments. Sur un fond de couleur unie se dessine une courbe, quasi-demi-cercle qui repose sur deux arcs de cercle dont seulement une petite partie vient mordre de l'extérieur dans les deux coins inférieurs de la toile. Entre ces deux arcs de cercle persiste un espace vacant, duquel émerge une figure non symétrique, attirant l'attention par sa forme à la fois familière et non identifiable. Le jeu optique pourtant se déroule ailleurs, et l'œil du spectateur est progressivement reconduit vers les deux arcs de cercle latéraux partiellement visibles. Leur symétrie apparente se dissout en ce que l'arc de gauche semble plus haut que l'arc de

³³⁴ Cf. annexe n°26 p. 32.

³³⁵ Cf. annexes n°106 p. 112, n°109 p. 115, n°113-114 p. 119-120.

droite. Cet effet de trompe-l'œil est atteint par l'inversement de l'ordre des bandes de couleur de largeur différente. De bas en haut, l'arc de gauche se compose d'un plan de couleur, d'une bande fine et enfin d'une bande large. Dans l'arc de droite, nous retrouvons la base formée d'un plan de couleur, mais c'est ensuite une bande large, puis une bande fine, continuée depuis le grand arc central supérieure, qui couronne le plan de couleur. Par cette simple inversion, la composition perturbe l'œil du spectateur, lequel, après avoir mentalement rétabli la largeur totale des bandes, retrouve la sensation optique d'équilibre et de symétrie. Ces deux toiles, simples à première vue, exigent donc un travail intellectuel de reconstitution. Quant aux arcs de cercle jaillissant tantôt vers la gauche, tantôt vers la droite, ils semblent annoncer la recherche picturale de dynamisme et de mouvement de la série suivante.

- **La simulation chromatique du mouvement.**

Par la suite, Nádler investit ces formes ornementales folkloriques ou archaïques d'un mouvement qui enrichit l'expression visuelle de la dynamique structurelle de la composition, comme en témoignent les peintures comportant des motifs de pétales tirés de l'art populaire traditionnel hongrois – *Motif de pétale n°1 et 2, A A5 A5 A*, ou encore *Violence*³³⁶. Le peintre simplifie ces éléments à l'extrême jusqu'à les rendre méconnaissables, les considérant donc uniquement comme des outils visuels génériques grâce auxquels il peut explorer la nature du mouvement. En cela, nous devons souligner la parenté évidente de la démarche picturale de Nádler avec celles de Nicholas Krushenick³³⁷, Allan d'Arcangelo³³⁸ ou encore Kumi Sugai³³⁹.

En outre, malgré leur simplicité plastique, ces motifs conservent dans les toiles de Nádler leur potentiel chaotique et disharmonieux symbolisé par la phase de bousculade tensive et destructrice précédant la volonté et l'activité créatrice de l'ordre, de la structure picturale. La structure ainsi créée est presque chauffée à blanc par les couleurs éclatantes et le mouvement

³³⁶ Cf. annexes n°108 p. 114, n°110-111 p. 116-117.

³³⁷ Nicholas KRUSHENICK (1929-1999) : peintre américain. Krushenick était nommé à juste titre le père de l'abstraction pop. Commençant à travailler en 1962, alors que le minimalisme et le Pop art prenaient leur envol, il transposa les signes et motifs graphiques basiques de la culture pop occidentale et des gravures sur bois japonaises dans le monde visuel abstrait du Hard-edge, tout en suggérant l'idée d'espace par la couleur, la structure et la composition.

³³⁸ Allan D'ARCANGELO (1930-1998) : peintre américain. Il acquit sa renommée d'artiste pop grâce à ses peintures représentant des autoroutes ainsi que des panneaux de signalisation.

³³⁹ Kumi SUGAI (1919-1996) : peintre japonais. Il fut l'un des premiers artistes japonais qui adoptèrent les styles picturaux occidentaux. Sa peinture des années soixante se caractérise également par la stylisation des panneaux de signalisation, conférant un caractère héraldique à ses toiles.

palpitant, excluant toute possibilité de statisme ou d'immobilité. Nous pouvons étayer cette idée en examinant la progression dynamisante-déstructurante dans la série de toiles où l'on peut clairement identifier le motif du pétale. Dans *Motif de pétale n°1*, nous remarquons la volonté de Nádler de faire converger les lignes de force dans la partie du tableau située en haut à gauche. Les pétales sont déjà extrêmement stylisés mais constituent, dans leurs couleurs jaune, orange et rouge, une référence somme toute assez crédible à leurs correspondants naturels. Néanmoins, Nádler applique également des champs de couleur bleue, blanche et noire, qui annoncent la réduction chromatique dure et froide de *Motif de pétale n°2*. Les lignes de force de cette toile, convergeant de nouveau presque toutes en un seul point dans la partie supérieure droite de la composition, se trouvent ici perturbées par les champs de couleur blanche et bleu foncé dont la sinuosité rompt avec le mouvement ascensionnel dessiné par les formes de pétale noires et blanches.

L'œuvre intitulée *Violence* agit en revanche comme une synthèse des différents outils visuels, formels et chromatiques utilisés jusqu'alors par le peintre et marque une transition vers les travaux explorant exclusivement le mouvement et ses différentes phases dans l'espace. Sur un fond rouge sombre uni se dessinent des pétales de couleur différente naissant tous comme des quartiers de lune d'un seul et unique point situé dans la partie supérieure de la toile. L'on distingue deux bouquets de pétales, séparés par un fin trait où transparaît la couleur rouge sombre du fond. L'impression générale est celle d'un corps lévitant de nature multiple, traversant le champ pictural de la gauche vers la droite. Le groupe de droite se compose de quatre pétales distincts, bleu clair, bleu plus foncé, vert clair et enfin jaune clair, si l'on progresse du bord vers le centre de l'œuvre. Chaque pétale comporte une partie de nuance plus sombre, évoquant l'ombre jetée sous lui par sa forme courbée. La structure du bouquet de gauche est d'un autre ordre : la taille des quartiers s'accroît régulièrement de l'intérieur vers l'extérieur et nous n'identifions aucun mouvement torsadé comme dans son pendant coloré. En revanche, nous retrouvons ce jeu d'alternance entre parties plus claires et plus foncées, mais cette fois se limitant exclusivement aux nuances de couleur noire.

La peinture étant réalisée avec deux types de peinture, l'une étant l'acrylique, l'autre la tempera, Nádler joue également sur le contraste entre plans brillants et mats, accentuant l'effet plastique de relief, d'ombre et de lumière. La forme et structure différentes des deux bouquets de pétales souligne l'impression d'un moment figé précédant la rencontre des corps chromatiques. De plus, le mouvement rectiligne du bouquet noir de gauche ainsi que celui

ascensionnel marqué par le bouquet de droite coloré suggèrent également l'intérêt grandissant de l'artiste pour la décomposition de mouvements de nature variée en différentes phases.

Par la suite, Nádler remplace progressivement ces formes folkloriques par des motifs rappelant des paysages ou des éléments se référant à la civilisation industrielle. Nous pouvons voir en effet que les peintures présentées aux deux expositions *Iparterv* (1968-69) se nourrissent encore très fortement des motifs folkloriques, alors que le corpus d'œuvres réalisées en 1970 à la Fondation Károlyi de Vence reflète déjà le point de vue ironique de la civilisation technique, comme nous le verrons plus avant.

A partir de 1965-1966, nous remarquons donc à quel point l'orientation esthétique vers l'abstraction géométrique américaine est indiscutable dans la production picturale de Sándor Molnár, Tamás Hencze, János Fajó, Imre Bak et István Nádler. Nous retrouvons en effet dans leur travail respectif la volonté forte d'épurer, de réduire leur répertoire chromatique et formel pour conférer un effet d'autant plus puissant à leur toile, qu'il s'agisse des monochromes de Molnár, de la distanciation-mécanisation du processus pictural et de la réduction chromatique chez Hencze, de la (re)découverte de la forme géométrique pure pour Fajó, de la décomposition du mouvement en plans de couleurs opérée par Nádler ou des bandes de couleurs faisant éclater l'espace pictural de la toile pour Bak.

Les groupements et connexions que nous pouvons tracer entre les œuvres respectives des jeunes artistes sont multiples. D'un point de vue formel et chromatique, le travail de Bak et Nádler est très proche, mais la relation voilée aux traditions antiques caractéristique de l'approche de Nádler peut également être mise en parallèle avec la revivification de la tradition constructiviste hongroise, kassákienne en particulier, dans le travail de János Fajó. Sa relation intellectuelle et artistique avec Kassák fait elle-même écho d'une certaine manière au rapport maître-disciple intellectuel-spirituel-ésotérique liant Sándor Molnár à Béla Hamvas. Le contenu émotif des compositions géométriques de Fajó trouve son pendant dans les toiles de Nádler, quant à l'approche d'ordre purement formel, avec un accent fort placé sur l'effet spatial dans l'œuvre de Hencze, elle montre des correspondances évidentes avec la démarche constructive et solitaire de Bak.

Encore une fois, donc, nous pouvons affirmer que les points de convergence et les dénominateurs communs applicables à la production artistique du Cercle de Zugló se basent sur un éventail très large de moyens picturaux ou de styles, de questions formelles et spatiales, ou d'approche intellectuelle et théorique de la question de l'abstraction. Les interprétations individuelles témoignent d'un mélange souvent simultané de l'influence du Pop art, du Hard-edge, de l'art cinétique, de l'op art de Vasarely. De ce mélange naît une variante caractéristiquement hongroise de la peinture néo-géométrique, se voulant plus intime, émotionnelle, présentant des couleurs et des formes plus différenciées et douces par rapport aux œuvres contemporaines américaines. La combinaison originale du Hard-edge et de l'art minimal constituait la clé de cette période, et préfigurait la période conceptuelle des années soixante-dix dans le travail de Nádler, Hencze et Bak.

Comme nous l'avons vu plus haut, Molnár s'était engagé sur la voie solitaire qu'il s'était formulé en tant que programme dans le *Yoga du peintre*. Sa production picturale et son contenu spirituel, intellectuel prenant une direction voulue et affirmée comme totalement différente de ses camarades, le Cercle de Zugló en tant qu'atelier d'expérimentation picturale de sa création et de sa direction, cessa d'exister sous sa forme originale. Des artistes autodidactes mentionnés plus haut et rejoignant le Cercle en cours de route, seul Tamás Hencze s'orienta vers l'abstraction américaine, Tibor Csiky, Sándor Csutoros et Endre Hortobágyi suivant des chemins individuels et solitaires au contenu formel et intellectuel complètement divergent.

Par conséquent, du point de vue de notre étude, les décennies à venir pourraient à première vue, sembler hors de propos, le Cercle de Zugló n'existant manifestement plus. En réalité, l'atmosphère et l'esprit de Zugló se prolonge dans années soixante-dix et quatre-vingt de différentes manières. Si le Cercle en soi éclata, c'était pour mieux rencontrer, au cours des années soixante-dix, les autres formations souterraines de la jeune avant-garde hongroise, comme en témoignent les séries d'expositions historiques réalisées par Attila Csáji à l'Université technique de Budapest ainsi que celles organisées par György Galántai dans la chapelle de Balatonboglár, ou encore l'initiative artistique, graphique, architecturale et sociale de János Fajó nommée *Budapesti Műhely (Atelier de Budapest)* regroupant de nouveau Imre Bak, István Nádler et Tamás Hencze. Les expositions clandestines et le travail collectif continua donc de caractériser cette décennie, bien que stylistiquement parlant, nous assistons clairement à l'apogée de l'art conceptuel.

Quant aux années quatre-vingt, elles se caractérisent par un retour de la sensibilité picturale présentant de nombreux parallèles avec la première période lyrique du Cercle de Zugló, et rassemblant une dernière fois Imre Bak, István Nádler et Tamás Hencze, entre autres, dans un groupe nommé *Új szenzibilitás (Nouvelle Sensibilité)* et créé par l'historien d'art Lóránd Hegyi. La césure stylistique et la rupture générationnelle n'eut donc pas lieu et le panorama de l'art hongrois se distinguait encore par l'esprit hérité et régulièrement ressuscité de l'Ecole Européenne.

**LA PORTÉE ET LA RÉSONANCE DE LA DÉMARCHE
ESTHÉTIQUE DU CERCLE DE ZUGLÓ : LES ENJEUX ET LA
REÉVALUATION DE L'ABSTRACTION HONGROISE DANS
LE CONTEXTE NATIONAL ET INTERNATIONAL.**

A. L'épanouissement de la nouvelle avant-garde et la diversification progressive des médiums et supports artistiques.

1. La génération *Iparterv*.

a. Les expositions *Iparterv* de 1968 et 1969 : la somme des différents mouvements artistiques des années soixante.

1968 représentait une année exceptionnelle, en ce que l'histoire du monde et l'histoire hongroise se rencontrèrent enfin. La philosophe Ágnes Heller se rappelle ainsi de cette époque : « Pendant que nous tremblions pour Prague, l'Occident était également en effervescence. En France, en Allemagne et en Amérique se mit en branle un nouveau mouvement que depuis nous nommons 'nouvelle gauche' [...] Tout s'est transformé : la politique, l'éducation, les habitudes sexuelles, le comportement officiel, les goûts vestimentaires, la structure des écoles et des universités, le programme des cours, le statut de l'art et encore bien des choses. [...] En Hongrie, peu de gens comprirent quelque chose de cette transformation, l'une des plus radicales du XXe siècle [...] »³⁴⁰.

Cette année est en effet très dense : du Printemps de Prague aux meurtres de Martin Luther King et Robert Kennedy, de la réforme financière hongroise aux manifestations des étudiants allemands et anglais, de l'incursion en Tchécoslovaquie des troupes du pacte de Varsovie aux jeux olympiques de Mexico, les événements sont pléthore. Sur la scène artistique hongroise, c'est durant le mois de décembre que la jeune génération d'avant-garde se présente en inaugurant une exposition non officielle, censurée et fermée quelques jours après son ouverture, dans les locaux de l'entreprise d'architecture industrielle nommée *Iparterv*. En présentant au public toutes les créations picturales qui n'étaient pas officielles, c'est-à-dire de style réaliste-socialiste, le but de ce groupe de onze jeunes artistes plus tard baptisé *Génération Iparterv* était de nouveau le même que celui de l'Ecole Européenne après la

³⁴⁰ « Miközben mi Prágának drukoltunk, a Nyugat is forrongani kezdett. Franciaországban, Németországban és Amerikában megindult az a mozgalom, amit azóta 'újbaloldalnak' nevezünk [...] Minden átalakult: a politika, a gyermeknevelés, a szexuális szokások, a hivatali viselkedés, az öltözködés, az iskolák és az egyetemek szerkezete, a tanrendek, a művészet státusza és még sok más. [...] A huszadik századnak ebből az egyik legradikálisabb átalakulásból Magyarországon akkoriban kevesen keveset észleltek », HELLER Ágnes, 1968. *Beszélő*, 1922, 2, n°11, p. 16.

seconde guerre mondiale : dévoiler le présent et l'actualité de l'art, opérer la rejonction de l'art hongrois avec les flux artistiques internationaux, mais cette fois en n'approchant pas le problème par la voie de la tradition hongroise. Péter Sinkovits, l'organisateur des expositions *Iparterv* de 1968³⁴¹ puis de 1969³⁴², se prononça sur la question : « La conception de l'exposition était de présenter les artistes qui représentent les variantes les plus caractéristiques des orientations artistiques actuelles. Ces jeunes ne continuaient pas les traditions de manière directe, mais tentaient de se renseigner sur l'état actuel de l'art universel et suivre de près les orientations de l'avant-garde la plus progressiste. Ils s'appliquaient à rompre avec tout ce qui les liait aux formes artistiques traditionnelles, résolues et assimilées, et avec tout ce qui empêchait le geste créatif. Ils essayaient de réfléchir librement aux phénomènes mondiaux et de trouver de nouvelles formes pour exprimer leurs expériences »³⁴³.

La seconde exposition *Iparterv*, organisée une année plus tard, est inaugurée le 24 octobre 1969 dans le même bâtiment et s'élargit des artistes András Baranyay, János Major, ainsi que Miklós Erdély, László Méhes et Tamás Szentjóby, ayant inauguré le premier évènement *Iparterv* par une série d'action et de happenings. Les deux expositions exaltèrent l'opinion publique artistique et déclenchèrent la réaction immédiate des dirigeants de la politique culturelle. Les jeunes artistes furent en effet accusés de pactiser avec les courants artistiques occidentaux considérés déviants et bourgeois. L'utilisation d'un langage formel moderne comme l'incrimination d'imitation servile des tendances artistiques occidentales étaient des arguments qui retentissaient et retentissent encore régulièrement au sujet de l'art hongrois et d'Europe centrale et orientale. Cependant, le réel dilemme s'étirait bien d'avantage entre la tradition et la modernité, donc entre la tradition nationale et l'identité européenne.

La majorité des artistes – Krisztián Frey, György Jovánovics, Ilona Keserü, Gyula Konkoly, László Lakner, Ludmil Siskov, Endre Tót, les jeunes membres du Cercle de Zugló dont Imre

³⁴¹ Cf. annexe n°115 p. 121.

³⁴² Cf. annexe n°116 p. 122.

³⁴³ « A kiállítás koncepciója az volt, hogy azokat a művészeket mutassa be, akik az aktuális törekvések legjellemzőbb változatait képviselik. Ezek a fiatalok nem folytatták közvetlenül a hagyományokat, hanem a világ művészetének jelenlegi állapotában próbáltak tájékozódni, a leghaladóbb avantgárd törekvésekkel együtt lépni. Törekvésük az volt, hogy elszakítsák azokat a kötelekeket, amelyek a hagyományos, megoldott, feldolgozott művészi formákhoz kötötték őket, amelyek az alkotás gesztusát fékeztek. Szabadon próbáltak gondolkozni a világ jelenségeiről, új formákat kerestek élményeik kifejezésére », SINKOVITS Péter. *Dokumentum 1969-1970*. Budapest, 1970, p. 4.

Bak, Tamás Hencze, Sándor Molnár et István Nádler, puis András Baranyay, Miklós Erdély, László Méhes, János Major et Tamás Szentjóby les rejoignant l'année suivante – n'était pas inconnue aux yeux de la profession. Pourtant, les cercles officiels qualifièrent cette présentation collective de manifestation politique. Les artistes furent déclassés dans la catégorie 'indésirable' et ce n'est que durant la dictature douce des années 1980, ainsi qu'après la chute du régime communiste qu'ils furent progressivement réhabilités. Le mythe de la 'grande génération' était renforcé par l'émigration à Paris de leur aîné de peu, le renommé Tibor Csernus, suivi de Frey, Siskov, Konkoly, Lakner, Szentjóby, Méhes, ainsi que du critique et historien d'art Géza Pernecky, quittant leur pays car ils n'y trouvèrent aucune possibilité acceptable d'exister professionnellement.

L'exposition *Iparterv* regroupait de ce fait des tentatives stylistiquement très différentes de suivre les orientations artistiques internationales – du Hard-edge à Fluxus en passant par le Pop art. Cet évènement révélait chez les jeunes artistes avant-gardistes du moment un élan créateur motivé et influencé par la Documenta IV de Kassel³⁴⁴ qui a eu lieu la même année. Si nous résumons en le simplifiant le contenu de l'exposition, il s'agissait de la représentation picturale et plastique des orientations abstraites, figuratives et conceptuelles. Les abstraits géométriques, apostrophés néo constructivistes, étaient également présents en grand nombre. Bak exposa des œuvres Hard-edge, Color field et Shaped canvas qui différaient fortement de la gamme chromatique explosive des toiles aux motifs floraux d'István Nádler rappelant les formes irréllement agrandies de l'art ornemental traditionnel hongrois et ses motifs de broderie folklorique. C'est également à ce moment que Tamás Hencze commença à utiliser le rouleau de peintre, créant des jeux d'optique aux effets cosmiques et transcendants.

La peinture gestuelle était représentée par Krisztián Frey et Endre Tót, dont les œuvres frôlaient cependant d'autres styles, annonçant leur réorientation au cours des prochaines années. Sándor Molnár exposa une œuvre de sa période monochrome émotive, dans laquelle on ne décèle pas encore de signes de sa série surréaliste exubérante postérieure. Le Pop art était interprété par László Lakner, alors que la peinture hyperréaliste était défendue par László Méhes. La deuxième version d'*Iparterv*, organisée en 1969, accueillit également les photos-

³⁴⁴ Le catalogue de l'exposition *Iparterv* a été intitulé *Dokumentum*, en référence directe à la *documenta IV* de Kassel en 1968. La quatrième édition de la *documenta*, présidée par Arnold Bode, avait pour thème le Pop art et l'art minimaliste.

actions de Miklós Erdély et la *Tranchée portable pour trois personnes* de Tamás Szentjóby, qui eurent l'effet d'une bombe politique. Les deux expositions *Iparterv* étaient donc une revue de la production artistique hongroise dont le but était de rattraper les tendances internationales, mais aussi perpétuer les traditions de l'avant-garde activiste des années 1910-1920 représentée par Lajos Kassák, László Moholy-Nagy, Sándor Bortnyik, László Péri, ainsi que celle de l'École Européenne active juste après la Seconde Guerre Mondiale. En conséquence, les expositions *Iparterv* ne constituaient pas la revue homogène d'un style ou d'un courant hongrois, ce qui explique la diversité des orientations présentées, de l'abstraction lyrique au Hard-edge, de l'Op'art à l'art conceptuel et au surnaturalisme. Leur intérêt résidait évidemment dans la présentation de tendances très actuelles, témoignant de la volonté d'ouverture vers des problématiques artistiques internationales et se dégageant de manière téméraire et provocatrice du carcan de la politique culturelle officielle, ensemble. *Iparterv* marquait donc un point de rencontre de toutes les tentatives avant-gardistes menées jusque là de manière isolée ou individuelle.

Le Cercle de Zugló se dissout définitivement après l'exposition *Iparterv* de 1968, et avec lui, le modèle classique de l'atelier se concentrant sur la production d'œuvres modernes. Néanmoins, parallèlement à *Iparterv*, d'autres groupes s'organisaient aussi, en premier lieu *Les jeunes peintres et sculpteurs d'orientation progressiste* ou encore *Szürenon*, né de la contraction des tendances surnaturalistes et non-figuratives hongroises. Des expositions telles que *Mozgás '70*, la présentation de l'art cinétique hongrois inaugurée dans la ville de Pécs, ou encore «*R*» réalisées dans les locaux de l'université technique de Budapest et d'autres forçaient et s'appliquaient à faire sauter les verrous de l'art officiel.

Succédant à la seconde exposition *Iparterv*, l'exposition intitulée *Jeunes peintres et sculpteurs d'orientation progressiste* se déroula du 27 avril au 4 mai 1969 dans la maison de la culture József Attila. L'événement fut organisé par Attila Csáji, jeune peintre qui acheva ses études dans la ville d'Eger en 1964³⁴⁵ et qui s'intéressait également aux questions théoriques de l'art. Cette exposition constituait les prémices de *Szürenon*, organisée en octobre de la même année,

³⁴⁵ Attila Csáji fut renvoyé de l'Université des Arts Appliqués pour avoir produit six numéros d'un journal samizdat en 1959-1960 intitulé *ÖsszeÁllítás* (jeu de mots en hongrois signifiant *Composition*, mais aussi *Ensemble-Élever-Creuser*) composé de textes hongrois non-publiés (de Kassák, notamment) ou de traductions d'articles ou d'études en langue étrangère, et diffusé parmi les élèves de l'Université en une quinzaine d'exemplaires au maximum. Refusé de toutes les écoles d'art de Budapest, il obtint finalement une place à l'école d'art d'Eger.

et présentait les œuvres d'András Baranyay, Attila Csáji, Sándor Csutoros, László Gyémánt, László Méhes, Oszkár Papp, Gyula Pauer, Gábor Rádóczi Gyarmathy, Ludmil Siskov, Balázs Csanád Visky et Magda Zeisel. L'exposition fut inaugurée par l'historien d'art László Beke et Éva Körner mit en rapport les œuvres présentées avec le groupe d'artistes de Szentendre refusant le postimpressionnisme, les orientations de l'Ecole Européenne et les théories bioromantiques d'Ernő Kállai.

b. L'exposition *Szürenon* de 1969 : surréalisme et non-figuration.

Précédée de l'exposition intitulée *Progresszív törekvésű festők és szobrászok (Peintres et sculpteurs d'orientation progressiste)* organisée plus tôt en 1969, *Szürenon* était d'abord un groupe initié par l'artiste Attila Csáji. La dénomination *Szürenon* imaginée par Csáji dès 1964 était un programme-manifeste se basant sur une invention lexicale faisant fusionner surréalisme et non-figuration, mais faisant également fusionner la négation du surréalisme. Pouvant aussi être lu comme 'sur' et 'non', le titre exprimait d'une part le refus des modes artistiques et du postimpressionnisme en sa qualité de courant officiel, et d'autre part la liberté, l'indépendance de l'homme et de l'art : « *Szürenon* clamait la nécessité d'un état artistique indépendant, l'état de nécessité de la liberté. Car la mission primordiale de l'art, du moins pour ma part, est de générer la liberté »³⁴⁶.

L'exposition *Szürenon*³⁴⁷ avait été imaginée comme une possibilité pour des jeunes artistes vivant et travaillant de manière bien plus isolée que la génération *Iparterv*, de se rencontrer et découvrir leur pratique artistique respective. Rassemblant les orientations abstraites-organiques, cinétiques-mobiles et géométriques, l'objectif de Csáji était de présenter des personnalités artistiques autonomes, ouvertes aux courants internationaux, mais développant en premier lieu une pratique artistique plongeant ses racines dans la localité. Ceci constituait une différence majeure face à l'approche de la génération *Iparterv*. Plus précisément, si le but de *Szürenon* était de promouvoir, comme les événements *Iparterv*, la nécessité d'un état, d'une existence artistique indépendante et libre, *Szürenon* représentait davantage l'acceptation et le fait d'assumer la représentation du caractère local, de l'ici' de l'art hongrois. Attila Csáji

³⁴⁶ « Egy független művészi állapot szükségességét hirdette a *Szürenon*, a szabadság kényszerűségének az állapotát. Mert a művészet alapvető feladata az, legalábbis számomra, hogy szabadságot teremtsen », LÓSKA Lajos, A jelerácsoktól a lézerig. Beszélgetés Csáji Attilával. *Művészet*, 1986, n°3, p. 22.

³⁴⁷ Cf. annexe n°117 p. 123.

considérait en effet les courants occidentaux comme importants mais non déterminants, refusant en conséquence de les suivre et les copier. Il interprétait donc les productions artistiques épigones comme les symptômes de la frustration et du complexe d'infériorité de la scène artistique hongroise. Selon le point de vue de Csáji : « Le noyau de l'exposition *Szürenon* se composait d'œuvres qui ont surgit de l'expérience intensive des traditions d'Europe centrale et l'état est-européen, porteuses d'une couleur particulière »³⁴⁸.

En janvier 1970, Attila Csáji organise à la maison de la culture Lajos Kassák une nouvelle exposition au vernissage de laquelle, cherchant les contacts entre les différentes branches artistiques, une traduction de la pièce de théâtre de Picasso *Le désir attrapé par la queue*, symbolisant et actualisant la joie comme contrepoids à la pression de la sphère politique, aurait fait l'objet d'une lecture. Le Lectorat autorisa l'exposition, mais la lecture pensée comme une action démonstrative, fut interdite. Selon le souvenir d'Attila Csáji, participèrent à cette exposition Csáji lui-même, Sándor Csutoros, István Haraszty, Ferenc Lantos, József Molnár V., Oszkár Papp, Gyula Pauer et Péter Prutkay. En été de la même année, Csáji parvint à organiser avec l'aide de János Brendel, historien d'art d'origine hongroise vivant en Pologne, une exposition itinérant à travers Poznań, Łódź et Szczecin, et présentant les productions des jeunes artistes hongrois du groupe *Szürenon* et *Iparterv*, quelques autres artistes aux orientations similaires – János Fajó, Ernő Fóth, László Paizs et Béla Tillés – ainsi que les représentants de la génération progressiste plus âgée, tels que Endre Bálint, Tihamér Gyarmathy et Júlia Vajda.

Au début des années soixante-dix, l'Université technique de Budapest et une chapelle désaffectée de Balatonboglár étaient les deux lieux où se déroulaient des expositions importantes. Les possibilités officielles d'exposition collective étaient toujours extrêmement réduites : évoquons les expositions du Studio des jeunes artistes, en 1966 et 1967, qui avaient été censurées par les organes de politique culturelle, ou encore l'exposition intitulée *Új művek*³⁴⁹ (*Nouvelles œuvres*) organisée au Múcsarnok en 1971 et qui pour la première fois offrait la possibilité au grand public de voir les travaux actuels de la jeune génération d'avant-

³⁴⁸ « A Szürenon kiállítás magját olyan munkák képezték, amelyek a közép-európai hagyományokból és a kelet-európai lét intenzív átéléséből nőttek ki, és valami sajátos szint hordoznak », *Ibid.*

³⁴⁹ L'exposition *Új művek* fut présentée du 27 février au 21 mars 1971 au Múcsarnok de Budapest. Parmi les jeunes artistes participèrent à cet événement Tamás Hencze, István Haraszty, János Fajó, Ilona Keserü, Sándor Molnár, István Nádler, ou encore Tibor Csiky entre autres.

garde. La situation était en réalité d'une contradiction tragicomique. A la fin des années soixante, Victor Vasarely refit son entrée en Hongrie avec une super-exposition contestée par certains jeunes artistes, notamment János Major et Tamás Szentjóbby³⁵⁰. Pour donner une esquisse de l'histoire : l'exposition de Victor Vasarely fut inaugurée au Múcsarnok de Budapest le 18 octobre 1969, avec près d'un an de retard. La raison de ce contretemps était que Vasarely, l'inventeur de la tendance artistique décorative nommée op art, mais aussi le membre du parti communiste français s'opposa par écrit à l'intervention de 1968 contre la Tchécoslovaquie. La politique culturelle hongroise, qui à ce moment considérait depuis longtemps la forme culturelle de l'abstraction comme sa plus grande ennemie, et pourchassait aussi – cela n'était peut-être pas de notoriété publique – les cercles plus restreints du happening, s'efforçait de démontrer son ouverture dans la période précédant 1968, en premier lieu vers l'Occident. Dans cette stratégie, l'importation de Vasarely, artiste de gauche et de renommée internationale, semblait un bon outil, tout comme l'exposition des sculptures de l'émigré Amerigo Tot³⁵¹, qui remplissait les mêmes critères. Vasarely imposait cependant ses conditions : il acceptait l'invitation du Múcsarnok si en retour on lui permettait d'organiser à Paris une exposition avec les artistes de son propre choix. Notons entre parenthèses que si cela lui fut promis par les officiels hongrois, ceux-ci ne tinrent néanmoins pas leur promesse.

Au vernissage de l'exposition de Victor Vasarely présentée au Múcsarnok en 1969, János Major portait timidement une petite pancarte comportant l'inscription « Vasarely Go Home ! » (« Vasarely, rentre chez toi ! »), qu'il montrait aux visiteurs sympathisant avec son avis. Ce mode de protestation et son contexte concentraient l'atmosphère lourde et oppressante de cette période ambivalente.

Le piquant de l'affaire Vasarely se trouvait justement dans la construction politique : alors que l'opposition politique et culturelle hongroise ne pouvait se risquer à critiquer le système qu'au prix de rétorsions sévères, la position de gauche de Vasarely s'avéra authentique et compatible pour la direction culturelle du pays. La dissonance de ce tableau ne fut identifiée – et manifestée de manière timide – que par János Major, qui renvoya Vasarely chez lui (en France) non seulement par antipathie esthétique et artistique, mais avait aussi des objections politiques envers sa personne.

³⁵⁰ Cf. KÜRTI Emese, Szemerme performansz – Andreas Fogarasi : Vasarely Go Home ! Magyar Narancs [en ligne], 13 mars 2012 [ref. du 18 août 2012], disponible sur : <http://magyarnarancs.hu/kepzomuveszet/szemerme-performansz-79283/>.

³⁵¹ Amerigo TOT (1909-1984) : sculpteur et acteur occasionnel. Il étudia à Budapest chez László Moholy-Nagy au Bauhaus de Berlin jusqu'en 1933, puis s'installa à Rome où il vécut jusqu'à sa mort. Bien qu'étant un artiste de talent ordinaire, il était célébré en Hongrie comme artiste de 'renommée internationale'.

Quelques temps après fut organisée une grande exposition de Henry Moore, et suivirent d'autres artistes hongrois vivant à l'étranger (parmi lesquels se trouvaient des représentants importants de l'avant-garde internationale), qui furent acclamés avec ferveur par la politique culturelle officielle. Pendant ce temps, la pression coercitive de la censure et de l'interdiction ne faiblissait pas vers l'intérieur, au contraire. Dans certains cas, les organes officiels eurent même recours à l'aide de la police, comme l'illustre le cas de la chapelle de Balatonboglár que nous examinons plus avant.

c. L'exposition *R* de 1970 et la chapelle de Balatonboglár : l'entrée officielle de l'art conceptuel en Hongrie.

- **L'exposition *R* de 1970.**

*R*³⁵², à l'instar de la série d'expositions organisée en Pologne, présentait les œuvres de vingt-six peintres, sculpteurs et graphistes. L'événement ne fut pas autorisé par les organismes officiels, mais István Solymár, alors directeur adjoint de la Galerie Nationale Hongroise, accepta d'inaugurer l'exposition. Grâce à son intervention bienveillante, l'exposition acquit une certaine légitimité et laissait espérer un assouplissement – même temporaire – de la part de la politique culturelle officielle. Les jeunes artistes dont le développement était passé par le surnaturalisme, le Pop art, et qui s'étaient à ce moment tournés vers le photoréalisme (László Lakner, László Méhes et György Jovánovics), les peintres issus du Cercle de Zugló qui s'étaient orientés vers l'art minimal (Imre Bak et István Nádler, Tamás Hencze), et d'autres qui, s'engageant sur des voies encore plus novatrices et activant la relation entre l'œuvre et le spectateur (Tamás Szentjóby), anéantissent les cadres de genre, d'interprétation ou de technique considérés traditionnels, et niant même la notion d'art (Miklós Erdély), tous prirent part ensemble à cette exposition aux côtés du groupe *Szürenon*, lui-même représentant d'autres priorités artistiques³⁵³. Rétrospectivement, nous pouvons remarquer et affirmer que le

³⁵² Cf. annexe n°118 p. 124.

³⁵³ Exposèrent Attila Csáji, Imre Bak, András Baranyay, Tibor Csiky, Sándor Csutoros, Péter Donáth, Miklós Erdély, György Galántai, István Haraszty, László Haris, Tamás Hencze, István Ilyés, György Jovánovics, Dezső Korniss, László Lakner, Ferenc Lantos, János Major, László Méhes, Sándor Molnár, József Molnár V., Oszkár

caractère exceptionnel de cette exposition ne résidait pas autant dans la présentation parallèle et démonstratrice des tendances hongroises, mais bien plus dans le fait impensable jusqu'alors qu'un événement d'une telle ampleur put être organisé non seulement comme l'initiative personnelle d'un artiste – en l'occurrence Attila Csáji – mais également en excluant totalement le pseudo-art officiel.

Un autre lieu que les jeunes représentants de l'avant-garde tinrent pendant quelques années comme un bastion de contestation artistique était une chapelle désaffectée de Balatonboglár, dans la province hongroise, sur la rive sud du lac Balaton. Nous devons encore une fois souligner le fait que ces cercles ou groupes artistiques n'étaient pas isolés les uns des autres, mais avaient connaissance les uns des autres et fonctionnaient véritablement comme des formations temporaires perméables les unes aux autres. Les participants de l'exposition *R* savaient ainsi qui prenait part aux événements de la Chapelle de Balatonboglár et inversement.

- **La Chapelle de Balatonboglár ou le bastion de la jeune génération de l'avant-garde.**

Nous pensons qu'il est important de mentionner la Chapelle de Balatonboglár car elle est un cas d'école illustrant parfaitement la manière organique dont se constituaient les groupes artistiques d'avant-garde à cette époque en Hongrie, mais aussi l'exploitation de tous les lieux possibles à des fins artistiques. De plus, au-delà d'être un point de concentration de l'avant-garde artistique – j'entends par là aussi bien les arts plastiques que le théâtre, la littérature, la poésie ou le cinéma – ce fut un endroit où presque tous les membres du Cercle de Zugló dissout quelques années auparavant exposèrent – à l'exception de Pál Deim qui vivait et peignait retiré à Szentendre – comme en témoigne la liste des noms des participants que nous nous efforçons de détailler lorsque les membres y prirent part³⁵⁴.

Pap, Gyula Pauer, Tamás Szentjóby, Nóra Temesi, Endre Tót, Péter Türk (parmi les artistes invités, Gábor Attalai déclina l'invitation).

³⁵⁴ Pour un compte-rendu plus détaillé de la chronologie et des événements qui se déroulèrent à la Chapelle de Balatonboglár, voir les archives en ligne d'Artpool, développé par György Galántai et Júlia Klaniczay, voir les archives en ligne d'Artpool : www.artpool.hu

L'histoire du lieu commença en 1966, lorsque le jeune artiste György Galántai trouva cette chapelle désaffectée. Après avoir obtenu l'accord du curé du village et de l'autorité diocésaine de Veszprém, Galántai signa un contrat de location d'une durée de quinze ans lui permettant l'utilisation de la chapelle pour des projets artistiques. Les deux années suivantes, Galántai œuvra à la remise en l'état de la chapelle, afin d'en faire un atelier et une institution artistique alternative nommé *Kápolna Tárlat (Exposition de la Chapelle)* durant la période estivale. Du 28 juin au 27 septembre 1970, six expositions³⁵⁵ et huit conférences eurent lieu, chaque événement s'accompagnant d'un catalogue et d'un carton d'invitation réalisé par le groupe artistique de l'Exposition de la Chapelle. De nombreux articles et textes informatifs virent le jour qui louaient la sauvegarde de la chapelle et sa transformation en espace d'exposition. En revanche, les œuvres exposées ne reçurent presque aucune attention. L'exposition *R* organisée en décembre de la même année eut une influence considérable sur le programme de la chapelle l'été suivant.

L'année suivante donc, du 1^{er} juin au 12 septembre 1971, l'activité de la chapelle s'intensifia. Douze expositions³⁵⁶ agrémentées de concerts, séances littéraires et pièces de théâtres furent présentées. Une brochure détaillant les programmes et la série d'expositions de l'atelier fut imprimée, et comportait au dos de citations concernant l'avant-garde hongroise vivante. L'exposition *R* fut donc bénéfique, en ce que la liste des artistes s'allongea et l'activité estivale de la chapelle devint un véritable mouvement. Les groupes d'artistes plus structurés parvinrent à publier un catalogue. Dans les expositions organisées durant ces quelques années, l'on pouvait compter des œuvres à caractère Informel, Hard-edge ou cinétique aux côtés de travaux des représentants hongrois du minimal art, du concept art, de l'Arte Povera et de l'hyperréalisme. La majorité des œuvres donnaient une réponse sensible, sincère et authentique aux questions internationales de l'époque. Néanmoins, la critique artistique orientée et manipulée par la politique ne soupesait et n'appréciait pas ce fait. En effet, dès le printemps 1971, des mesures officielles furent prises visant à contrecarrer l'activité de la

³⁵⁵ Du 28 juin au 5 juillet, György Galántai organisa une exposition-test de ses propres œuvres graphiques, puis cède la place du 8 juillet au 15 août aux expositions présentant les travaux d'Attila Csáji, György Galántai, László Haris, József Magyar, József Molnár V. et Oszkár Papp.

³⁵⁶ Du 1^{er} au 7 juin 1971 exposèrent Imre Bak, András Baranyay, Attila Csáji, László Lakner, Ferenc Lantos, István Nádler, Sándor Molnár, Nóra Temesi et Endre Tót. Du 8 au 15 juin exposèrent Sándor Csutoros, István Demeter, László Haris, István Ilyés, József Molnár V. et Emil Parrag. Du 16 juin au 6 juillet : Imre Bak, Tibor Csiky, Sándor Csutoros, Miklós Erdély, Gyula Gulyás, István Haraszty, Tamás Hencze, István Nádler, Gyula Pauer, Endre Tót et Péter Türk ; les expositions suivantes furent programmées du 7 au 14 juillet, du 15 au 22 juillet, du 23 au 30 juillet, du 1^{er} au 7 août et enfin du 24 au 31 août.

chapelle, renforcées par des attaques écrites publiées dans le journal régional *Somogyi Néplap*. En automne, une rencontre fut organisée à Budapest entre les artistes d'avant-garde et les représentants de la politique culturelle, au cours de laquelle le Lectorat des Arts plastiques se dit disposé à juger les œuvres exposées l'année suivante, si les artistes le souhaitaient.

Entre le 11 juin et le 27 août 1972³⁵⁷, huit expositions dont trois jugées, ainsi que des représentations de théâtre virent le jour. Des affiches, cartons d'invitation, catalogues et brochures furent imprimés. L'année 1972 se caractérisa par la tentative de communication avec les autorités, commençant avec l'acceptation du jury, puis la procédure d'autorisation et enfin la complète impossibilité de dialogue. Galántai, réalisant qu'il est impossible de trouver un accord avec les autorités, décide d'abandonner la dénomination « Exposition de Chapelle » et de faire du lieu un atelier totalement privé. A partir de ce moment se dessinèrent clairement les lignes de front entre les artistes et les organes officiels, et commença la période d'épanouissement de l'art conceptuel hongrois.

Du 10 juin au 25 août 1973, furent organisées onze expositions dont deux internationales³⁵⁸, des projections de films, des représentations de poésie sonore et de théâtre, des actions ainsi que des performances. Tous ceux qui importaient dans l'art 'underground' de l'époque se retrouvaient à Balatonboglár. La brochure du programme fut imprimée en quatre langues et postée à près de deux mille adresses. Les participants réalisèrent également des publications de propagande. Galántai envoya également des demandes de participation financière avec les brochures, afin de pouvoir garantir la réalisation des programmes à l'aide des contributions ainsi reçues. En parallèle, les événements de la chapelle connurent une attaque totale sur tous les fronts et de toutes les autorités et tous les organes pouvant le faire. Si les moyens et les arguments différaient, c'était toujours avec la même intention de rejet et de refus que la

³⁵⁷ En mai déjà, Erdély Miklós, Gáyor Tibor, Jovánovics György, Maurer Dóra, Szentjóby Tamás réalisèrent des actions spontanées à la chapelle, que Dóra Maurer documenta avec une série de photographies intitulée *Egyszer elmentünk (Nous y sommes allés une fois)*. Du 11 au 21 juin a lieu l'exposition K-358/72 de Péter Bácsay, Sándor Csutoros, László Haris, István Ilyés, Sándor Kígyós, József Molnár V., Oszkár Papp, Emil Parrag, Péter Prutkay, György Szemadám et Árpád Fenyvesi Tóth; du 22 juin au 1^{er} juillet se déroule "K-358/72" à laquelle participent András Baranyay, Attila Csáji, Sándor Csutoros, Eta Erdélyi, Tamás Farkas, Ernő Fóth, György Galántai, Ádám Kéri, László Lakner, András Orvos, László Pajzs, Róbert Swierkiewicz et Dezső Váli ; du 6 au 9 juillet, Gyula Pauer et Tamás Szentjóby organisent l'exposition et la série d'événement *Direkt hét (Semaine directe)*, y prennent part l'historien d'art László Beke, Miklós Erdély, Gyula Gulyás, Miklós Haraszti, László Haris, Ágnes Házy, Tamás Hencze, Péter Lajtai, Péter Legéndy, József Molnár V., Gyula Pauer, Margit Rajczi, Tamás Szentjóby et Endre Tót. D'autres expositions sont programmées pour le groupe Atelier de Pécs du 6 au 10 juillet et du 10 juillet au 3 août, puis pour le groupe yougoslave Bosch + Bosch du 6 au 13 août.

³⁵⁸ Les échanges artistiques avec la scène yougoslave, tchécoslovaque et polonaise étaient alors réguliers.

critique cherchait à écarter et éliminer les nouvelles tendances. Cette méthode eut d'ailleurs son effet, puisqu'entre 1970 et 1975, de nombreux artistes d'avant-garde émigrèrent, quant à d'autres, ils se détournèrent définitivement de la création artistique. A la suite d'une série de décisions et recours juridiques, le verdict final tomba, l'activité artistique dû cesser et la chapelle fut fermée.

En 1974, l'édifice fut rénové et reconstruit par l'état, puis remis en fonction sous le même nom d'Exposition de la Chapelle. Ce qui fut le lieu d'activité d'un cercle fermé d'artistes échût désormais au contrôle du Club des Jeunes Artistes, le pouvoir ayant plus de possibilités de surveiller et contrôler la jeune avant-garde. Ainsi, la chasse aux artistes qualifiés de dangereux pour la société et pour la jeunesse se poursuivit. Près de six années plus tard, en 1979, Galántai fut invité par le Club Kassák de Budapest et par une organisation artistique de Dunaújváros, à donner une conférence sur l'activité artistique et la série d'expositions organisée à la chapelle de Balatonboglár. La police intervint et interdit la conférence aux deux endroits. Les événements de Balatonboglár, qui manifestement dérangèrent la politique culturelle encore longtemps après avoir cessé, n'eurent de publicité qu'après la chute du communisme, en 1990, lors d'une exposition documentaire intitulée *Földalatti művészet az Aczél-korban (Art underground dans l'ère Aczél)* et présentée au Club Kossuth.

Pendant ce temps ou plutôt devrions-nous dire en parallèle, après l'éclatement du Cercle de Zugló, Imre Bak reprit contact dès janvier 1969 avec Tibor Csiky, qui se souvient : « C'est ainsi que nous nous rencontrons (pendant presque un an) : Attalai, Bak, Csiky, Hencze, Nádler, tour à tour dans l'appartement de chacun. [...] Les problèmes abordés : nouvelle géométrie, Hard-edge, minimal art, etc. »³⁵⁹ Ce groupe resta soudé au début des années 1970, puisqu'en 1972-73 Csiky, Bak, Attalai et Hencze assistèrent ensemble aux conférences du TIT (Tudományos Ismeretterjesztő Társulat : Association de vulgarisation scientifique) sur la mécanique quantique, la cosmologie et l'astronomie. En décembre 1971, Ottó Mezei organisa dans cette même institution une exposition intitulée *Anyag és forma a képzőművészetben (Matière et forme dans les arts plastiques)* dans laquelle peintures, sculptures et œuvres

³⁵⁹ « Így kezdtünk (közel egy éven át) rendszeresen összejárni : Attalai, Bak, Csiky, Hencze, Nádler felváltva egymás lakásán. [...] Problémák : új geometria, hard edge, minimal art stb. », CSIKY Tibor. *Önéletrajz (Autobiographie)*. SZÁZADOS László éd. *Csiky Tibor (1932-1989)*. Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 1994, p. 23.

graphiques des membres du *Szürenon* et vieux maîtres furent présentées en parallèle³⁶⁰. Le concept de l'exposition était la réflexion artistique sur la théorie scientifique contemporaine formulée par René Huyghe dans son ouvrage alors récemment paru, *Formes et forces – De l'atome à Rembrandt*, en s'appuyant sur des œuvres, des théories artistiques et documents scientifiques : « L'exposition ne souhaite pas présenter une documentation illustrative à caractère scientifique, mais démontrer que des œuvres de différents artistes sélectionnés selon cette conception se dessine un ensemble de formes types se basant sur, utilisant de manière inventive et variant de façon plus simple ou plus complexe les formes d'organisation naturelle. Ces formes types commencent [...] avec les formes dites 'solides', se poursuivent par les formes 'dynamiques' et 'expansives' (comprenant le 'système en branches') par l'intégration du facteur temporel et se clôt avec les formes d' 'énergie' »³⁶¹. Quelque temps plus tard, en avril 1973, l'Institut culturel polonais en Hongrie célébra Nicolas Copernic en organisant une exposition à l'Université Technique de Budapest qui présentait des œuvres à caractère scientifique, et à laquelle participèrent Imre Bak, Attila Csáji, Miklós Erdély, János Fajó, Dezső Korniss, Dóra Maurer, Sándor Molnár, István Nádler, et bien d'autres.

Au cours des années soixante-dix, la situation changea en termes de sociologie de l'art. La politique culturelle devenant progressivement plus permissive, les opportunités d'expositions 'officielles' se multiplièrent. Les événements auparavant interdits et censurés furent acceptés et certains reçurent même un financement public. Aux critiques et attaques de l'appareil politique et de la presse succédèrent l'apathie, quant au terme 'réalisme socialiste', il n'était plus mentionné que lors de cérémonies officielles.

Un point intéressant et jusqu'ici peu étudié de cette période est l'interaction entre l'art progressiste hongrois et la politique – l'opposition droite-gauche d'alors – ainsi que la profondeur et la qualité de cette relation. Il s'agit d'une question d'autant plus importante que l'histoire publique et politique au tournant des années soixante-dix est exceptionnellement

³⁶⁰ Participèrent à cette exposition Gábor Attalai, Imre Bak, András Baranyay, Attila Csáji, Tibor Csiky, Sándor Csutoros, János Fajó, Béla Fekete Nagy, György Galántai, Gyula Gulyás, Tihamér Gyarmathy, László Haris, Tamás Hencze, István Ilyés, Iona Keserü, Sándor Kígyós, Dezső Korniss, Tamás Lossonczy, József V. Molnár, István Nádler, Oszkár Papp, Emil Parrag, Gyula Pauer, András Orvos, György Szemadám, Endre Tót et Béla Veszelszky.

³⁶¹ « A kiállítás nem tudományos illusztratív anyagot óhajt nyújtani, hanem azt szemléltetni, hogy különböző művészek koncepciózusan összeválogatott alkotásai formátípus-sort adnak ki, az egyes szerveződési formák invenciózus felhasználásával, egyszerűbb vagy összetettebb variálásával. A sor – az anyagi megjelenés vetületét tekintve – az ún. 'szilárd' formákkal kezdődik, az időfaktor bekapcsolásával a 'dinamikus' és a 'növekvő' formákkal folytatódik (beleértve az 'ágas rendszert' is), majd az 'energia' formákkal zárul », MEZEI Ottó, A Szürenon és kisugárzása. *Ars Hungarica*, 1991, n°1, p. 75.

riche : guerres du Vietnam et du Moyen-Orient, événements de Paris et de Prague, occupation de la Tchécoslovaquie, révolution culturelle chinoise et propagation parallèle du maoïsme et du néo-trotskyisme, apparence du concept de société postindustrielle de consommation, de la notion et du fait d'aliénation, vague culturelle du mouvement hippie, du rock et des drogues, et au même moment l'introduction et l'échec presque immédiat de la réforme économique hongroise, ainsi que la consolidation culturelle du pays.

Même en simplifiant à l'extrême le panorama artistique de l'époque, nous pouvons identifier trois catégories distinctes au début des années soixante-dix : la première était d'une nature expansive, sociologique, une tendance sensible à la fatalité, réagissant aux impacts politiques de manière directe ou indirecte, et utilisant le langage du conceptualisme et de la performance, avec un attachement particulièrement fort au film et au théâtre. Ce groupe regroupait Miklós Erdély, Gyula Konkoly, Tamás Szentjóbby, Gyula Pauer, et plus tard, Tibor Hajas ; la seconde catégorie se situait à la frontière entre la littérature et les arts visuels, et ses membres expérimentèrent l'état d' 'outsider' en tant que geste philosophique existentiel, se déclarant apolitiques, de manière ironique. Leur manifeste résume parfaitement la situation de la jeune avant-garde hongroise : « QU'EST-CE QUE L'UNDERGROUND³⁶² ? Un art non-officiel. Un 'mouvement' artistique qui ni ne soutient, ni n'attaque l'establishment, mais s'en détache. S'il l'attaquait, il reconnaîtrait par là son existence. S'il était un véritable mouvement organisé, il jouerait également le jeu du monde de la surface. Il n'interdit pas les thèmes politiques à ses suiveurs, car il n'interdit et ne commande absolument pas, mais l'apparition d'un tel thème est toujours l'affaire personnelle de l'artiste en question. Les coordonnées de l'underground sont des coordonnées se mouvant librement. [...] Que veut l'underground hongrois ? Être un art inidentifiable, inanalysable, extérieur, insaisissable, incorruptible. ART PRIVÉ³⁶³. A qui s'adresse-t-il ? A lui-même. Les artistes à eux-mêmes. A tout le monde, qui s'y intéresse avec bienveillance. Il n'attend pas de reconnaissance, mais en éprouve de la joie. Quelle relation entretiennent les artistes underground entre eux ? Amicale. L'underground est anonyme. L'underground est une chambre d'échos. L'underground se moque de la notoriété, de l'originalité et des droits d'auteur. L'underground est sage et stupide. L'underground est nul. L'underground se gorge de liberté. Que celui qui le souhaite,

³⁶² En majuscules dans le texte.

³⁶³ En majuscules dans le texte.

signe : Béla Hap »³⁶⁴. La troisième catégorie était originellement apolitique, mais ses conflits continuels avec la politique culturelle et l'approche artistique officielle, son esthétique activiste ainsi que son idéologie pédagogique lui conférèrent finalement un contenu et une attitude politique évidente. Imre Bak, János Fajó, Tibor Csiky et d'autres firent de la démocratisation de l'art leur programme, en se basant sur les principes de Kassák et du Bauhaus en premier lieu.

Au milieu des années soixante-dix, il devint d'une évidence indiscutable que ni l'anarcho-libéralisme de Miklós Erdély ou Tamás Szentjóby, ni le mouvement se basant sur l'esprit du Bauhaus, mené par János Fajó ne constituaient une solution salvatrice pour la scène artistique hongroise. C'est ainsi que l'art hongrois – également à cause de la constante prohibition – devint tellement apolitique qu'il se détacha totalement de l'époque dans laquelle il prenait racine.

2. La situation de l'art abstrait face à la nouvelle avant-garde activiste : le recul du médium pictural et de l'importance de l'abstraction.

En 1969, la première exposition d'art conceptuel ouvrit ses portes à New York³⁶⁵. La nouvelle provoqua une grande excitation en Hongrie : d'une part parce qu'il s'agissait de la première pratique artistique que – même si c'était d'avantage sur le plan pratique que théorique – les artistes hongrois pensaient avoir découvert au moment même de son apparition aux Etats-

³⁶⁴ « MI AZ UNDERGROUND? Nemhivatalos művészet. Olyan művészeti "mozgalom", amely nem támogatja és nem támadja az establishmentet, hanem kívül áll rajta. Ha támadná, létét ismerné el vele. Ha igazi, szervezett mozgalom volna, azzal is a felszíni világ játékát játszaná. Nem tiltja el híveit a politikai témáktól, hiszen egyáltalán nem tilt és parancsol, de ilyen téma felbukkanása mindig az illető művész magánügye. Az underground koordinátái szabadon mozgó koordináták. [...] Mit akar a magyar underground? Azonosíthatatlan, elemezhetetlen, kívülálló, megfoghatatlan, korrumpálhatatlan művészet lenni. PRIVÁTMŰVÉSZET. Kihez szól? Önmagához. A művészek egymáshoz. Mindenkihez, aki jóindulatúan érdeklődik iránta. Elismerést nem vár, de jól esik neki. Milyen kapcsolat van az undergroundosok között? - Baráti. Az underground anonym. Az underground belterjes. Az underground füttyül a hírnévre és az eredetiségre és a szerzői jogokra. Az underground bölcs és blőd. Az underground semmilyen. Az underground szabadságban tobzódik. Aki akarja írja alá: Hap Béla », HAP Béla, Halk magyar underground-kiáltvány (Expresszió. Önmanipuláló Szétfolyóirat) (Manifeste underground silencieux hongrois (Expression. Revue floue d'auto-manipulation). *Szétfolyóirat*, 1973, vol. 1, n°2. Disponible sur : <http://www.artpool.hu/Aczelkor/Hap.html>. Site web consulté le 1^{er} septembre 2012.

³⁶⁵ Les expositions d'art conceptuel les plus importantes dans les deux premières années furent : *January 5-31, 1969*, New York, 1969; *Op losse schroeven*, Amsterdam, 1969; *When Attitudes Become Form*, Bern, 1969; *July, August, September 1969*, New York, 1969; 557,087/955 000, Vancouver, 1969; *Konzeption – Conception*, Leverkusen-Köln, 1969; *Plane und Projekte*, Bern, 1969; *18 Paris IV*, Amsterdam, 1970; *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, New York, 1970.

Unis, et d'autre part parce que l'art conceptuel étant exceptionnellement affranchi de tout accessoire, il correspondait aux conditions de création très précaire des artistes d'Europe centrale et orientale. Sculpteurs, peintres ou même designers textile tels que Gábor Attalai abandonnèrent – certains pour toujours – leurs mode et outils d'expression utilisés jusque-là pour se tourner vers l'écriture ou la photographie dans l'esprit de l'art conceptuel. Attalai s'exprima de manière très enthousiaste à ce sujet : « Le Land, Project et Concept Art nous libèrent de toute dépendance matérielle. Ils démocratisent les formes d'expression, rendent tous les matériaux égaux, soulagent les difficultés financières du créateur et ne créent pas l'illusion d'avoir un style »³⁶⁶.

Au tournant des années soixante-soixante-dix, le but n'était plus seulement la réalisation d'œuvres indépendantes, mais également la socialisation des projets artistiques. L'attitude combattante caractéristique des manifestes de l'avant-garde classique – en particulier dans les écrits de Lajos Kassák et des constructivistes russes – se perpétuait dans la conception de nombreux représentants d'orientations géométriques et structurelles, qui privilégiaient absolument la fonction sociale de l'art. Les artistes comme János Fajó et le *Budapesti Műhely* dont il fut l'un des fondateurs, élaborèrent de nombreux plans et propositions pour la démocratisation de l'art, la création des instruments de diffusion de l'art, prenant contact avec des designers et architectes, créant des colonies d'artistes avec l'aide d'usines, ou encore organisant des séries d'expositions grâce auxquelles ils souhaitaient signaler la formation d'une nouvelle relation entre l'art et la société. C'était effectivement le cas du *Budapesti Műhely*, comme l'atteste son programme clairement social, éducatif et industriel.

a. Le *Budapesti Műhely* (1973-1988) comme survivance de l'esprit du Cercle de Zugló.

En 1971, Imre Bak, János Fajó et István Nádler élaborèrent un programme commun, *Javaslat experimentális alkotóközösség létrehozására (Proposition pour la création d'une communauté créative expérimentale)*, destiné à créer une communauté de création idéale à forte orientation sociale : dans le domaine des arts visuels « ... nous souhaitons voir une

³⁶⁶ « Land, Project and Concept Art free us from all material dependence. They democratise the forms of expression, make all materials equal, ease the creator's financial difficulties, and do not create the illusion of having a style », HAJDU István. *Bak Imre*. Budapest : Gondolat kiadó, 2003, p. 31.

démocratisation des valeurs. Ceci est plus qu'une simple auto-construction, ceci est la formation de la société en général. Se propager hors de l'atelier, pénétrer dans la société, respirer ensemble, devenir un seul corps, une seule vie, sont nos nouveaux devoirs les plus récents et urgents »³⁶⁷. En 1973, ils ouvrirent un atelier de sérigraphie dans la rue Benczúr, à Budapest, où Tamás Hencze, Ilona Keserü et András Mengyán prirent également part au travail du *Budapesti Műhely (Atelier de Budapest)* qui fonctionnait aussi comme maison d'édition. Leur objectif principal était de rendre accessible, de vulgariser, de démocratiser l'art moderne – ce qui, soulignons-le, reprenait les idées de Vasarely à ce sujet – par le biais des traditions de l'avant-garde classique. Ceci était tout à fait logique compte-tenu de la relation que János Fajó, à l'origine de cette initiative, avait entretenue avec la figure mythique de Lajos Kassák. L'idée directrice de leur programme était que l'artiste devait sortir de l'espace d'exposition afin d'œuvrer à l'amélioration de l'environnement visuel de la société. Ils favorisaient donc les différentes branches des arts appliqués (le design), ainsi que la reproduction, qui permettait de diffuser les œuvres parmi un public plus large. En premier lieu, ils reproduisirent par sérigraphie les œuvres de Max Bill, Lajos Kassák, Nicolas Schöffer et Victor Vasarely, puis s'efforcèrent de raviver la force formatrice d'esprit de l'art d'avant-garde révolutionnaire tel que la revue *MA* de Kassák ou le constructivisme russe. Ils se penchaient également sur la valeur esthétique des matériaux et produits industriels, leur activité s'étendant du graphisme publicitaire jusqu'à l'aménagement urbain. Parallèlement à la promotion de l'art d'avant-garde et non-figuratif, ils cherchaient à réduire le fossé séparant le design et l'art et encourageaient le débat théorique autour de l'art et de la visualité.

Au travers de leur objectif premier, la démocratisation de l'art, ils éclairèrent le problème principal des arts visuels qui, après l'art conceptuel, constituait l'une des questions les plus urgentes en Hongrie. Questionnant la raison d'être de l'œuvre d'art originale en leur qualité d'artistes d'avant-garde, ils tentaient d'ébranler l'autocratie des grands musées centralisés sous la supervision de la politique culturelle et complètement hermétiques à l'art contemporain. Ils s'efforcèrent également de moderniser les médiums et formes de dissémination de l'art, tenus jusqu'alors par des standards strictement définis. Ils souhaitaient trouver des solutions à la crise des formes individuelles de l'art, au problème de l'isolation de l'art progressiste hongrois, ainsi qu'aux difficultés générées par la rencontre de l'homme et de

³⁶⁷ « ... we wish to see a faster democratisation of values. This is more than just self-building, this is the shaping of society at large. Breaking out of the workshop, penetration into society, breathing together, becoming one body, one life, are our latest, newest, and most urgent duties », *Ibid.*, p. 37.

l'objet. C'est ainsi qu'ils trouvèrent en la sérigraphie l'outil par lequel ils pouvaient contribuer à la démocratisation de l'art sans le déprécier. Leur programme – la réalisation de sérigraphies de leurs propres travaux ou de l'œuvre d'autres artistes – pouvait sembler conservateur ou constituer une redécouverte de faits ridiculement triviaux. Cependant, dans les années soixante-dix, la sérigraphie était l'un des moyens les moins chers et les plus mobiles permettant de communiquer l'intention artistique inspirée par la nouvelle géométrie ou le Hard-edge avec une plus grande flexibilité que n'importe quelle autre technique graphique. De plus, la sérigraphie rendait possible l'impression et la distribution en un nombre illimité de copies de même qualité. Et János Fajó de renforcer cette possibilité en affirmant : « Imaginons où nous serions aujourd'hui si dans le monde acoustique, il n'existait pas d'éléments tels que le disque, le magnétophone ou la radio... ? Notre magnétophone – ou si vous préférez, nos disques – sont nos sérigraphies [...] Ne pas faire des copies multiples aujourd'hui – comportement asocial, romantique »³⁶⁸.

Jusqu'en 1976-1977, cinq albums de sérigraphies virent le jour, comprenant également les œuvres d'autres artistes de l'ancienne avant-garde tels que Jenő Barcsay, Sándor Bortnyik, Tihamér Gyarmathy, Árpád Illés, Dezső Korniss et Tamás Lossonczy. En 1977-1978, les membres de l'atelier quittèrent tour à tour la communauté, incapables d'accorder leurs approches artistiques divergentes. La nature des formations et communautés artistiques s'associant pour défendre leurs intérêts avait en effet changé à la fin de la décennie. Les artistes se regroupaient surtout sur la base de leur appartenance générationnelle, mais finissaient tôt ou tard à se dépasser et renoncer à leurs projets communs.

En parallèle, la production artistique des ex-membres du Cercle de Zugló prenait également des directions variées. Sándor Molnár poursuivait son cheminement pictural initiatique, ésotérique et solitaire. Endre Hortobágyi s'était progressivement réorienté vers la calligraphie. Le sculpteur Sándor Csutoros avait emprunté une voie plus folklorique, tout en restant un personnage caractéristique des films et des cercles underground. János Fajó continuait d'avancer sur les traces de Lajos Kassák. Quant à la mouvance conceptuelle des années

³⁶⁸ « Let us imagine where we would be today if in the world of acoustics, there were no such devices as the record, the tape recorder, or the radio...? Our audio tape recorder – or, if you will, our records – are our serigraphs [...] Not to make multiple copies today – asocial, romantic behaviour », István Hajdu cite János Fajó in *Ibid.*, p. 37.

soixante-dix elle fut adoptée, sous différentes formes et intensités par Imre Bak, István Nádler, Tamás Hencze et Tibor Csiky.

b. Le travail conceptuel des artistes de Zugló.

- **Imre Bak : folklore et sémiotique.**

Au tournant des années 1970-1971, Imre Bak abandonna lui aussi la peinture et réalisa des œuvres conceptuelles reflétant son intérêt pour l'aspect structurel du folklore hongrois ainsi pour les questions relevant de la sémiotique. Nous ne nous engageons pas dans l'étude détaillée de cette période mais examinons les éléments intellectuels, formels, compositionnels que Bak amène avec lui depuis les années soixante et qu'il prolonge et perpétue dans une autre forme durant les années soixante-dix, pour arriver à la survivance de l'esprit zugloien que constitue la *Nouvelle Sensibilité* hongroise.

Durant la première moitié des années soixante-dix, ce sont l'*idea* et le programme artistique qui devinrent d'une importance capitale pour Bak. La réalisation de l'œuvre devenant d'ordre secondaire, l'artiste prit des photos, écrivit des textes et produisit des œuvres graphiques photocopiées pendant quatre années, ce qui témoignait d'un changement esthétique assez radical. Ceci ne signifiait pas seulement une réorientation formelle, mais la redéfinition complète de son programme artistique. Les œuvres qu'il réalisa pendant cette période étaient en majorité noir et blanc et examinaient la structure de l'image ainsi que le rapport entre le signe et la signification (*Landscape variations, Sky-Field, 1972, Három kék négyzet, három vörös négyzet, 1972*³⁶⁹). Dans ces travaux, Bak s'intéresse non pas au résultat, mais au chemin qui y mène, afin de mieux connaître et comprendre ses propres outils de création picturale, et de rendre encore plus consciente son attirance pour la régularité. Nous pouvons dire qu'il procède à une auto-analyse picturale consistant en la décomposition de ses outils picturaux pour mieux en saisir le fonctionnement. Ainsi, il abandonne toute forme sur l'image : à la forme régulière succède la règle, à la forme symétrique la symétrie, aux formes opposées l'opposition, aux formes juxtaposées la juxtaposition et le rapport des formes entre elles. Dans

³⁶⁹ Cf. annexes n°119-120 p. 125-126.

un premier temps, c'est par le biais de photographies découpées qu'il cherche à atteindre cet objectif, mais leur contenu est toujours trop formel pour Bak. Il abandonne ainsi les photographies pour inscrire sur un champ pictural imaginaire des mots tels que haut – bas, droite – gauche, ciel – terre, montagne – fleuve. Ces mots n'étant pas des formes visuelles, Bak semble ici étudier les rapports, corrélations, réflexions, symétries et oppositions purs. Cependant, il n'utilise en réalité qu'une autre forme, un autre langage, le langage verbal pour exprimer ces corrélations, et ce langage verbal s'avère encore moins abstrait que le langage pictural, son contenu significatif est encore plus complexe et moins exact que celui de la forme visuelle. Il en résulte l'étape suivante, dans laquelle Bak associe texte et forme visuelle, afin de compenser l'abstraction d'un langage par le concret de l'autre. Ainsi, l'artiste fait entrer en collision deux modes d'expression : inscrivant le mot « bas » dans la partie supérieure du champ pictural et le mot « haut » dans sa partie inférieure, ou notant le mot « bleu » sur un carré blanc à côté d'une surface bleue, il tente de définir quel langage est le plus fort. En cela, si son approche correspond tout à fait à la philosophie du langage, nous devons souligner qu'elle ne constitue que sa propre continuité logique, même si elle s'exprime avec les moyens de l'art conceptuel. En effet, nous devons à cet instant différencier les possibilités offertes par l'art conceptuel et l'art conceptuel en tant que mouvement. Pour Bak, l'art conceptuel ne représentait pas l'ultime solution artistique dans laquelle ne se posaient plus les problèmes de forme ou de qualité, mais dans laquelle seule l'*idea*, qu'aucune forme ne peut altérer, existait. Au contraire, il envisageait la pensée conceptuelle comme une possibilité et une méthode grâce auxquelles il pouvait analyser et mieux connaître ses propres outils formels, afin de mieux les réutiliser par la suite.

Dans la seconde partie des années soixante-dix, Bak effectua un retour vers la peinture, organisant et transformant les formes en signes, ce qui représentait une différence déterminante par rapport à ses périodes abstraites précédentes. Il envisageait la forme comme un signe, un élément constitutif d'un système de langage qui exprime un certain contenu spatial, dynamique, atmosphérique et sentimental. Suite à la période conceptuelle, ce système de langage forma une base et s'associa à un répertoire de significations symboliques. Les éléments simplifiés à l'extrême tels que le cercle, le carré, la ligne, le demi-cercle apparaissaient organisés et régis selon le principe de symétrie axiale ou centrale, comme *Nap-ember-arc*³⁷⁰ (*Soleil-homme-visage*). Ses peintures se divisaient alors en deux groupes

³⁷⁰ Cf. annexe n°121 p. 127.

distincts : le premier groupe réunissait les compositions de type soleil-oiseau-visage-homme, dont les motifs étaient organisés autour d'un axe central duquel rayonnaient de manière symétrique des droites, des demi-cercles et des cercles. Ces motifs étaient certaines fois peints en perspective axonométrique, leur permettant de s'élever dans l'espace.

Le second groupe se caractérisait par le motif du labyrinthe, avec en son centre une forme de triangle ou d'oméga. Dans ces toiles prévalait encore la symétrie d'axe simple ou d'axe double, générant une composition régulière, claire et simple. Ces peintures sont beaucoup plus statiques que les premières œuvres géométriques de Bak, le haut et le bas ne sont plus interchangeables, la composition est fermée, et les lignes de force invisibles se dirigent vers le milieu optique de l'image. Les couleurs jouent de temps à autre le rôle de structuration de l'espace, les couleurs claires amenant les formes en avant et les détachant du fond, les contours épais noirs ceignant les figures et faisant ressentir l'espace. Sa gamme chromatique, principalement noir et blanc, ou noir et rouge, se diversifia progressivement jusqu'au début des années quatre-vingt, marquant un nouveau tournant dans son travail avec l'apparition d'effets de perspective, de profondeur, de superposition et l'éclectisme total des références formelles. Ces travaux ne peuvent plus être rattachés au monde formel du Hard-edge et témoignent de la naissance d'un nouvel ordre formel se basant sur une transformation de la pensée de Bak.

Les motifs qu'il utilise proviennent indiscutablement du répertoire formel des cultures archaïques et de l'art folklorique hongrois. En effet, Bak étudiait depuis le début de sa carrière avec passion l'art populaire, en particulier les motifs décoratifs et ornementaux de l'art folklorique. Son intérêt pour l'art folklorique s'accordait d'une part à la démarche similaire d'István Nádler dès le début des années soixante, comme nous avons pu l'examiner plus haut, mais concordait également avec le problème plus général de l'art au XXe siècle, au sein duquel il étudiait plus particulièrement le langage visuel comme discipline indépendante. Ceci annonce d'ailleurs sa période picturale des années quatre-vingt dans laquelle la volonté si clairement formulée du Cercle de Zugló d'établir une continuité historique, culturelle, mythologique et artistique avec les traditions européennes, s'exprime par l'utilisation très riche et variée de tout un éventail de motifs ornementaux folkloriques. Ceci constituait par ailleurs une référence claire à l'art de Dezső Korniss, mais aussi aux travaux de collectes de chants et musiques folkloriques puis leur intégration dans les morceaux de musique tels que l'effectuèrent Béla Bartók et Zoltán Kodály.

- **István Nádler : géométrie et espace.**

Au cours des années soixante-dix, Nádler remplace progressivement ces formes folkloriques par des motifs rappelant des paysages ou des éléments se référant à la civilisation industrielle. Nous pouvons voir en effet que les peintures présentées aux deux expositions *Iparterv* (1968-69) se nourrissent encore très fortement des motifs folkloriques, alors que le corpus d'œuvres réalisées en 1970 à la Fondation Károlyi de Vence reflète déjà le point de vue ironique de la civilisation technique.

Durant les trois mois qu'il passe à Vence, sur invitation de Madame Károlyi, Nádler peint les œuvres dans l'esprit de *Mimózafa*³⁷¹ (*Mimosa*), dans lesquels les motifs paysagers transposés dans un répertoire Pop art présentent un fort caractère ironique en ce qu'ils sont totalement objectivés, évoquant des panneaux de signalisation ou publicitaires, les formes signalétiques des grandes villes. Les formes de nuages, d'arbres ou de montagnes deviennent ainsi des emblèmes colorés, dans lesquels s'alternent plans de couleur aux formes capricieuses et aux contours nets et tranchants, et formes géométriques que la puissance des couleurs fait se déployer presque hors du champ pictural. Les formes aux courbes délicates, ondulant doucement sont tranchées par des bandes droites. Cette confrontation s'exprime également dans la gamme chromatique, opposant le couple noir et blanc aux couleurs violet, rouge et jaune qu'il disjoint de manière systématique.

En 1972, Nádler se rend de nouveau à Vence, puis séjourne pendant un long temps à Essen, où il exécute de grandes compositions dans lesquelles il examine l'environnement industriel qui l'entoure. Cette même année, il réalise une série d'œuvres graphiques dans lesquels la structure des éléments architecturaux préfabriqués en béton et des grandes halles de construction se traduisent de nouveau sous forme d'emblèmes stylisés à l'extrême. Nádler reprend ces formes en les agrandissant sur des toiles de grand format, se concentrant uniquement sur leur structure géométrique. Ces peintures présentent des motifs plastiques simplifiés, évoquant l'expérience spatiale et la réalité objective de l'environnement industriel, dans des nuances froides et retenues, des tons bleu, gris, marron, vert sur un fond homogène gris ou blanc, et présentant dans certains d'épais contours noirs.

³⁷¹ Cf. annexe n°122 p. 128.

La fin de l'année 1972 marque un nouveau grand tournant dans l'œuvre de Nádler. Il réalise des séries géométriques déclinant et documentant les différents états d'une situation géométrique plane. Ces compositions peintes entre 1972 et 1975 ne présentent aucune référence à quelque motif objectif que ce soit, mais suivent et se concentrent uniquement sur le mouvement de la structure géométrique. Il en résulte que, autant du point de vue des formes géométriques que des couleurs, tous les éléments que Nádler utilise sont interchangeables et variables. Dans certaines œuvres, la couleur est indifférente ou disparaît totalement, et ce n'est plus que le mouvement précisément descriptible d'une construction clairement délimitée par un contour noir qui intéresse le peintre. Son champ d'investigation picturale se réduit donc considérablement par rapport aux années précédentes, mais cette réduction lui permet de se plonger profondément dans l'étude de la perception spatiale et préfigure les plastiques en métal que Nádler réalise en 1976 et 1977.

Nous pouvons remarquer que l'art conceptuel eut un impact beaucoup moins important dans le travail d'István Nádler que d'Imre Bak. Durant les années soixante-dix en effet, le peintre se concentre exclusivement sur les problèmes posés par la géométrie, l'espace et la dimension dans la peinture et pour un temps très court, dans la sculpture. Il effectue ce questionnement avec une rigueur extrême, forçant hors de son champ pictural l'émotivité des formes en courbe et des couleurs. Cette réduction forte du répertoire formel et chromatique qui va étonnamment à l'encontre de la personnalité picturale de Nádler, engendre de manière logique l'explosion gestuelle et colorée de la décennie suivante, durant laquelle l'artiste reprend les questions picturales des années soixante, formulées au sein du Cercle de Zugló.

Tamás Hencze poursuivit lui aussi le chemin sur lequel il s'était engagé dès l'année 1965 lorsqu'il commença d'utiliser le rouleau de peintre. Soulignons que dans son cas, nous ne pouvons pas véritablement parler de période conceptuelle, même si, au tournant des années soixante-soixante-dix, Hencze eut, comme presque tous ces camarades artistes, un court moment d'une telle nature dans son travail. C'était aussi le cas pour son ami et collègue Tibor Csiky, qui se pencha pendant un temps très court la question conceptuelle, de 1971 à 1974. Il exécuta en effet une série photographique intitulée *Az objektív valóság struktúrái*³⁷² (*Les*

³⁷² Cf. annexe n°123 p. 129.

structures de la réalité objective, 1973-1974), mais aussi des travaux mail-art et des œuvres graphiques minimales. Ces différents mouvements artistiques, qu'il expérimenta, notons-le, presque simultanément, eurent un effet formateur sur sa vision plastique, mais ne représentèrent pas une période clairement définissable et déterminante dans sa carrière. Il se pressa en effet de revenir à la sculpture en réalisant dans la seconde partie des années soixante-dix des plastiques en métal et en bois à fort caractère minimal. Cette attitude caractérisa également la production artistique de Tamás Hencze, qui réalisa en effet des sérigraphies, des esquisses d'œuvres à caractère de Land art et, dans le cadre d'une action exécutée en 1974 et intitulée *Tűzképek*³⁷³ (*Peintures de feu*) qu'il documenta sur une série de diapositive, il brûla ses toiles. A la suite de cette action, il effectua un retour vers la peinture pour mieux remettre en question le retour à la gestualité picturale typique de la peinture hongroise au cours des années quatre-vingt.

3. Au-delà du modernisme : changement d'optique et d'enjeux esthétiques dans la peinture hongroise à la fin des années 1970.

a. L'assouplissement du régime répressif communiste : la répression et disparition progressive de l'avant-garde activiste hongroise et le relâchement de la politique culturelle officielle.

La politique culturelle a progressivement réduit son contrôle ferme qui ne trouvait plus de justification après l'écartement des enfants terribles de l'avant-garde hongroise : Péter Halász (1943-2006), l'une des figures les plus importantes du théâtre censuré des années 1970 s'est vu contraint de quitter le pays pour la France avec sa compagnie pour des raisons politiques en janvier 1976, tout comme Tamás Szentjóby³⁷⁴ en 1974, qui sur pression du parti communiste, fuit le pays et s'installe à Genève. L'avant-garde hongroise, à l'exception de

³⁷³ Cf. annexe n°124 p. 130.

³⁷⁴ Tamás SZENTJOBY (1944-) : poète et happener, il est l'un des plus importants artistes activistes hongrois. En 1996, il réalise le premier happening hongrois et compose les premiers poèmes concrets en langue hongroise inspirés du Pop art. Catalogué anarchiste d'extrême-gauche et entravé dans ses manifestations artistiques par le Bureau de la Sécurité de L'Etat, Szentjóby radicalise son activité. Il est connu pour ses propos : « L'art est kitsch, l'histoire est kitsch, et tout ce qui est interdit est de l'art. Sois interdit ! ».

Miklós Erdély³⁷⁵ qui se concentrait sur la création du groupe *InDiGo*, a donc été complètement dispersée au crépuscule des années 1970. L'été 1980 est également endeuillé par la mort de Tibor Hajas³⁷⁶, l'artiste avant-gardiste activiste le plus important de la scène artistique hongroise de cette époque. Sa disparition marquait la fin symbolique de l'histoire de l'avant-garde hongroise contestataire. Suite à cela, le Parti envisagea la possibilité de renouer le dialogue avec les artistes contemporains en leur proposant encore et toujours le même compromis. Selon l'esthète Péter György, la possibilité d'une création artistique 'libre' reposait en effet sur le marchandage politique suivant : en échange d'une soi-disant autonomie professionnelle, « les institutions du Pouvoir et leurs représentants attendaient des artistes qu'ils renoncent à quelque forme de conscience politique que ce soit, ainsi qu'au comportement que cela implique »³⁷⁷.

Toujours d'après Péter György, un système de formation et de récompense mis en place montrait une préférence pour une peinture prônant le désintérêt et l'imperméabilité face à la vie de tous les jours, et plus particulièrement face à la vie politique. Cette ligne de conduite artistique était évidemment encouragée – pour ne pas dire imposée – par l'Académie des Beaux-arts de Budapest, qui se portait garante pour honorer cet accord tacite passé entre les artistes et le régime. Autrement dit, si un artiste se révélait réticent à respecter ces règles, l'Ecole des Beaux-arts, dont le recteur était nommé par le Parti et représentait la politique culturelle officielle, s'employait à réduire au minimum son existence artistique, comme nous l'avons déjà étudié. L'historien d'art László Beke a examiné cette question d'un autre angle : « Les agents administratifs de la politique culturelle macérant dans un état de stress dû aux provocations constantes de l'avant-garde ont pu respirer à l'éclosion de la 'nouvelle peinture', puisque la peinture joyeuse [...] ne mettait vraiment en danger ni l'ordre social socialiste, ni

³⁷⁵ Miklós ERDÉLY (1928-1986) : architecte, écrivain, peintre et réalisateur. En 1980, il commence à peindre des toiles au bitume, utilisant également d'autres matériaux tels que du papier goudronneux, de l'azyme et du verre) et réalise des dessins à l'indigo.

³⁷⁶ Tibor HAJAS (1946-1980) : performer et artiste plasticien. Il se considérait en premier lieu et tout au long de sa vie comme poète. Son premier recueil paraît d'ailleurs en 1967. A la fin des années 1960, il fait la connaissance de plusieurs cercles artistiques avant-gardistes et réalise ses premières performances en tant qu'autodidacte dès 1969. Son œuvre se compose de poèmes, d'essais littéraires, d'un roman, d'un travail photographique important, de performances et d'actions inspirées du Body Art, de plusieurs films et de travaux vidéo. Il est considéré comme le créateur de la performance en Hongrie et le pionnier de l'art vidéo hongrois.

³⁷⁷ « [...] a Hatalom intézményei, képviselői elvárták a képzőművészeketől, hogy lemondjanak a politikai tudat bármilyen formájáról, illetve az azzal járó viselkedésről », GYÖRGY Péter, A későszocializmus után, a kapitalizmus előtt. *Új Művészet*, 1992, n°9, p. 30.

le statut des troupes soviétiques stationnées dans le pays »³⁷⁸. La nouvelle peinture hongroise continuait donc d'accepter le compromis avec la politique culturelle officielle. Les artistes n'avaient d'ailleurs pas d'autre choix que d'abandonner tout discours politique – comme c'était déjà le cas pour l'activité du Cercle de Zugló – pour pouvoir peindre et le savaient, comme nous le devinons dans les propos d'Imre Bak : « D'une certaine façon, je ne me suis jamais intéressé à la politique, probablement parce que je pensais que même ensemble nous sommes faibles pour faire changer une situation politique, donc mon activité s'est toujours réduite à élargir les possibilités touchant mon domaine de spécialité »³⁷⁹. Si ce retour à la peinture sur la scène artistique hongroise en général était surtout une alternative de création adoptée par les 'survivants' de la politique culturelle du pays, elle constituait également un écho au changement d'orientation pictural qui se répandait alors en Europe occidentale.

b. Les signes d'un changement d'orientation esthétique : la volonté des artistes de reconstituer leur conscience historique.

Les années 1980 en Hongrie ont été une période de transition durant laquelle une synthèse, une somme, un bilan autant artistique, historique que sociale des événements marquants du XXe siècle a été possible. Alors qu'en Angleterre ou en Allemagne, une nouvelle génération succédait à l'ancienne avant-garde, la spécificité de la Hongrie s'exprime dans le fait que ce sont principalement ces mêmes artistes de l'avant-garde picturale des années 1960-1970, nommément le Cercle de Zugló entre autres, qui ont eux-mêmes opéré et poursuivi cette démarche de renouvellement pictural et se sont maintenus sur le devant de la scène artistique hongroise jusqu'au début des années 2000. L'historien d'art István Dévényi appuie cette idée dans l'introduction du catalogue de l'exposition *Eklektika '85* : « En substance, le fait que surtout en Hongrie, parmi les représentants les plus connus du mouvement avant-gardiste des années 1960-1970, de plus en plus se soient fait les porte-drapeaux de ce phénomène, est vrai. La théorie de la relève des générations n'est justifiable qu'en partie, bien que le rapport des

³⁷⁸ « Az avantgárd állandó provokációitól stresszhelyzetben leledző kultúrpolitikai hivatalnokok az 'újfestészet' láttán kissé fellélegezhetek, hiszen a vidám [...] piktúra igazán nem veszélyeztette sem a szocialista társadalmi rendet, sem az országban állomásozó szovjet csapatok státuszát », BEKE László, GÁBOR Eszter, PRAKFULVI Endre, SISA József, SZABÓ Júlia. Magyar művészet 1800-tól *napjainkig*. Budapest : Corvina, 2002, p. 213.

³⁷⁹ « Én valahogyan soha nem érdeklődtem a politika iránt, valószínűleg azért mert úgy gondoltam, hogy [...] együtt is gyengék vagyunk ahhoz, hogy egy politikai helyzetben változtassunk, tehát az én törekvésem mindig arra redukálódott, hogy tágítani azokat a lehetőségeket, amelyeket a szakterületemet érintik », Imre Bak in HAJDU István. *Bak Imre*. Budapest : Gondolat kiadó, 2003, p. 45.

'jeunes' aux traditions ne soit pas caractérisé par l'opposition mais par l'absence de préjugés »³⁸⁰. Néanmoins, le retour vers la peinture, également envisagé comme la volonté des artistes de reconstituer leur propre conscience historique et culturelle en ressortissant symboliquement une période de leur passé pictural qui représentait un problème non résolu, était jugée par l'historienne d'art Ágnes Gyetvai comme une régression nécessaire : « Après le crépuscule de l'Occident, c'est le crépuscule de l'Orient qui se déroule – la crise de l'Orient est venue – tout est nouveau et rétrospectif à la fois. En guérissant de l'amnésie culturelle nationale ne se constitue par seulement en avant, mais à reculons aussi »³⁸¹. Certains artistes hongrois procèdent en effet à une (re)découverte de la culture d'Europe centrale et orientale, mais aussi de la culture et des traditions artistiques archaïques du peuple hongrois. Ce bilan artistique de l'identité culturelle hongroise, traduisant la recherche d'une solution alternative de création a eu pour origine la disparition progressive de l'avant-garde provoquée par le régime communiste.

c. Le tournant de l'année 1980 : la nouvelle exposition *Iparterv*, la percée d'une nouvelle orientation picturale sur la scène internationale et son impact sur le renouveau pictural en Hongrie.

L'année 1980 est évidemment un jalon important dans l'art occidental : l'exposition *heftige Malerei* est inaugurée à la Haus AM Waldsee de Berlin et Achille Bonito Oliva consacre la *Transavantguardia* italienne à la Biennale de Venise, où sont présentées les démarches de Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria, Mimmo Paladino et affirmé le droit de l'artiste à exprimer sa propre « conscience heureuse »³⁸² moyennant la récupération de la figuration, de l'élément fantastique, en favorisant la technique manuelle. La recherche d'un « plaisir d'exécution qui réintroduit la tradition de la peinture dans l'art »³⁸³ et qui permet une « redécouverte de l'éthique du temps d'exécution perdu dans les procédés de

³⁸⁰ « Lényegében igaz az a tény, hogy főleg Magyarországon, a 60-as és 70-es évek avant-garde mozgalmanak ismert képviselői közül mind többen e jelenség (eklektika) zászlóvivőivé váltak. Csak részben igazolható a nemzedékváltás teóriája, annak ellenére, hogy a 'fiataloknak' a hagyományokhoz fűződő kapcsolatára nem a szembenállás, hanem az előítélet mentessége a jellemző », DÉVÉNYI István, HEGYI Lóránd éd. *Eklektika* '85. Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 1986, p. 3.

³⁸¹ « A Nyugat alkonyata után a Kelet alkonyata eljött – a Kelet válsága elkezdődött – minden egyszerre új és visszatekintő. A nemzeti kulturális amnéziából kigyógyulva a történelem nem csak előre képződik, de visszafele is », GYETVAI Ágnes, Raszter vagy radír (Grille ou gomme). *Mozgó Világ*, 1980, n°11, p. 14.

³⁸² BONITO OLIVA Achille, La Trans-avant-garde italienne. *Art Studio*, n°7, 1987, p. 6.

³⁸³ « [...] piacere di una esecuzione che reintroduce nell'arte la tradizione della pittura », BONITO OLIVA Achille. *Transavantgarde international*. Milan : Giancarlo Politi Editore, 1982, p. 6.

l'art conceptuel »³⁸⁴, devient central. La Trans-avant-garde entend l'art comme « catastrophe, comme accidentalité non planifiée qui rend chaque œuvre différente de l'autre »³⁸⁵, renverse l'idée de progrès dans l'art, entièrement dirigé vers l'abstraction conceptuelle » et « introduit la possibilité de ne pas considérer comme définitif le trajet linéaire de l'art précédent »³⁸⁶ donc d'explorer l'Histoire de l'Art comme un vivier de citations. Cette orientation était confirmée les années suivantes par les expositions *A new spirit in Painting*³⁸⁷ et *Zeitgeist*³⁸⁸ rassemblant des travaux américains et européens. Ces événements mettaient en lumière les relations entre la *Transavantguardia* italienne, les *Neue Wilden* allemands, la *Figuration Libre* française et la *Bad Painting* américaine, signalant le retour général à la figuration et l'intérêt renouvelé pour les traditions nationales.

En Hongrie, le public et les artistes avaient pu voir en 1979 déjà une exposition à la Galerie Nationale hongroise qui présentait la peinture contemporaine américaine. La sélection était encore mixte, mais les Hongrois ont pu y remarquer la présence d'une nouvelle orientation picturale. Quelques mois auparavant, en 1978, Károly Kelemen réalisait ses premières peintures-gommages³⁸⁹. En 1980, István Nádler opérait lui aussi un changement dans sa manière de peindre, qui acquiert une gestualité inspirée de la musique contemporaine³⁹⁰. Citons également Ákos Birkás, l'un des représentants les plus importants de l'art conceptuel hongrois³⁹¹, qui recommence à peindre, mettant en lumière un rapport complètement nouveau à l'Histoire de l'Art, à l'Histoire de la Culture, à la question de l'identité individuelle et artistique, à la liberté créatrice. Cette éclosion picturale générale parmi les peintres hongrois

³⁸⁴ BONITO OLIVA Achille, La Trans-avant-garde italienne. *Art Studio*, n°7, 1987, p. 14.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 8.

³⁸⁶ « [...] ribalta l'idea di un progresso dell'arte tutto teso verso l'astrazione concettuale » ; « Introduce la possibilità di non considerare come definitivo il tragitto lineare dell'arte precedente [...] », BONITO OLIVA Achille. *Transavantgarde international*. Milan : Giancarlo Politi Editore, 1982, p. 6.

³⁸⁷ Exposition organisée à l'Académie Royale de Londres en 1981 par Michael Blackwood et présentant les œuvres de Sandro Chia, Francesco Clemente, David Salle, Julian Schnabel, Georg Baselitz et Markus Lüpertz.

³⁸⁸ *Zeitgeist* ou *Esprit du temps* est un événement important dans l'art contemporain présenté dans le bâtiment conçu par Martin Gropius qui abrite aujourd'hui les archives du Bauhaus. Cette exposition organisée par N. Rosenthal et C. Joachimides clôturait la Documenta VII et la Biennale de Venise de 1982 et attirait l'attention sur une nouvelle génération de peintres allemands, œuvrant pour la plupart à Berlin. La manifestation regroupait en tout quarante-cinq artistes dont dix-neuf allemands, dix américains et sept italiens. La médiatisation de cette exposition flattant la peinture au détriment des autres formes d'expression fut très forte.

³⁸⁹ Cf. annexes n°181-184 p. 181-184.

³⁹⁰ Cf. annexes n°149 p. 154, n°151 p. 156.

³⁹¹ Avant de recommencer à peindre, Ákos Birkás photographie l'espace des musées et le jeu de réflexions à travers les miroirs que constituent les vitres de protection des toiles, questionnant ainsi la relation entre l'espace réel et l'espace fictif, entre l'œuvre exposée et l'espace d'exposition, et entre le spectateur et l'espace dans lequel il est amené à déambuler.

donna lieu à une exposition intitulée *Iparterv* qui se voulait la répétition de l'événement original homonyme de 1968.

L'exposition *Iparterv* de 1968, organisée par l'historien d'art alors fraîchement diplômé Péter Sinkovits, regroupait, comme nous l'avons vu plus haut, des tentatives stylistiquement très différentes de suivre les orientations artistiques internationales – du Hard-edge à Fluxus en passant par le Pop art – et révélait chez les jeunes artistes avant-gardistes du moment – Krisztián Frey, György Jovánovics, Ilona Keserü, Gyula Konkoly, László Lakner, Endre Tót et les jeunes membres du Cercle de Zugló Imre Bak, Tamás Hencze, Sándor Molnár et István Nádler – un élan créateur motivé et influencé par la *documenta IV* de Kassel qui a eu lieu la même année.

En 1980, l'exposition *Iparterv* revisitée par l'historien d'art Lóránd Hegyi qui en entreprend l'organisation aux côtés de Péter Sinkovits et László Beke, se compose des mêmes artistes et présente leurs nouvelles créations. C'est dans ce contexte de création artistique renouvelée qu'Ákos Birkás, artiste avant-gardiste qui avait abandonné la peinture au milieu des années 1960 au profit de la photographie conceptuelle, se remet à peindre et réalise ses premiers paysages expressionnistes.

Si l'on tente de préciser la chronologie de ce retour vers la peinture en Hongrie durant les années 1980 nommé *Nouvelle Sensibilité*, le fait qu'Ákos Birkás, jusqu'alors considéré comme artiste avant-gardiste, recommence à peindre peut en marquer le début, sur le plan pratique en l'occurrence. Concernant la théorie en revanche, il faut attendre la toute fin de l'année 1982 et les deux discours que Birkás a tenus à la Galerie Rabinec pour prononcer et entériner la mort de l'avant-garde. Soulignons le décalage évident entre le retour effectif à la peinture dans la pratique artistique à l'aube de la décennie 1980 et la prise de position théorique qui cherche plus à démontrer la fin de l'avant-garde que de « faire naître » le nouveau courant ou « faire renaître » la peinture. En effet, dans « Qui est la victime ? Qui est le coupable ? Que faire ? » et « L'avant-garde est morte »³⁹², Birkás expose les raisons du

³⁹² BIRKÁS Ákos, *Ki az áldozat? Ki a tettes? Mi a teendő ? (Qui est la victime ? Qui est le coupable ? Que faire ?) et Az avantgárd halott (L'avant-garde est morte)*. *Artpool Letter*, 1983, n°1. Discours prononcés à la Galerie Rabinec, les 17 et 30 décembre 1982. Disponibles sur : <http://artpool.hu/Al/al01/Birkas1.html>. Site web consulté le 13 mars 2009.

déclin de l'avant-garde hongroise, fondamentalement différentes de celle de l'avant-garde occidentale, et dresse le bilan des possibilités de création qui en résultent.

Précisons toutefois que les discours d'Ákos Birkás, s'ils constituent une explication logique et tentante du retour de la mouvance picturale sensuelle dans l'art hongrois, doivent néanmoins être interprétés avec précaution. Il a en effet été le seul artiste à s'exprimer aussi ouvertement contre le contrôle du parti communiste sur la création artistique contemporaine hongroise. Nous n'avons donc aucune autre source confirmant ou appuyant ces discours. Cependant, ils sont automatiquement cités et répertoriés comme explication incontournable du changement de cap théorique et pictural des années 1980 en Hongrie.

B. La *Nouvelle Sensibilité* hongroise : retour à la peinture à la fin des années 1970.

A la fin des années 1970, l'on assiste en parallèle au constat de l'échec de l'avant-garde et la redécouverte de la gestualité picturale, investie d'une dimension existentielle. Une année déjà avant les discours d'Ákos Birkás à la Galerie Rabinec analysant des raisons de l'échec de l'avant-garde hongroise, un autre artiste incontournable de la scène avant-gardiste hongroise, Miklós Erdély déclare dans sa *Conférence optimiste* : « Je ne veux pas aboutir au concept art, car à mon avis c'est une période déchuée – où je n'entends rien de péjoratif par sa déchéance – dépassée parce qu'elle a exagérément renoncé à l'effet sensoriel direct, total, auquel l'art a toujours recouru dans la communication. L'art cherche de nouveau les effets visuels et sensoriels »³⁹³. Le concept art, le minimal art avec leur purisme spirituel et ascétique étaient à l'origine d'un refoulement, d'un étouffement qui privait les arts plastiques de la dimension sensorielle, perceptive ainsi que de la matière spiritualisée. Ainsi Erdély lui-même renonce à l'ascétisme de l'art conceptuel et commence à peindre en 1980 des peintures au bitume et dessiner à l'indigo.

En 1982, Ákos Birkás arrive au même constat que Miklós Erdély, mais dénonce également le décalage entre la disparition effective de l'avant-garde en Hongrie et sa réelle prise de conscience par les cercles artistiques et publics : « C'est essentiellement maintenant que la mort de l'avant-garde devient un secret de polichinelle, simplement lorsque la marge de manœuvre de l'avant-garde s'est complètement réduite à néant »³⁹⁴. Il condamne en outre de façon véhémement la politique culturelle communiste à cause de laquelle l'avant-garde hongroise, avant même d'avoir pu de développer, s'est complètement atrophiée, fait qu'il explique de la manière suivante : « Ce ne sont ni la situation de l'avant-garde, ni sa performance qui ont connu une crise, mais l'attitude avant-gardiste. L'attitude avant-gardiste est, quant à elle, la revendication. En général, l'art avant-gardiste est jusqu'ici le plus

³⁹³ « Nem akarok kitérni a koncept artra, mert szerintem az egy levitézlett kor - levitézlettsége alatt semmi pejoratívat nem értek -, ez már elmúlt, mégpedig azért, mert túlságosan lemondott az érzéki, a közvetlen, a totális hatásról, amit a kommunikációban a művészeti mindig is igénybe vett. A művészet újra a vizuális és érzéki hatásokat keresi », ERDELY Miklós, *Optimista előadás (Conférence optimiste)*. BEKE László, CSANÁDI Dániel, SZŐKE Annamária eds. *Tartóshullám, a Bölcsész Index Antológiája*. Budapest : Eötvös Lóránd Tudományegyetem, 1985, p. 143-149.

³⁹⁴ « Az avantgárd halála lényegében most válik nyílt titokká, amikor egyszerűen az avantgardista mozgásteret teljesen, szinte a nullpontra leszűkül », BIRKÁS Ákos, *Az avantgárd halott. Artpool Letter*, 1983, n°1, p. 31. Disponible sur : <http://artpool.hu/AI/al01/Birkas2.html>. Site web consulté le 13 avril 2009.

revendicatif de tous les types d'art. Le programme de l'avant-garde était en lui-même un 'colis de revendication'. Voici une grande différence : en Occident, l'avant-garde a cessé parce que ses revendications se sont accomplies. Chez nous – je ne veux pas dire Europe de l'Est – elle a cessé parce que ses revendications ne se sont pas accomplies. Étant donné qu'elles se sont accomplies – de par le monde, en Occident – l'attitude de revendication, l'attitude de l'avant-garde elle-même a perdu son sens. Étant donné que chez nous, elles ne se sont pas même accomplies à un niveau minimal, l'attitude d'avant-garde ne s'est pas développée et n'a pas été mise à l'épreuve. Elle n'a pas atteint son degré utopique à partir duquel la chose devient vraiment passionnante, lorsque l'utopie est mise à l'essai. A l'Ouest – en très simple – un vieillard victorieux a disparu. Chez nous – en m'exprimant crûment – un saint ayant fait faillite s'est évaporé quelque part, quoiqu'il soit aussi possible que sa grande-grande dépouille est quelque part ici, disons au Múcsarnok, et qu'il y est mis en vente »³⁹⁵. Ákos Birkás, en mentionnant le Múcsarnok, met clairement le doigt sur l'orientation de la politique culturelle, étouffant dans l'œuf toute revendication et tentative d'émancipation artistique. Le Múcsarnok était, comme tous les lieux d'expositions, dirigé par l'état, donc une administration contrôlée plus qu'une institution culturelle : « En Hongrie, c'est l'administration qui fait et qui décide de l'art. L'administration décide qui est le grand artiste, qui fait l'histoire de l'art hongrois »³⁹⁶. Dans ce contexte, tout le processus de légitimation et de 'publicisation' de l'avant-garde était impossible. Par conséquent : « Cet art n'existe et n'exista pas en pratique – car il n'a pas eu de publicité »³⁹⁷.

De ce fait, selon Ákos Birkás, la Nouvelle Sensibilité hongroise, ce retour, cet écho à la peinture des années soixante, est née du constat d'un échec. L'enjeu devenait alors de choisir, plus précisément de revenir à un mode d'expression politiquement acceptable et de forger une esthétique nouvelle qui serait tolérable aux yeux du régime. En ce sens, la peinture étant non

³⁹⁵ « Nem az avantgárd helyzete, a teljesítménye stb. került válságba, hanem az avantgardista attitűd. Az avantgardista attitűd pedig a követelés. Általában minden eddig látott művészetfajtához képest az avantgardista követelődzőbb. Maga az avantgárd program egy 'követelés-csomag' volt. Itt van egy nagy különbség: Nyugaton attól múlt ki az avantgárd, hogy a követeléseket teljesítették. Minálunk – nem akarok Kelet-Európát mondani – attól múlt ki, hogy nem teljesültek. Mivel teljesült – a nagyvilágban, nyugaton – a követelés attitűdje, maga az avantgardista attitűdje vesztette el az értelmét. Mivel nem teljesültek minimális szinten sem nálunk, nem bontakozott ki, nem került próbára. Nem érte el azt az utópisztikus fokát, ahol igazán izgalmassá válik a dolog, mikor az utópia próbára kerül. Nyugaton – nagyon leegyszerűsítve – egy győzelmes aggastyán kimúlt. Minálunk – durván szólva – egy csődbe jutott szent valahova felszívódott, bár az is lehet, hogy a nagy-nagy hullája itt van valahol, mondjuk a Múcsarnokban, és ott árulják », *Ibid.*

³⁹⁶ « Magyarországon a hivatal csinálja, dönti el a művészetet. A hivatal dönti el, ki a nagy művész, ki csinálja a magyar művészettörténetet », *Ibid.*

³⁹⁷ « [...] gyakorlatilag ez a művészet nem létezik, nem létezett – mert nem kapott nyilvánosságot », *Ibid.*

seulement un médium de création traditionnel dans tout l'art hongrois du XXe siècle, mais aussi, comme l'architecture et la sculpture les genres privilégiés de la propagande artistique communiste. Le retour à la peinture constituait donc un choix stratégique de légitimité partielle et de survie artistique, comme l'affirme Ákos Birkás de façon détournée : « En Hongrie, ne faisons pas, avec autant de sacrifice et d'énergie, un art destiné à sa propre perte, d'avance condamné à mort. Ceci est la conséquence la plus élémentaire, la plus déterminante. Et cela est un contexte tel que seule la génération intermédiaire qui a senti ce désastre sur sa propre peau peut le voir »³⁹⁸.

Le retour à la peinture s'annonçait par conséquent comme une évidence et une nécessité. Il apparaît également clairement que la disparition de l'avant-garde en Hongrie diffère complètement dans sa causalité de celle de l'avant-garde occidentale. La théorie importée par l'historien d'art Lóránd Hegyi d'après les écrits d'Achille Bonito Oliva selon laquelle le retour à la peinture caractérisant la Nouvelle Sensibilité hongroise serait dû au radicalisme auto-liquidateur de l'avant-garde, à son impersonnalité, à son abstraction sensorielle et ascétisme stérile ne peut s'appliquer à la Hongrie où entre en jeu la dimension de la contrainte politique. Selon Ákos Birkás, la Nouvelle Sensibilité n'est ni un mouvement né du processus naturel de péremption d'un courant antérieur ni de l'opposition, de la contestation d'une génération jeune génération, d'autant plus que celle-ci n'avait pas les moyens de répliquer artistiquement : « C'est un paradoxe, car il faudrait une génération plus jeune et en substance, une génération plus jeune se manifeste avec un nouveau courant partout dans le monde. La génération plus jeune [...] apprend à trente ans, après avoir terminé son école [...], la leçon de l'avant-garde des années soixante et soixante-dix, à cause du mauvais système scolaire. Elle apprend maintenant une leçon qu'aujourd'hui un artiste de vingt ans devrait absolument savoir et dont il devrait se débarrasser »³⁹⁹. En soulignant le paradoxe générationnel de la Nouvelle Sensibilité hongroise rejoignant le constat d'István Dévényi mentionné plus haut, Birkás met donc en lumière le fait que le développement d'une nouvelle solution de création repose sur une génération d'artistes ayant tiré les leçons de l'échec de l'avant-garde : « Ce qui

³⁹⁸ « Magyarországon ekkora áldozattal és ekkora energiákkal olyan művészetet, ami elveszésre van szánva, eleve halálra van ítélve, ne csináljunk. Ez a legalapvetőbb, legdöntőbb konzekvencia. És ez például egy olyan [...] összefüggés, amit csak ez a középgeneráció tud például meglátni, aki a saját bőrén érezte ezt a csődöt », *Ibid.*

³⁹⁹ « Azért paradox módon, mert egy fiatalabb generációnak kéne, és mindenhol a világon lényegében egy fiatalabb generáció jelentkezik vele. A fiatalabb generáció, az 1960-70-es évek avantgárd leckéjét, az iskolai elvégzése után 30 éves fővel tanulja [...] a rossz iskolázási szisztémák miatt. Most tanulja meg azt a leckét, amit 20 éves korában egy mai művésznek abszolút tudnia kéne és leráznia már », *Ibid.*

se passe actuellement en Hongrie dans l'art, cela dépend en substance des conséquences que sait tirer le peu de personnes qui connaît précisément le passé, le passé de l'art (il y en a très peu qui ait vécu l'histoire de l'art hongrois des quinze-vingt dernières années et qui sache) »⁴⁰⁰. Il énumère par la suite les possibilités de création que laisse la disparition de l'avant-garde dans un tel contexte culturel :

- se protéger contre l'échec de l'avant-garde en la parodiant consciemment, comportement illustré par les couples d'artistes Révész-Böröcz⁴⁰¹ et Vető-Méhes⁴⁰²;
- utiliser le caractère journalistique de l'avant-garde pour créer un journal artistique indépendant ;
- ou choisir « la possibilité de la peinture ou plutôt la possibilité des arts plastiques, simplement parce que c'est évident. Il y a toujours quelque chose d'évident dans la peinture, de surcroît dans une seule forme, lorsqu'elle a un espace propre. Lorsqu'elle a une publicité propre, dans laquelle elle est libre. Donc lorsqu'elle n'a pas à attendre pendant deux ans son tour dans un lieu d'exposition, ou qu'il ne faut pas la présenter dans les cabinets d'une maison de la culture de province. Probablement donc la peinture, parce que la peinture est encore l'objet d'art par excellence de notre époque. »⁴⁰³.

Nous devons dès à présent nuancer le dernier paragraphe de Birkás : bien qu'il ait personnellement effectué un retour à la peinture à partir de la photographie, d'autres artistes tels qu'István Nádler, Tamás Hencze ou Imre Bak peignent depuis le début de leur carrière. Ils ne sont par revenus à la peinture tout simplement parce qu'ils ne l'ont pas quittée, ce qui n'empêche par un changement net dans leurs styles respectifs à l'aube des années quatre-

⁴⁰⁰ « Hogy mi történik pillanatnyilag ma Magyarországon a művészetben, az lényegében azon múlik, hogy az a pár ember, aki pontosan ismeri a múltat, a művészet múltját (nagyon kevés ilyen van, aki az utóbbi 15-20 év magyar művészettörténetet átélte és tudja), milyen konzekvenciákat tud levonni [...] », *Ibid.*

⁴⁰¹ András BÖRÖCZ (1956-) : sculpteur, peintre et performer. Avec László Révész (1957-), artiste plasticien, ils ont été élèves et disciples de Miklós Erdély et membres du groupe InDiGo (1978-1983). Entre 1977 et 1991, ils réalisent de nombreuses performances conceptuelles à caractère dadaïste ironique.

⁴⁰² Lóránt MÉHESES (1951-) : peintre et sculpteur, il représente avec János Vető le Pop art hongrois et développe un répertoire formel folklorique des grandes villes, privilégiant les graffitis et les dessins d'enfants réalisés avec la technique du spray. János VETŐ (1953-) : peintre, photographe et artiste plasticien autodidacte. Il photographie dans les années 1970 les performances et actions de Tibor Hajas, puis dans les années quatre-vingt, il commence à peindre avec Méhes.

⁴⁰³ « A festészet lehetősége illetve a képzőművészet lehetősége egyszerűen azért, mert evidens, még mindig van valami evidens a festészetben, még hozzá egyetlenegy formájában, hogyha van saját tere. Van saját nyilvánossága, amiben szabadon mozog. Tehát nem kell arra várnia, hogy két év múlva sorra kerüljön valami kiállító-helyiségben, vagy nem kell vidéki kultúrházak mellékhelyiségeiben bemutatni. Valószínűleg tehát azért a festészet, mert a festmény még mindig korunk par excellence műtárgya », BIRKÁS Ákos, Az avantgárd halott. *Artpool Letter*, 1983, n°1, p. 31. Disponible sur : <http://artpool.hu/Al/al01/Birkas2.html>. Site web consulté le 13 avril 2009.

vingt. La création picturale prônée par la Nouvelle Sensibilité n'est donc pas véritablement un 'retour' vers la peinture. Qui plus est, les membres de la Nouvelle Sensibilité faisaient en grande majorité déjà partie du Cercle de Zugló. La redécouverte de la picturalité, de la gestualité picturale constitue en revanche un témoignage existentiel du peintre bien plus mature qu'au courant des années soixante.

Lorsque la préoccupation ultime de l'avant-garde, qui est de transcender l'œuvre par la valeur idéale et absolue du nouveau, de l'original et du progrès, disparaît parce qu'elle est atteinte ou parce qu'elle échoue, la trans-avant-garde, par son indifférence envers le nouveau, se détourne du transcendant au bénéfice de l'immanent et du présent, entreprenant l'analyse existentialiste de la condition humaine et artistique à travers l'objectif d'une conscience historique autant personnelle que nationale et universelle. L'immanent et le présent s'expriment dans une gestualité accentuée destinée à marquer l'œuvre dans une temporalité précise, le présent en l'occurrence, lorsque l'œuvre est créée. Quant à la conscience historique personnelle, nationale et universelle, elle se traduit dans la réinterprétation ou revivification de souvenirs individuels, d'images, d'œuvres ou de motifs marquants de l'Histoire mondiale ou de l'Histoire de l'art universel. S'il n'est ainsi pas rare de rencontrer dans l'art de la Nouvelle Sensibilité hongroise des citations de scènes mythologiques de la statuaire gréco-romaine fondatrices de la culture européenne et évidemment figuratives, le plus surprenant dans ce retour à la peinture au cours des années quatre-vingt est la nette prédominance des œuvres abstraites. Ces œuvres abstraites n'explorent par l'existence historique passée de l'artiste en tant qu'individu, mais la transcendent pour examiner le rapport qu'entretient l'artiste avec le temps absolu et le temps de création par le biais du geste créateur marquant un éternel présent, ainsi que la place physique de l'artiste dans l'espace et le rapport de l'artiste avec son propre espace de création.

C'est à travers le format, la constitution, la matérialité et la gestualité de ses peintures qu'Ákos Birkás questionne sa propre existence physique par rapport à la toile et développe une forme universelle symbolisant l'homme.

1. Ákos Birkás : la masse picturale comme matière constitutive du peintre et substance dépositaire de l'identité de l'artiste et universelle de l'homme.

Pour comprendre la démarche picturale d'Ákos Birkás, il est intéressant d'étudier son activité photographique conceptuelle dans les années 1970. Durant cette décennie, Birkás interroge l'espace intérieur des musées hongrois, plus précisément l'abstraction de ces espaces à travers leur réflexion dans les différentes surfaces vitrées protégeant les peintures. La thématique de l'espace et de la réflexion constitue d'ailleurs la passerelle entre son activité photographique et son retour à la peinture à l'aube des années quatre-vingt. Entre 1976 et 1978, Birkás réalise une série de portraits photographiques de son ami *Ferenc K.*⁴⁰⁴ où la figure de l'homme est toujours présentée centrée et symétrique au possible, occupant toute la surface du cliché et étant coupée dans certains cas, en haut et en bas. C'est évidemment la forme en gros plan de la figure humaine qui inspire à Birkás la forme ovale de ses peintures. De ce fait, nous retrouvons dans la série peinte des *Têtes* de Birkás les mêmes spécificités que dans la série de portraits photographiques de *Ferenc K.* : symétrie, centrement, forme ovale occupant toute la toile voire débordant dans le hors champ.

Ainsi, ce qui pourrait apparaître comme un revirement complet, c'est-à-dire le passage de la photographie conceptuelle à une peinture d'une concentration identitaire, sentimentale et sensuelle excessive, présente au contraire une continuité logique. Soulignons que cette continuité est un élément essentiel et caractéristique des peintures de la Nouvelle Sensibilité hongroise. Il est en effet impossible de diagnostiquer une rupture nette entre la tradition avant-gardiste et la peinture des années quatre-vingt, comme le démontre la série des paysages d'Ákos Birkás.

a. La série des paysages symétriques.

En 1980 donc, Birkás opère un retour à la peinture en représentant des réminiscences expressives de figures et de paysages, composées de formes primaires. Ces toiles comportent alors des caractéristiques artistiques à la fois d'avant-garde et de trans-avant-garde. D'une

⁴⁰⁴ Cf. annexe n°125 p. 131.

part, nous assistons à l'élaboration d'un langage pictural s'appuyant sur un colorisme éclatant, une expressivité puissante et une facture lâche ; d'autre part, nous remarquons une construction picturale strictement géométrique, consciente et rationnelle, dans laquelle chaque élément se reflète de part et d'autre d'un axe médian. Nous rencontrons ce jeu sur la réflexion avec le disque solaire notamment, qui se reflète tour à tour dans l'eau du lac, mais aussi de l'autre côté de l'axe médian, sur le second panneau, comme nous pouvons le voir sur la peinture intitulée *Horizon de collines et sapins*⁴⁰⁵. Les formes naturelles paysagères ne sont finalement qu'un prétexte à étudier le processus de réflexion.

Les paysages datant de 1982-1983 représentent des formes primaires et des archétypes visuels exécutés de manière enfantine, extrêmement simplifiés et schématisés : la montagne est un triangle, le soleil un disque et le lac une forme plate courbe. Adéquatement, les couleurs aussi sont employées dans leur teinte primaire, avec une alternance systématique du rouge, du jaune et du bleu. Mais alors que les motifs s'organisent selon une géométrie axiale, matérialisée par la qualité physique de diptyque de l'œuvre, sur le plan chromatique les deux parties de la toile réalisées selon une technique picturale intrinsèque à l'expressionnisme et la peinture gestuelle, ne se répondent pas, comme le montre *Figure n°5*⁴⁰⁶. Birkás évite toute citation ou emprunt évident, référence et révérence historiques, traits caractéristiques de la trans-avant-garde internationale Il s'agit plus pour lui d'expérimenter un retour mythique à la peinture, tout en conservant des principes de création subordonnant la structure gestuelle et picturale aux considérations intellectuelles et architecturales.

Remarquons également que dans la série des paysages, la réflexion et le caractère duel de l'œuvre elle-même, composée de deux panneaux, révèle un intérêt pour la tension entre dualité et unité. Le paysage unique représenté se fragmente dans ses multiples reflets. Dans ses œuvres postérieures, c'est grâce à ce même procédé de division que Birkás fait surgir l'impression et l'idée d'unité. En effet, cette structure spatiale bipolaire et cette symétrie paysagère instinctive, théosophique et mythologique éclatent par l'accumulation de gestes. L'euphorie formelle et l'exaltation chromatique s'apaisent, se cristallisent en un élément unique réfléchi pour donner naissance en 1984 à la série des *Têtes*.

⁴⁰⁵ Cf. annexe n°126 p. 132.

⁴⁰⁶ Cf. annexe n°127 p. 133.

b. La série des *Têtes* : l'ovale comme symbole de la personnalité physique et de l'espace de création.

En substance, cette série conserve la symétrie de la construction basée sur la fente entre deux toiles verticales de dimensions identiques et sur la forme ovale née de la réduction du caractère relatif de portrait. Cette réduction est opérée jusqu'à obtenir une forme abstraite schématique, plus ou moins régulière, mais dénuée de toute précision géométrique qui se répartit de façon à peu près égale sur les deux volets de la peinture. La forme géométrique rectangulaire de la toile ainsi que la forme ovale constituent des unités spatiales fixes dans lesquelles une gestualité véhémement s'exprime dans sa pleine mesure. La forme ovale est d'abord emplie de larges bandes dynamiques de couleur⁴⁰⁷. Petit à petit, la gestualité acquiert un systématisme et un automatisme rituels grâce auxquels elle prend possession de l'ovale pour en créer même les contours. Se développe alors une circularité répétitive dans laquelle on ne distingue plus le début et la fin d'un geste ou d'un trait de couleur, seulement une vertigineuse infinité concentrique et presque monochrome⁴⁰⁸. La discontinuité des gestes s'incline devant une continuité pesante de passages successifs opiniâtres et lourde de couches superposées de matière picturale. La forme ovale paraît alors irradier et grandir à partir de son centre. En outre, la condensation gestuelle s'accompagne d'une cristallisation du rapport entre les couleurs. Une surface (moitiés intérieure et extérieure d'un demi-ovale) est alors habitée par une seule couleur et sa palette de nuances : la polyphonie des couleurs se décante en une distribution chromatique par plans.

À partir de 1986, la simplification de la facture et l'emploi des couleurs s'accompagnent également d'un plus grand compartimentage de l'image, amplifiant l'importance de la relation entre le support et le motif. La construction en diptyque régulier ou irrégulier cède d'abord la place à une distribution en trois parties avec un élément fermant la composition par le haut⁴⁰⁹. Puis apparaît la division horizontale⁴¹⁰, le glissement puis le chevauchement d'une toile par

⁴⁰⁷ Cf. annexe n°128 p. 134.

⁴⁰⁸ Cf. annexe n°129 p. 135.

⁴⁰⁹ Cf. annexe n°130 p. 136.

⁴¹⁰ Cf. annexe n°131 p. 137.

l'autre⁴¹¹ et enfin leur éloignement⁴¹². La division verticale crée une relation dynamique et coordonnée entre les moitiés de l'œuvre, réunissant deux parties égales. Elle est généralement interprétée comme symbole de l'axe nasal. En revanche, la division horizontale traduit un rapport statique de subordination et confère aux éléments constitutifs de l'œuvre une fonction différente : appui ou support, commencement ou conclusion, conduite verticale ou horizontale de la forme. Elle est communément perçue comme marquant la région des yeux. La partie supérieure, tel un front humain, remplit dans tous les cas un rôle de couronnement et de synthèse en contractant les teintes opposées des deux toiles inférieures, en interprétant la courbe supérieure comme la voûte d'une coupole, ou en transformant la forme ovale en une immense porte.

Une partie des œuvres de cette série exprime un rapport harmonieux et stable entre le support et le motif, la tête emplissant tout l'espace lui revenant et les courbes se correspondant parfaitement. De l'autre partie, dans laquelle la surface manquante ne permet pas la représentation entière de l'ovale, émane cependant une incertitude et la fragilité de l'équilibre créé. Les conflits sont également présents dans les rencontres devenant collisions et par lesquelles la tête ne trouve une place fragmentée que sur des toiles superposées.

Ákos Birkás met plusieurs mois à peindre une *Tête* sur laquelle il applique entre cinquante et soixante couches de peinture. Cette prodigalité qui tend à la saturation est selon l'artiste la formulation sensuelle de son espace effectif de création, en clair, la surface qu'il est capable de définir en étendant à sa droite, à sa gauche, au-dessus de sa tête et jusqu'à ses pieds le bras avec lequel il peint. La surface ainsi définie est son atelier réduit à ses proportions physiques et son langage corporel auxquels s'identifie donc son potentiel de création artistique. « Je peins des espaces intérieurs »⁴¹³, explique-t-il. La masse picturale passée, repassée, brossée, et malaxée devient quant à elle l'écrin de sa personnalité artistique mais aussi l'interface de contact, de confrontation, de rencontre et de lutte par laquelle l'artiste appose sa marque sur la toile. Il arrive que l'ovale ne soit pas représenté dans son entièreté, ou que le sommet et le bas de la forme soient amputés de quelques centimètres, suggérant que la forme se prolonge au-delà de la toile et du visible, autant vers le haut que vers le bas, vers le spectateur. L'ovale

⁴¹¹ Cf. annexe n°132 p. 138.

⁴¹² Cf. annexe n°133 p. 139.

⁴¹³ « I paint inner spaces », conversation entre Dieter Honisch et Ákos Birkás rapportée dans HEGYI Lóránd, IRSIGLER Karl. A. *Ákos Birkás, Im Kopf*. Wien : Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1996, p. 88.

dans l'œuvre d'Ákos Birkás reste donc une forme ouverte et semble inviter le spectateur à pénétrer dans la toile et la compléter mentalement afin de s'approprier et expérimenter la validité universelle de la forme ovale comme portrait absolu.

Cette forme ovale se prête à de nombreuses interprétations : figure humaine, masque, icône ou mandorle stylisée, coupole ou voûte antique, forme primitive et symbolique de l'œuf, de la graine ou d'un élément en gestation représentant un nouvel art prêt à éclore. Bien que Birkás évite toute citation historique, nous pouvons mentionner la parenté de sa démarche créatrice avec celle d'Alexej Jawlensky⁴¹⁴ et d'Oskar Schlemmer⁴¹⁵ et ayant tous deux créé une image d'homme caractéristique de leur œuvre. Selon Karl A. Irsigler : « Les 'têtes de profil' arrangées diagonalement et les figures sur l'escalier Bauhaus représentent une interprétation collective de l'image de l'homme comparable aux têtes d'Ákos Birkás⁴¹⁶. Irsigler rapproche les œuvres respectives d'Oskar Schlemmer et Ákos Birkás sur la thématique de l'être humain, Schlemmer ayant développé un programme pédagogique au Bauhaus intitulé *Der Mensch (L'être humain)*, tandis qu'une partie du travail de Birkás se concentre sur la symbolique humaine universelle de la tête et de l'ovale en tant que forme anthropomorphique. La comparaison avec Alexi von Jawlensky s'appuie quant à elle sur « l'abstraction sévère de toute expression naturaliste »⁴¹⁷ que ses têtes partagent avec celles de Birkás. Les motifs de tête respectifs des deux artistes « ont perdu toute individualité avec une intention difficile à définir mais facile à sentir [...] qui était la recherche d'un concept plus élevé de représentation d'êtres humains »⁴¹⁸. Mentionnons également l'œuvre de Constantin Brancusi, des corps se suffisant à eux-mêmes tendant vers la simplicité et l'essence des formes idéales et harmonieuses, lavées de tout ce qui représente le principe d'individualité⁴¹⁹. Roman Kurzmeier établit en revanche un parallèle entre Ákos Birkás et le peintre autrichien Kurt Kocherscheidt (1943-1992). Selon lui, dans la démarche créatrice respective de ces deux artistes existe la tentative commune de déterminer « comment une relation à l'image peinte

⁴¹⁴ Cf. annexe n°134 p. 140.

⁴¹⁵ Cf. annexes n°135-136 p. 141.

⁴¹⁶ « The diagonally arranged 'heads in profile' and the figures on the Bauhaus staircase represent a collective interpretation of the image of man that is comparable to Ákos Birkás' heads », IRSIGLER Karl A. *Sensuousness or Methodology (Sensualité ou méthodologie)*. HEGYI Lóránd, IRSIGLER Karl. A. *Ákos Birkás, Im Kopf*. Wien : Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1996, p. 49.

⁴¹⁷ « ... the severe abstraction of any naturalistic expression », *Ibid.*, p. 50.

⁴¹⁸ « Jawlensky's as well as Birkás' heads have shed all individuality with an intention that is hard to define but easy to sense [...] which was the search for a higher concept of representing human beings », *Ibid.* p. 50-51.

⁴¹⁹ Avec néanmoins quelques exceptions en ce qui concerne Brancusi, je pense notamment à son œuvre intitulée *Melle Pogany*.

peut-elle [...] être établie après que la fin de la peinture a maintes et maintes fois été annoncée au cours de ce centenaire »⁴²⁰. En effet, Kocherscheidt développe durant les années quarante un nouveau type de peinture dominé par l'unique silhouette d'un disque dans lequel le rapport entre surfaces peintes et laissées vierges, ainsi qu'entre les différentes couches de peinture superposées acquiert une importance capitale.

Si la facture témoigne d'une saturation gestuelle et matérielle, la forme ovale dans l'œuvre d'Ákos Birkás exprime l'idée abstraite et purement conceptuelle de la totalité, d'après la tradition picturale occidentale selon laquelle le motif de la tête ou de la face n'est pas seulement un portrait individuel, mais aussi un miroir de la personnalité. Le motif de la tête acquiert également par le biais de sa forme anthropomorphe une validité universelle et paradigmatique au-delà de la représentation de l'individualité. Quant à la structure multipartite de l'œuvre, elle met en lumière la conception qu'a l'artiste de l'être humain : un être complet, diversement assemblé et composé de plusieurs parties.

La série des *Têtes* constitue en tout cas une approche tautologique, rituelle dans sa répétitivité de la recherche et de la formulation d'une vision archétypique du centre, de la tension vers une somme, de la volonté de restaurer l'unité éclatée en morceaux, d'un désir de plénitude, et des chances d'atteindre ou non cette plénitude. Pour l'artiste lui-même, la forme ovale est « la formule dans laquelle [il] peu[t] trouver [s]on identité longtemps recherchée »⁴²¹.

La question de l'identité du peintre et l'expression de son identité, que ce soit par la forme, la quantité de matière picturale, ou la présence de la gestualité créatrice sur la toile, peut être considérée comme un trait commun spécifique aux artistiques abstraits de la Nouvelle Sensibilité hongroise tels que Tamás Hencze ou István Nádler.

⁴²⁰ « Similarly to the Austrian painter Kurt Kocherscheidt [...] Birkás' oeuvre of the past decade raises the question of how a relation to the painted picture can in fact be built up after the end of painting has been announced time and again during this century » Roman Kurzmeyer in « About the Futility to Turn One's Head » (« De la futilité de tourner la tête »), *Ibid.*, p. 73.

⁴²¹ « This form of the picture, i.e. the oval shape, the two parts, the canvas and the oil paints – that for me is the formula in which I can find my long sought-for identity », conversation entre Ákos Birkás et Karl A. Irsigler le 20 juin 1996, *Ibid.*, p. 55.

2. Tamás Hencze : l'ambiguïté du pseudo-geste et la citation de gestualités picturales.

L'œuvre de Tamás Hencze occupe une place particulière dans l'art de la Nouvelle Sensibilité, malgré l'absence de presque toutes les caractéristiques d'une peinture riche en couleur et en matière, expressive et sensuelle. Il est intéressant de s'interroger sur la raison pour laquelle il est communément inclus dans la mouvance de la *Nouvelle Sensibilité* par l'Histoire de l'art hongroise. Pour cette raison, nous ne nous attarderons pas sur son travail et n'examinerons que le développement par lequel l'artiste passe d'une peinture quasi-gestuelle et dynamique, par le biais de l'appropriation de certains gestes picturaux.

a. Les pseudo-gestes.

Au tout début des années quatre-vingt, Hencze réalise encore certains de ses travaux avec la technique offset. La précision, la géométrie parfaite et les transitions chromatiques très lissées, fluides et calculées, comme en témoignent les deux travaux intitulés *Ordre rouge* et *Ordre bleu*⁴²² (1980), ne laissent absolument pas supposer une quelconque parenté avec une peinture sensuelle et gestuelle. Ce n'est qu'à partir de 1982-1983 qu'apparaissent dans les œuvres de Tamás Hencze des quasi-gestes, autoréférences citant sa période calligraphique de la première moitié des années soixante⁴²³, notamment les œuvres intitulées *Initiale*⁴²⁴ et *Accent Rouge*⁴²⁵, ainsi que les gestes très personnels de l'expressionnisme abstrait universel. Hencze place ses quasi-gestes – ou fantômes, réminiscences de ses propres gestes créateurs des années soixante – dans un espace pictural épuré et les définit en même temps comme opposés directs des peintures gestuelles extrêmement spontanées. Dans ses œuvres, les formes calligraphiques ne sont pas spontanées, mais transposées, créant un effet illusionniste. Dans un premier temps, Hencze imagine le geste, puis prépare un stencil qui lui permet de transférer la forme calligraphique sur n'importe quelle surface, en créant ainsi une réimpression. Par ce processus de transposition, il renonce nécessairement à l'impulsion directe et spontanée. Dans un second temps, il applique sur la surface du geste un rouleau

⁴²² Cf. annexe n°137 p. 142.

⁴²³ Cf. annexes n°57-58 p. 63-64.

⁴²⁴ Cf. annexe n°138 p. 143.

⁴²⁵ Cf. annexe n°139 p. 144.

grâce auquel il étale très finement la couche de peinture projetée, ôtant tout effet de matérialité. Le geste apparaît alors sur la surface vierge de la toile, invoquant presque une impression de profondeur qui existe réellement dans les gestes spontanés de l'abstraction lyrique.

En effet, alors que le geste original est l'expression même de la personnalité et de l'individualité de l'artiste, il devient ici, après être lissé, un ornement indirect, froid et rigide, comme dépecé, autopsié. Quoique la trace soit belle, elle contredit son facteur originel, la passion. La pseudo-écriture se décline en signes sans signifiés, puisque les calligraphies constituent un signe intellectuel et vide de sens à la fois, questionnant la relation paradoxale entre signification et décoration.

Une seconde opposition voit le jour dans cette nouvelle série de peintures : la confrontation entre l'abstraction lyrique symbolisée par le geste imité ou pseudo-geste et l'abstraction géométrique représentée par les formes axonométriques réalisées avec la même technique au rouleau. Le pseudo-geste prolonge ainsi la forme géométrique et vice-versa, les deux abstractions se répondant dans les tonalités chromatiques, comme nous pouvons le voir dans l'œuvre nommée *Geste transparent*⁴²⁶. La partie gestuelle de la toile semble à premier abord avoir été tracée à la hâte, impression suggérée par les dégradés et effacements subtils imitant l'encre inégalement répartie d'une hachure au feutre exécutée très rapidement.

Dans ces œuvres, nous voyons donc parfaitement le processus par lequel la forme axonométrique donne naissance au geste imité, sans fixer le sentiment élémentaire de création expressive. Ces travaux ont été créés avec la même technique que les œuvres atmosphériques des années soixante : la peinture est répartie et protégée sur la toile grâce à un cylindre en caoutchouc, prenant place dans une structure minutieusement calculée.

A partir de 1986, le geste imité est plus véhément, devenant taches et éclaboussures, avec un clin d'œil évident au *dripping* de Jackson Pollock. Les taches cèdent ensuite leur place aux calligraphies éclaboussées à la toute fin de la décennie 1980. Bien que le geste semble en

⁴²⁶ Cf. annexe n°140 p. 145.

apparence gagner en spontanéité et acquérir une certaine immédiateté, la technique avec laquelle Hencze transpose ses gestualités intellectuelles sur la toile demeure identique. Les taches, éclaboussures, ou calligraphies sont élaborées à l'avance, à l'encre ou à la peinture, à la suite de quoi Hencze sélectionne les formes adéquates. Il conçoit ensuite une sorte de pochoir qui lui permet de reporter les taches, éclaboussures et calligraphies originelles désirées à leur place définitive. Encore une fois, le geste fait l'objet d'un examen précis et glacial, est 'refroidi', intellectualisé par la démarche indirecte et différée qui met de nouveau en lumière le paradoxe du geste passionné transposé au pochoir. Cette contradiction est conjugée jusqu'à son paroxysme dans deux toiles datant de 1990 intitulées *Kör-kép* et *Kör-kép I*⁴²⁷. Deux traductions sont possibles en français : la première est *Peinture-cercle*, interprétation basique de ce que nous distinguons sur la toile ; la seconde est *Diorama*, faisant référence à l'illusion donnée du mouvement. En effet, si nous examinons les deux toiles, la tache et les éclaboussures semblent s'être formées par la force centrifuge générée par la rotation du disque les ceignant et les jouxtant.

Les œuvres créées à partir de pochoirs se prêtent à un parallèle particulier. Au milieu des années soixante, Roy Lichtenstein 'représentait' des traces de peinture gestuelle sur d'énormes points de trame – je pense notamment à la série *Brushstrokes* (1965-66) ou aux *Little Big Paintings* de 1965. Ces travaux ironiques font référence à l'origine et la formation de l'œuvre, tandis qu'ils éclairent d'une lumière crue et impitoyable la reproductibilité et le caractère consommable du geste en tant que sentiment.

b. Les gestogrammes.

En 1988, Hencze opère un retour à l'orientalisme propre à ses travaux des années soixante, à partir duquel il élabore une sorte de lettrisme japonisant. L'influence de la philosophie zen, de la pensée extrême-orientale, de l'art de l'écriture s'était faite ressentir par une première vague dès la fin de la seconde guerre mondiale d'abord aux Etats-Unis puis en Europe, et écuma une seconde fois le monde dans la première moitié des années quatre-vingt avec l'apparition du postmodernisme. Raison de plus pour Hencze d'accepter l'invitation à participer à une exposition internationale organisée à l'occasion des jeux olympiques de Séoul en 1988. Son

⁴²⁷ Cf. annexes n°141-142 p. 146-147.

voyage en Corée du Sud et son entretien avec le sinologue reconnu Miklós Pál⁴²⁸ ont pu renforcer son sentiment selon lequel l'équilibre et l'articulation des pleins et des vides ainsi que la gestualité de son travail peuvent être rapprochés de la technique calligraphique orientale.

A propos de l'écriture-peinture et de la calligraphie qu'emploie Hencze, notons qu'il est question de simulacres de signes abstraits imitant une écriture d'apparence orientale. Les *gestogrammes*⁴²⁹ représentent non pas la chose ou le signifié mais leur coquille visuelle ou plus précisément la formation, le devenir, le mouvement ou la variation de cette coquille-signe. Les *gestogrammes* de Tamás Hencze perpétuent les peintures calligraphiques imprégnées de philosophie zen et datant des années quarante d'André Masson, la pratique de l'écriture au pinceau d'Henri Michaux ainsi que les gestes des peintures-actions de Georges Mathieu. Nous tenons cependant à souligner de nouveau la différence fondamentale entre ces artistes et Tamás Hencze : alors que pour Michaux et Mathieu surtout, l'automatisme et sa vitesse sont primordiaux, Hencze, par l'utilisation du pochoir y renonce complètement.

Les peintures de Tamás Hencze constituent donc une somme d'influences et de techniques picturales. Si la parenté avec l'art extrême-oriental nous est naturellement suggérée par les couples vide-plein, abstraction géométrique et abstraction lyrique, statisme et dynamisme, gestualité et forme, geste réel et geste imité, spontanéité apparente et réalisation précisément mesurée, il semble néanmoins que ce ne soit pas les gestes, taches et éclaboussures qui cassent ou habitent la géométrie, mais les formes géométriques axonométriques qui résistent aux gestes en les tempérant, les régulant, les encadrant dans le sens qu'elles leur imposent des barrières spatiales comme nous pouvons le voir avec les œuvres *Geste sombre* et *Sans titre*⁴³⁰.

Il est évident que le travail de Tamás Hencze est difficilement insérable dans le courant trans-avant-garde internationale, comme l'est d'ailleurs la *Nouvelle Sensibilité* hongroise dans son

⁴²⁸ Miklós PÁL (1927-2002) : historien de l'art. Sinologue réputé, il étudie à l'Université de Pékin entre 1951 et 1954. De 1954 à 1958, puis de 1985 à 1987, il assume la fonction de directeur du Musée d'art extrême-oriental Ferenc Hopp de Budapest.

⁴²⁹ YOUNG Karl, « Jelölési rendszerek – és az olvasás művészete » (« Systèmes de signifiants – et l'art de la lecture »), *Idegen az ajtóban. Újfajta jelölési rendszerek a huszadik század második felének művészetében és irodalmában (Etranger à la porte. Nouveaux systèmes de signifiants dans l'art et la littérature de la seconde moitié du XXe siècle)* édité et traduit par Márton Koppány, Budapest : Artpool – Balassi Kiadó, 1983.

⁴³⁰ Cf. annexes n°143-144 p. 148-149.

entièreté. Témoinnant davantage d'un malaise artistique hongrois remontant aux décennies d'après-guerre, cette différenciation avec les autres variantes nationales de la trans-avant-garde renforce notre argument selon lequel la *Nouvelle Sensibilité* hongroise s'efforce de résoudre les problèmes picturaux, artistiques, théoriques, ou de principe étouffés et laissés sans réponse depuis la période du Cercle de Zugló. C'est ainsi que le processus d'autocitation que représente l'œuvre de Tamás Hencze ne peut pas être purement interprétée comme le résultat de l'entrée du post-modernisme en Hongrie, mais également et bien plus comme la volonté – critique, froide, distanciée et désabusée, certes – de guérir des blessures restées et maintenues ouvertes par la schizophrénie soutenue entre ce qui aurait été l'évolution naturelle de la scène artistique hongroise et l'évolution forcée, manipulée et contrôlée par la politique culturelle d'un régime communiste rigide.

L'œuvre de Hencze révèle également une méthode de quasi-citation unique en son genre : il ne cite en effet pas des motifs mais les techniques picturales du tachisme, de l'abstraction lyrique, de l'Op-art, de l'Informel, du néo-constructivisme, ainsi que les gestualités d'Henri Michaux, Pierre Soulages, le dynamisme de l'allemand Hans Hartung, le groupe Support/Surfaces, mais aussi le peintre d'origine chinoise vivant en France Zao Wou-ki, que Tamás Hencze lui-même cite parmi ses maîtres. Néanmoins, sa quasi-gestualité permet de faire le lien avec l'œuvre d'István Nádler, dans laquelle le geste revêt une signification existentielle, voire spirituelle, et dans laquelle apparaît le processus de citation, d'appropriation et de réinterprétation de motifs tirés de l'Histoire de l'Art. Cette réinterprétation de la culture et de l'Histoire de l'art d'Europe centrale et orientale se décline en deux manifestations principales : le régionalisme et l'éclectisme post-géométrique.

3. István Nádler : la rencontre de la géométrie suprématisiste et du geste libéré par l'expérience musicale à travers la citation, répétition et réinterprétation de l'Histoire de l'art.

István Nádler appartient, comme Ákos Birkás et Tamás Hencze, à cette génération qui au début des années quatre-vingt a fait son entrée dans la quarantaine avec un bagage artistique déjà conséquent. Comme nous l'avons étudié auparavant, István Nádler s'oriente, après une première phase abstraite lyrique, vers le Hard-edge, caractérisant les œuvres avec lesquelles il

participe, comme ses camarades peintres à l'exposition Iparterv de 1968. Cette période Hard-edge, s'amorçant en 1968, s'étire jusqu'en 1980, date qui, comme pour ses semblables, constitue un tournant dans sa carrière picturale qui lui permet de rompre avec la géométrie et de renouer avec la peinture plus sensuelle et spontanée qui le préoccupait au début des années soixante.

En automne 1980, après quinze ans de création dominée par la géométrie, Nádler réalise une série de peintures caractérisée par la puissance gestuelle de la période du Cercle de Zugló. Ce retour à la gestualité annonce d'une part une approche complètement nouvelle à la peinture, mais aussi la continuation d'une route jadis abandonnée. Pour Nádler, la prééminence exclusive de la géométrie prend fin. Il commence à travailler avec des matériaux picturaux hétérogènes, construisant la surface et la structure picturale en juxtaposant des signaux visuels variés. L'improvisation picturale spontanée succède aux formes géométriques précisément planifiées de ses travaux Hard-edge et des constructions rigoureusement closes, il ne reste que des fragments. La peinture n'est plus le produit final d'un projet pictural précis, prémédité et préconçu qui éclipse les idiosyncrasies de la réalisation, mais une sorte de vivier dans lequel une multitude d'expériences les plus subjectives et momentanées sont recueillies, chaque peinture devenant ainsi une page d'un journal visuel, une collection d'observations personnelles.

Le système de création clos dans lequel le concept final évolue à partir d'un projet intellectuel dépouillé de toute influence extérieure, et dans lequel la perfection géométrique est déterminée par une logique formelle immanente prend fin. Nádler livre la toile au pouvoir de la subjectivité et du vécu. La surface de la peinture absorbe ainsi les émotions, sentiments, souvenirs et sensualités pour devenir, selon Nádler lui-même, un point rayonnant d'énergie non plus documentant un processus intellectuel logique imaginé par avance, mais exprimant un état existentiel. La toile est une expérience décuplée exigeant désormais une approche sensuelle de la part du spectateur.

a. Le tournant de 1980 : la musique classique et contemporaine comme facteur libérateur du geste et du sentiment face à la géométrie.

Nádler n'a été directement influencé ni par la *Trans-avant-garde* italienne, ni par la *heftige Malerei* allemande, ni par la *Figuration Libre* française. Cependant, le changement radical qui survient dans son œuvre en automne 1980 fait certainement écho à l'esprit de l'époque. En effet, l'art de l'avant-garde n'est plus crédible et le système de création rationaliste perd tout contact avec les événements historiques et la réalité politique et sociale. L'œuvre d'art devient nécessairement sensuelle et subjective, par opposition aux formes immanentes, à l'intellectualisme d'une œuvre construite selon la logique. Se développe ainsi une sensualité de la surface, qui n'est pas une fin en soi mais le phénomène accompagnant cette nouvelle conception artistique.

Dans le cas de Nádler, la découverte des œuvres musicales contemporaines de Zoltán Jeney⁴³¹, György Kurtág⁴³², Steve Reich⁴³³, László Sáy⁴³⁴, László Vidovszky⁴³⁵ et Iannis Xenakis⁴³⁶ a été déterminante pour sa nouvelle orientation picturale. La musique revêt un modèle sensuel concret dans lequel l'artiste puise une structure souple et flexible grâce à laquelle il rompt avec le monde formel géométrique des années précédentes et élabore un monde formel plus affranchi et hétérogène. Ses compositions couplent dès lors éléments improvisés, spontanés et éléments conçus et déterminés d'avance, comme nous pouvons le

⁴³¹ Zoltán JENEY (1943-) : compositeur hongrois. En 1970 il fonde avec Péter Eötvös, Zoltán Kocsis, László Sáy, Albert Simon et László Vidovszky le *Új Zenei Stúdió (Nouveau Studio Musical)* auquel s'est ensuite joint György Kurtág fils, entre autres.

⁴³² György KURTÁG (1926-) : compositeur, pianiste et pédagogue hongrois. Après des études à Paris avec Marianne Stein, Darius Milhaud et Olivier Messiaen, il développe son activité pédagogique et enseigne notamment à l'Académie Liszt Ferenc de Budapest entre 1967 et 1986.

⁴³³ Steve REICH (1936-) : compositeur américain. Il est connu pour être le pionnier du minimalisme musical. Il a notamment utilisé des bandes magnétiques en boucle pour créer un effet de motifs musicaux phasés et a mis au point des procédés pour créer et explorer des concepts musicaux. Les éléments répétitifs et les découpages en phases de ses compositions ont été d'une influence majeure sur la musique contemporaine mondiale.

⁴³⁴ László SÁRY (1940-) : compositeur et pédagogue hongrois. Il met au point à partir du milieu des années 1970 une nouvelle technique pédagogique d'apprentissage et d'enseignement s'appliquant autant à la musique instrumentale que vocale, destinée aux enfants mais aussi aux étudiants en arts dramatiques.

⁴³⁵ László VIDOVSZKY (1944-) : compositeur et pianiste hongrois. En 1970-71, il étudie à Paris où il assiste aux cours organisés par le Groupe de Recherches Musicales ainsi qu'aux classes de composition d'Olivier Messiaen. Les années suivantes, il commence à composer dans un style minimaliste.

⁴³⁶ Iannis XENAKIS (1922-) : compositeur et architecte grec naturalisé français. Il travailla avec Le Corbusier et établit des correspondances entre la musique et l'architecture. En 1966, il crée le C2MAMU (Centre d'études de mathématique et automatique musicales) pour appliquer les connaissances scientifiques, les techniques mathématiques stochastiques incluant les probabilités à la musique. Ses compositions musicales sont informatisées et mettent ainsi en pratique sa théorie du méta-art (Concept selon lequel une expression artistique peut être réalisée mathématiquement dans n'importe quel médium artistique).

voir dans les œuvres intitulées *Steve Reich : Music for 18 musicians* et *Sur Steve Reich*⁴³⁷ : la stratification graphique et chromatique de l'arrière-plan semble matérialiser à la fois la partition et les timbres des différents instruments, sur lesquels viennent se greffer les notes-gestes et phrasés calligraphiques. La contradiction entre structure grillagée provenant d'images d'ordinateur et improvisations calligraphiques spontanées que l'on devine parfaitement dans *Debussy : La mer*⁴³⁸ devient les motifs basiques de ses œuvres. Nádler puise dans la musique contemporaine un archétype structurel personnel qui lui permet de lier et unifier des éléments définis, stables et composants aléatoires, imprévisibles, en constante mutation, générés au gré d'influences momentanées. Durant cette période, ses peintures sont « le siège de fragments de structures géométriques stables, de gestualité et de couches de signifiants supplémentaires formant un monde pictural hétérogène vecteur de la prise de conscience et de l'expérimentation d'états existentiels »⁴³⁹.

La structuralité des peintures ne se réalise pas dans le système géométrique de l'arrière-plan, mais dans les surfaces primaires et par le fait qu'elle évite les formes closes. La grille géométrique joue le rôle des lignes d'une partition vierge sur lesquelles sont peints les sons colorés. Ainsi, à la neutralité impersonnelle de la grille s'opposent les phrasés et rythmes chromatiques vecteurs de l'identité et de l'impulsion émotionnelle de l'artiste, comme le montrent la série consacrée à l'œuvre de Claude Debussy, *La mer*, et de Xenakis, *Pithoprakta*⁴⁴⁰. Puis la grille disparaît de l'arrière-plan pour redonner entière liberté aux gestes inspirés par la musique. Ainsi naît la série *Virevoltant sur la musique*⁴⁴¹, qui marque l'apogée d'une gestualité débridée et n'est d'ailleurs pas représentative de l'œuvre de Nádler dans son ensemble. La musicalité dans l'œuvre de Nádler prend également forme dans un élément pictural spécifique que l'on peut avec beaucoup de précautions qualifier d'« impressionniste » : les taches de couleur sont entourées d'une aura, générant une série de vibrations entre des points distants de la toile ; la couleur et sa vibration chromatique équivalent dont à la résonance et à l'autonomie des notes. Le rythme musical et le timbre d'une note-résonance s'expriment dans une couleur unique. La note ainsi traduite dans la langue picturale est donc investie d'une nouvelle dimension sensorielle optique. Dans l'une de

⁴³⁷ Cf. annexes n°145-146 p. 150-151.

⁴³⁸ Cf. annexe n°147 p. 152.

⁴³⁹ « Ekkori festményein a stabil geometrikus szerkezetek töredéke, a gesztusfestés, s erre ráakodó további rétegek olyan heterogén képi világot formálnak, mely a szubjektív létállapotok átélésének és tudatosításának hordozójává válik », HEGYI Lóránd. *Nádler István*. Budapest : Műcsarnok, 2001, p. 98.

⁴⁴⁰ Cf. annexe n°148 p. 153.

⁴⁴¹ Cf. annexe n°149 p. 154.

ses œuvres, Nádler interprète visuellement la structure immatérielle et tintant de la *Musique pour Carillon* de John Cage⁴⁴², utilisant la richesse intérieure de la matière picturale irradiante d'énergie lumineuse⁴⁴³.

Cage a une influence d'autant plus forte sur l'œuvre de Nádler que les deux hommes partagent un intérêt commun pour la pensée extrême-orientale. À la fin des années 1930 en effet, alors qu'il fréquente la Cornish School of the Arts de Seattle, John Cage s'intéresse à l'esthétique asiatique et découvre par le biais du musicien indien Gita Sarabhai le critique musical du XVIIe siècle Thomas Mace, dont une citation le marque fortement. Thomas Mace déclara que « Le but de la musique est de rendre l'esprit sobre et de l'apaiser, pour le rendre sensible aux influences divines ». L'intérêt de Cage pour l'esthétique hindoue provient également des écrits des mystiques Sri Ramakrishna (XIXe siècle) et Maître Eckhart (Moyen Âge chrétien) qu'il découvrit grâce à l'historien d'art Anada K. Coomaraswamy. Cependant c'est la rencontre avec le taoïsme et le bouddhisme zen, par le biais de l'érudit japonais Daisetz Teitaro Suzuki, à la fin des années quarante qui laisse l'empreinte la plus profonde dans l'art de Cage. A partir de ce moment, il s'applique à supprimer le choix créatif de ses compositions, utilise le jeu à pile ou face pour déterminer les événements sonores (*Music of Changes* pour piano, 1951) et introduit dans ses œuvres d'autres techniques indéterminées. Cage emploie également le *I Ching* (*Livre des Changements* chinois) et ses soixante-quatre hexagrammes qu'il relie aux possibilités sonores pour donner un cadre à son utilisation du hasard. Il décrit sa musique comme un « jeu dans but » mais « ce jeu est une affirmation de la vie – non pas une tentative de transformer le chaos en ordre, ni de suggérer des progrès dans la création, mais simplement de se réveiller à la vie que nous vivons, qui est excellente une fois que l'on se débarrasse de notre esprit et de nos désirs et que l'on agit en accord avec soi-même ».

La musique permet donc à István Nádler de catalyser ses gestes afin de dépasser complètement la géométrie. La découverte de l'œuvre musicale de John Cage n'a, en réalité, fait que renforcer l'intérêt de Nádler pour la pensée extrême-orientale qui lui vient à l'origine de son oncle maternel l'ayant initié aux bases de la philosophie japonaise et de la méditation.

⁴⁴² John CAGE (1912-1992) : compositeur américain. Elève de Schönberg, inventeur des « pianos préparés », il fut l'un des premiers à introduire en musique les notions d'indétermination dans la composition et d'aléatoire dans l'exécution. Il créa, en 1952, le premier happening.

⁴⁴³ Cf. annexe n°150 p. 155.

De ce fait, Nádler envisage la toile comme un geste qui le relie à l'espace et au temps environnant, et répète ce rapport au sein même de la surface picturale en confrontant la forme géométrique au geste en tant que projection du moi artistique et marque du présent face au temps et à l'espace absolus. Chacune de ses œuvres est une sorte de frise mono-chronologique qui ne marque que le présent. S'ajoute à cela une pensée basée sur la dualité complémentaire de tout couple. Le geste n'existe pas sans espace, mais sans geste, on ne peut mesurer l'espace ; le geste appartient à la fois à la sphère du spirituel, représentée par la verticalité et à la sphère du sentimental, symbolisée par l'horizontalité. Cette conception de la peinture trouve son application dans la réinterprétation de motifs strictement géométriques. En effet, à la suite de ce pic de liberté gestuelle représenté par la série *Virevoltant sur la musique*⁴⁴⁴, Nádler oriente le nouvel élan créateur qui lui a été inspiré par la libération grâce à la musique face à deux motifs qui représentent parfaitement et peut-être le mieux dans toute l'histoire de l'art la géométrie à l'état pur : le *Parallélogramme jaune sur fond blanc* (1917-1918) et la *Croix suprématisiste* (1920) de Malevitch⁴⁴⁵.

Nádler explore le motif malevitchien de la croix suprématisiste depuis 1980 avec des sculptures et peintures encore conceptuelles. Ce n'est qu'en 1984 qu'il parvient à briser, grâce à l'élan de la musique, le carcan de la géométrie. La croix suprématisiste est alors « trans-gestualisée » de l'intérieur comme de l'extérieur : *Espace schubertien*⁴⁴⁶ est l'œuvre qui met le mieux en lumière l'impact de la musique sur l'œuvre picturale d'István Nádler et le bouleversement de la géométrie par le geste. L'artiste continue à explorer ce rapport par le biais du motif suprématisiste de la croix qui en 1985 ne devient plus qu'un élément cruciforme vide dans l'œuvre intitulée *Ensemble*⁴⁴⁷. C'est un autre motif malevitchien qui prend le relais au tout début de l'année 1985 dans la gestualité nouvelle de Nádler, inspiré du *Parallélogramme jaune sur fond blanc* du maître russe.

⁴⁴⁴ Cf. annexe n°151 p. 156.

⁴⁴⁵ Cf. annexes n°152-153 p. 157.

⁴⁴⁶ Cf. annexe n°154 p. 158.

⁴⁴⁷ Cf. annexe n°155 p. 159.

b. La réinterprétation du *Parallélogramme jaune sur fond blanc* (1917-1918) de Kazimir Malevitch : le geste contre la géométrie ou l'identité artistique contre le temps et la répétition comme rituel pictural.

C'est en 1985 qu'apparaît pour la première fois une citation du parallélogramme malevitchien dans l'œuvre du peintre hongrois. Nádler trouve en effet une source d'inspiration nouvelle dans la peinture suprématisme de Malevitch, qui apparaît dans son œuvre comme un *topos* de l'histoire culturelle et artistique mondiale. Lorsqu'il y fait référence, Nádler exprime également son rapport nouveau à la grande tradition de l'avant-garde. Il reformule, dramatise, actualise, et s'approprie les motifs du maître russe. Il réinterprète également la position artistique de la période minimaliste et structuraliste des années soixante et soixante-dix : la géométrie pure absolutisée est poétisée, stylisée en une image-souvenir personnelle et départie de ses valeurs absolues et universelles. Des interprétations nadleriennes du suprématisme de Malevitch disparaissent l'immatérialité, l'équilibre cosmique issu de l'universalité impersonnelle et transcendante. La facture expressive et gestuellement appuyée embrasse la forme abstraite, l'emplit de signifiant personnel, subjectif, la transformant en un vecteur existentiel. La thématique de la toile est donc l'expression du rapport personnel à l'histoire de l'art et exige de réévaluer l'histoire de la culture. Mentionnons également que la confrontation entre abstraction géométrique (parallélogramme) et abstraction lyrique (geste) renvoie à la thématique qui caractérisait l'œuvre des jeunes artistes du Cercle de Zugló dans les années soixante : la tentative des jeunes peintres de questionner la primauté de la tradition hongroise de l'abstraction géométrique en s'essayant et développant leur variante propre de l'abstraction lyrique.

Le parallélogramme jaune constitue le Grand Motif dans l'œuvre de Nádler et permet de suivre l'évolution du rapport de force entre la géométrie et la gestualité visible tout au long de l'année 1985 dans la série intitulée *Hommage à Malevitch*. La première toile de cette série, *Hommage à Malevitch I*⁴⁴⁸, tient à rappeler le contexte initial du parallélogramme : la forme reste jaune, les contours sont encore géométriques, précis, tracés à la règle, le tout sur un fond blanc. Déjà pourtant, l'un des côtés du parallélogramme semble se tendre et ployer vers l'intérieur sous la pression d'un élément graphique très dynamique, symbolisant l'énergie

⁴⁴⁸ Cf. annexe n°156 p. 160.

gestuelle. Puis le geste pénètre la forme géométrique pure, en investit l'intérieur et en modifie d'abord l'intérieur, puis les contours, la transformant en une forme irradiante, mouvante, sensuelle, qu'illustre l'œuvre *Hommage à Malevitch – Diptyque*⁴⁴⁹. La forme géométrique initiale n'est dès lors plus déterminée par son contour, par la ligne qui la fait exister dans l'espace, mais par l'accumulation de gestes qui forme une masse chromatique sensuelle et vibrante que représentent les œuvres peintes durant l'été 1985 telles *qu'Hommage à Malevitch, 4 juillet 1985*⁴⁵⁰ et *Hommage à Malevitch, 8 juillet 1985*⁴⁵¹.

Par la suite, Nádler décline à l'infini la forme du parallélogramme dont l'un des côtés a ployé sous la puissance du geste. Les interprétations de Malevitch réalisées en 1986-87 comme *F. n°2*⁴⁵² sont ainsi les échos lointains de la forme suprématisiste originelle, à tel point que les formes ne se distinguent pas nettement, mais sont plutôt créées à partir d'une concentration de gestes picturaux et deviennent l'expression de l'intensité personnelle artistique. La série des deux parallélogrammes encastrés l'un dans l'autre, nouvelle preuve de la conception duelle d'origine extrême-orientale de Nádler, donne naissance à la forme du triangle renversé que le peintre décline dans une série intitulée *Feketebács*⁴⁵³ et datant de 1987. Cette série témoigne de nouveau d'une influence certaine de l'art extrême-oriental, notamment dans l'équilibre entre les pleins, matérialisés par la forme du triangle peinte avec une gestualité dynamique et un élan exacerbé, et les vides autour de cette forme, puis par les applications avec toute la largeur du pinceau et les projections. Remarquons également en parenthèses l'apparition du couple chromatique noir-bleu, couleurs élémentaires de son cycle d'œuvres méditatif dès 1999. Le processus par lequel la forme géométrique suprématisiste devient une surface sensible de gestualité est donc très clair dans l'œuvre de Nádler et illustre parfaitement la reconquête d'une sensibilité et d'une sensualité picturales.

⁴⁴⁹ Cf. annexe n°157 p. 161.

⁴⁵⁰ Cf. annexe n°158 p. 162.

⁴⁵¹ Cf. annexe n°159 p. 163.

⁴⁵² Cf. annexe n°160 p. 164.

⁴⁵³ Cf. annexes n°161-163 p. 165-167.

c. La reconquête de la conscience historique et politique de l'artiste : la série

Temesvár-Bucarest.

Nous souhaitons également accentuer le fait que cette reconquête s'applique également à la conscience historique et politique de l'artiste, qui, privé de son droit d'expression citoyen et civique dès le début de sa carrière – rappelons-nous que les œuvres réalisées au sein du Cercle de Zugló étaient abstraites pour être apolitiques – et poussé par un instinct humaniste, dénonce – enfin ? – les horreurs du communisme. La Hongrie ayant été soumise au joug du socialisme, il est sur ce plan difficile de mettre sur le même niveau le contexte politique hongrois et occidental. Sur le plan artistique, cela se traduit par une différence importante par rapport à la *Trans-avant-garde* italienne déclarée apolitique par Achille Bonito Oliva⁴⁵⁴ ; il arrive en effet fréquemment dans l'art de la *Nouvelle Sensibilité* hongroise qu'un peintre illustre un événement historique ou politique, comme une célébration de cette conscience contemporaine enfin retrouvée. De ce point de vue, la *Nouvelle Sensibilité* hongroise pourrait être rapprochée de l'art des néo-expressionnistes allemands tels qu'A. R. Penck (*Révolution*, 1956) ou Jörg Immendorf (*Parlement*, 1978). Dans le cas de Nádler, ce sont les événements sanglants de Temesvár⁴⁵⁵ (aujourd'hui Timisoara) en Roumanie vers la fin de la dictature stalinienne qui ont déclenché une réaction picturale témoignant de la peur et de l'horreur. Alors que l'œuvre entière de Nádler se base sur le concept d'autonomie artistique n'acceptant pas de compromis, la série intitulée *Temesvár*⁴⁵⁶ se caractérise par une conscience politique et une prise de position humaniste à travers une spontanéité picturale violente et dérangeante. La forme du triangle développée à partir du motif malevitchien, que nous avons mentionné plus haut, n'est plus présente que sous une forme latente et distendue, révélant la révision de l'autonomie de la forme artistique. Les tons sont plus terreux, sombres et les traces noires et rouges de pinceau suggèrent l'idée de lutte, de sang, de détresse. Les formes auparavant aériennes cèdent ainsi leur place à une masse picturale enfoncée dans la toile, comme la marque indélébile d'un événement tragique. Se pose aussi la question de savoir si un événement historique sanglant et tragique peut être envisagé sur le plan esthétique. Selon

⁴⁵⁴ L'art de la Trans-avant-garde se caractérise par l'« abandon du discours politique », BONITO OLIVA Achille, *La Trans-avant-garde italienne. Art Studio*, n°7, 1987, p. 6.

⁴⁵⁵ La révolution roumaine et le renversement de Ceausescu a débuté à Timisoara le 28 décembre 1989, entraînant une répression violente et la mort de plusieurs centaines de manifestants.

⁴⁵⁶ Cf. annexe n°164 p. 168.

Lóránd Hegyi : « La peinture fonctionne comme point de départ d'un processus émotionnel et éthique [...] »⁴⁵⁷ cherchant l'équilibre entre autonomie artistique et mission éthique, civique.

L'artiste de la Nouvelle Sensibilité hongroise ne peut donc pas être catégorisé comme apolitique, tout simplement parce que le climat politique de la fin des années quatre-vingt faisant pressentir la chute du communisme l'oblige moralement à y prendre part de ses propres moyens d'expression picturaux. L'autre raison, moins évidente, est que l'état de refoulement de cette conscience politique pendant des décennies n'est tout simplement plus tenable, et l'existence apolitique menée jusque-là devient juste insupportable pour cette génération d'artistes forcée au silence et à l'indifférence.

L'on rencontre également dans l'œuvre de Nádler la citation de deux motifs essentiels issus du suprématisme de Malevitch quoiqu'il ne s'agisse pas d'une habitude de citation à orientation universelle, comme c'est généralement le cas dans l'art postmoderniste. Les œuvres de Nádler, Birkás et Hencze ne correspondent donc que modérément à la mentalité « appropriationniste » du postmodernisme occidental. Il s'agirait plus précisément d' « auto-réappropriation », c'est-à-dire la révision et correction de leur propre activité artistique à travers le spectre de la conscience politique, sociale et civique, comme un examen de leurs manquements ou privations au cours des années soixante. Il est en effet difficile d'étudier le travail de ces peintres à la lumière des théories de Bonito Oliva ou des œuvres des néo-fauves allemands. La situation politique et artistique en Hongrie était difficilement comparable avec celle de l'Occident et a laissé son empreinte sur les peintres hongrois. Nous supposons même fortement que si la scène artistique hongroise n'avait pas été bâillonnée durant des décennies, la Nouvelle Sensibilité hongroise aurait pu exister comme un groupe pictural cohérent. Elle n'aurait pas été une prolongation du Cercle de Zugló, donc une formation composée de peintres ayant déjà tenté de faire leurs armes durant les années soixante et soixante-dix, mais une jeune génération complètement acquise à la mentalité postmoderniste et à laquelle il aurait été permis de créer sans entraves. Ce n'était toutefois pas le cas.

⁴⁵⁷ « A kép tehát egy emocionális és etikai folyamat kiindulópontjaként működik [...] », HEGYI Lóránd. *Nádler István*. Budapest : Műcsarnok, 2001, p. 124.

4. Imre Bak : les traditions artistiques et picturales hongroises comme source d'inspiration structurelle, formelle et la question du postmodernisme.

Tout comme Ákos Birkás, Imre Bak est une figure déterminante de l'avant-garde hongroise d'après la Seconde Guerre Mondiale. Au cours des années 1970, parallèlement à la peinture, il s'essaie à la photographie qu'il associe à des textes, mais revient assez vite à la peinture, son médium de prédilection. Il s'illustre avec des œuvres inspirées du Hard-edge et Shaped canvas américains et dans lesquelles la géométrie et la symétrie acquièrent une place déterminante. En 1970 cependant, il découvre dans l'art populaire hongrois tout un patrimoine, tout un monde de traditions artistiques encore vivaces qui déterminent son système de création picturale.

a. L'art populaire hongrois comme modèle de pensée, de composition et de structure.

L'intérêt d'Imre Bak pour l'art populaire faisait écho à son intérêt pour le problème de l'art du XXe siècle entier, et plus précisément à son étude du langage visuel en tant que discipline indépendante. Le structuralisme, l'anthropologie culturelle, la sémiotique et l'étude des manifestations des cultures visuelles s'étaient développées en Hongrie dès les années soixante. Imre Bak a sur ce terrain été fortement influencé, et ce dès sa période zugloienne, par les œuvres de Béla Hamvas en premier lieu. Hamvas développe dans son œuvre l'idée d'*orientation universelle et existence transparente*, c'est-à-dire la contradiction entre l'existence authentique représentée par une humanité archaïque dans laquelle existence et vie ne sont pas séparées d'une part, et le monde moderne d'autre part. Par la suite, il découvre également les travaux de Nándor Várkonyi⁴⁵⁸, Mihály Hoppál⁴⁵⁹, puis Mircea Eliade⁴⁶⁰, Georges

⁴⁵⁸ Nándor VÁRKONYI (1896-1975) : écrivain, rédacteur, historien de la culture. Il était très proche de Béla Hamvas et avait une connaissance très profonde des mythes archaïques hongrois.

⁴⁵⁹ Mihály HOPPÁL (1942-) : ethnographe. Dans les années soixante, il étudie les différents domaines de la tradition narrative magyare : croyance populaire, médecine populaire, mythologie magyare et chamanisme. En 1967, il travaille à l'Institut de Recherche Ethnographique. En 1997, il est nommé directeur de l'Institut Folklorique Européen. Il est aujourd'hui directeur de l'Institut de Recherche Ethnographique à l'Académie Hongroise des Sciences.

Dumézil⁴⁶¹, ainsi que le structuralisme – formalisme de Ludwig Wittgenstein⁴⁶² et les écrits de Claude Lévi-Strauss, Noam Chomsky et Jacques Lacan. En effet, dans l'œuvre de Bak, la couleur, la ligne et la forme (formalisme) sont privilégiées par rapport au réalisme, au contexte et au contenu. Le formalisme, d'après lequel la valeur d'une œuvre d'art est déterminée par sa forme, avait déjà influencé le Color field, le cubisme, l'art conceptuel, le Hard-edge, l'art minimaliste et l'op art. Or, rappelons-nous le fort penchant de Bak pour le Hard-edge dans ses travaux antérieurs datant de la seconde moitié des années soixante.

En outre, cet attachement à l'art archaïque hongrois révèle la volonté d'établir sur son modèle de structure, de hiérarchie et de significations mythiques et symboliques organisées selon un ordre immuable un répertoire visuel dans un monde non mythique. Bak explore en effet les signes visuels vecteurs de la culture mythologique hongroise préchrétienne, les symboles devenus aujourd'hui simples ornements décoratifs d'une vision cosmique ayant sombré dans l'oubli. La démarche originale d'Imre Bak consiste à s'approprier l'organisation et la structure présentes dans l'art traditionnel populaire hongrois. Selon Pál Bánszky⁴⁶³ : « A l'opposé de nombre de ses contemporains, dans l'art populaire il n'examine pas la surface et l'apparence, mais se concentre sur la pensée exprimée dans les signes anciens et les systèmes de signes. Dans son analyse, il aborde le caractère constructif de l'art populaire »⁴⁶⁴. L'étude de la structure des motifs décoratifs du peuple hongrois l'a également conduit à examiner l'art traditionnel des peuples voisins ; ainsi a-t-il côtoyé l'art populaire bulgare, roumain, slave méridional, puis l'art populaire des peuplades du Nord, dans lesquels il retrouvait

⁴⁶⁰ Mircea ELIADE (1907-1986) : historien des religions. Il a développé la science comparative des religions et s'est spécialisé en philosophie religieuse hindoue et en chamanisme asiatique, étudiant les traditions mythiques et rituelles des cultures archaïques primitives.

⁴⁶¹ Georges DUMEZIL (1898-1986) : spécialiste de la mythologie comparée, en particulier les mythologies indo-européennes.

⁴⁶² Ludwig WITTGENSTEIN (1889-1951) : logicien autrichien dont la première théorie pose qu'il existe une relation biunivoque entre les mots et les choses et que les propositions qui enchaînent les mots constituent des « images » de la réalité (*Tractatus logico-philosophicus*, 1921). Cette théorie, baptisée « atomisme logique », eut une certaine influence sur le cercle de Vienne, puis fut abandonnée par Wittgenstein lui-même au profit d'une conception plus restreinte et plus concrète, qualifiée de « jeu de langage », où il met en lumière l'aspect humain du langage, c'est-à-dire imprécis, variable suivant les situations (*Investigations philosophiques*, écrit entre 1936 et 1949 et publié en 1953).

⁴⁶³ Pál BÁNSZKY est le directeur du département des arts plastiques à l'Institut de Culture Populaire. Imre Bak travaille sous ses ordres de 1970 à 1974 en tant que professeur d'arts plastiques.

⁴⁶⁴ « Számos kortársával szemben a népművészetből nem a felület, a külsőséget vizsgálja, hanem az ősi jelekben, jelrendszerekben kifejezésre jutó gondolatra koncentrál. Analízisben a népművészet konstruktív jellegét ragadja meg », Pál Bánszky, *Bak Imre*, Corvina kiadó, Budapest, 1982, p. 20-21.

généralement une structure caractéristique fascinante à ses yeux : de part et d'autre d'un axe médian bourgeonnent ou se répartissent symétriquement des éléments identiques⁴⁶⁵.

Nous rencontrons donc dans ses œuvres des ornements traditionnels stylisés issus de sculptures de bois, de tissages et broderies tels que le motif de la tulipe, de la pivoine, ou de l'arbre de vie⁴⁶⁶ qui s'entremêlent ou cohabitent avec des motifs tirés de l'œuvre de Giorgio de Chirico⁴⁶⁷, Mondrian ou Malevitch, tels que la croix et le parallélogramme suprématiste⁴⁶⁸. Ces éléments semblent à première vue sortis grossièrement et satiriquement de leur contexte originel et mélangés de manière complètement aléatoire. La démarche d'Imre Bak consiste en réalité à créer un nouveau système à partir de ces emblèmes de l'histoire de la culture et opérer une somme synthétique et analytique de l'héritage artistique du XXe siècle. Il attire ainsi l'attention sur l'évolution historique des processus culturels et juxtapose des styles artistiques s'excluant l'un l'autre, des formes issues de références culturelles qui n'auraient jamais été en contact en temps normal, que ce soit dans le temps ou l'espace. Ceci fait de nouveau écho, comme dans l'œuvre d'István Nádler, à l'influence omniprésente et déterminante de la pensée tautologique et universelle du philosophe hongrois Béla Hamvas.

L'intérêt d'Imre Bak pour l'art folklorique hongrois remonte à son séjour à l'Institut de Culture Populaire comme professeur de dessin de 1970 à 1974. Cet institut jouait un rôle décisif dans la diffusion et le contact entre deux cultures fondamentalement différentes : la culture moderne et tout un monde de traditions artistiques archaïques, comme le confirment István Hajdu : « [...] entre la fin des années soixante et le début des années quatre-vingt, l'Institut de Culture Populaire dirigé par Iván Vitányi était une institution déterminante pour la culture hongroise⁴⁶⁹ » et Imre Bak lui-même : « [...] Pál Bánszky était très attentif à ce qu'au sein même du département soient à la fois représentés la danse folklorique, l'art populaire traditionnel et les orientations absolument contemporaines de la photographie, du

⁴⁶⁵ Cf. annexes n°165-166 p. 169.

⁴⁶⁶ Cf. annexe n°167 p. 170.

⁴⁶⁷ Cf. annexe n°168 p. 171.

⁴⁶⁸ Cf. annexes n°169-170 p. 172-173.

⁴⁶⁹ « Megpróbáltuk ledolgozni a hátrányokat, fölépíteni a hidakat visszafelé a magyar tradícióhoz és kifelé az egyetemes művészethez, és egyáltalán, fölépíteni ésszel, hogy mi történik a világban, mik az aktualitások, milyen irányban mozog a világ művészete, tehát hogy ebből a provinciális és nagyon bezárt, minden irányban mániákus, programozott és manipulált művészeti életből hogyan lehet valami valóságához eljutni », HAJDU István. *Bak Imre*. Budapest : Gondolat Könyvkiadó, 2003, p. 34.

film et des arts plastiques »⁴⁷⁰. La rencontre avec les traditions, les mythes et les arts populaires composant une image du monde à la structure complexe, stable et harmonieuse a fortement marqué Imre Bak. Dès lors, Bak tente de renouer avec les arts populaires hongrois et d'en donner une nouvelle interprétation valable dans le monde contemporain en citant les motifs ornementaux traditionnels. Cette rencontre avec un répertoire formel riche ouvrit de nouveaux horizons vers les tendances artistiques internationales : « Nous avons essayé de contourner les inconvénients, de construire des ponts pour retourner aux traditions hongroises, pour accéder à l'art international, et pour comprendre ce qui se passe dans le monde, quelles sont les actualités, dans quel sens bouge l'art du monde, donc comment accéder à une vérité à partir d'une vie artistique provinciale et très fermée, maniaque dans tous les sens du terme, programmée et manipulée qui était la nôtre »⁴⁷¹. L'Institut de Culture Populaire, en assurant un contact et un échange permanent entre les arts hongrois traditionnels et l'art contemporain, a permis à Bak d'expérimenter la coexistence possible de deux arts en général institutionnellement, historiquement, hiérarchiquement et temporellement séparés. Comme il en rend compte lui-même : « Je pensais et pense d'ailleurs toujours que ces deux choses ne se nient pas l'une l'autre. Il ne s'agit pas de deux domaines pouvant intriguer l'un contre l'autre, mais de spécificités culturelles de différents types qui peuvent faire l'objet d'une synthèse »⁴⁷².

Le fait que Bak envisage la coexistence de ces deux cultures comme une évidence peut être interprétée comme une sensibilité pour les théories postmodernistes internationales dont la confrontation de styles chronologiquement, structurellement, géographiquement différents est l'essence même. Néanmoins, mentionnons que l'intérêt de Bak se porte tout particulièrement sur les motifs ancestraux d'origine hongroise, slave ou de la région carpatique, ce qui prouve de manière évidente que son intention est en premier lieu de renouer avec ses propres racines

⁴⁷⁰ « [...] Bánszkynak volt köszönhető, aki rendkívül gondosan ügyelt arra, hogy az osztályon belül a táncházakkal, népművészeti táborral vagy a fiatal népművészet mestere mozgalommal és egyebekkel foglalkozó csapat mellett legyenek olyan részlegek, amelyek például a fotó-, a film- és a képzőművészet területén az abszolút aktuális, ha tetszik, avantgárd irányzatokkal foglalkoznak », Imre Bak in *Ibid.*, p. 36.

⁴⁷¹ « [...] a 60-as évek vége és a 80-as évek eleje között a Magyar kultúra egyik meghatározó intézménye volt a Vitányi Iván vezette Népművelési Intézet. Korabeli 'kulturpolitikai' megítélését illetően és 'eszmetörténetileg' is meglehetősen különös helyzetben volt: hol narodnyiksággal és nacionalizmussal vádolták, hol kozmopolitának bélyegezték », *Ibid.*, p. 35.

⁴⁷² « [...] én magam úgy gondoltam, és ma is úgy gondolom, hogy ez a két dolog abszolút nem tagadja egymást. Itt nem valami egymás elleni kijátszható két területről van szó, hanem különböző típusú kulturális sajátosságokról, amelyek szintézisbe hozhatók », *Ibid.*, p. 36.

culturelles, et de définir en priorité, par l'intégration consciente de ces données patrimoniales, ce que sont la culture et l'art hongrois.

b. L'influence du postmodernisme architectural et musical.

A partir de 1980, Imre Bak connaît une phase de recherche et saborde la structure homogène de ses toiles. Ses compositions strictement symétriques cèdent la place à une asymétrie agitée et souvent provocatrice. De sources visuelles d'inspiration très différentes naissent des combinaisons de motifs et de signes mutuellement étrangers. Notons l'influence toujours très forte de Thomas Lenk (1933-) et Georg Karl Pfahler (1926-2002), en particulier leurs travaux destinés à harmoniser les couleurs selon les rues de nouveaux bâtiments en construction à Berlin-Ouest, ou encore de l'idée de ville colorée développée par Vasarely et appliquée à la Fondation Vasarely d'Aix-en-Provence. En premier lieu cependant, c'est le contact avec les théories architecturales postmodernistes⁴⁷³ de Charles Jencks qui l'a conduit, entre 1980 et 1982, à intégrer dans son répertoire formel des éléments architecturaux et notamment le labyrinthe dans une version simplifiée en forme de boucle méandreuse provoquant une forte illusion d'espace et de profondeur par son caractère axonométrique et graphique prononcé qu'illustrent les œuvres *Geometrikus kalligráfia I-II*⁴⁷⁴ (*Calligraphie géométrique I-II*). Ces architectures graphiques qui semblent citer des schémas de bâtiments du Bauhaus dans une version postmoderniste, émergent d'un fond dont les surfaces décoratives s'alternent dans leurs couleurs, leur forme propre et leurs motifs – cercles, rayures, carreaux et bandes de couleur – et font référence au type architectural du labyrinthe. Si nous voulons remonter plus haut dans les correspondances historiques, nous pourrions citer le mythe du labyrinthe lui-même, l'un des plus répandus dans la culture antique, que l'on songe à Dédale, enfermé dans sa propre invention ou au palais de Minos à Cnossos, qui a donnée naissance à la légende du Minotaure, dont l'importance a été fondatrice pour la culture européenne moderne.

Cette accumulation de signifiants et de divers éléments graphiques s'intensifie lorsqu'il découvre le polystylisme du compositeur contemporain Alfred Schnittke⁴⁷⁵ qui procède dans

⁴⁷³ Cf. BAK Imre, *Posztmodern. Magyar Építőművészet*, 1983 n°1, p. 69-70.

⁴⁷⁴ Cf. annexes n°171-172 p. 174-175.

⁴⁷⁵ Alfred Garyevich SCHNITTKE (1934-1998) : compositeur d'origine russo-allemande connu pour avoir élaboré un nouveau style musical nommé polystylisme, dans lequel il juxtapose en très forte proximité des styles

ses compositions, par juxtaposition de styles musicaux de périodes différents. Ainsi, à partir de 1983, les œuvres d'Imre Bak trouvent leur harmonie dans des combinaisons à première vue dissonantes. Cette collision de 'grandes' formes telles les architectures picturales inspirées par Kassák par exemple et de 'petites' formes issues de l'art ornemental populaire hongrois que naît la dynamique des toiles. Les harmonies de couleurs deviennent plus tendres, tandis que la hiérarchie traditionnelle entre les motifs de différente origine éclate, comme en témoignent les œuvres intitulées *Contrastes* et *Palladio I*⁴⁷⁶ dans lesquelles les motifs d'inspiration populaire géométrisés par Bak côtoient les formes de l'Art Nouveau et les références aux éléments du répertoire formel tardif de Kandinsky ou de Dezső Korniss. L'impression de collage que suscitent ces œuvres est obtenue par la peinture des motifs les uns sur les autres, ainsi appliqués en strates successives. Cette stratification elle-même procure la sensation de profondeur et d'ordre d'exécution des différents plans de l'œuvre : un fond au caractère décoratif accentué sur lequel est comme appliquée une sorte de papier à dessin dont les carreaux sont déchirés ; c'est sur ce papier que s'apposent, comme découpés, les motifs-citations. De la même façon que pour István Nádler donc, la musique joue pour Bak un rôle révélateur et libérateur, ouvrant la voie vers un nouveau mode de pensée formelle, la combinatoire picturale que représente l'éclectisme des formes. Ce nouveau moteur de création témoigne d'un esprit de création postmoderniste sur l'impulsion duquel il intègre progressivement dans ses travaux des éléments de la culture visuelle européenne. Je pense notamment aux ornements de la Sécession Viennoise, au répertoire formel de l'art populaire hongrois, la géométrie libérée et angulaire du design futuriste de Giacomo Balla et Fortunato Depero⁴⁷⁷, l'abstraction surréaliste tardive de Kandinsky, les *architectures picturales* de Lajos Kassák⁴⁷⁸, László Moholy-Nagy⁴⁷⁹ et Sándor Bortnyik, les formes abstraites transcendantes de Piet Mondrian et Kazimir Malevitch, les références architecturales à Palladio et Venturi, la tradition de l'Ecole Européenne ainsi que du Groupe des Abstracts, en particulier Dezső Korniss⁴⁸⁰ et Tamás Lossonczy. A tous ces composants de la culture visuelle européenne se

différents et variés de musique ancienne et actuelle. Ainsi dans ses œuvres intitulées *Moz-Art à la Haydn*, *Quasi una sonata*, ou encore *Mephisto*, Schnittke mélange les styles, formes et moyens musicaux, confrontant la grande musique classique et la musique populaire et opérant une réinterprétation et revalorisation de la fonction des fioritures qui lui permet de briser les conventions de composition encore très fortes héritées du baroque.

⁴⁷⁶ Cf. annexes n°173-174 p. 176-177.

⁴⁷⁷ Imre Bak a été fortement influencé par l'activité de Depero, en particulier entre 1919 et 1928, lorsque l'artiste italien fonde la Maison de l'Art Futuriste à Rovereto spécialisée dans la création de jouets, tapisseries et mobilier de style futuriste et lorsqu'il représente les futuristes en 1925 à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris.

⁴⁷⁸ Cf. annexes n°175-176 p. 178.

⁴⁷⁹ Cf. annexes n°177-178 p. 179.

⁴⁸⁰ Cf. annexes n°179-180 p. 180.

mêlent aussi des éléments provenant des œuvres antérieurs d'Imre Bak, autocitations qui sont une manière d'affirmer sa conscience historique et démontrer son appartenance à l'Histoire de l'art du XXe siècle.

Remarquons que de ce point de vue, les approches respectives d'Imre Bak et Károly Kelemen, que nous étudions plus loin, sont similaires en ce qu'elles entreprennent une réinterprétation de certains emblèmes de l'histoire de l'art qui les conduit à s'interroger sur les codes de valorisation artistique et sur la relativité historique en envisageant l'histoire de l'art comme un vivier de formes dont les possibilités de combinaisons sont infinies. La question du postmodernisme trouve donc une réponse originale dans l'œuvre d'Imre Bak. Bien qu'appartenant lui aussi à la génération d'István Nádler, Ákos Birkás et Tamás Hencze, Bak permet de faire, au sein même de la Nouvelle Sensibilité hongroise, le lien entre les peintres abstraits et les peintres résolument figuratifs et plus jeunes que sont Károly Kelemen et László Fehér. Leur œuvre représente parfaitement le retour à une peinture où dominant l'expression de l'existence et de l'individualité de l'artiste et le développement d'une mythologie personnelle, mélange de lieux communs de l'Histoire ou de l'Histoire de l'art et de souvenirs personnels. Au travers de leur critique sévère ou de leur détournement des préoccupations, questions, motifs, techniques et styles de la tradition picturale des avant-gardes telles que l'Ecole Européenne ou le Cercle de Zugló, leur production picturale marque en quelque sorte la fin de l'avant-garde picturale abstraite en Hongrie.

C. Nouvelle figuration et postmodernisme : la nécessité de démythifier l'avant-garde et l'abstraction.

La pratique picturale de Kelemen et de Fehér représentait en effet le renversement de la valeur éthique de l'abstraction au profit de la peinture figurative. Les jeunes peintres considéraient qu'il était temps de reconquérir la légitimité de la figuration en brisant les chaînes qui la maintenaient étroitement liée à la politique culturelle du communisme. Le réalisme socialiste exhalait son dernier souffle et l'abstraction devait également être matée pour que la figuration puisse renaître et se positionner de manière individuelle, indépendante, afin de dépasser le statut d'outil de propagande visuelle qui avait été le sien pendant près de cinquante ans. La reconquête de la figuration était donc la nouvelle question éthique que les jeunes peintres s'impatientsaient de répondre. Dans le cas des peintres figuratifs de la *Nouvelle Sensibilité* hongroise, la démythification des avant-gardes abstraites eu lieu d'une part dans la visualisation du refus physique de l'abstraction et l'acceptation ironique de la non-autonomie de l'artiste conditionné par le monde dans lequel il évolue (Kelemen), d'autre part dans la super-individualisation du sujet pictural et le développement d'une mythologie personnelle extrêmement introspective qui faisaient voler en éclats toutes les orientations universelles, préoccupations tautologiques et engagements spirituels si caractéristiques du travail du Cercle de Zugló.

1. Károly Kelemen : la problématique de la réactualisation de l'histoire à travers la citation ironique de l'histoire de l'art.

a. Les *Images Gommées* ou la nécessité de démythifier l'avant-garde.

Károly Kelemen est peut-être la figure la plus intéressante et la plus subversive de la nouvelle peinture hongroise. Il est le premier artiste hongrois à examiner la question de la crise du modernisme, sa nature périssable et relative dès 1978 avec ses *Images Gommées*⁴⁸¹, dans lesquelles il reproduit au graphite de façon hyperréaliste des clichés de scènes historiques inspirées de l'histoire mythifiée de l'avant-garde internationale : photographies d'une

⁴⁸¹ Cf. annexes n°181-184 p. 181-184.

personnalité légendaire, d'un événement déterminant dans l'histoire de l'art, d'une action ou d'une performance importante. Il choisit des clichés dont la diffusion a influencé de façon déterminante l'Histoire de l'Art moderne, présentant néanmoins un trait singulier, une mutation bouleversant les normes. Ceci peut, remarquons-le, également être interprété comme une référence au fait que la scène artistique hongroise ne pu longtemps se documenter qu'au travers de reproductions et de photos, comme nous l'avons mentionné dans le cas du Cercle de Zugló.

Ce procédé de recopiage ou de restauration d'une scène historique – faisant également référence à l'activité du Cercle consistant à s'essayer aux différents styles et les reproduisant –, qui constitue le premier acte de la démarche créatrice des *Images Gommées*, semble avouer qu'il n'y a plus rien de nouveau à créer dans le domaine pictural. Selon Ágnes Gyetvai, cet aveu de renoncement à la nouveauté provient de l'impact de la société de consommation sur la force de création artistique : « La conscience assujettie à l'usine de symboles culturels du monde industrialisé ne produit effectivement pas de valeur de nouveauté (d'innovation). Elle sombre dans la consommation. Ainsi les représentations et les images emplissant cette conscience (la conscience de masse) ne sont pas des créations intellectuelles indépendantes, mais des schémas préfabriqués, des produits culturels finis, des ready-mades »⁴⁸². A partir de ce constat, Kelemen transforme le doute et le scepticisme quant à la possibilité de créer un style nouveau en force créatrice de style et au lieu d'adopter une démarche de production de symboles, il opte pour la réduction du symbole, en quelque sorte sa consommation par le gommage. Puis imitant les traces du pinceau sur la toile, il efface la scène au moyen d'une gomme. A première vue, au-delà de leur valeur esthétique, ces gestes destructeurs qui ressemblent à des hachures voire des griffures, symbolisent l'attitude critique et le détachement de Kelemen par rapport à la tradition de l'avant-garde internationale et sont porteurs de nombreuses références et citations de l'histoire de l'art – procédé qui est l'essence même de la théorie et pratique créatrice de Kelemen.

La gestualité du gommage peut en effet être rapprochée de l'idée de dévoilement du moi artistique et d'immédiateté propres à l'art Informel, dans la mesure où les gestes-gommages

⁴⁸² « Az iparosodott világ kulturális jelképgyárának kiszolgáltatott tudat ugyanis nem terem újdonságértéket (innovációt) A fogyasztásban merül el, Így e tudatot (a tömeg-tudatot) betöltő képzetek, képmások nem önálló szellemi alkotások, hanem előre gyártott sémák, kulturális késztermékek, ready-made-ek », Ágnes Gyetvai in *Kelemen retrospektív 1975-2002*. Pécs : Jelenkor Kiadó, 2002, p. 30.

dynamiques citent le contenu affectif et émotif du modelé du trait, de la touche. En même temps, Kelemen procède par renversement : les gestes-gommages n'emplissent pas une toile vierge, mais partant d'un contenu déjà élaboré, le réinterprètent en en effaçant, déformant une partie. Alors que face au « Rien », les artistes informels avant-gardistes des années quarante-cinquante créaient des signes élémentaires sur une toile vierge par lesquels ils proclamaient leur existence et prenaient position contre le vide interprété de manière abstraite, Kelemen projette sur les images de l'histoire les signes manifestes de son existence. Le conflit ne prend plus place entre le vide abstrait et les signes concentrant et résumant le moi artistique et social, mais entre l'utopie de l'histoire de la culture et la personne vivant dans l'histoire.

Dans cette série d'*Images Gommées*, le principe de création de Kelemen se base sur une tension et une ambivalence insolubles : la confrontation de l'*Imago*, la scène minutieusement recopiée, restaurée, et de l'*Ego* symbolisé par les gommages destructeurs. L'*Ego* affirme ainsi son pouvoir sur l'*Imago*, comme le démontre l'affirmation de Kelemen lui-même selon laquelle ses travaux « sont des gestes existentiels, non pas picturaux »⁴⁸³.

Le procédé d'effacement constitue également une référence évidente à l'action de 1953 de Robert Rauschenberg, interprétée par les historiens d'art comme l'affirmation de la naissance du Pop art par son caractère parricide rituel. En 1953, Rauschenberg a effacé un dessin de Willem de Kooning, exprimant le rapport de la nouvelle génération pop à l'art subjectif de l'expressionnisme abstrait. Il s'agissait de défaire l'identité de la génération précédente, de la dé-marquer. Chez Kelemen, cette démarcation par rapport à la génération précédente s'opère sur les grands maîtres de l'avant-garde international tels que Jackson Pollock, Marcel Duchamp, Piero Manzoni ou Jasper Johns⁴⁸⁴, qu'il reproduit puis efface, toujours suivant le même procédé. En cela, nous pouvons tracer un parallèle évident avec la rupture entre la jeune génération représentée par Károly Kelemen et László Fehér, et l'avant-garde artistique historique hongroise comprenant l'Ecole Européenne et sa prolongation en le Cercle de Zugló.

⁴⁸³ « Munkáim egzisztenciális gesztusok, és nem festőiek », Károly Kelemen, « Az ego párbeszéde önmagával – kvázi interjú » (« Le dialogue de l'ego avec lui-même – quasi-interview »), *Kelemen*. Budapest : Műcsarnok, 1981, p. 5.

⁴⁸⁴ Cf. annexes n°181-184 p. 181-184.

Kelemen signe même certaines de ses œuvres d'un symbole '&' à la place de son nom, accentuant l'objectivité de la création de valeur par l'Histoire et la création collective d'image face à la création individuelle d'image de valeur. Les *Images Gommées*, manifestes de révolte œdipienne, effleurent également la thématique de la relativité historique : en s'appropriant et retravaillant des événements et œuvres célèbres de l'avant-garde internationale, Kelemen les transpose dans le présent et le lieu – temporalité et géographie – de sa création, les réinterprète et propose donc une lecture des possibilités de l'œuvre et de l'histoire.

b. Le relativisme des systèmes de valeurs de l'Histoire et l'Histoire de l'art ; le passé comme vivier de références et de citations permettant une infinité de nouvelles combinaisons.

Kelemen aborde la crise intellectuelle propre aux années quatre-vingt par le truchement de nouvelles constructions et combinaisons de citations et références culturelles, historiques et actualise en les réinterprétant les topoi historiques ou artistiques. Il envisage par cette démarche la relativité de l'Histoire et de l'Histoire de l'Art en ce qu'elles ne sont respectivement qu'une possibilité intellectuelle et artistique, une voie possible parmi tant d'autres, non pas une valeur absolue.

A partir de la 1982, Kelemen adopte une position ironique, observant la relativité des systèmes de valeurs et de formes et avoue ne rien créer de nouveau en citant et combinant les grands classiques de l'Histoire de l'Art : « Je n'ai pas de but avec mes travaux. Ce ne sont pas des outils pour atteindre un but. Mes travaux sont mes buts. Si mes buts étaient autres, j'exercerais une autre activité qui dans ce cas serait mon but. Etant donné que ma conscience est assujettie comme un objet, ma réflexion n'est pas une protestation contre cet état, mais l'acceptation de cette situation d'assujettissement. Ma réflexion est imitation. JE VEUX⁴⁸⁵ que cela m'arrive »⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ En majuscules dans le texte.

⁴⁸⁶ « Munkáimmal nincs célom. Nem eszközök egy cél érdekében. Munkáim a céljaim. Ha mások lennének a céljaim, akkor másfajta tevékenységet folytatnék, és akkor az lenne a célom. Mivel tudatom tárgyként kiszolgáltatott, reflexióm nem az ez ellen való tiltakozás, hanem a kiszolgáltatottság helyzetének vállalása. Reflexióm az imitálás – AKAROM, hogy ez történjék velem ». KELEMEN Károly. Önreflexió töredékek (Fragments d'autoréflexion). *Kelemen retrospektív 1975-2002*, Budapest : Műcsarnok, 1981, p. 12.

En bref, Kelemen s'exprime contre tout ce qui importait aux artistes du Cercle de Zugló : leur peinture avait un but, elle devait trouver et revêtir une valeur universelle, être un intermédiaire entre les sphères spirituelles élevées et le spectateur, raccorder l'art hongrois aux courants internationaux ; leur peinture voulait résister à la figuration imposée par le réalisme socialiste, marquant ainsi le refus des artistes de s'assujettir à la politique culturelle ; leur peinture n'était pas imitation, mais recherche d'une voie nouvelle.

A l'inverse, Kelemen choisit en effet de réfléchir non pas contre son état formaté, comme le ferait un artiste dont la démarche créatrice est novatrice mais dans le sens de cette dépendance intellectuelle et relie ce choix au processus d'imitation, comme le ferait un épigone. L'imitation s'applique donc au monde dont il dépend intellectuellement. Cet acte d'imitation complètement volontaire (« JE VEUX ») s'exprime dans son œuvre par la réutilisation et la citation de motifs, formes ou œuvres de l'Histoire de l'art.

L'attitude de Kelemen consistant en apparence à ironiser sur son statut d'artiste, sur toute l'histoire de l'art comme sur le contexte politique, montre qu'il a une vision globale très élaborée et complexe de l'homme contemporain conditionné par son appartenance historique et culturelle, mais aussi reflétant le monde dans lequel il vit, comme il le confirme lui-même : « En utilisant des images reproduites, je me livre le monde, pour pouvoir le livrer à lui-même. JE REDUIS MON AUTONOMIE FABRIQUEE A L'ACTE DE RESTITUTION⁴⁸⁷. Je restitue mon assujettissement. Je marque le monde de la marque de mon cerveau marqué »⁴⁸⁸.

Selon l'historienne de l'art Ágnes Gyetvai, par le biais de l'acceptation de ce système par lequel il est formaté, Kelemen montre la voie pour échapper à la domination de ce même système. En acceptation totale de l'état formaté de sa conscience, il puise dans l'Histoire de l'art des images, motifs, œuvres ou scènes qu'il reproduit, explore de nouveau au travers de combinaisons et restitue au monde sous la forme d'une œuvre, agissant comme un miroir combinatoire.

⁴⁸⁷ En majuscules dans le texte.

⁴⁸⁸ « Azzal, hogy reprodukcióban megjelent képmásokat használok, kiszolgáltatom a világot magamnak, hogy kiszolgáltathassam saját magának, gyártott autonómiámat a visszaszolgáltatás aktusává redukálom. Visszaszolgáltatom a kiszolgáltatottságomat. Megbélyegzett agyam bélyegét a világra sütöm », *Ibid.*

L'art de Kelemen est finalement un art référentiel, ce qui diffère radicalement de la démarche de l'avant-garde en ce qu'elle considère le nouveau comme une valeur absolue et l'original comme un mythe. En s'appropriant des scènes et des œuvres mythiques de l'Histoire de l'art universel, Kelemen exerce un art non d'évolution, mais de situation. En renonçant à l'élaboration d'un style, d'un répertoire formel et d'une iconographie qui lui seraient propres, il se réserve la possibilité d'explorer toutes les possibilités à sa guise, donc de mettre en pratique son idée selon laquelle l'Histoire de l'art telle qu'elle a évolué n'est qu'une possibilité sur la large palette des possibles. Cela s'applique autant pour ses œuvres dans lesquelles les icônes de l'Histoire de l'art et les gestes des artistes qui en sont les auteurs lui permettent d'en explorer les possibles, que pour ces mêmes icônes dont il prolonge la potentialité artistique dans son travail : « Me libérant moi-même de ma propre réalité, je peux poursuivre mon destin – en tant qu'éternelle possibilité – dans le leur, et la réalité de leur destin – en tant que possibilité – se poursuit dans la mienne. Je transforme leur double réalité – la réalité de leurs gestes et la réalité apparaissant dans l'image reproduite – en double possibilité. Ils me donnent la possibilité d'exécuter mes gestes, et par mes gestes, je donne de nouveau une possibilité à leurs gestes. J'annihile leurs gestes orientés vers la transcendance par les gestes de la PRESENCE. Je les utilise en construisant en eux des alter egos pour moi-même. Ainsi je me soucie de nous deux »⁴⁸⁹.

c. L'artiste face à la culture de masse et le constat amer des possibilités de création après l'avant-garde.

Kelemen examine la position de l'artiste face à la culture de masse à travers la figure de l'ours en peluche qui est un motif récurrent dans son œuvre à partir de 1985. Selon l'artiste lui-même, l'ours en peluche est un symbole de consommation de masse, en ce qu'il est devenu et a été, pendant des décennies, le jouet préféré de l'enfance de nombreuses générations. L'ours en peluche est, toujours selon Kelemen, le symbole de la condition humaine moderne, produit de la société de consommation. L'ours en peluche apparaît donc, dans l'œuvre de Kelemen,

⁴⁸⁹ « Megszabadítván magam saját valóságomtól, sorsomat – mint örök lehetőséget – az övékben folytathatom, és sorsuk valósága, mint lehetőség az enyémben folytatódik. Kettős valóságukat – gesztusaik valóságát, és képmásként a reprodukcióban megjelenő valóságukat – kettős lehetőséggé változtatom. Lehetőséget adnak gesztusaim elkövetésére, és gesztusaim által gesztusaiknak ismét lehetőséget adok. Transzcendenciára irányuló gesztusaimat megsemmisítem az ITLÉT gesztusaival. Bennük alteregókat építve magamnak – használom őket. Így gondoskodom mindkettőnkéről », *Ibid.*

dans une position forcée, telle que nous pouvons le voir dans *Teddy-Prométhée* et *Teddy avec statue à la Henry Moore incandescente*. L'ours est représenté le corps tordu, les jambes pliées en arrière, le torse penché en arrière. Dans *Teddy-Prométhée*⁴⁹⁰, l'ours est, comme la figure mythologique homonyme, enchaînée à un bloc de pierre. En revanche, son suppliciant n'est pas un rapace, mais la vision de formes abstraites géométriques et constructivistes entourées de masques mortuaires fantomatiques, symbolisant la prééminence de la tradition de l'abstraction géométrique sur la figuration. L'ours n'est manifestement pas en position de force face à l'abstraction, puisqu'il y est enchaîné et se désarticule le bras en tentant de se dégager de son carcan devant la vision d'horreur que lui provoquent les formes géométriques. Dans *Teddy avec statue à la Henry Moore incandescente*⁴⁹¹, Kelemen fait en revanche référence à la grande exposition Henry Moore organisée en 1967 au Műcsarnok de Budapest, l'incandescence de la statue marquant symboliquement la nécessité d'effacer des mémoires un événement culturel de grande ampleur organisé par la politique culturelle officielle du parti communiste hongrois. Cette question est en effet de premier ordre dans la création picturale hongroise au tournant des années quatre-vingt : la page de la politique culturelle officielle à deux vitesses typique du communisme doit être tournée et la peinture figurative en général doit reconquérir sa légitimité et sa liberté face à la peinture figurative prônée par le réalisme socialiste, ainsi que face à l'abstraction représentée et défendue par l'avant-garde.

Le rejet de l'abstraction est une thématique récurrente dans l'œuvre de Károly Kelemen. En parallèle à sa série de l'ours en peluche, le peintre introduit également la figure humaine dans le traitement de cette question, comme le démontre la peinture intitulée *Source malade*⁴⁹². Cette œuvre de format vertical allongé présente le motif d'une tête de putto vomissant un torrent de couleurs rouge, verte, jaune, blanche et noire dans lequel on distingue les formes géométriques basiques du carré, du losange et du cercle. Ces formes rouges, bleues et noires ainsi que le torrent de couleurs duquel elles émergent représentent évidemment le poids historique des abstractions géométrique et lyrique dont Kelemen tente de se débarrasser. *L'Homme au Cube*⁴⁹³ est une autre interprétation de cette question artistique, historique et existentielle. La toile présente une figure humaine nue, écarlate, musculeuse, vue de dos, réalisé dans un style maniériste. Les traits de son visage, profil représenté de trois-quarts, ne

⁴⁹⁰ Cf. annexe n°185 p. 185.

⁴⁹¹ Cf. annexe n°186 p. 186.

⁴⁹² Cf. annexe n°187 p. 187.

⁴⁹³ Cf. annexe n°188 p. 188.

sont pas visibles. L'homme tient devant lui et regarde un cube de couleur bleue, dont la couleur froide comme la glace est en opposition radicale avec la chaleur chromatique dégagée par le corps. Cette peinture illustre donc la confrontation irrationnelle entre un homme, symbole de la peinture figurative, charnelle, sensuelle et un cube, forme géométrique abstraite froide.

L'œuvre de Kelemen est donc une intrication complexe de réinterprétations artistiques, références culturelles, citations historiques et littéraires, par lesquelles l'artiste réfute fondamentalement la possibilité du nouveau et donc de l'avant-garde, la validité de la linéarité dans l'Histoire de l'art et cherche à définir la position et la condition de l'artiste contemporain dans une société formatée contrainte à consommer. Dans son approche artistique, Kelemen désintègre donc la tradition de l'avant-garde par le biais de l'effacement, du renoncement au nouveau dans la production artistique, et du refus de l'abstraction géométrique. Kelemen incarne donc parfaitement l'artiste que préoccupent les questions existentielles et individualistes, représentant en l'occurrence un échelon supplémentaire dans l'investissement individuel de l'artiste dans son œuvre. S'il lui arrive toutefois de citer ses propres travaux parmi les nombreuses références aux œuvres qui l'ont personnellement influencé, Kelemen ne fait jamais référence à son propre passé, sa propre existence, ses propres souvenirs, seulement à sa condition d'artiste.

L'investissement personnel est en revanche la caractéristique de l'œuvre de László Fehér, et symbolise cette progression émotive grâce à laquelle l'individualité personnelle et artistique, longtemps refoulée en Hongrie, trouve enfin sa plus pleine expression. Dans son attitude artistique, Fehér procède à la désintégration de la tradition de l'avant-garde par la sur-personnalisation du travail, la mythologie personnelle, et la négation de la couleur.

2. László Fehér : la toile comme surface d'expression émotive et d'invocation de souvenirs personnels.

Au début des années quatre-vingt, l'art de László Fehér a connu un changement radical au cours duquel l'artiste s'est détourné de l'approche documentaire de la peinture hyperréaliste prédominante dans les années soixante-dix, refusant l'apparence impersonnelle de la surface et l'objectivité de l'illustration. László Fehér expérimenta un nouveau type d'expressionnisme qui supplanta son art factuel par la saturation émotionnelle et la crédibilité individuelle communiquant l'idée d'autoréalisation. Persistant à travailler d'après des photographies qu'il choisit désormais dans l'album de la famille Fehér, la surface picturale n'apparaît dès lors plus comme une base neutre, mais comme une réalité perçue par la vision, réalité vivace, suggestive, éveillant des émotions et des souvenirs.

Dans la tradition picturale hongroise, l'art de László Fehér se rapproche du réalisme expressif, en particulier de la peinture émotionnelle d'István Farkas et de l'interprétation psychologico-symbolique du paysage telle qu'il en a fait l'expérience dans l'œuvre du peintre Tivadar Csontváry. L'art de László Fehér constitue une tentative de renouer et réinterpréter la tradition picturale régionale qui avait été annihilée par l'approche analytique de l'avant-garde hongroise durant trente ans, négligeant les citations personnelles, préférant les styles objectifs, dématérialisés et refusant de se concentrer sur l'apparence.

Fehér (ré)interprète l'Histoire à travers l'évocation de son passé personnel et de ses souvenirs, comme une articulation narrative d'histoires familiales et d'expériences personnelles. Fehér entrelace narration et intensité de l'expression dramatique, condensant le contenu émotionnel et accentuant la suggestivité atmosphérique de l'image. Les personnes prennent place dans un paysage dérangent, partiel, déformé, aux couleurs irréelles, renforçant l'impression de souvenirs lointains et de paradis perdus.

a. La série des paysages dramatiques.

A partir du milieu des années quatre-vingt, les questions historiques gagnent en importance dans l'art de Fehér. Il explore des motifs tirés de ses propres souvenirs d'enfance, des figures

de son histoire personnelle, en travaillant d'après des clichés photographiques. Ces éléments s'accompagnent de références à des événements historiques tragiques comme la seconde guerre mondiale et la persécution symbolisées par des lieux marqués de la tragédie juive, tels des ghettos ou des cimetières rappelant les membres déportés de la famille. Fehér modifie sa propre histoire en se représentant enfant auprès de personnes qu'il n'a jamais rencontré, brouillant les frontières entre événements historiques, imagination personnelle et sphère des rêves. Le travail d'après les photographies de famille où il figure en tant qu'enfant traduit l'intérêt de Fehér pour le passé, pour ce qui a été vécu une fois et ne le sera plus jamais et pour cet instant perdu et irrécupérable qu'immortalise la photographie. Soulignons le fait que l'enfance en tant que point de vue était dans les années soixante-dix en Hongrie très prisé dans la littérature ; elle constituait un refuge de candeur face à la dure réalité et aux horreurs morales et sociales du communisme et un bastion d'honnêteté dans un pays où toute information était manipulée. Ainsi sont nés à la suite les uns des autres des romans, récits et poèmes racontés depuis l'enfance d'auteurs tels que Péter Esterházy (*Fancsikó és Pinta*, 1976), Árpád Ajtony, Péter Nádas (*La Bible*, 1976, et *La fin d'un roman de famille*, 1977). Ainsi, c'est pour la peinture que Fehér a découvert l'enfance comme source d'inspiration et possibilité d'expression picturale de différents niveaux : historique et existentiel.

Le motif récurrent dans ce cycle historique de l'enfance est la projection de figures humaines uniquement représentées par un contour blanc lévitant sur des paysages naturels ou architecturaux. L'artiste défie par ce biais les conventions de représentation en faisant apparaître le premier plan, l'arrière-plan et les figures humaines sur le même plan, émergeant telles des entités rêvées, se fondant dans le paysage par leur entière transparence. Les figures sont représentées comme des sensations lointaines de présence humaine dans des paysages reconstitués par la mémoire. Fehér questionne donc le rapport entre présence et absence, rêve et réalité, existence et inexistence, souvenirs et présent, en reformulant son propre héritage mémoriel et historique : ses principales sources d'inspiration sont la petite ville de Tác où il est né, ainsi que le château de Dég appartenant à la fameuse famille Festetics, où son père a enseigné pendant plusieurs années. Cette période lui inspire d'ailleurs la série *Souvenirs de Dég*, d'importance centrale dans l'évolution artistique du peintre.

b. La série *Souvenirs de Dég* ou la dimension psychologique et ontologique de la couleur.

Dans cette série, Fehér représente pour la première fois les personnages avec un simple contour blanc, explore de fait la relation entre l'homme transparent et son environnement – nature et architecture – beaucoup plus physique et tangible, ainsi que le rapport entre espace et forme. Après une simplification extrême de la représentation éliminant tout détail narratif et se limitant généralement à une ou plusieurs silhouettes, un fond vide et un élément architectural, les couleurs – le jaune, le blanc et le noir – acquièrent également une valeur structurelle, en ce qu'elles déterminent les différents plans et opposent le plus souvent élément architectural et élément naturel, comme le démontre l'œuvre intitulée *Avec mon père*⁴⁹⁴. Progressivement, la combinaison de ces trois couleurs prend le pas sur tout autre assemblage chromatique et son invraisemblance par rapport aux couleurs d'origine – vert pour les arbres, gris-blanc pour la pierre et la neige – suscite une impression onirique de nostalgie, de mélancolie, mais aussi de solitude et d'insécurité suggérée par l'immatérialité des personnes représentées et par le sentiment que la scène flotte dans une immensité infinie jaune ou noire⁴⁹⁵. Nous pourrions rapprocher cette idée de solitude aux 'limites de l'être' telles que les a formulées le philosophe Emmanuel Levinas dans *Le temps et l'autre* ou dans *Ethique et Infini* : « Le fait d'être est, en réalité, ce qu'il a de plus privé ; l'existence est la seule chose que je ne puisse communiquer ; bien que je puisse parler de mon existence, je ne suis pas capable de la partager. Ici se manifeste la solitude en tant qu'isolement qui elle-même se rapport aux faits d'être. Le social se situe au-delà des limites de l'ontologie »⁴⁹⁶. Entre 1989 et 1990, Fehér pousse ses recherches chromatiques sur la question ontologique de la solitude individuelle dans la couleur rose plus tendre suggérant une atmosphère plus sereine et méditative tout en conservant la présence des personnages par leurs seuls contours⁴⁹⁷, puis exclut complètement la couleur au cours de l'année quatre-vingt-dix. En basant la composition sur l'opposition du noir et du blanc et jouant sur les nuances du gris, ses travaux reprennent l'apparence de clichés photographiques cette fois négatifs, mais préservent leur contenu intime, nostalgique et émotif.

⁴⁹⁴ Cf. annexes n°189-190 p. 189.

⁴⁹⁵ Cf. annexes n°191-192 p. 190.

⁴⁹⁶ Cf. LEVINAS Emmanuel. *Ethique et Infini, dialogue avec Philip Nemo*. Paris : Fayard, collection L'Espace intérieur, 1982.

⁴⁹⁷ Cf. annexe n°193 p. 191.

c. La disparition de la couleur.

Dans les œuvres en noir et blanc de Fehér, la présence cosmique de la clarté et de l'obscurité emplit la toile à la place de la couleur et semble s'adresser directement à l'inconscient du spectateur. La matérialité des objets ou des architectures persiste, tout comme l'immatérialité des personnages. C'est la première fois cependant que Fehér représente l'ombre du personnage, paradoxe d'autant plus grand que le corps est transparent. Selon Evelyn Weiss, le travail de Fehér fait écho à l'œuvre d'Adalbert von Chamisso intitulée *La fameuse histoire de Peter Schlmihl* dans laquelle cet homme échange son ombre contre le pouvoir et la fortune, mais réalise par la suite qu'il n'a pas sa place dans la société sans son ombre. Dans l'œuvre de Fehér, nous rencontrons l'inverse : l'ombre est bien présente ; c'est le corps qui semble s'évanouir. Les personnages ne sont plus que les ombres d'eux-mêmes⁴⁹⁸.

L'œuvre de László Fehér constitue donc l'approche à la question du postmodernisme la plus personnelles et émotionnelle dans la Nouvelle Sensibilité hongroise. L'art autoréférentiel qu'a élaboré le peintre rejoint le développement des nombreuses mythologies individuelles dans les années soixante-dix, comme en témoignent les œuvres respectives de Panamarenko, Paul Thek, Christian Boltanski, Anne et Patrick Poirier, Anna Oppermann, Jürgen Brodwolf, Dorothee von Windheim, Nikolaus Lang, Jean-Marie Bertholin, ou Claudio Costa. Cette individualisation des ambitions se caractérise par la mise en lumière de l'image du monde personnelle, pseudo-mythologique, pseudo-historique de l'artiste et par les objets, éléments, espaces, personnes ou matières déterminants pour lui qu'il investit d'une signification symbolique ou allégorique. Par le truchement de cette auto-mythification se développent des systèmes de référence unipersonnelle se nourrissant de l'existence même de l'artiste – l'histoire de sa vie, ses souvenirs et son image du monde – et constituant un microcosme poétisé.

⁴⁹⁸ Cf. annexes n°194-195 p. 192-193.

3. La volonté d'ouverture vers l'Occident : le rôle de l'historien d'art

Lóránd Hegyi.

a. La parenté avec les théories artistiques et les manifestations occidentales du retour vers la peinture.

Il est intéressant de s'interroger sur la base théorique de la Nouvelle Sensibilité hongroise : Hegyi basait alors ses livres et articles sur les théories picturales de la *heftige Malerei* allemande et sur la *transavanguardia* italienne. Ceci reste une supposition, mais Hegyi, lors de ses fréquents voyages en Allemagne – il a notamment été boursier du DAAD, Office allemand d'échanges universitaires), a très probablement pu, si ce n'est rentrer directement en contact avec les artistes allemands et leur Galerie Am Moritzplatz, du moins voir en 1980 l'exposition intitulée *heftige Malerei* présentée à la Haus am Waldsee de Berlin. Aucune source écrite ni orale ne confirme cette hypothèse, tous les artistes interviewés ayant affirmé que ce changement de cap pictural leur était venu d'une saturation face à l'art conceptuel trop impersonnel et stérile, non pas d'une influence extérieure. Mais alors que les tendances artistiques occidentales gravitaient depuis les années soixante et soixante-dix autour de la question du postmodernisme et de sa relation avec le modernisme, cette notion n'existait pas en Hongrie. Peu d'écrits étant édités sur le sujet en question jusqu'à la fin des années quatre-vingt, le vocable postmoderniste était presque inconnu. Hegyi cherchait d'avantage à déterminer et définir un éclectisme spécifiquement hongrois qui s'est selon ses propos développé à partir du moment où, aux valeurs d'exclusivité, d'unicité d'un courant dominant (celui représenté par l'avant-garde, en l'occurrence) succèdent le pluralisme, l'hétérogénéité ainsi que les formes de cultures régionales⁴⁹⁹. Il tente de mettre en parallèle cet éclectisme hongrois et les théories occidentales en se référant donc à Alan Sondheim au sujet de l'art après les mouvements et des mythologies individuelles, à Janet Kardon au sujet de la décennie pluraliste que représentent les années soixante-dix, à Flavio Caroli concernant la toute-puissance de la personnalité artistique au tournant des années soixante-dix et quatre-vingt, ou encore à Jean-Christophe Ammann à propos de la disparition des mouvements à la fin des années soixante-dix, la liquidation des tendances stylistiques dominantes au bénéfice de

⁴⁹⁹ Cf. HEGYI Lóránd. Új Szenzibilitás IV, Az eklektika jelensége és a mozgalmak (Nouvelle Sensibilité IV, Le phénomène de l'éclectisme et les mouvements). DÉVÉNYI István, HEGYI Lóránd éd. *Eklektika* '85. Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 1986, p. 18.

l'accomplissement du Moi artistique. Sauf qu'en Hongrie, ce processus avait une dizaine d'années de retard.

Même une comparaison avec le territoire germanophone, avec lequel la Hongrie a eu historiquement des liens durables, s'avère difficile : le néo-expressionnisme allemand s'appliquait depuis 1960, après la mode de l'expressionnisme abstrait venue des Etats-Unis, à reconquérir la légitimité de la peinture figurative associée depuis la Seconde Guerre Mondiale au fascisme. Il était question de surmonter ce choc et la honte d'être Allemand et de désinhiber le peuple et les artistes en employant les couleurs du drapeau allemand, par exemple. En Hongrie en revanche, c'est l'avant-garde qui avait joué ce rôle d'opposant au communisme et à sa dictature culturelle. Pour les artistes de la Nouvelle Sensibilité, comme pour ceux du Cercle de Zugló, il s'agissait plus de perpétuer la tradition de l'Ecole Européenne et de la première avant-garde hongroise – je pense notamment à Kassák, Korniss, Moholy-Nagy – qui avait été étouffée par la Seconde Guerre Mondiale et le communisme. En bref, il s'agissait de réapprendre le geste pictural.

En outre, si nous comparons les manifestations occidentales opérant un retour vers la peinture, telles que les *Neue Wilden* allemands ou la *Transavanguardia* italienne, ou même celle voisine de la scène artistique yougoslave⁵⁰⁰, une différence d'ordre majeur saute immédiatement aux yeux : tandis que les artistes allemands et italiens s'expriment dans la figuration, les œuvres des artistes hongrois Ákos Birkás, Imre Bak et István Nádler sont abstraites. Ceci creuse un fossé considérable dans la mouvance de la Nouvelle Sensibilité elle-même entre les artistes privilégiant l'abstraction et ceux délibérément figuratifs, tels que Károly Kelemen et László Fehér. Il est donc difficile de parler de groupe ou de formation artistique homogène. En cela, l'explication de Hegyi privilégiant le concept d'éclectisme correspond parfaitement à l'esprit du groupe. Il devient dès lors intéressant d'examiner dans quelle mesure cette idée d'éclectisme développée par Hegyi correspond véritablement à l'idée du postmodernisme occidental.

⁵⁰⁰ Je pense aux peintres yougoslaves Milan Erič, Zvezdana Fio, Nina Invančić, Metka Krašovec, Živko Marušič, Igor Rončević, Andraž Šalamun et Jože Slak.

b. La diffusion des théories postmodernistes en Hongrie.

Il est pertinent de déterminer si la Nouvelle Sensibilité hongroise constitue vraiment une rupture postmoderne ou une version édulcorée de modernisme. Nous savons que la mentalité postmoderne était surtout présente dans la littérature hongroise, dans l'œuvre d'auteurs tels que Péter Esterházy, Péter Nádas, Ferenc Temesi, Dezső Tandori, Péter Lengyel, Péter Hajnóczy, Géza Bereményi, László Márton, László Krasznahorkai. La littérature postmoderne était caractérisée par la déconstruction, la minimalisation, l'interruption de l'histoire, la fréquence de la réécriture diversifiée. Ainsi, le texte postmoderne se construit sur l'histoire de sa propre genèse, réflexion et auto-explication⁵⁰¹. Ce tissu textuel hétérogène est lui-même imprégné d'intertextualité : libre utilisation de textes 'invités' jusqu'au plagiat, incrustation de citations marquées ou non, autoréférences, intercalation de formes textuelles étrangères au tissu originel, en général non littéraires, ou considérées de niveau littéraire inférieur, tel que des fragments de textes destinés à la publicité et la consommation de masse.

Remarquons en revanche que la philosophie postmoderne n'eut pas d'impact significatif à l'époque. En effet, seuls quelques articles de Michel Foucault et de Jean-François Lyotard ont été traduits en langue hongroise. Les livres de Roland Barthes étaient accessibles mais pas sous le titre *postmoderne*. Ce n'est qu'à partir des années quatre-vingt-dix que le postmodernisme s'est diffusé dans la littérature et la pensée philosophique hongroise par le biais de publications, traductions et écrits concernant la philosophie postmoderne (poststructuralisme et déconstructivisme), dont l'ouvrage synthétique de Bertalan Pethő, *Le postmoderne*⁵⁰², parut en 1992.

Un autre canal par lequel les théories postmodernistes ont pu arriver en Hongrie était celui de l'architecture. Effectivement, Imre Bak fait mention de l'influence du postmodernisme architectural sur son travail en se référant aux théories de Charles Jencks et Robert Venturi. En effet, le débat sur la postmodernité a d'abord commencé dans le champ de l'architecture, entraînant une rupture avec la volonté de modernité absolue, tant dans les formes que dans les

⁵⁰¹ L'exemple illustrant le mieux ces caractéristiques est l'œuvre de Péter Esterházy intitulée *Termelési regény* (1979), roman ironique-satirique dans lequel s'écrivent parallèlement le roman fondamentalement autobiographique et l'autobiographie de l'œuvre, prenant la forme d'un texte principal et d'un appareil de notes beaucoup plus volumineux.

⁵⁰² PETHŐ Bertalan. *A posztmodern*. Budapest : Gondolat, Budapest, 1992.

matériaux, et prônant soit un retour au néoclassique, soit un mélange des genres. Ce fut la *Magyar Építőművészek Szövetsége (Union des Ingénieurs Architectes Hongrois)* qui pour la première fois imprima en quelques centaines d'exemplaires une sélection des écrits de Charles Jencks, maître de la théorie de l'architecture postmoderne. En 1986, elle édita également en langue hongroise *De l'ambiguïté en architecture* (1966) de Robert Venturi. Nous pouvons aisément remarquer l'influence de cette dernière caractéristique sur la démarche créatrice d'Imre Bak dans les années quatre-vingt. En revanche, l'influence de la pensée philosophique occidentale n'a pas été déterminante pour la *Nouvelle Sensibilité* hongroise, ce que soutient l'historienne d'art Katalin Keserü : « Il est vrai que dans les années quatre-vingt, l'avant-garde a perdu de son actualité et en tant que phénomène lié à une époque, a disparu ; en Hongrie cependant, le modernisme n'a pas vraiment disparu au point que ses effets ne soient sensibles encore aujourd'hui »⁵⁰³.

En effet, ce n'est qu'en 2001, lors d'un 'post-vernissage' d'une exposition de Károly Kelemen⁵⁰⁴ que Hegyi s'appuie ouvertement sur la philosophie postmoderniste et les théories de Lyotard, Paul de Man⁵⁰⁵ (Art de légitimation référentielle face au nouveau par excellence de l'avant-garde), Rosalind Krauss, Jürgen Habermas ou Arthur C. Danto (« *Situation of heterogeneous temporalities* ») pour expliquer la mouvance de la *Nouvelle Sensibilité*.

Dans le cas de la Hongrie, parler du postmodernisme conviendrait plutôt à admettre une prolongation du modernisme. La *Nouvelle Sensibilité* ne correspond en tout cas pas au concept d'Habermas consistant à faire du postmodernisme un anti-modernisme ; elle s'inscrit finalement dans la continuité du modernisme dont elle est, pour reprendre les termes d'Ákos Birkás, « une douce virevolte »⁵⁰⁶. De plus, la *Nouvelle Sensibilité* rassemble différentes visions, toutes extrêmement individuelles et personnelles, de la question existentielle et identitaire de l'homme et de l'artiste. Cette hyper-individualisation ne provient pas du milieu

⁵⁰³ « Igaz, hogy a nyolcvanas években az avantgárd elveszítette aktualitását és mint egy kor jelensége, eltűnt ; Magyarországon viszont a modernizmus nem tűnt el olyan mértékben, hogy hatásait ne lehessen érezni a mai napig », KESERÜ Katalin éd. *A modern poszt-jai – Esszék, tanulmányok, dokumentumok a 80-as évek magyar művészetéről*. Budapest : ELTE BTK, 1994, p. 11.

⁵⁰⁴ HEGYI Lóránd. *Posztmegnyitó a Szinyei Szalonban (Post-vernissage au Salon Szinyei)*. Kelemen retrospektív 1975-2002. Pécs : Jelenkor Kiadó, 2002, p. 49-51.

⁵⁰⁵ Paul de MAN est un philosophe et esthète américain, membre du cercle Novembre de New York.

⁵⁰⁶ « Jó lesz, ha a 80-as évek tradicionalizmusát nem tekintjük az elbizonytalanodott avantgardizmuson belül fellépő tendenciák egyenes folyományának, hanem édes fordulatnak », BIRKÁS Ákos. *Rabinext Stúdió*. Szentendre : Vajda Lajos Stúdió, 1983, p. 30.

originel du Cercle de Zugló, mais se développe avec l'esprit des années quatre-vingt et marque d'une certaine manière la fin de l'orientation et la recherche communes, du travail de groupe des artistes propre aux années soixante et consistant à définir l'art contemporain hongrois.

En effet, alors qu'Ákos Birkás et Tamás Hencze s'expriment l'un dans la gestualité matérielle, l'autre dans la pseudo-gestualité, nous voyons apparaître dans l'œuvre d'István Nádler et d'Imre Bak le procédé de citation, de référence et d'emprunt formel. Les quatre artistes explorent cette question fondamentale par le biais de la peinture abstraite, pendant que Károly Kelemen et László Fehér lui répondent par la figuration. Par conséquent, la Nouvelle Sensibilité hongroise détermine plus un état d'esprit ou un état de création qu'un véritable groupe d'artistes fédérés autour de mêmes idées et idéaux, nous devinons dans la démarche de chacun la préoccupation, tenter de clore la période de l'avant-garde tout en reconstituant la conscience politique et historique de l'artiste, comme nous l'avons vu de manière particulièrement évidente avec István Nádler et Károly Kelemen.

L'entreprise de Lóránd Hegyi consistant à fédérer ce groupe pourtant hétérogène, éclaté (en âge, en style, en orientations) et l'apparenter aux tendances occidentales plus structurées, cohérentes et homogènes n'a donc pas abouti, à cause de circonstances culturelles, politiques et de personnalités artistiques s'exprimant chacune dans des registres radicalement différents. Elle témoigne cependant de la volonté récurrente et réitérée d'inscrire l'art et l'histoire de l'art hongrois dans une continuité, une tradition mais aussi une contemporanéité occidentale, ce qui était déjà l'ambition du Cercle de Zugló, elle-même héritée de la pensée de l'Ecole Européenne. Ce sentiment d'appartenance à l'Occident et la nécessité de l'exprimer, de le confirmer, de le renforcer toujours et encore est effectivement l'une des deux caractéristiques majeures qui constituent le pivot de l'histoire de l'art hongrois au XXe siècle : d'un côté se reconnaître dans la tradition artistique d'Europe de l'Est, revivifier une culture archaïque qui forme le ciment de la 'magyarité', comme l'illustrent les travaux d'Imre Bak, István Nádler et László Fehér, et de l'autre côté rechercher et assumer son identité occidentale, caractéristique de l'œuvre d'Ákos Birkás, Tamás Hencze et Károly Kelemen. L'éclectisme stylistique revendiqué par des artistes tels qu'Imre Bak et constaté par des critiques tels qu'István Dévényi, Katalin Néray et Lóránd Hegyi en est la preuve évidente.

La Nouvelle Sensibilité hongroise permet également de confirmer les possibilités et impossibilités de création artistique pendant toute la période du communisme. Le prolongement de l'importance du contexte politique hongrois et son impact sur la scène artistique est l'élément qui explique peut être le mieux le paradoxe générationnel de cette formation artistique. Il est évident que si la création avait été plus libre, ce serait sans doute une génération plus jeune et se détournant de la peinture abstraite qui aurait succédé aux différents mouvements d'avant-garde, comme nous l'a précédemment confirmé István Dévényi : « En substance, le fait que surtout en Hongrie, parmi les représentants les plus connus du mouvement avant-gardiste des années 1960-1970, de plus en plus se soient fait les porte-drapeaux de ce phénomène, est vrai. La théorie de la relève des générations n'est justifiable qu'en partie, bien que le rapport des 'jeunes' aux traditions ne soit pas caractérisé par l'opposition, mais par l'absence de préjugés »⁵⁰⁷.

Il est donc impossible d'envisager la Nouvelle Sensibilité comme une rupture par rapport à l'avant-garde, car l'avant-garde n'avait pas de légitimité artistique, point sur lequel insiste Ákos Birkás : « En Hongrie, l'activité de l'avant-garde ne devint pas connue au point que sa critique eut pu former un nouveau groupe, comme en Occident »⁵⁰⁸. Les artistes de cette génération devaient donc trouver un autre mode d'expression qui rencontrerait une légitimité et une reconnaissance même relatives de la part de la politique culturelle. Et le mode d'expression employé par la Nouvelle Sensibilité était finalement la prolongation de la voie empruntée par le Cercle de Zugló, alternative modérée de création picturale.

⁵⁰⁷ « L'essentiel est que le fait, que surtout en Hongrie, parmi les représentants les plus connus du mouvement avant-gardiste des années 1960-1970, de plus en plus se soient fait les porte-drapeaux de ce phénomène, est vrai. La théorie de la relève des générations n'est justifiable qu'en partie, bien que le rapport des 'jeunes' aux traditions ne soit pas caractérisé par l'opposition, mais par l'absence de préjugés »⁵⁰⁷.

⁵⁰⁸ « Magyarországon az avantgárd tevékenysége nem vált annyira ismertté, hogy kritikája megformálhatott volna egy másik csoportot, mint Nyugaton », BIRKÁS Ákos. Az avantgárd halott. *Artpool Letter*, 1983, n°1. Disponible sur : Site web consulté le 13 mars 2009, <http://artpool.hu/Al/al01/Birkas2.html>. Site web consulté le 12 avril 2009.

CONCLUSION

La nature et l'histoire du Cercle de Zugló est donc bien plus complexe que la manière dont Gábor András le catégorise dans son étude intitulée *A Zuglói Kör (1958-1968), Egy művészcsoporthatvanas évekből (Le Cercle de Zugló (1958-1968) Un groupe d'artiste des années soixante)*. Le fait que la dénomination effective 'Cercle de Zugló' n'apparût que bien plus tard, en 1979, sous la plume de l'historien d'art István Hajdu, est selon nous révélateur de la manière dont les jeunes artistes eux-mêmes considéraient leur propre formation ainsi que l'époque dans laquelle elle exista. En effet, le Cercle de Zugló doit être mentionné comme un groupe en perpétuelle évolution, quitté et rejoint par de nouveaux membres, qu'ils soient peintres ou sculpteurs, qu'ils aient bénéficié d'une formation artistique ou qu'ils se soient engagés sur la voie artistique de manière totalement autodidacte. Le Cercle était un point de rencontre, un creuset où se cristallisaient les questions artistiques, esthétiques, culturelles et intellectuelles du moment, et où chacun puisait les informations et le contenu dont il avait besoin.

Le Cercle de Zugló doit davantage être vu comme un miroir reflétant l'esprit d'une époque s'étendant sur près de cinquante ans, de 1945 à 1990, et portant de ce fait en lui la réminiscence spectrale de la période glorieuse de l'Ecole Européenne, la grande avant-garde picturale abstraite de l'après Seconde Guerre Mondiale, mais aussi les stigmates d'une jeune génération d'artistes désespérée de se dégager du carcan réaliste socialiste de la politique culturelle hongroise pour rejoindre et refaire partie de la circulation sanguine artistique européenne.

Nous pouvons donc affirmer que l'intérêt principal de l'activité artistique – aux interprétations et motivations individuelles somme toute diversifiées et hétérogènes – du Cercle de Zugló réside dans ses efforts à redéfinir les possibilités de création picturale, rétablir la légitimité de l'art abstrait, et surtout, en posant des questions toujours plus courageuses et radicales, mettre au clair le destin de l'art hongrois et sa connexion avec l'évolution de l'art sur le plan international. Il était difficile d'accepter le fait qu'en 1949 l'art hongrois fut littéralement arraché puis, pendant longtemps, isolé de son contexte international, poursuivant une pseudo-existence dans un pays hermétiquement clos à toute influence ou nouveauté de l'étranger, loin des problématiques de l'art actuel, confiné dans un réalisme du XIXe siècle

idéologisé et instrumentalisé par le pouvoir communiste. Après le cataclysme de la révolution de 1956, la génération de Sándor Molnár, Pál Deim, Imre Bak, István Nádler, Tamás Hencze, Tibor Csiky, Sándor Csutoros, Endre Hortobágyi et János Fajó tenta de rétablir au début des années soixante le rapport entre l'art hongrois et international. Le Cercle de Zugló trouva des réponses à ses nombreuses questions dans la peinture de l'Ecole de Paris. C'est à travers les œuvres de Jean Bazaine, Maurice Estève, Alfred Manessier ou encore Pierre Soulages que ces jeunes artistes découvrirent et comprirent ce qu'ils ne pouvaient alors qu'imaginer, à savoir la force de la composition, de la couleur, et de la structure picturale.

Comme nous l'avons vu dans notre première partie, les membres du Cercle de Zugló se détournèrent rapidement des formes d'expression réalistes et figuratives, pour explorer les nouvelles voies de l'abstraction. Cette position pouvait bien évidemment être interprétée en tant qu'intention esthétique, mais il s'agissait également d'une attitude éthique de contestation silencieuse s'opposant à l'oppression idéologique menée par la politique culturelle, ainsi que de l'expression de leur solidarité envers la génération plus âgée de l'avant-garde artistique, opprimée et muselée par le gouvernement.

Ils trouvèrent dans l'abstraction lyrique la possibilité d'échapper à cette tradition hongroise si forte du réalisme expressif dramatique et posèrent leur peinture sur des bases totalement nouvelles. Ils bravaient ainsi le mimétisme narratif des thématiques littéraires et des contenus symboliques de la peinture pathétique-romantique hongroise. Ils souhaitaient créer une peinture nouvelle, libre, dont la réception esthétique ne serait par déterminée par la représentation, mais par le contenu autonome de l'œuvre, les questions immanentes, visuelles et plastiques de la forme, ainsi que par la fonction nouvelle d'une l'image dépourvue d'objet.

En théorie comme en pratique, ils élaborèrent une démarche artistique dans laquelle la toile jouait le rôle de surface picturale souveraine, uniquement déterminée par des nécessités visuelles et des considérations structurelles. Ils tentèrent d'accorder et d'harmoniser la signification psychologique et émotionnelle exprimée dans une touche picturale automatique et le principe du système et de la structure. C'est ainsi que virent le jour dans la première moitié des années soixante en Hongrie les premières œuvres témoignant de l'influence formelle de l'abstraction lyrique française représentée par Soulages, Manessier, Bazaine ou Estève.

La réception par la critique artistique hongroise de ces œuvres à caractère abstrait lyrique s'avérait, en revanche, plus que mitigée. Comme nous l'avons mentionné plus haut, le fait que l'abstraction lyrique soit d'inspiration réelle, en majorité naturelle, constituait, dans la lumière de la tradition artistique hongroise du constructivisme et de la non-figuration de forme pure, un facteur de forte incompréhension à la base et dès le départ. Que l'analyse superficielle a posteriori et de la négligence cette période abstraite lyrique par la critique hongroise soit elle-même aussi forte, témoignait en effet de ce même facteur d'incompréhension.

La position de la critique artistique face à la période abstraite lyrique du Cercle de Zugló était clairement inconfortable. Conséquence directe de la dichotomie schizoïde, mentionnée plus haut, de la scène artistique contemporaine hongroise à l'abstraction et au réalisme, la critique artistique manifestait son incompréhension et interprétait régulièrement de manière erronée l'importance et la nature de cette période abstraite lyrique dans le travail du Cercle de Zugló. Pour illustrer cette idée, selon László Fábrián, dans l'œuvre de Sándor Molnár : « le décontenancement est provoqué par le fait que [...] la figuration et la non-figuration ne s'excluent pas mutuellement »⁵⁰⁹. Cette affirmation renforce donc l'idée profondément ancrée dans la scène contemporaine selon laquelle la figuration et l'abstraction sont historiquement et formellement incompatibles, et confirme la gêne manifestement ressentie par la critique lorsque leur combinaison est tentée. Quant à l'étape de l'abstraction lyrique couvrant plus d'une décennie dans l'œuvre de Sándor Molnár, László Fábrián estime que : « cette étape fugace n'était qu'une transition dans la peinture de Molnár... »⁵¹⁰, ignorant l'importance de la démarche et le temps qu'y a consacré le peintre.

La classification erronée des membres du Cercle en artistes non-figuratifs est également récurrente. Lóránd Hegyi déclare en effet à propos de l'exposition de Sándor Molnár dans la salle Mednyánszky : « Trente œuvres étaient présentées à l'exposition de 1966, toutes non-figuratives. Son orientation vers la non-figuration complète se renforce à la suite de son voyage à Paris [...]. Si ses peintures suscitent souvent des associations paysagères, ce n'est pas à cause de la figuration de la scène, mais bien plus à cause de leur contenu impressif ». Dans cette même étude, Hegyi positionne l'abstraction lyrique comme l'un des piliers de

⁵⁰⁹ « A meghökkenést eleve az okozza, hogy [...] a figurativitás és a non-figuráció sem rekeszti ki egymást », FÁBRIÁN László. *Molnár*. Budapest : Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1981, p. 5.

⁵¹⁰ « ... Molnár festészetének ez a röpke állomása csak átmenet volt ... », *Ibid.*

l'expressionnisme abstrait hongrois : « L'expressionnisme abstrait [...] véhicule une attitude qui rompt de manière radicale avec la pratique artistique d'après nature, de reproduction, réaliste-naturaliste et postimpressionniste. En simplifiant les choses, nous pouvons dire que l'expressionnisme abstrait, la calligraphie, l'Informel, l'abstraction lyrique sont d'une certaine façon une 'tabula rasa' dans l'art hongrois »⁵¹¹.

Comment expliquer en effet que l'origine figurative de l'abstraction lyrique, mouvement artistique se nourrissant d'une impression réelle, d'une chose vue, synthétisée puis abstraite, soit omise et occultée? Comment justifier que l'abstraction lyrique elle-même soit ensuite catégorisée au même titre que l'abstraction expressionniste, l'Informel, ou la calligraphie, dont le point de départ est d'emblée abstrait? Une explication probable que l'on avance avec précaution peut être que les professionnels de l'art voulaient automatiquement voir en l'abstraction lyrique une variante de la non-figuration, renforçant donc de nouveau l'idée de dichotomie et d'incompatibilité entre la non-figuration et le réalisme, telle que nous l'avons discutée plus haut. Voir l'abstraction lyrique comme une variante de la non-figuration revenait donc, d'une certaine manière, à légitimer son existence à la lumière de ce schisme esthétique et idéologique, et d'une autre à réfuter son essence même qui se veut d'origine réelle.

Notons également d'un point de vue historique plus large qu'en Hongrie, l'abstraction lyrique avait une connotation négative jusqu'à la fin des années soixante. Le lyrisme sous-entendait en effet qu'il s'agissait d'un style non constructiviste. Le constructivisme avait acquis sa légitimité au terme de longues années de persévérance et c'est surtout grâce à Lajos Kassák que le principe constructiviste fut enfin reconnu, compris comme tradition picturale et parvint finalement à s'ancrer dans la conscience artistique. L'abstraction lyrique irritait donc de part sa non-appartenance à la tradition picturale hongroise.

⁵¹¹ « Az absztrakt expresszionizmus [...] olyan szemléletet hordoz, ami gyökeresen szakít mindenfajta természetelvű, leképező, realista-naturalista és posztimpressionista művészeti gyakorlattal. Kis leegyszerűsítéssel azt mondhatnánk, hogy az absztrakt expresszionizmus, a kalligráfia, az informel, a lírai absztrakció egyfajta 'tabula rasa' a magyar művészetben », HEGYI Lóránd, Kalligráfia, absztrakt expresszionizmus, informel Magyarországon 1958-1970 között (Calligraphie, expressionnisme abstrait, informel en Hongrie entre 1958 et 1970). *Ars Hungarica*, 1991, n°1, p. 6.

Il n'est donc pas surprenant que les jeunes peintres du Cercle de Zugló tendent à clore la parenthèse expérimentatrice de l'abstraction lyrique afin de forger leur propre style, en général plus géométrique et cadré, davantage dans la lignée de la tradition de l'abstraction hongroise plus ou moins transmise durant leurs études à l'Académie des Beaux Arts, ou en tant qu'acquis culturel et artistique inconscient. A partir du milieu des années soixante en effet, leur intérêt pour l'Ecole de Paris céda la place aux nouvelles tendances de l'art américain telles que le minimalisme, le Hard-edge, le Shaped canvas et le Pop art. Au milieu de la décennie, les jeunes artistes purent enfin voyager en Europe et, par ce biais, redéfinir et actualiser de visu cette actualité et contemporanéité artistique qu'ils souhaitaient tant réintégrer et qui, d'euro-péenne, devint mondiale. Ils inaugurèrent ainsi une nouvelle période dans l'histoire de l'art hongrois, interprétée comme néo-constructiviste par les critiques qui voulaient voire en elle la renaissance des traditions picturales constructivistes de l'avant-garde historique du pays.

Cependant, ce néo-constructivisme ne se manifesta pas en tant que mouvance artistique claire en Hongrie. Il exista en parallèle, voire en symbiose avec l'Op-art, le Pop art, mais aussi le surnaturalisme. Il s'agissait en effet de compenser et rattraper un retard d'une décennie et demi, carence artistique générée par la politique culturelle officielle. Ceci laissa une trace beaucoup plus grande sur la période abstraite géométrique du Cercle de Zugló que sur sa période abstraite lyrique précédente. En effet l'arrivée presque simultanée du Pop art, le Hard-edge et le Shaped canvas en Hongrie engendra des œuvres hybrides mêlant les répertoires formels de ces mouvements, comme nous avons pu le voir dans les travaux d'Imre Bak et d'István Nádler en particulier. Ainsi, quand bien même Imre Bak, Tibor Csiky, János Fajó, Tamás Hencze, et István Nádler exposaient régulièrement ensemble, le fait qu'il y ait autant de programmes, de conceptions et d'interprétations que d'artistes nous amène à avancer la conclusion suivante : à ce moment déjà, leur cercle ne présentait plus de fondements esthétiques et conceptuels communs.

En outre, si l'appropriation des nouvelles mouvances abstraites géométriques provenant d'outre-Atlantique pouvait effectivement correspondre à la réinsertion de la jeune scène hongroise dans le flux artistique occidental, nous devons souligner le fait que l'interprétation locale de ces nouvelles tendances différait grandement de leur contexte et signification originaux. Alors que l'art minimaliste et ses manifestations picturales telles le Hard-edge, le

Color field ou le Shaped canvas, étaient nés d'une réaction à l'expressionnisme abstrait qui avait été le style dominant au cours des années quarante et cinquante aux Etats-Unis, nous devons le considérer en Hongrie comme un aboutissement des expérimentations de la nouvelle abstraction du Cercle de Zugló, mais aussi, dans une certaine mesure comme une renaissance des traditions constructivistes et de l'attitude éthique que cela présupposait face au réalisme socialiste.

L'art minimaliste acquit donc une nouvelle signification en Hongrie. Si ses caractéristiques formelles primaires – l'examen de formes et de structures basiques, pures, ne pouvant être davantage simplifiées – ne subirent pas de transformation, elles s'enrichirent d'une considération secondaire : alors qu'originellement, le minimalisme qualifiait d'insignifiante ou même niait la personnalité artistique, revendiquant la réalisation industrielle par l'abandon de la marque du créateur, ce fut le contraire en Hongrie. C'est grâce aux possibilités offertes par la production industrielle que non seulement le minimalisme, mais par son biais le nouveau rapport entre l'art et la société se développa, comme nous avons pu le voir avec l'exemple du Budapesti Műhely, cet atelier de sérigraphie où travaillèrent ensemble János Fajó, Imre Bak, István Nádler et Tamás Hencze.

Ce qui liait véritablement ces artistes entre eux, qu'il s'agisse du Cercle de Zugló ou d'une manière plus large, des expositions et ateliers auxquels ils participèrent aux côtés d'autres formations artistiques, était le label de l'avant-garde. Cette avant-garde multiple mais dont les branches se révélèrent particulièrement perméables les unes aux autres, avait pour adversaire commun l'autorité culturelle officielle hongroise, qui tremblait devant la nouveauté artistique comme devant une contamination provenant de l'Occident et traquait continuellement les jeunes artistes à cause des expositions non soumises à l'approbation des jurys de censure. Cette situation de confrontation permanente est la raison fondamentale de la formation successive de communautés lâches et d'expositions auxquelles participaient leurs membres (*Iparterv, Szüreenon, R, Balatonboglár...*).

Etant donné que sur ce front commun de la nouveauté et de l'opposition se retrouvèrent des artistes au caractère respectif très différent, chacun cherchait à s'épanouir ailleurs et d'une autre manière. C'est ainsi qu'au cours des décennies suivantes, le sculpteur Tibor Csiky devint, au cours des années soixante-dix, le représentant du minimalisme, que Tamás Hencze

s'orienta vers le Hard-edge, que Bak s'engagea sur la voie du Shaped canvas, et que Nádler, après une période également Hard-edge se tourna, comme Sándor Molnár, vers le Color field.

De ce point de vue, nous pouvons également questionner les fondements de l'affirmation selon laquelle ces jeunes artistes souhaitaient en premier lieu rétablir le contact avec la génération précédente de l'avant-garde. En effet, si le nom de Kassák est souvent mentionné comme l'un des points de référence dans leur travail respectif, et ce particulièrement suite à l'exposition de 1967 clôturant son œuvre et sa vie, nous devons également reconnaître que la grande majorité des membres du Cercle prêtait surtout attention et s'inspirait principalement des mouvements et actualités artistiques mentionnés plus haut. Seul János Fajó maintenait une relation personnelle continue avec Lajos Kassák, le considérant depuis comme son maître à penser et à créer. Comme il le relate dans l'ouvrage consacré à Kassák⁵¹², le vieux maître lui enseigna non seulement les techniques picturales, lui ouvrant les portes de sa bibliothèque qui comportait des documents alors presque inconnus sur l'avant-garde classique et surtout le constructivisme, mais forma activement sa vision artistique et sa conception du monde lors de leurs promenades communes. En cela, le seul cas similaire que nous pouvons mentionner est le rapport intellectuel ésotérique-spirituel-mystique que Sándor Molnár entretenait, tel un disciple envers son maître, avec l'un des grands théoriciens de l'art abstrait et de l'Ecole Européenne, le philosophe Béla Hamvas. Cette connexion spéciale entraîna Molnár comme Fajó dans un programme indépendant, suivi en isolation complète durant les décennies suivantes.

Symptôme d'une époque en redéfinition artistique constante et forcée, la *Nouvelle Sensibilité*, ce retour à la picturalité dans les années quatre-vingt auquel prirent part les peintres abstraits Imre Bak, István Nádler et Tamás Hencze, ainsi que les peintres figuratifs et plus jeunes Károly Kelemen n'était que la suite logique des événements. Entre 1945 et 1989, soit pendant cinquante ans, la vie culturelle et l'art hongrois ont été une vie et un art part défaut. Il est évident que si la création avait été plus libre, ce serait sans doute une génération plus jeune et se détournant de la peinture abstraite qui aurait succédé aux maîtres de l'avant-garde, comme nous l'a précédemment confirmé István Dévényi : « En substance, le fait que surtout en Hongrie, parmi les représentants les plus connus du mouvement avant-gardiste des années 1960-1970, de plus en plus se soient fait les porte-drapeaux de ce phénomène, est vrai. La théorie de la relève des générations n'est justifiable qu'en partie, bien que le rapport des

⁵¹² FAJÓ János. *Az én mesterem. Kassák műhelyében*. Budapest : Vince kiadó, 2003.

'jeunes' aux traditions ne soit pas caractérisé par l'opposition mais par l'absence de préjugés »⁵¹³.

La *Nouvelle Sensibilité* marqua cependant la fin de l'esprit et les préoccupations abstraites que représentait le Cercle de Zugló, car la production figurative de la génération plus jeune de Kelemen et Fehér revêtit, au fil du temps, une dimension symbolique forte s'opposant au corpus abstrait de cette formation. Les artistes figuratifs s'étaient fixé comme objectif avoué, par le biais de la démythification de la tradition abstraite d'une l'avant-garde historiquement opposée au réalisme, de reconquérir la légitimité de l'art figuratif, non seulement face à l'abstraction, mais surtout face à son appropriation instrumentalisée et idéologisée par le réalisme socialiste. Ce programme se renforça de manière radicale après la chute du régime communiste et peut encore être identifié aujourd'hui comme l'un des traits principaux de la scène artistique contemporaine hongroise.

Le Cercle de Zugló est donc un en premier lieu le pur produit, le phénomène symptomatique de toute une époque au régime répressif, plus qu'une formation artistique véritablement cohérente, originale, homogène et au programme esthétique et conceptuel clair et défini. Son histoire nous révèle tel un baromètre, les rêves d'une scène artistique tiraillée entre la volonté de perpétuer les traditions artistiques, de redéfinir la spécificité identitaire artistique hongroise dans sa magyarité européenne, entre occidentalité et localité, ainsi que de réintégrer le flux des actualités artistiques internationales, dont il se trouvait alors privé. Opprimé, muselé, contrôlé et censuré de manière continuelle et comme tant d'autres formations par la politique culturelle hongroise, le Cercle de Zugló nous permet également de cartographier, d'identifier les possibilités et impossibilités de création durant la période communiste en Hongrie.

Familier et pourtant difficilement définissable, le Cercle de Zugló était donc une formation vaporeuse, autant pour les artistes qui en furent identifiés comme étant les membres, mais aussi pour leurs contemporains : « ... la majeure partie de l'art de cette période, des années soixante, reste encore inexplorée. Sur vous et vos contemporains existent des légendes. IPARTERV, l'exposition considérée comme la grande manifestation commune du Cercle de

⁵¹³ « Lényegében igaz az a tény, hogy főleg Magyarországon, a 60-as és 70-es évek avant-garde mozgalmanak ismert képviselői közül mind többen e jelenség (eklektika) zászlóvivőivé váltak. Csak részben igazolható a nemzedékváltás teóriája, annak ellenére, hogy a 'fiataloknak' a hagyományokhoz fűződő kapcsolatára nem a szembenállás, hanem az előítélet mentesség a jellemző », DÉVÉNYI István, HEGYI Lóránd éd. *Eklektika '85*. Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 1986, p. 3.

Zugló et du Cercle-Lakner, est l'une de ces légendes. Qu'était le Cercle-Lakner ? Le Cercle-Lakner a-t-il vraiment existé ?

- Qu'était le Cercle de Zugló ? Je n'en ai jamais entendu parler »⁵¹⁴.

⁵¹⁴ « ... ennek a korszaknak, a 60-as évek művészetének nagyobbik része még föltáratlan. Önről és kortársairól legendák élnek. Ilyen legenda például az IPARTERV, amely kiállítást úgy tartják számon, mint a Zuglói Kör és a Lakner-kör nagy, közös jelentkezését. Mi volt a Lakner-kör? Volt-e egyáltalán Lakner-kör? - Mi volt a Zuglói Kör? Ilyenről én sose hallottam », GYÁRFÁS Péter, A festészet szabadságát keresve. Esseni beszélgetés Lakner Lászlóval (En cherchant la liberté de la peinture. Discussion à Essen avec László Lakner). *Mozgó Világ*, 1986, n°9.

SOURCES

DOCUMENTS D'ARCHIVES :

Archives manuscrites et typographies du C3 (Centre pour la Culture et la Communication) classifiées par artistes : biographie, interview, description d'oeuvres et études sur Imre Bak, Ákos Birkás, Pál Deim, Tamás Hencze, Sándor Molnár et István Nádler.

Archives manuscrites et typographiées de la Galerie Rabinec conservées à la bibliothèque du Múcsarnok.

Archives manuscrites et typographiées du Centre de Recherche Artistiques Artpool.

Archives manuscrites et typographiées personnelles d'Attila Csáji.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX :

A Magyarok Krónikája. 2nde édition, Budapest : Officina Nova, 1996, 840 p.

ANDRÁSI Gábor, PATAKI Gábor, SZŰCS György, ZWICKL András. *Magyar képzőművészet a 20. században*. Budapest : Corvina, Egyetemi könyvtár, 1999, 290 p.

BEKE László, GÁBOR Eszter, PRAKFULVI Endre, SISA József, SZABÓ Júlia. *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Budapest : Corvina, 2002, 508 p.

BIANCHERI Alain. *Les Arts Plastiques au Vingtième Siècle, analyse des mouvements et des œuvres*. Nice : Z'édicions, 1993, 235 p.

FERRER Mathilde, COLAS-ADLER Marie-Hélène, LAMBERT-CABREJO Jeanne. *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*. 2nde édition revue et augmentée, Paris : ENSBA, 1990, 345 p.

FERRIER Jean-Louis éd. *L'aventure de l'art au XXe siècle*. Paris : Hachette, éditions du Chêne, 1988, 1008 p.

GENTHON István. *Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig*. Budapest : Magyar Szemle Társaság, 1994, 294 p.

HARRISON Charles, WOOD Paul. *Art en théorie 1900-1990, une anthologie*. Paris : Hazan, 1997, 1189 p.

KENDE Pierre, SMOLAR Aleksander éd. *La Grande Secousse. Europe de l'Est 1989-1990*. Paris : Presses du CNRS, Sociétés en mouvement, 1990, 235 p.

KNOLL Hans. *A második nyilvánosság, XX századi magyar művészet*. Budapest : Enciklopédia Kiadó, 2002, 439 p.

MEREDIEU Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris : Larousse, In extenso, 2004, 723 p.

NÉMETH Lajos. *Modern magyar művészet*. Budapest : Corvina, 1972, 197 p.

PASSUTH Krisztina, PATAKY Dénes. *Art du XXe siècle*. Budapest : Corvina Kiadó, 1978, 96 p.

RAGON Michel. *50 ans d'art vivant, chronique vécue de la peinture et de la sculpture 1950-2000*. Paris : Fayard, Librairie Arthème, 2001, 509 p.

ROMAN Joël. *Chronique des idées contemporaines*. 2^{nde} édition, Rosny : Bréal, 2000, 1019 p.

DICTIONNAIRES :

Eszttikai Kislexikon. Budapest : Kossuth Könyvkiadó, 1972, 718 p.

Magyar Művészet Kislexikon, Kezdetektől napjainkig. Budapest : Enciklopédia Kiadó, 2002, 634 p.

BARRAL I ALTET Xavier dir. *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, collection Art et Société, 2003, 860 p.

FITZ Péter éd. *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*. Budapest : Enciklopédia Kiadó, 2001, III-974 p.

PÉTER László. *Új magyar irodalmi lexikon*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 2000, III-2612 p.

SZABOLCSI Bence, TÓTH Aladár, BARTHA Dénes, TÓTH Margit. *Zenei lexikon*. Budapest : Zeneműkiadó, 1985, III-2180.

MONOGRAPHIES :

Bak Imre 1965-1999 : Kétszer tizenöt. Székesfehérvár : Szent István Király Múzeum, 1999, 96 p.

BÁNSZKY Pál. *Bak*. Budapest : Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1982, 48 p.

BEKE László. *Hencze Tamás festmények 1963-1997*. Budapest : Műcsarnok, 1997, 139 p.

FÁBIÁN László. *Molnár*. Budapest : Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1981, 54 p.

FÁBIÁN László. *Fajó János*. Budapest : Vince Kiadó, 1999, 160 p.

- FORGÁCS Éva. *Fehér László*. Budapest : Dürer, 1998, 181 p.
- GELENCSÉR ROTHMAN Éva éd. *Hortobágyi Endre*. Budapest : Műcsarnok, 1996, 40 p.
- HAJDU István. *Bak Imre*. Budapest : Gondolat kiadó, 2003, 262 p.
- HAJDU István. *Csiky Tibor*. Budapest : Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Mai Magyar Művészek, 1979, 46 p.
- HAJDU István. *Hencze Tamás*. Budapest : Polgart Kiadó, 2004, 244 p.
- HÁRS Éva. *Martyn Ferenc*. Budapest : Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1975, 293 p.
- HEGYI Lóránd, IRSIGLER Karl. A. *Ákos Birkás, Im Kopf*. Wien : Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1996, 143 p.
- HEGYI Lóránd. *Nádler István*. Budapest : Műcsarnok, 2001, 381 p.
- Kelemen retrospektív 1975-2002*. Pécs : Jelenkor Kiadó, 2002, 325 p.
- KOLOZSVÁRY Marianna. *Deim Pál*. Budapest : A & A, 1992, 160 p.
- SINKOVITS Péter éd. *Molnár Sándor*. Budapest : Műcsarnok, 1997, 32 p.
- SZÁZADOS László éd. *Csiky Tibor (1932-1989)*. Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 1994, 272 p.

OUVRAGES SPECIALISES :

- AMELINE Jean-Paul. *Face à l'histoire 1933-1996, l'artiste moderne devant l'événement historique*. Paris : Flammarion, éditions du Centre Pompidou, 1996, 620 p.
- ARADI Nóra. *A szocialista képzőművészet története*. Budapest : Corvina Kiadó, 1970, 212 p.
- ARADI Nóra. *Munkásábrázolás a magyar képzőművészetben*. Budapest : Kossuth Kiadó, 1976, 238 p.
- BAK Imre. *Vizuális alkotás és alakítás*. Budapest : Népművelési Propaganda Iroda, 1977, 99 p.
- BAZAINÉ Jean. *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. Paris : Editions du Seuil, 1953, 109 p.
- BONITO OLIVA Achille. *Transavantgarde internationale*. Milan : Giancarlo Politi Editore, 1982, 326 p.
- DÉVÉNYI István, HEGYI Lóránd éds. *Eklektika '85*. Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 1986, 83 p.

Ecole Européenne 1945-1948 / L'art de la liberté, la liberté de l'art. Paris : Institut hongrois de Paris, 2009, 58. p.

ERJAVEC Aleš ed. *Postmodernism and the Postsocialist Condition, politicized art under late socialism.* Berkeley : University of California Press, Los Angeles, 2003, 316 p.

FAJÓ János. *Az én mesterem. Kassák műhelyében.* Budapest : Vince kiadó, 2003, 96 p.

HAJDU István. *Bak Imre,* Budapest : Gondolat Könyvkiadó, 2003, 262 p.

HORNYIK Sándor. *Avantgárd tudomány ?* Budapest : Akadémia Kiadó, Művészettörténeti füzetek 30., 2008, 240 p.

FÖLDÉNYI F. László. *A testet öltött festmény.* Budapest : Jelenkor, 1996, 257 p.

GYÖRGY Péter, PATAKI Gábor. *Az Európai Iskola és az elvont művészek csoportja.* Budapest : Corvina, 1990, 222 p.

GYÖRGY Péter, TURAI Hedvig eds. *A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra.* Budapest : Corvina, Bp. 1992, 136 p.

HAMVAS Béla, KEMÉNY Katalin. *Forradalom a művészetben.* Pécs : Baranya Megyei Könyvtár, Pannónia Könyvek, 1989, p. 130.

HEGYI Lóránd. *Utak az avantgárdból.* Pécs : Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1989, 208 p.

HEGYI Lóránd. *Élmény és fikció. Modernizmus, avantgárd, transzavantgárd.* Pécs : Jelenkor, 1991, 200 p.

HEGYI Lóránd. *Új szenzibilitás – egy művészeti szemléletváltozás körvonalai.* Budapest : Magvető, 1983, 257 p.

HEIDEGGER Martin. *De l'origine de l'œuvre d'art* [en ligne]. 1931-32 [réf. du 17 août 2012]. Disponible sur: <http://ebookbrowse.com/heidegger-de-l-origine-de-l-oeuvre-d-art-pdf-d204239562>

Iparterv 68-80 : Kiállítás az IPARTERV dísztermében. Budapest : Iparterv. 1980, 145 p.

KARÁTSON Gábor. *Hármaskép.* Budapest : Magvető Könyvkiadó, 1975, 184 p.

KAUFMAN R. Sz. *A szovjet tematikus festészet 1917-től 1941-ig.* Budapest : Művelt Nép, 1954, 80 p.

KESERŰ Katalin, SZOBOSZLAI János. *80-as évek, képzőművészet.* Budapest : Műcsarnok, 1994, 172 p.

KESERŰ Katalin éd. *A modern poszt-jai – Esszék, tanulmányok, dokumentumok a 80-as évek magyar művészetéről.* Budapest : ELTE BTK, 1994, 335 p.

KESERŐ Katalin. *Variációk a pop-art, Fejezetek a magyar művészetből 1950-1990.* Budapest : Új Művészet Kiadó, 1995, 104 p.

KŐPECZI Béla éd. *A szocialista realizmus.* Budapest : Gondolat, 1970, II-896 p.

MTA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ CSOPORT. *Kritikák és képek, válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945-1975.* Budapest : Corvina Kiadó, 1976, 471 p.

NAGY Ildikó éd. *Hatvanas évek, Új törekvések a magyar képzőművészetben.* Budapest : Képzőművészeti Kiadó, 1991, 340 p.

Nézőpontok/Pozíciók - Művészet Közép-Európában 1949-1999. Wien : Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000, 338 p.

KASSÁK Lajos, PÁN Imre. *Izmusok, a modern művészeti irányok története.* Budapest : Napvilág Kiadó, 2003, 280 p.

KRAUSS Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.* London : MIT Press, Cambridge, 1985, 319 p.

OELMACHER Anna. *A szocialista képzőművészet nyomában.* Budapest : Kossuth, 1975, 391 p.

PASSUTH Krisztina. *Les avant-gardes de l'Europe Centrale, 1907-1927.* Flammarion, Paris 1988, 327. p.

PETHŐ Bertalan. *A posztmodern.* Budapest : Gondolat, Budapest, 1992, 445 p.

RÉVÉSZ Sándor. *Aczél és korunk.* Budapest : Sík Kiadó, 1997, 435 p.

RIEDER Gábor. *Szocreál – Festészet a Rákosi-korban.* Debrecen : Modem, 2008. 80 p.

SZABADI Judit. *Hagyomány és korszerűség. Avantgarde kezdeményezések a 60-as évek második felében.* Budapest : Magvető, Gyorsuló Idő, 1987, 104 p.

Szocreál – Festészet a Rákosi-korban. Debrecen : Modem, 2008, 80 p.

Tiltás és Tűrés, a fiatal képzőművészek stúdiójának 1966-os és 1967-es kiállítása. Budapest : Ernst Múzeum, 2006, 220 p.

ARTICLES :

AKNAI Tamás, *Mozgás '70 – Tisztelgés a Pécsi Balett művészei előtt.* *Művészet*, 1970, n°8, p. 46-48.

ANDRÁSI Gábor, *A Zuglói Kör (1958-1968) Egy művészcsoporthatvanas évekből.* *Ars Hungarica*, Budapest, 1991, n°1, p. 47-64.

ANDRÁSI Gábor, Motívumrejtő absztrakció a Zuglói Körben. *Ars Hungarica*, Budapest, 1998, n°2, p. 83-103.

BÁN András, Történt valami ? Naplójegyzetek. *Művészet*, 1979, n°4, p. 15-17.

BEKE László, Magyar nem-ábrázoló művészet I. *Kritika*, 1971, n°1, p. 31-37.

BIRKÁS Ákos, Ki az áldozat? Ki a tettes? Mi a teendő ? *Artpool Letter*, 1983, n°1, p. 40-48.

BONITO OLIVA Achille, La Trans-avant-garde italienne. *Art Studio*, n°7, 1987, p. 6-14.

FRANK János, Bak Imrénél. *Élet és Irodalom*, 1968, 22, n°38, p. 12-13.

GYÁRFÁS Péter, A festészet szabadságát keresve. Esseni beszélgetés Lakner Lászlóval. *Mozgó Világ*, 1986, n°9, p. 96-108.

GYETVAI Ágnes, Raszter vagy radír. *Mozgó Világ*, 1980, n°11, p. 12-18.

GYETVAI Ágnes, Milyen az új szenzibilitás ? *Művészet*, 1983, n°5, p. 55-56.

GYÖRGY Péter, A későszocializmus után, a kapitalizmus előtt. *Új Művészet*, 1992, n°9, p. 29-35.

HAJDU István, Minden siker ellenére sem jó a közérzetem. Beszélgetés Hencze Tamással. *Kritika*, 1993, n°3, p. 24-26.

HAJDU István, Érték és érvény. *Balkon*, 1994, n°6, p. 12-16.

HAMVAS Béla, Füstparipán. *Diárium*, 1946, n°1, p. 2-4.

HAULISCH Lenke, Csiky Tibor munkáiról. *Magyar Műhely*, 1969, 8, n°31, p. 50-52.

HEGYI Lóránd, New Images of Identity. Hungarian Art in the 80's, *Flash Art*, 1989, n°4, p. 97-101.

HEGYI Lóránd, Történelem, mint metafora, *Árgus*, 1990, n°3, p. 74-83.

HEGYI Lóránd, Kalligráfia, absztrakt expresszionizmus, informel Magyarországon 1958-1970 között. *Ars Hungarica*, 1991, n°1, p. 3-14.

KESERÜ Katalin, Pop art Magyarországon. *Ars Hungarica*, 1991, n°1, p. 15-28.

KÜRTI Emese, Szemérmes performansz – Andreas Fogarasi : Vasarely Go Home ! *Magyar Narancs* [en ligne], 13 mars 2012 [ref. du 18 août 2012], disponible sur : <http://magyarnarancs.hu/kepzuveszet/szemerme-performansz-79283/>

LÓSKA Lajos, A tárgyak csendje. Beszélgetés Deim Pállal. *Művészet*, 1981, n°9, p. 36-41.

LÓSKA Lajos, A jelrácsoktól a lézerig. Beszélgetés Csáji Attilával. *Művészet*, 1986, n°3, p. 39-42.

MENYHÁRT László, Axis Mundi. Beszélgetés Halmy Miklóssal. *Művészet*, 1981, n°9, p. 30-35.

MENYHÁRT László, Az elgurult üveggolyó nyomában. Beszélgetés Gyémánt Lászlóval. *Művészet*, 1986, n°1, p. 18-23.

MEZEI Ottó, A Szüenon és kisugárzása. *Ars Hungarica*, 1991, n°1, p. 65-82.

MOLNÁR Sándor, A Festői elemek analízise. *Ars Hungarica*, 1991, n°1, p. 85-109.

NAGY Zoltán, Zenére forgó. Beszélgetés Nádler Istvánnal. *Művészet*, 1986, n°1, p. 25-30.

PERNECZKY Géza, A líraiság és a konstruktivizmus új útjai a magyar festészetben. *Képzőművészeti Almanach*, 1969, n°1, p. 52-60.

SINKOVITS Péter, Kortársaink a Fészek Klubban. *Művészet*, 1970, n°3, p. 40-43.

PERNECZKY Géza, Az új festőiség magyarországi jelentkezése. *Új Symposion*, 1984, n°9, p. 11-16.

PERNECZKY Géza, Az új festőiség magyarországi jelentkezése. *Új Symposion*, 1984, n°9, p. 11-16.

SINKOVITS Péter, Kortársaink a Fészek Klubban. *Művészet*, 1970, n°3, p. 40-43.

SINKOVITS Péter, Az új absztrakttól a posztmodernig. *Művészet*, 1984, n°10, p. 15-19.

SINKOVITS Péter, Képzuhatag. A magyar festészet új hullámai az Ernst Múzeumban. *Művészet*, 1985, n°12, p. 46-49.

SINKOVITS Péter, Motívumvándorlás – Nádler István kiállítása a Műcsarnokban. *Művészet*, 1986, n°1, p. 30-32.

SINKOVITS Péter, Az impressziótól a metamorfózisig, beszélgetés Molnár Sándorral. *Művészet*, Budapest, 1986, n°3, p. 32-37.

SINKOVITS Péter, Az anyag vonzásában. Beszélgetés Csiky Tiborral. *Művészet*, 1986, n°8, p. 40-45.

SINKOVITS Péter, Új szenzibilitás az Eklektikában. *Művészet*, 1986, n°10, p. 26-30.

SINKOVITS Péter, Következetes szemléletváltások. *Művészet*, 1988, n°5, p. 24-28.

SINKOVITS Péter, A festészet : kiáltás az éjszakában. Beszélgetés Molnár Lászlóval. *Új Művészet*, 1992, n°3, p. 14-15.

SIMON Zsuzsa, Kényszerteória. Tanulmány fiatal képzőművészekről. *Mozgó Világ*, 1980, n°6, p. 82-92.

SIMON Zsuzsa, Forma és jelentés, Bak Imre festészetének húsz éve. *Ars Hungarica*, 1986, n°2, p. 181-191.

SOLYMÁR István, Csiky Tibor és Hencze Tamás kiállítása a Műszaki Egyetem Vásárhelyi Pál Kollégiumában. *Művészet*, 1968, n°4, p. 43-44.

SOLYMÁR István, Csiky Tibor struktúrái. *Művészet*, 1970, n°6, p. 32-33.

SZABADI Judit, Avantgarde és hagyomány összefüggése az ún. IPARTERV-generáció festészetében. *Ars Hungarica*, 1988, n°1, p. 71-77.

SZEGI Pál, Hogyan készülnek művészeink az I. számú Magyar Képzőművészeti Kiállításra ? *Szabad Művészet*, 1950, n°5-6-7, p. 208-209.

SZEGI Pál, A műfajok gazdagsága. *Szabad Művészet*, 1950, n°9, p. 322-323.

TOLNAY Alexander, East-West Artistic Exchange in a Changing Europe. *Kunst & Museumjournaal*, vol. 4, n°2, 1992, p. 32-40.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

- A new spirit in Painting*
exposition *A new spirit in Painting*..... 258
Académie des Beaux-arts...11, 20, 23, 93, 102, 125,
191, 197
Aczél
György Aczél.....20, 85, 87, 189, 190, 194, 325
Ady
Endre Ady..... 50, 223
Ajtony
Árpád Ajtony..... 302
Andrási
Gábor Andrási....7, 11, 15, 17, 22, 108, 139, 142,
147, 174, 187, 311
Andrássy Kurta
János Andrássy Kurta41, 42, 43
Aradi 84
Arp
Jean Arp.....36, 174, 175, 186, 218
Artistes communistes
exposition des *Artistes communistes*..... 19
ÁVH..... 65
ÁVO..... 66

B

- Babits
Mihály Babits 223
Bad Painting 258
Bak
Imre Bak 7, 11, 14, 16, 17, 22, 23, 24, 25, 26, 32,
85, 95, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107,
123, 125, 128, 129, 136, 138, 139, 140, 141,
142, 146, 148, 150, 151, 153, 155, 156, 167,
172, 175, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 195,
199, 202, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216,
217, 218, 219, 220, 223, 224, 227, 228, 229,
233, 238, 240, 242, 243, 245, 246, 249, 250,
251, 253, 256, 259, 264, 286, 287, 288, 289,
290, 291, 292, 306, 307, 308, 309, 312, 315,
316, 317, 321, 322, 323, 324, 326, 328
Balatonboglár
Chapelle de Balatonboglár.....24, 184, 186, 228,
236, 238, 239, 241, 242, 316
Bálint
Endre Bálint.....33, 35, 81, 94, 236
Balla
Giacomo Balla..... 291
Bánszky
Pál Bánszky129, 139, 287, 288
Baranyay
András Baranyay77, 192, 232, 233, 235, 238,
240, 241, 243
Barcsay
Jenő Barcsay35, 81, 100, 147, 173, 248

Barthes

- Roland Barthes 307
Bauhaus..... 99, 190, 212, 237, 245, 258, 270, 290
Bazaine
Jean Bazaine 14, 21, 104, 105, 107, 108, 113,
125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134,
137, 139, 161, 167, 174, 195, 210, 212, 312
Beke
László Beke235, 241, 255, 259
Bene
Géza Bene.....81, 128, 129, 130
Bill
Max Bill..... 247
Birkás
Ákos Birkás26, 258, 259, 260, 261, 262, 263,
264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 276, 285,
286, 292, 306, 308, 309, 310, 321, 323
Bonito Oliva
Achille Bonito Oliva.....257, 263, 284, 285
Bortnyik
Sándor Bortnyik.....190, 234, 248
Brancusi
Constantin Brancusi.....174, 270
Budapesti Műhely.....25, 208, 228, 246, 247, 316

C

- Cage
John Cage 280
Cercle de Zugló.... 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19,
20, 21, 22, 23, 24, 25, 30, 32, 36, 38, 44, 49, 63,
80, 90, 92, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104,
106, 107, 108, 111, 115, 117, 118, 119, 122, 125,
126, 131, 136, 138, 139, 141, 142, 143, 146, 147,
149, 150, 152, 153, 154, 156, 158, 159, 160, 164,
166, 167, 169, 172, 174, 182, 183, 184, 186, 195,
196, 199, 206, 207, 210, 228, 229, 232, 234, 238,
239, 242, 246, 248, 251, 253, 256, 259, 265, 276,
277, 282, 284, 285, 292, 293, 294, 295, 297, 306,
309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 318, 319
Chia
Sandro Chia257, 258
Chomsky
Noam Chomsky 287
Clemente
Francesco Clemente.....257, 258
Csáji
Attila Csáji...7, 16, 152, 155, 184, 228, 234, 235,
236, 238, 239, 240, 241, 243, 321, 326
Csernus
Tibor Csernus81, 233
Csiky
Tibor Csiky..11, 13, 16, 17, 22, 23, 25, 102, 116,
117, 122, 124, 125, 153, 155, 156, 157, 158,
172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180,
181, 182, 183, 185, 205, 221, 228, 236, 238,

240, 242, 243, 245, 249, 253, 312, 315, 316,
323, 326, 327, 328

Csontváry
Tivadar Csontváry48, 51, 301

Csutoros
Sándor Csutoros.11, 16, 17, 22, 23, 25, 153, 155,
156, 157, 158, 172, 173, 183, 184, 185, 186,
228, 235, 236, 238, 240, 241, 243, 248, 312

Cucchi
Enzo Cucchi..... 257

D

Danto
Arthur C. Danto 308

de Kooning
Willem de Kooning..... 295

de Man
Paul de Man 308

de Maria
Nicola de Maria 257

Debussy
Claude Debussy 279

Deim
Pál Deim 7, 11, 16, 17, 22, 95, 99, 100, 101, 102,
116, 117, 121, 122, 124, 125, 128, 129, 146,
147, 148, 149, 150, 151, 153, 155, 156, 188,
191, 193, 195, 239, 312, 321, 323, 326

Delaunay
Sonia Delaunay..... 103, 218

Depero
Fortunato Depero 291

Dévényi
István Dévényi.....256, 263, 309, 310, 317

Duchamp
Marcel Duchamp 36, 295

Dumézil
Georges Dumézil 287

E

Ecole Européenne 12, 13, 14, 15, 18, 19, 21, 23, 30,
32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 43, 44, 48, 63, 67,
70, 81, 90, 94, 96, 100, 102, 104, 117, 118, 121,
122, 156, 158, 160, 166, 167, 174, 212, 220, 229,
231, 234, 235, 291, 292, 295, 306, 309, 311, 317,
324

Ék
Sándor Ék67, 73, 100, 163

Eliade
Mircea Eliade..... 286

Erdély
Miklós Erdély ..77, 103, 232, 233, 234, 238, 240,
241, 243, 244, 245, 255, 261, 264

Esterházy
Péter Esterházy 302, 307

Estève
Maurice Estève ..14, 21, 126, 133, 137, 139, 167,
210, 312

Exposition de peinture soviétique 19, 70

Exposition de Printemps ..19, 70, 79, 80, 81, 82, 83,
189, 193

F

Fábián
László Fábián..... 313

Fajó
János Fajó 7, 11, 16, 17, 23, 24, 25, 87, 101, 125,
155, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 199,
206, 207, 208, 209, 210, 227, 228, 236, 243,
245, 246, 247, 248, 312, 315, 316, 317, 322

Fédération des Arts plastiques 20

Fehér
László Fehér26, 27, 193, 292, 293, 295, 300,
301, 302, 303, 304, 306, 309, 318, 323

Figuration Libre.....258, 278

Foucault
Michel Foucault..... 307

Frey
Krisztián Frey155, 232, 233, 259

Fülep
Lajos Fülep50, 223

G

Gadányi
Jenő Gadányi35, 81, 96, 100, 117, 118, 128, 129,
130, 147, 148

Galántai
György Galántai184, 186, 228, 238, 239, 240,
241, 242, 243

Garami
Gréta Garami 192

Gegesi Kiss
Pál Gegesi Kiss.....30, 33, 40

Geiger
Rupprecht Geiger.....141, 142, 211, 219

Gresham
Cercle Gresham69, 73, 191

Groupe des Artistes Abstraits.13, 19, 32, 33, 36, 37,
39, 118, 174

Gyarmathy
Tihámér Gyarmathy...21, 36, 37, 38, 39, 81, 117,
173, 178, 235, 236, 243, 248

Gyetvai
Ágnes Gyetvai257, 294, 297

H

Habermas
Jürgen Habermas 308

Hajas
Tibor Hajas244, 255, 264

Hajdu
István Hajdu.13, 17, 35, 105, 107, 122, 141, 204,
218, 248, 288, 311

Halász
Péter Halász 254

Halmy
Miklós Halmy..... 116, 123, 152, 153, 155, 327

Hamvas
Béla Hamvas....12, 13, 14, 17, 19, 21, 22, 31, 32,
39, 40, 41, 42, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54,
55, 56, 57, 59, 60, 63, 80, 102, 105, 107, 111,
113, 115, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 130,

131, 146, 153, 156, 167, 196, 197, 206, 210,
212, 220, 227, 286, 288, 317

Hap
Béla Hap 245

Hárs
Éva Hárs 38, 128

Haulisch
Lenke Haulisch 179, 180

heftige Malerei
exposition *heftige Malerei* 257, 305

Hegyi
Lóránd Hegyi...25, 143, 170, 221, 229, 259, 263,
285, 305, 306, 308, 309, 313

Heidegger
Martin Heidegger 31, 218

Held
Al Held 210, 211

Heller
Ágnes Heller 231

Hencze
Tamás Hencze....7, 11, 14, 16, 17, 22, 23, 24, 25,
26, 102, 107, 124, 125, 153, 155, 156, 158,
165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173,
175, 182, 187, 199, 200, 201, 202, 203, 204,
205, 206, 210, 227, 228, 229, 233, 236, 238,
240, 241, 242, 243, 247, 249, 253, 254, 259,
264, 271, 272, 274, 275, 276, 285, 292, 309,
312, 315, 316, 317, 321, 322, 323, 326, 328

Hoppál
Mihály Hoppál 286

Hortobágyi
Endre Hortobágyi...7, 11, 16, 17, 22, 23, 25, 125,
153, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163,
164, 165, 172, 188, 228, 248, 312, 323

Horváth
Marton Horváth 75

I

Immendorf
Jörg Immendorf 284

Imre Nagy 75, 76

InDiGo 255, 264

Iparterv
exposition *Iparterv*.....12, 24, 25, 197, 198, 217,
227, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 252, 257,
259, 277, 316, 324

J

Jawlensky
Alexi von Jawlensky 270

Jencks
Charles Jencks290, 307, 308

Jeney
Zoltán Jeney..... 278

Johns
Jasper Johns 295

Jovánovics
György Jovánovics232, 238, 241, 259

K

Kádár
János Kádár36, 65, 76, 85, 190

Kállai
Ernő Kállai.12, 13, 15, 18, 19, 23, 30, 31, 33, 35,
36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 54,
56, 57, 58, 59, 60, 63, 78, 80, 87, 102, 117,
127, 128, 156, 157, 172, 173, 174, 178, 235

Kandinsky
Vassily Kandinsky ...20, 36, 51, 79, 94, 104, 105,
107, 108, 126, 140, 174, 197, 291

Kassák
Lajos Kassák 6, 15, 19, 21, 23, 25, 30, 31, 33, 34,
37, 43, 54, 70, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 87, 94,
96, 101, 102, 104, 117, 118, 167, 173, 174,
187, 189, 190, 192, 195, 206, 207, 208, 209,
210, 213, 227, 234, 236, 245, 246, 247, 248,
291, 306, 314, 317, 324

Kelemen
Károly Kelemen.26, 27, 176, 258, 292, 293, 294,
295, 296, 297, 298, 299, 300, 306, 308, 309,
317, 318, 323

Kelly
Ellsworth Kelly212, 218

Kemény
Katalin Kemény.....19, 42, 47, 48, 49, 51, 56, 60,
104, 107, 126, 167, 182

Keresztury
Dezső Keresztury..... 30

Keserü
Ilona Keserü....184, 192, 232, 236, 243, 247, 259

Khrouchtchev
Nikita Khrouchtchev62, 151

Kmetty
János Kmetty73, 92, 197

Kocherscheidt
Kurt Kocherscheidt270, 271

Konkoly
Gyula Konkoly232, 233, 244, 259

Körner
Éva Körner.....173, 235

Korniss
Dezső Korniss....15, 21, 23, 35, 81, 94, 104, 117,
153, 154, 159, 165, 169, 170, 173, 174, 218,
238, 243, 248, 251, 291, 306

Krauss
Rosalind Krauss178, 308

Kurtág
György Kurtág 278

L

Lacan
Jacques Lacan 287

Lakner
László Lakner 103, 188, 192, 232, 233, 238, 240,
241, 259, 319, 326

Lénine 57

Lenk
Kaspar Thomas Lenk211, 212, 290

Les Huit96, 103, 192

- Les Neuf* 191
- Levinas
Emmanuel Levinas 303
- Lévi-Strauss
Claude Lévi-Strauss 287
- Lichtenstein
Roy Lichtenstein 274
- Lossonczy
Tamás Lossonczy. 21, 35, 36, 37, 38, 39, 44, 117, 118, 243, 248, 291
- Lukács
György Lukács 12, 19, 31, 47, 48, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 75, 127
- Lyotard
Jean-François Lyotard 307, 308
- M**
- Major
János Major 77, 192, 232, 233, 237, 238
- Makrisz
Agamemnon 82
- Malevitch
Kazimir Malevitch ... 99, 103, 104, 105, 141, 178, 213, 219, 281, 282, 283, 285, 288, 291
- Manessier
Alfred Manessier 14, 21, 105, 107, 126, 133, 134, 138, 139, 143, 167, 210, 212, 312
- Manzoni
Piero Manzoni 295
- Martyn*
Ferenc Martyn... 33, 35, 36, 37, 38, 39, 44, 73, 81, 97, 117, 128, 129, 130, 323
- Marx 56, 57, 175, 192
- Mathieu
Georges Mathieu 105, 107, 166, 167, 275
- Matisse
Henri Matisse 35, 79, 94, 96, 97, 105, 140, 218
- Méhes
László Méhes 232, 233, 235, 238, 264
- Menyhárt
László Menyhárt 123
- Mezei
Árpád Mezei 30, 33, 34, 35, 40, 41, 117, 153, 154, 173, 174
- Michaux
Henri Michaux 105, 166, 275, 276
- Moholy-Nagy
László Moholy-Nagy ... 15, 17, 43, 102, 167, 234, 237, 291, 306
- Molnár
Sándor Molnár ... 7, 11, 13, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 32, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 146, 148, 152, 153, 154, 155, 156, 167, 172, 173, 187, 188, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 206, 210, 227, 228, 233, 236, 238, 240, 241, 243, 248, 259, 312, 313, 317, 321, 322, 323, 327
- Moore
Henry Moore 186, 238, 299
- Mozgás '70*
exposition *Mozgás '70* 202, 203, 234, 325
- Munkácsy
Mihály Munkácsy 68, 75, 92, 93, 102, 140
- N**
- Nádas
Péter Nádas 302, 307
- Nádlér
István Nádlér 7, 11, 14, 17, 22, 23, 24, 25, 26, 95, 99, 100, 101, 102, 107, 116, 123, 125, 138, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 153, 155, 156, 167, 187, 188, 191, 195, 199, 210, 211, 212, 216, 217, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 233, 236, 238, 240, 242, 243, 246, 249, 251, 252, 253, 258, 259, 264, 271, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 288, 291, 292, 306, 309, 312, 315, 316, 317, 321, 323, 327
- Nagybánya
Ecole de Nagybánya 69
- Nemes Nagy
Ágnes Nemes Nagy 55
- Németh
Lajos Németh 42, 78, 84, 85
- Neue Wilden* 258, 306
- Noland
Kenneth Noland 210, 211
- Nouvelle Sensibilité* 14, 25, 229, 249, 259, 261, 262, 263, 265, 266, 271, 272, 275, 284, 285, 292, 293, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 317, 318
- O**
- Ortutay
Gyula Ortutay 30
- P**
- Paladino
Mimmo Paladino 257
- Pán
Imre Pán... 19, 30, 33, 34, 40, 41, 79, 80, 83, 105, 153
- Passuth
Krisztina Passuth 7, 34
- Pataki
Gábor Pataki 39
- Pauer
Gyula Pauer ... 173, 235, 236, 239, 240, 241, 243, 244
- Penck
A. R. Penck 284
- Perneczky
Géza Perneczky 155, 202, 233
- Pethő
Bertalan Pethő 307
- Petri-Galla

Pál Petri Galla...**22, 152, 153, 154, 156, 174, 184**
 Pfahler
 Karl Georg Pfahler.....**211, 212, 290**
 Pollock
 Jackson Pollock**105, 273, 295**
Première exposition des Arts plastiques hongrois
 **19, 71**
R
 R
 exposition R .**16, 24, 70, 234, 238, 239, 240, 316, 324**
 Rabinovszky
 Máriusz Rabinovszky 68
 Rajk
 László Rajk..... 65
 Rákosi
 Mátyás Rákosi .**29, 61, 62, 64, 65, 67, 72, 75, 76, 325**
 Rauschenberg
 Robert Rauschenberg..... **295**
 Redő
 Ferenc Redő..... 71
 Reich
 Steve Reich..... **278, 279**
 Rényi
 András Rényi **84, 175**
 Révai
 József Révai**30, 67, 68, 70, 71, 73, 75**
 Ridovics
 László Ridovics**92, 93, 101, 191**
 Riopelle
 Jean-Paul Riopelle**21, 133, 139, 143, 167, 210**
 Rozsda
 Endre Rozsda..... **30, 33**
S
 Sály
 László Sály **278**
 Schlemmer
 Oskar Schlemmer..... **270**
 Schnittke
 Alfred Schnittke..... **290, 291**
 Schöffler
 Nicolas Schöffler **247**
 Sinkovits
 Péter Sinkovits 126, 143, 144, 155, 175, 232, 259
 Soulages
 Pierre Soulages105, 143, 166, 167, 276, 312
 Staline30, 61, 70, 75, 76, 77, 90
 Stella
 Frank Stella..... 210, 212
Stúdió '66
 exposition *Stúdió '66***16, 89, 189, 190, 193**
Stúdió '67
 exposition *Stúdió '67*.....**89, 193, 194**
 Studio des jeunes artistes ...**20, 86, 87, 89, 189, 190, 191, 193, 194, 201, 206, 207, 236**
Stúdió '67
 exposition *Stúdió '67*..... **16**

Szabó
 Lajos Szabó17, 31, 32, 81, 102, 220
 Szentjóbý
 Tamás Szentjóbý....155, 232, 233, 234, 237, 238, 239, 241, 244, 245, 254
 Szentkuthy
 Miklós Szentkuthy 40
 Szilárd
 György Szilárd.....**194, 195**
Szürenon
 exposition *Szürenon*...**16, 24, 184, 234, 235, 236, 238, 243, 316, 327**
T
 Tábor
 Béla Tábor31, 32, 102
 Tamkó Sirató
 Károly Tamkó Sirató**36, 78**
 Tauber-Arp
 Sophie Tauber-Arp **218**
 Tót
 Endre Tót 155, 232, 233, 239, 240, 241, 243, 259
Transavantguardia..... **257**
U
Új törekvések
 exposition *Új törekvések*.**123, 124, 148, 188, 325**
 Une nouvelle image du monde
 exposition *Une nouvelle image du monde* 37
V
 Vajda
 Lajos Vajda..32, 33, 35, 44, 51, 81, 94, 100, 104, 118, 127, 147, 153, 154, 174, 192, 236, 308
 Várkonyi
 Nándor Várkonyi **286**
 Vasarely
 Victor Vasarely.....**153, 154, 189, 190, 200, 201, 202, 203, 208, 228, 237, 247, 290, 326**
 Venturi
 Robert Venturi**291, 307, 308**
Vers l'art communautaire
 exposition *Vers l'art communautaire***19, 31, 68**
 Veszelszky
 Béla Veszelszky.....**21, 117, 118, 136, 153, 154, 161, 173, 174, 243**
 Vidovszky
 László Vidovszky **278**
Vingt jeunes peintres de tradition française
 exposition *Vingt jeunes peintres de tradition française* **14**
 von Chamisso
 Adalbert von Chamisso..... **304**
W
 Weöres
 Sándor Weöres....40, 55, 107, 121, 122, 123, 153
 Wittgenstein
 Ludwig Wittgenstein **287**

X

Xenakis

Iannis Xenakis **278, 279**

Z

Zalai

Béla Zalai..... **220**

Zeitgeist

exposition *Zeitgeist*..... **258**

**UNIVERSITE PARIS IV - SORBONNE
ECOLE DOCTORALE VI**

**Doctorat d'Histoire de l'art
Art contemporain**

Rhôna KOPECZKY

**LE CERCLE DE ZUGLÓ
UN GROUPE D'ARTISTES ABSTRAITS EN HONGRIE ENTRE 1958 ET 1968
Antécédents, activité et résonance
1945-1990**

VOLUME D'ANNEXES

Thèse dirigée par le professeur Arnauld PIERRE

Soutenue le 2 février 2013

Jury :

Annie CLAUSTRES

Krisztina PASSUTH

Arnauld PIERRE

Elvan ZABUNYAN

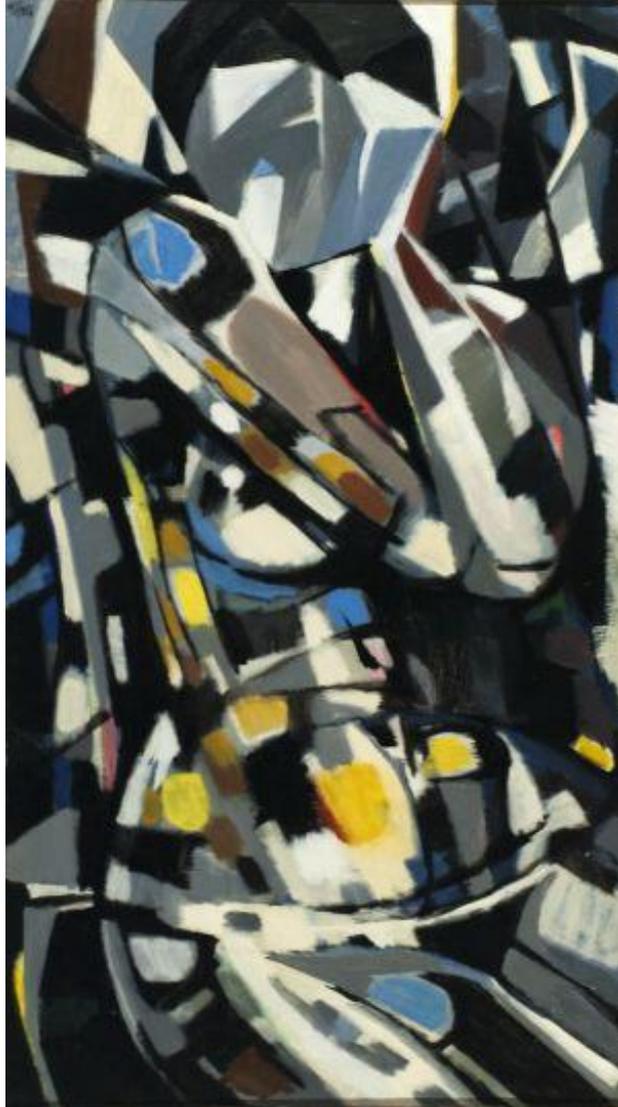
TABLE DES MATIERES DES ILLUSTRATIONS

1. SÁNDOR MOLNÁR : <i>SUZANNE ET LES VIEILLARDS</i> , 1956.....	341
2. SÁNDOR MOLNÁR : <i>NATURE MORTE</i> , 1956.....	342
3. JENŐ GADÁNYI : <i>MAISONS DE BÉKÁSMEGYER</i> , 1947.....	343
4. SÁNDOR MOLNÁR : <i>DANS LA CUISINE</i> , 1957.....	344
5. FERENC MARTYN : <i>COMPOSITION</i> , 1940	345
6. SÁNDOR MOLNÁR : <i>PETIT-DÉJEUNANT</i> , 1957	346
7. SÁNDOR MOLNÁR : <i>MATIN</i> , 1957	347
8. SÁNDOR MOLNÁR : <i>EN TRAVERSANT LE PONT</i> , 1957.....	348
9. JENŐ GADÁNYI : <i>ARBRES VERTS, LUMIÈRE JAUNE</i> , 1949	349
10. GÉZA BENE : <i>SZENTENDRE</i> , 1956.....	350
11. MAURICE ESTÈVE : <i>PARIS A 2000 ANS</i> , 1951.....	351
12. JEAN BAZAINE : <i>COUPLE DANS LES BOIS</i> , 1947	352
13. SÁNDOR MOLNÁR : <i>LA VISITE DE MARIE CHEZ ELISABETH</i> , ANNEES 1960	353
14. JEAN BAZAINE : <i>LA TERRE ET LE CIEL</i> , 1950.....	354
15. ALFRED MANESSIER : <i>MONTEE A MOISSAC</i> , 1959.....	355
16. SÁNDOR MOLNÁR : <i>PAYSAGE</i> , ANNEES 1960.....	356
17. SÁNDOR MOLNÁR : <i>PAYSAGE</i> , ANNEES 1960	357
18. SÁNDOR MOLNÁR : <i>PAYSAGE</i> , ANNEES 1960	358
19. SÁNDOR MOLNÁR : <i>PAYSAGE</i> , ANNEES 1960	359
20. SÁNDOR MOLNÁR : <i>STRUCTURES</i> , 1964.....	360
21. SÁNDOR MOLNÁR : <i>TUEUR DE DRAGON</i> , 1966.....	361
22. IMRE BAK : <i>TACHE</i> , 1963	362
23. IMRE BAK : <i>STRUCTURE I</i> , 1965.....	363
24. IMRE BAK : <i>STRUCTURE III</i> , 1965	364
25. IMRE BAK : <i>ESPACE BLEU</i> , 1964	365
26. ISTVÁN NÁDLER : <i>NIKÉ</i> , 1963	366
27. ISTVÁN NÁDLER : <i>AKT</i> , 1963.....	367
28. LAJOS VAJDA : <i>AUTO PORTRAIT A L'ICONE MONTRANT VERS LE HAUT</i> , 1936.....	368
29. JENŐ BARCSAY : <i>FEMMES</i> , 1949	369
30. PÁL DEIM : <i>A DEUX</i> , 1964	370
31. PÁL DEIM : <i>DEUX FEMMES</i> , 1965.....	371
32. PÁL DEIM : <i>COLLINE DE VIGNOBLES</i> , 1963	372
33. PÁL DEIM : <i>CRUCIFIX DES TOBAKOS</i> , 1965	373
34. PÁL DEIM : <i>ICONE DE GUERRE</i> , 1966	374
35. PÁL DEIM : <i>ETAGERE</i> , 1966.....	375
36. ENDRE HORTOBÁGYI : <i>PAYSAGE</i> , 1962.....	376
37. ENDRE HORTOBÁGYI : <i>CERF MYTHIQUE</i> , 1962	377
38. ENDRE HORTOBÁGYI : <i>COURBE</i> , 1963.....	378
39. ENDRE HORTOBÁGYI : <i>PAYSAGE TRANSCENDANTAL</i> , 1965.....	379
40. BÉLA VESZELSZKY : <i>PAYSAGE</i> , 1962.....	380
41. JEAN BAZAINE : <i>DERNIERE NEIGE A ROCHETAILEE</i> , 1959	381
42. JEAN BAZAINE : <i>MATIN AU JARDIN</i> , 1959	382
43. JEAN BAZAINE : <i>EAU DU SOIR</i> , 1961	383
44. ENDRE HORTOBÁGYI : <i>ETE</i> , 1965.....	384
45. ENDRE HORTOBÁGYI : <i>NUIT</i> , 1965	385
46. ENDRE HORTOBÁGYI : <i>ECOULEMENT</i> , 1965	386
47. ENDRE HORTOBÁGYI : <i>ZUGLIGET</i> , 1965	387
48. ENDRE HORTOBÁGYI : <i>ARBRE</i> , 1965	388
49. ENDRE HORTOBÁGYI : <i>APAISEMENT</i> , 1965	389
50. ENDRE HORTOBÁGYI : <i>PEINTURE ROUGE</i> , 1965-1966	390
51. TAMÁS HENCZE : <i>AQUARELLE</i> , 1962	391
52. TAMÁS HENCZE : <i>AQUARELLE</i> , 1962	392
53. TAMÁS HENCZE : <i>AQUARELLE</i> , 1962	393
54. TAMÁS HENCZE : <i>AQUARELLE</i> , 1962	394
55. TAMÁS HENCZE : <i>CARTE DE VŒUX</i> , ANNEES 1960	395
56. DEZSŐ KORNISS : <i>CALLIGRAPHIE</i> , 1959.....	396

57. TAMÁS HENCZE : <i>SANS TITRE</i> , 1963.....	397
58. TAMÁS HENCZE : <i>SANS TITRE</i> , 1963.....	398
59. TAMÁS HENCZE : <i>DESSIN BLANC</i> , 1963.....	399
60. TAMÁS HENCZE : <i>ESPACE OPAQUE</i> , 1964.....	400
61. TAMÁS HENCZE : <i>ESQUISSE QUADRILLEE I</i> , 1964.....	401
62. TAMÁS HENCZE : <i>ESQUISSE QUADRILLEE II</i> , 1964.....	402
63. TAMÁS HENCZE : <i>ESQUISSE QUADRILLEE III</i> , 1964.....	403
64. TAMÁS HENCZE : <i>SANS TITRE</i> , 1964.....	404
65. TAMÁS HENCZE : <i>ATMOSPHERE MEDITERRANEENNE</i> , 1965.....	405
66. TIBOR CSIKY : <i>SCULPTURE</i> , 1963.....	406
67. TIBOR CSIKY : <i>STRUCTURE</i> , 1964.....	407
68. TIBOR CSIKY : <i>STRUCTURE SPATIALE (HAUT) ET DETAIL (BAS)</i> , 1965.....	408
69. TIBOR CSIKY : <i>STRUCTURE CELLULAIRE OPUS 4</i> , 1966.....	409
70. TIBOR CSIKY : <i>STRUCTURE I-IV OPUS IIA-D</i>	410
71. TIHAMÉR GYARMATHY : <i>ORBITES COSMIQUES</i> , 1975.....	411
72. TIBOR CSIKY : <i>MOUTONNEMENT DES VAGUES (HAUT) ET MOUVEMENT ORGANIQUE (BAS)</i> , 1967.....	412
73. TIBOR CSIKY : <i>SURFACE ONDOYANTE (HAUT) ET ONDULATION (BAS)</i> , 1967.....	413
74. TIBOR CSIKY : <i>LIGNES DE FORCE I-IV</i> , 1967.....	414
75. TIBOR CSIKY : <i>STRUCTURE I OPUS 8A</i> , 1968.....	415
76. TIBOR CSIKY : <i>STRUCTURE II OPUS 8B</i> , 1968.....	416
77. TIBOR CSIKY : <i>BULLES I, II, III ET IV</i> , 1968.....	417
78. TIBOR CSIKY : <i>STRUCTURE EN VAGUES (HAUT) ET STRUCTURE DE MOUVEMENT (BAS)</i> , 1968.....	418
79. TIBOR CSIKY : <i>MOUVEMENT ORGANIQUE OPUS 26</i> , 1968.....	419
80. TIBOR CSIKY : <i>FORCES ORGANIQUES OPUS 28</i> , 1968-1971.....	420
81. SÁNDOR CSUTOROS : <i>SCULPTURE SUSPENDUE I</i> , 1966.....	421
82. SÁNDOR CSUTOROS : <i>BOULES</i> , 1966.....	422
83. SÁNDOR CSUTOROS : <i>BOIS SUSPENDUS</i> , 1966.....	423
84. SÁNDOR MOLNÁR : <i>PRINCIPIUM</i> , 1968.....	424
85. TAMÁS HENCZE : <i>HOMMAGE A FRANCE</i> , 1965.....	425
86. TAMÁS HENCZE : <i>STRUCTURE COLLAGE I</i> , 1967.....	426
87. TAMÁS HENCZE : <i>OCTAVE ROUGE</i> , 1967.....	427
88. TAMÁS HENCZE : <i>STRUCTURE DYNAMIQUE I-III</i> , 1968.....	428
89. JÁNOS FAJÓ : <i>DESSIN PREPARATOIRE POUR TOURNESOL</i> , 1966.....	429
90. LAJOS KASSÁK : <i>ARCHITECTURE DE L'IMAGE</i> , 1922.....	430
91. JÁNOS FAJÓ : <i>SYMETRIE DIAGONALE</i> , 1966.....	431
92. JÁNOS FAJÓ : <i>TRANSPARENCE</i> , 1966.....	432
93. JÁNOS FAJÓ : <i>COMPOSITION EN DEMI-CERCLE</i> , 1967.....	433
94. JÁNOS FAJÓ : <i>EN ROTATION</i> , 1969.....	434
95. IMRE BAK : <i>ESPACES BLEUS</i> , 1966.....	435
96. IMRE BAK : <i>VIOLET-VERT-BLEU</i> , 1967.....	436
97. IMRE BAK : <i>ORANGE-BLEU-VERT</i> , 1967.....	437
98. IMRE BAK : <i>COMPOSITION I</i> , 1967.....	438
99. IMRE BAK : <i>COMPOSITION II</i> , 1967.....	439
100. IMRE BAK : <i>PETITE MARIE</i> , 1967.....	440
101. IMRE BAK : <i>BANDES III</i> , 1968.....	441
102. IMRE BAK : <i>BANDES I</i> , 1968.....	442
103. IMRE BAK : <i>BANDES II</i> , 1968.....	443
104. IMRE BAK : <i>FIGURE III</i> , 1969.....	444
105. IMRE BAK : <i>FIGURE I</i> , 1969.....	445
106. ISTVÁN NÁDLER : <i>MOTIF AVAR</i> , 1967.....	446
107. ISTVÁN NÁDLER : <i>MOTIF DE PETALE N°2</i> , 1968.....	447
108. ISTVÁN NÁDLER : <i>VIOLENCE</i> , 1968.....	448
109. ISTVÁN NÁDLER : <i>ROUGE AU MILIEU</i> , 1968.....	449
110. ISTVÁN NÁDLER : <i>A A5 A5 A</i> , 1968-69.....	450
111. ISTVÁN NÁDLER : <i>MOTIF DE PETALE N°1</i> , 1968.....	451
112. ISTVÁN NÁDLER : <i>JAUNES ACTIFS</i> , 1968.....	452
113. ISTVÁN NÁDLER : <i>SANS TITRE I</i> , 1968.....	453
114. ISTVÁN NÁDLER : <i>SANS TITRE II</i> , 1968.....	454
115. VUE DE L'EXPOSITION <i>IPARTERV</i> , 1968.....	455
116. VUES DE L'EXPOSITION <i>IPARTERV</i> , 1969.....	456

117. VUES DE L'EXPOSITION SZÜRENON, 1969	457
118. PHOTOGRAPHIE DE GROUPE ET VUE DE L'EXPOSITION R, 1970.....	458
119. IMRE BAK, <i>LANDSCAPE VARIATIONS, SKY-FIELD</i> , 1972	459
120. IMRE BAK : <i>TROIS CARRÉS BLEUS ET TROIS CARRÉS ROUGES</i> , 1972.....	460
121. IMRE BAK : <i>SOLEIL-HOMME-VISAGE (VARIATION SUR MOTIF I)</i> , 1977.....	461
122. ISTVÁN NÁDLER : <i>MIMOSA</i> , 1970	462
123. TIBOR CSIKY : <i>LES STRUCTURES DE LA REALITE OBJECTIVE</i> , 1973.....	463
124. TAMÁS HENCZE : <i>PEINTURES DE FEU I-II-III</i> , 1974	464
125. ÁKOS BIRKÁS : <i>PORTRAIT DE LA SERIE FERENC K.</i> , 1976-1978.....	465
126. ÁKOS BIRKÁS : <i>HORIZON DE COLLINES ET DE SAPINS</i> , 1983.....	466
127. ÁKOS BIRKÁS : <i>FIGURE N°5</i> , 1985	467
128. ÁKOS BIRKÁS : <i>TETE N°6</i> , 1986.....	468
129. ÁKOS BIRKÁS : <i>TETE N°84</i> , 1990.....	469
130. ÁKOS BIRKÁS : <i>TETE N°10</i> , 1986.....	470
131. ÁKOS BIRKÁS : <i>TETE N°35</i> , 1987.....	471
132. ÁKOS BIRKÁS : <i>TETE N°40</i> , 1988.....	472
133. ÁKOS BIRKÁS : <i>TETE N°80</i> , 1990.....	473
134. ALEXEJ JAWLENSKY : <i>CLAIRE DE LUNE</i> , 1925.....	474
135. OSKAR SCHLEMMER : <i>AUTO PORTRAIT AU MASQUE</i> , 1930.....	475
136. OSKAR SCHLEMMER : <i>GROUPE CONCENTRIQUE</i> , 1925.....	475
137. TAMÁS HENCZE : <i>ORDRE ROUGE ET ORDRE BLEU</i> , 1980.....	476
138. TAMÁS HENCZE : <i>INITIALE</i> , 1982.....	477
139. TAMÁS HENCZE : <i>ACCENT ROUGE</i> , 1983.....	478
140. TAMÁS HENCZE : <i>GESTE TRANSPARENT</i> , 1985.....	479
141. TAMÁS HENCZE : <i>PEINTURE-CERCLE</i> , 1990	480
142. TAMÁS HENCZE : <i>PEINTURE-CERCLE I</i> , 1990.....	481
143. TAMÁS HENCZE : <i>GESTE SOMBRE</i> , 1990	482
144. TAMÁS HENCZE : <i>SANS TITRE</i> , 1989.....	483
145. ISTVÁN NÁDLER : <i>STEVE REICH : MUSIC FOR 18 MUSICIANS</i> , 1982	484
146. ISTVÁN NÁDLER : <i>SUR STEVE REICH</i> , 1982.....	485
147. ISTVÁN NÁDLER : <i>DEBUSSY : LA MER</i> , 1982	486
148. ISTVÁN NÁDLER : <i>XENAKIS : PITHOPRAKTA I-IV</i> , 1981	487
149. ISTVÁN NÁDLER : <i>VIREVOLTANT SUR LA MUSIQUE I-II</i> , 1982.....	488
150. ISTVÁN NÁDLER : <i>TRENTE MINUTES AVEC CAGE</i> , 1981	489
151. ISTVÁN NÁDLER : <i>VIREVOLTANT SUR LA MUSIQUE III-IV</i> , 1983	490
152. KAZIMIR MALEVITCH : <i>PARALLELOGRAMME JAUNE SUR FOND BLANC</i> , 1917-1918	491
153. KAZIMIR MALEVITCH : <i>CROIX</i> , 1920.....	491
154. ISTVÁN NÁDLER : <i>ESPACE SCHUBERTIEN</i> , 1985	492
155. ISTVÁN NÁDLER : <i>ENSEMBLE</i> , 1985.....	493
156. ISTVÁN NÁDLER : <i>HOMMAGE A MALEVITCH I</i> , 1985.....	494
157. ISTVÁN NÁDLER : <i>HOMMAGE A MALEVITCH – DIPTYQUE</i> , 1985	495
158. ISTVÁN NÁDLER : <i>HOMMAGE A MALEVITCH, 4 JUILLET 1985</i> , 1985	496
159. ISTVÁN NÁDLER : <i>HOMMAGE A MALEVITCH, 8 JUILLET 1985</i> , 1985	497
160. ISTVÁN NÁDLER : <i>F. N°2</i> , 1986	498
161. ISTVÁN NÁDLER : <i>FEKETEBÁCS</i> , 1987	499
162. ISTVÁN NÁDLER : <i>FEKETEBÁCS I</i> , 1987	500
163. ISTVÁN NÁDLER : <i>FEKETEBÁCS III</i> , 1987	501
164. ISTVÁN NÁDLER : <i>TEMESVÁR-BUKAREST II</i> , 1989	502
165. IMRE BAK : <i>FLEUR</i> , 1977	503
166. IMRE BAK : <i>FLEUR – HOMME (VARIATION SUR MOTIF II)</i> , 1977.....	503
167. IMRE BAK : <i>ECCLECTISME</i> , 1985	504
168. IMRE BAK : <i>HOMMAGE A GIORGIO DE CHIRICO I</i> , 1985.....	505
169. IMRE BAK : <i>CROIX</i> , 1990.....	506
170. IMRE BAK : <i>PANIQUE ROSE I</i> , 1984.....	507
171. IMRE BAK : <i>CALLIGRAPHIE GEOMETRIQUE I</i> , 1982	508
172. IMRE BAK : <i>CALLIGRAPHIE GEOMETRIQUE II</i> , 1982.....	509
173. IMRE BAK : <i>CONTRASTES</i> , 1983	510
174. IMRE BAK : <i>PALLADIO I</i> , 1983	511
175. IMRE BAK : <i>HOMMAGE A KASSÁK III</i> , 1986	512
176. LAJOS KASSÁK : <i>CONSTRUCTION SPATIALE</i> , 1922	512

177. IMRE BAK : <i>TRANSVERSALE</i> , 1988	513
178. LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY : <i>CROIX DIAGONALE AVEC DEUX SEGMENTS DE CERCLE</i> , 1924	513
179. IMRE BAK : <i>CITATIONS I</i> , 1983	514
180. DEZSŐ KORNISS : <i>SZENTENDRE – AU CERF-VOLANT</i> , 1945	514
181. KÁROLY KELEMEN : <i>JACKSON POLLOCK EN PLEINE ACTION</i> , 1978.....	515
182. KÁROLY KELEMEN : <i>DUCHAMP ALS ROSE SELAVY – MAN RAY UM 1922, 1978</i>	516
183. KÁROLY KELEMEN : <i>MANZONI SIGNE UN NU</i> , 1978.....	517
184. KÁROLY KELEMEN : <i>JASPER JOHNS – HIGH SCHOOL DAYS</i> , 1978	518
185. KÁROLY KELEMEN : <i>TEDDY-PROMETHEE</i> , 1986.....	519
186. KÁROLY KELEMEN : <i>TEDDY AVEC STATUE A LA HENRY MOORE INCANDESCENTE</i> , 1986	520
187. KÁROLY KELEMEN : <i>SOURCE MALADE</i> , 1986.....	521
188. KÁROLY KELEMEN : <i>HOMME AU CUBE</i> , 1987	522
189. LÁSZLÓ FEHÉR ET SON PERE	523
190. LÁSZLÓ FEHÉR : <i>AVEC MON PERE EN 1954 (SERIE DES SOUVENIRS DE DÉG)</i>	523
191. LÁSZLÓ FEHÉR ENFANT ASSIS SUR LE KODÁLY KÖRÖND DE BUDAPEST,	524
192. LÁSZLÓ FEHÉR : <i>AU PIED DU MONUMENT</i> , 1989	524
193. LÁSZLÓ FEHÉR : <i>GARÇON SUR PIEDESTAL</i> , 1989	525
194. LÁSZLÓ FEHÉR : <i>AMIS</i> , 1991	526
195. LÁSZLÓ FEHÉR : <i>PORT</i> , 1988.....	527
196. ENTRETIEN AVEC SÁNDOR MOLNÁR.....	529
197. ENTRETIEN AVEC IMRE BAK	535
198. ENTRETIEN AVEC ISTVÁN NÁDLER	540
199. ENTRETIEN AVEC JÁNOS FAJÓ	544
200. ENTRETIEN AVEC PÁL DEIM.....	548
201. ENTRETIEN AVEC TAMÁS HENCZE	551
202. ENTRETIEN AVEC ATTILA CSÁJI.....	554
203. LECTURES DU CERCLE DE ZUGLÓ	558
204. SOURCES DES ILLUSTRATIONS.....	564



1. Sándor Molnár : *Suzanne et les vieillards*, 1956

Huile sur toile, 90 x 50 cm



2. Sándor Molnár : *Nature morte*, 1956

Huile sur toile, 40 x 80 cm



3. Jenő Gadányi : *Maisons de Békásmegyer*, 1947

Huile sur toile, 60 x 90 cm



4. Sándor Molnár : *Dans la cuisine*, 1957

Huile sur toile, 120 x 50 cm



5. Ferenc Martyn : *Composition*, 1940

Huile sur toile, 97 x 130 cm



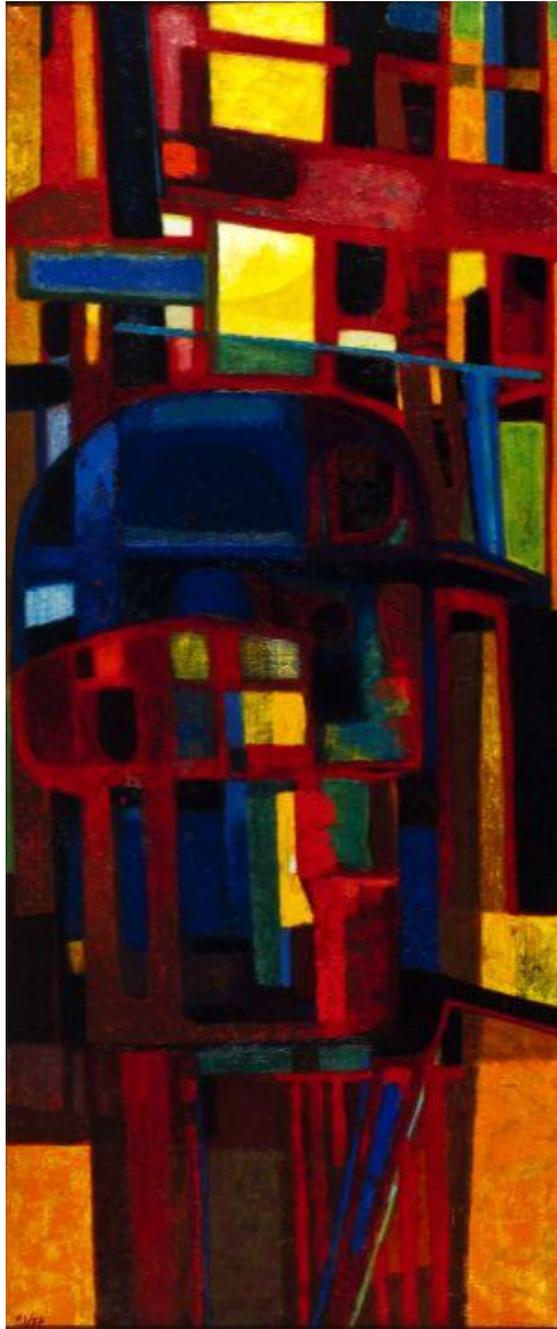
6. Sándor Molnár : **Petit-déjeuner**, 1957

Huile sur toile, 80 x 40 cm



7. Sándor Molnár : *Matin*, 1957

Huile sur toile, 80 x 40 cm



8. Sándor Molnár : *En traversant le pont*, 1957

Huile sur toile, 120 x 50 cm



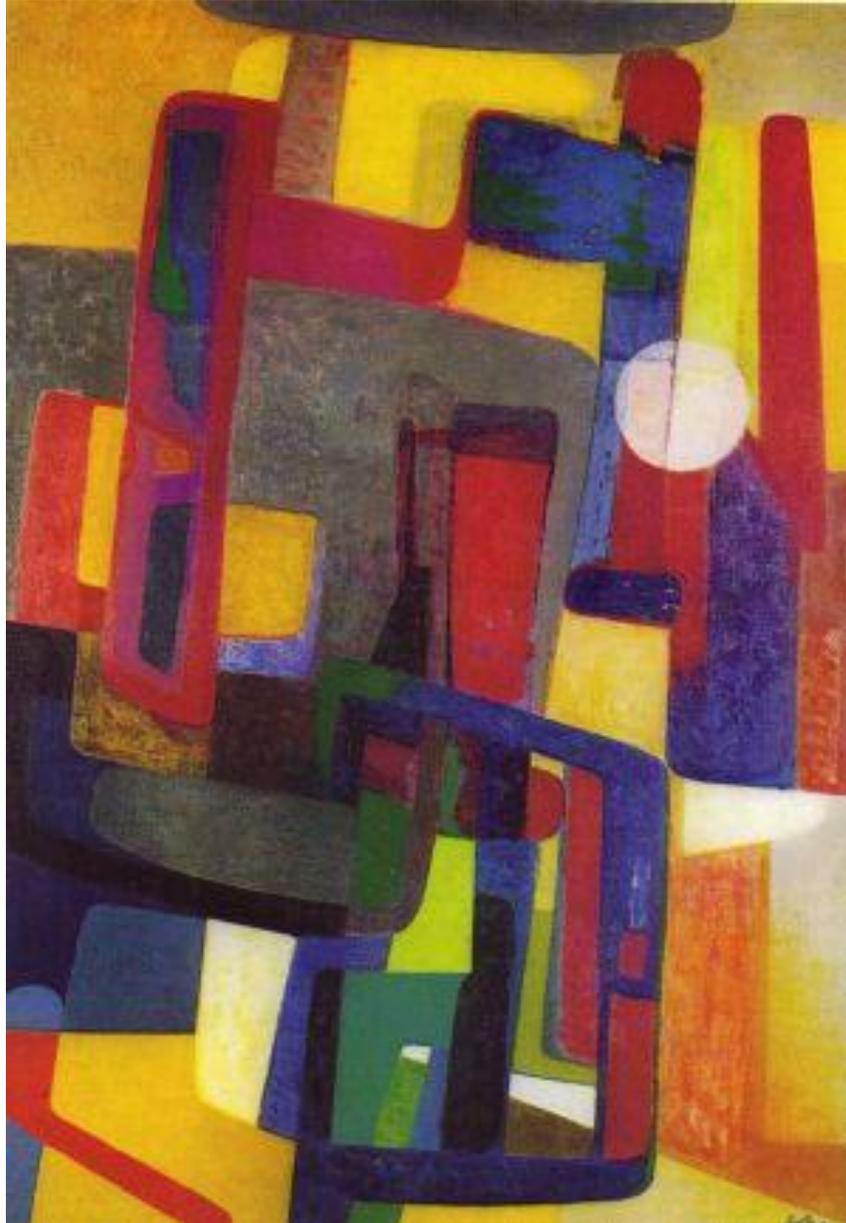
9. Jenő Gadányi : *Arbres verts, lumière jaune*, 1949

Huile et pastel sur papier, 43 x 61 cm



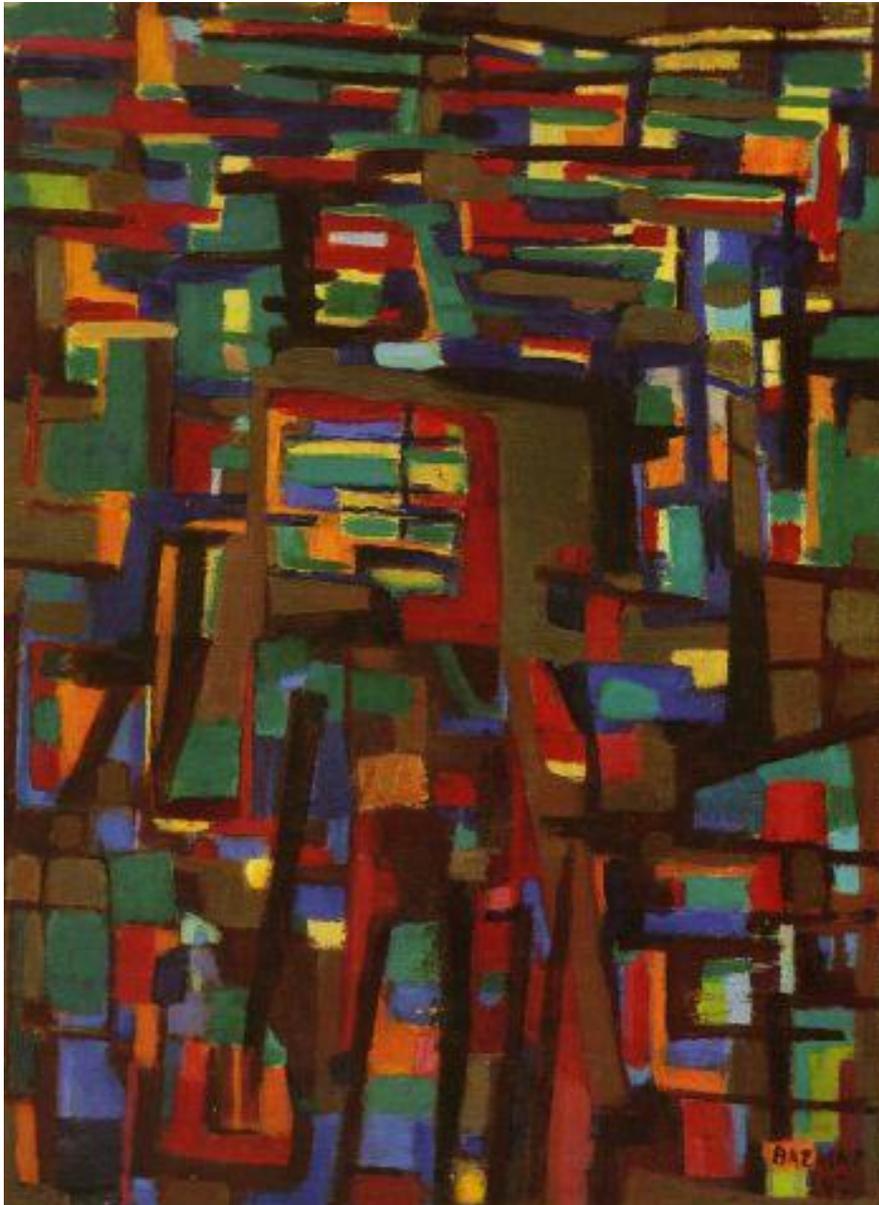
10. Géza Bene : *Szentendre*, 1956

Encre de Chine et aquarelle sur panneau de bois, 50 x 57 cm



11. Maurice Estève : *Paris a 2000 ans*, 1951

Huile sur toile, 116 x 81 cm



12. Jean Bazaine : *Couple dans les bois*, 1947

Huile sur toile, 130 x 89 cm



13. Sándor Molnár : *La visite de Marie chez Elisabeth*, années 1960

Huile sur toile, dimensions inconnues.



14. Jean Bazaine : *La terre et le ciel*, 1950

Huile sur toile, 195 x 130 cm



15. Alfred Manessier : *Montée à Moissac*, 1959

Huile sur toile, 162 x 114 cm



16. Sándor Molnár : *Paysage*, années 1960

Technique mixte sur papier, 27 x 40 cm



17. Sándor Molnár : *Paysage*, années 1960

Technique mixte sur papier, 27 x 40 cm



18. Sándor Molnár : *Paysage*, années 1960

Aquarelle, 30 x 42 cm



19. Sándor Molnár : *Paysage*, années 1960

Aquarelle, 30 x 42 cm



20. Sándor Molnár : *Structures*, 1964
Huile sur toile, dimensions inconnues



21. Sándor Molnár : *Tueur de dragon*, 1966

Huile sur toile, 200 x 500 cm



22. Imre Bak : *Tache*, 1963
Huile sur toile, 170 x 210 cm



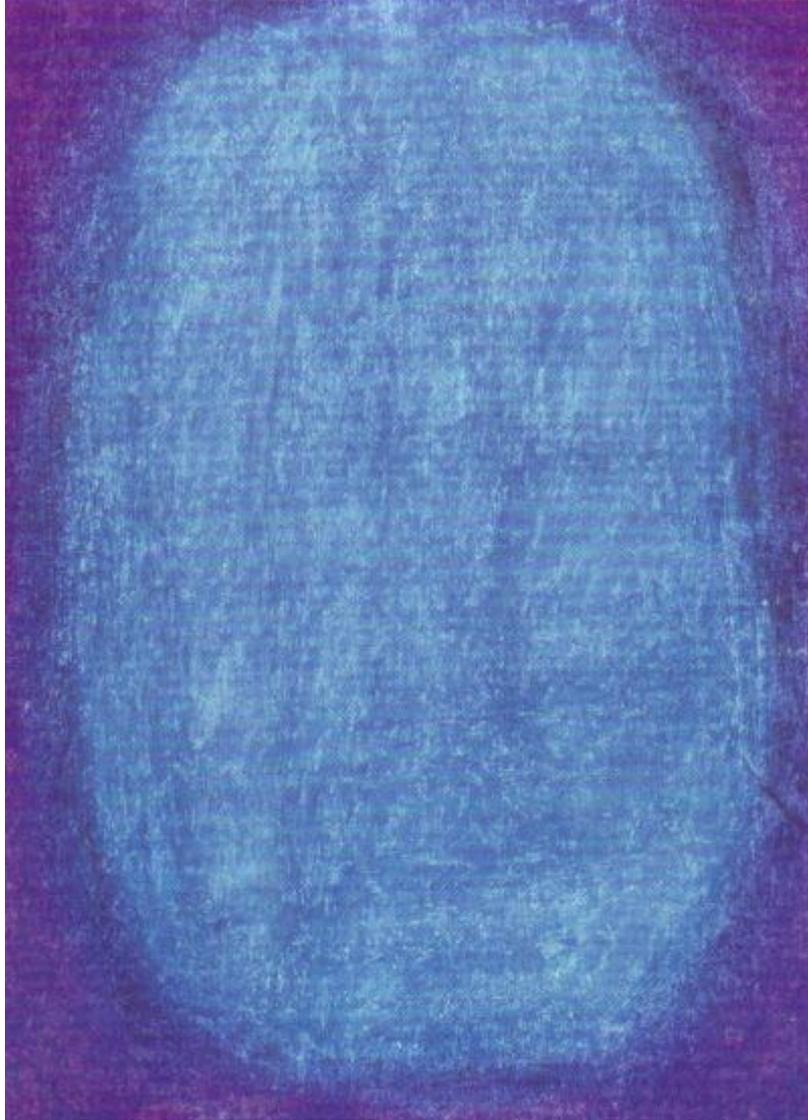
23. Imre Bak : *Structure I*, 1965

Huile sur toile, 117 x 89 cm



24. Imre Bak : *Structure III*, 1965

Huile sur toile, 150 x 130 cm



25. Imre Bak : *Espace bleu*, 1964
Crayon gras sur papier, 19 x 14 cm



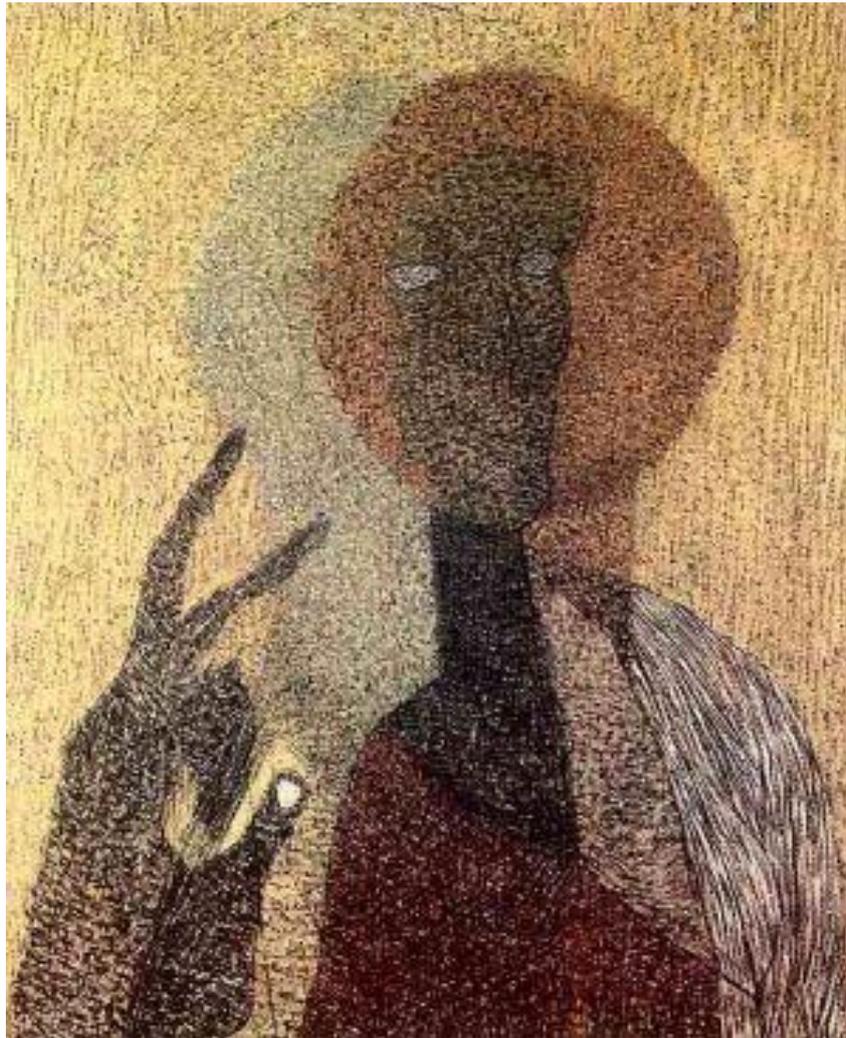
26. István Nádler : *Niké*, 1963

Huile sur toile, 200 x 125 cm



27. István Nádler : *Akt*, 1963

Huile sur toile, 80 x 120 cm



28. Lajos Vajda : *Autoportrait à l'icône montrant vers le haut*, 1936

Pastel et graphite sur papier, 90 x 62 cm



29. Jenő Barcsay : *Femmes*, 1949
Huile sur toile, dimensions inconnues



30. Pál Deim : *A deux*, 1964

Huile sur toile, 80 x 80 cm



31. Pál Deim : *Deux femmes*, 1965

Huile sur toile, 60 x 80 cm



32. Pál Deim : *Colline de vignobles*, 1963

Huile sur toile, 70 x 85 cm



33. Pál Deim : *Crucifix des Tobakos*, 1965

Huile sur toile, 70 x 100 cm



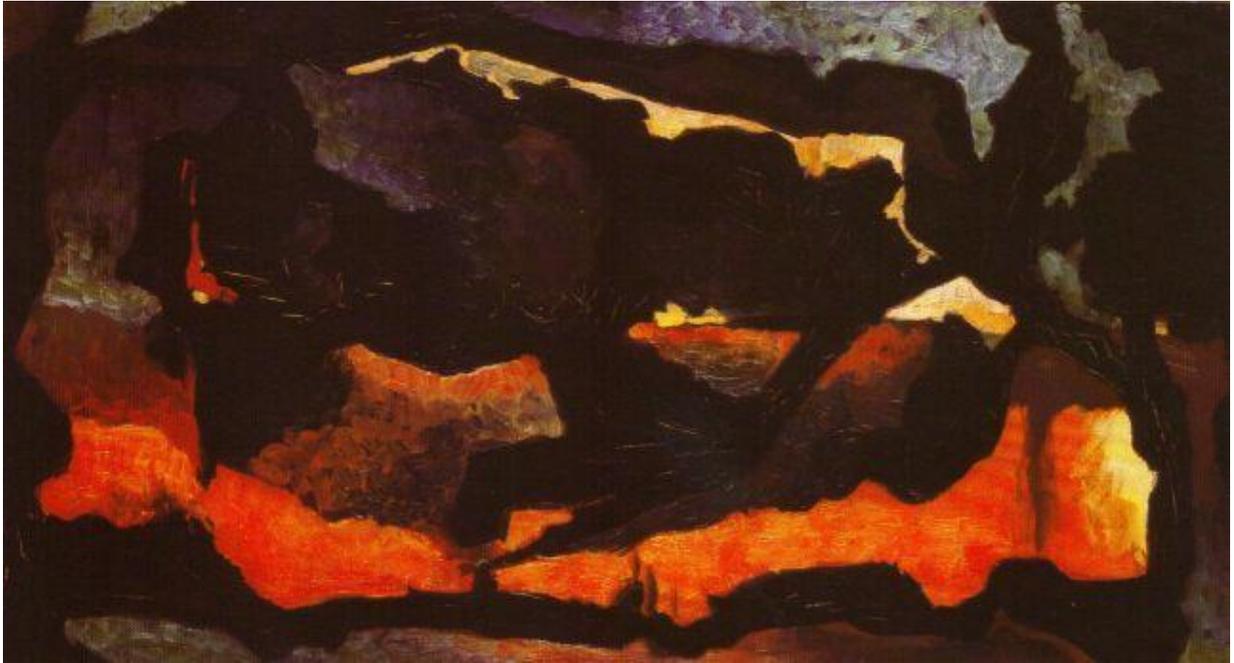
34. Pál Deim : *Icône de guerre*, 1966

Huile sur toile, 80 x 80 cm



35. Pál Deim : *Etagère*, 1966

Huile sur toile, 80 x 70 cm



36. Endre Hortobágyi : *Paysage*, 1962

Huile sur toile, 60 x 110 cm



37. Endre Hortobágyi : *Cerf mythique*, 1962

Huile sur toile, 61 x 111 cm



38. Endre Hortobágyi : *Courbe*, 1963
Huile et émail sur toile, 136 x 200 cm



39. Endre Hortobágyi : *Paysage transcendantal*, 1965

Huile sur toile, 61 x 111 cm



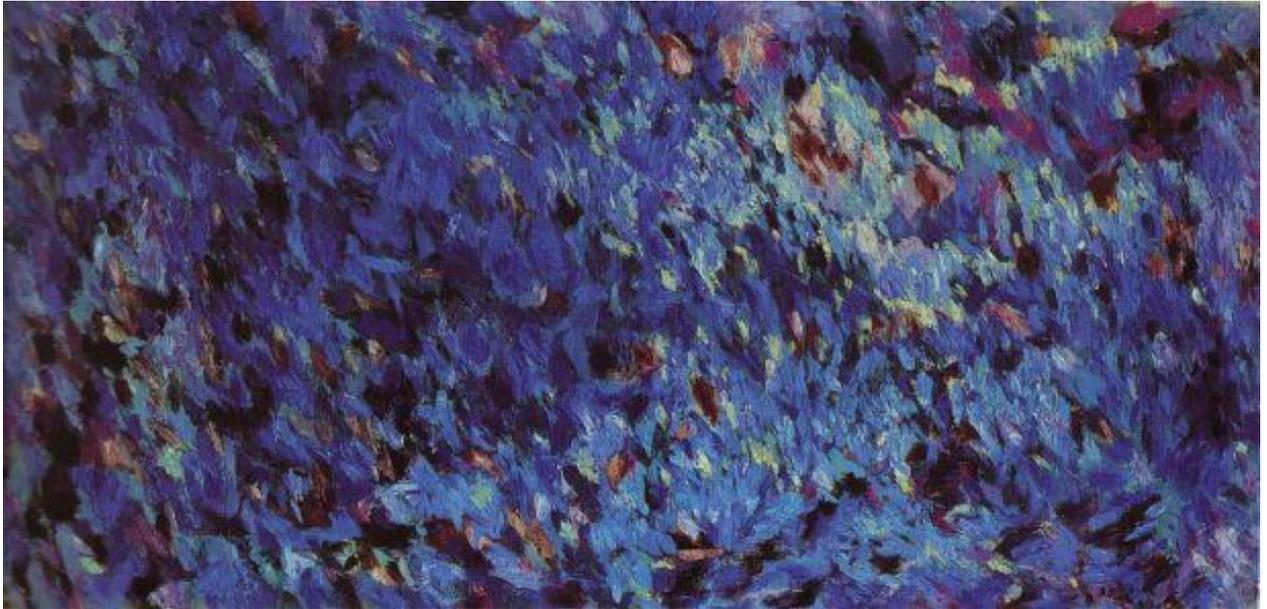
40. Béla Veszelszky : *Paysage*, 1962

Huile sur toile, 219 x 148 cm



41. Jean Bazaine : *Dernière neige à Rochetaillée*, 1959

Huile sur toile, 97 x 130 cm



42. Jean Bazaine : *Matin au jardin*, 1959

Huile sur toile, 60 x 120 cm

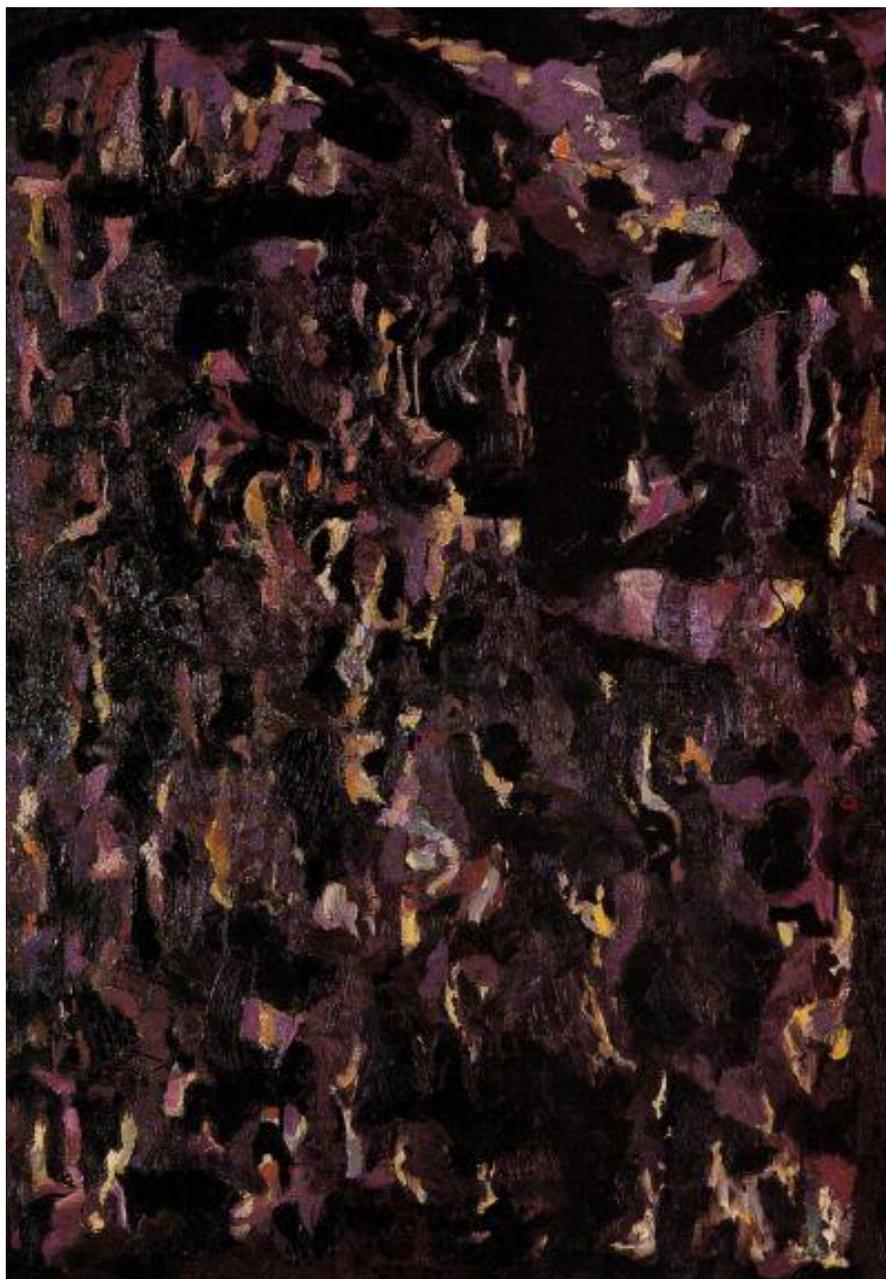


43. Jean Bazaine : *Eau du soir*, 1961

Huile sur toile, 81 x 146 cm



44. Endre Hortobágyi : *Eté*, 1965
Huile sur toile, 120 x 85 cm

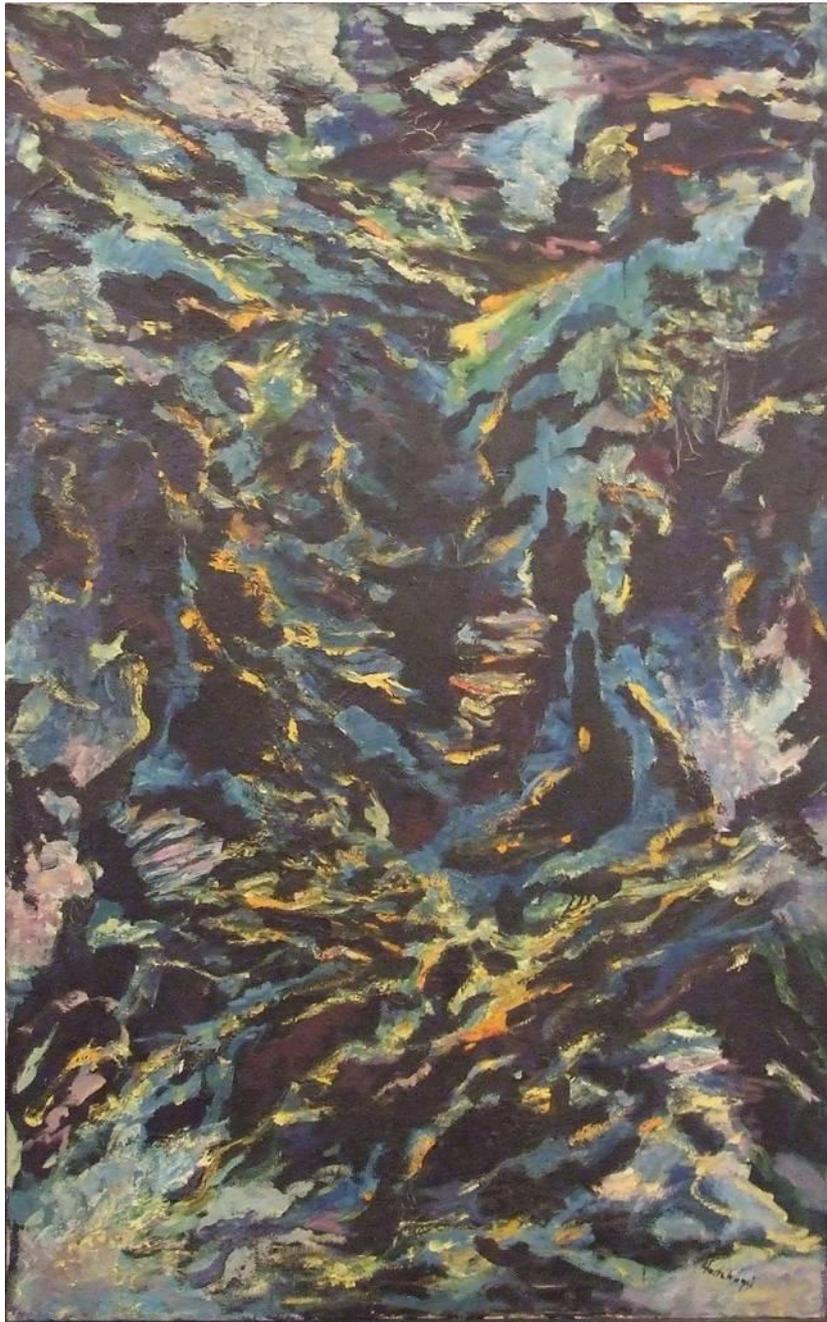


45. Endre Hortobágyi : *Nuit*, 1965

Huile sur toile, 120 x 85 cm



46. Endre Hortobágyi : *Ecoulement*, 1965
Huile sur toile, 120 x 70 cm



47. Endre Hortobágyi : *Zugliget*, 1965

Huile sur toile, 120 x 195 cm



48. Endre Hortobágyi : *Arbre*, 1965

Huile sur toile, 120 x 70 cm



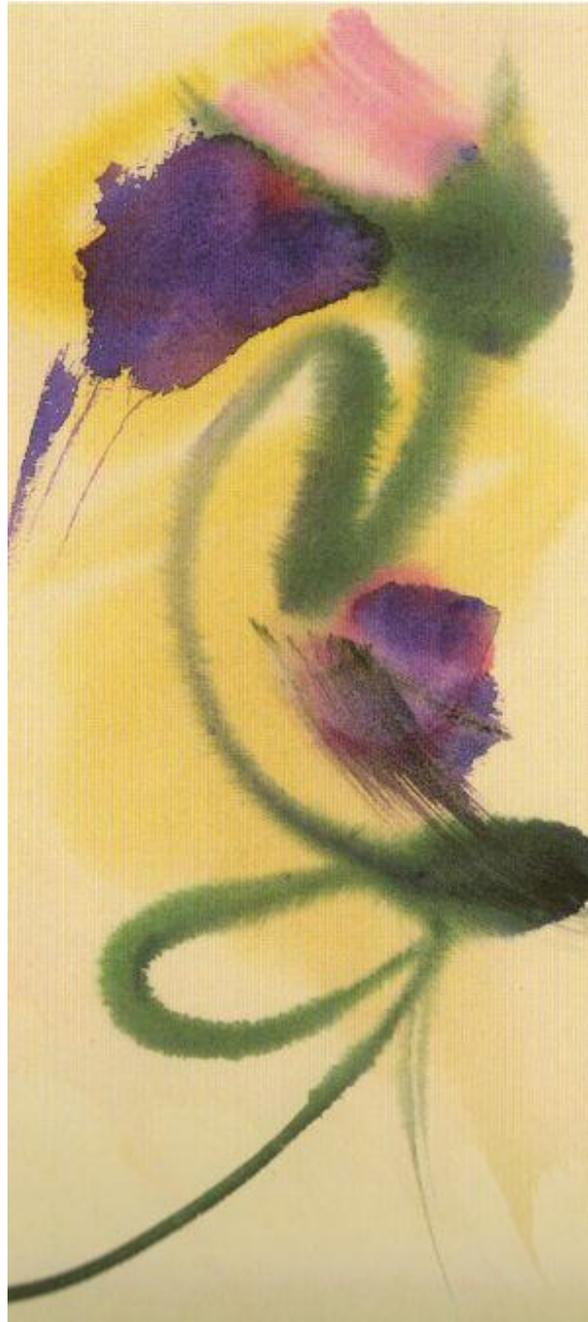
49. Endre Hortobágyi : *Apaisement*, 1965

Huile sur toile, 140 x 74 cm



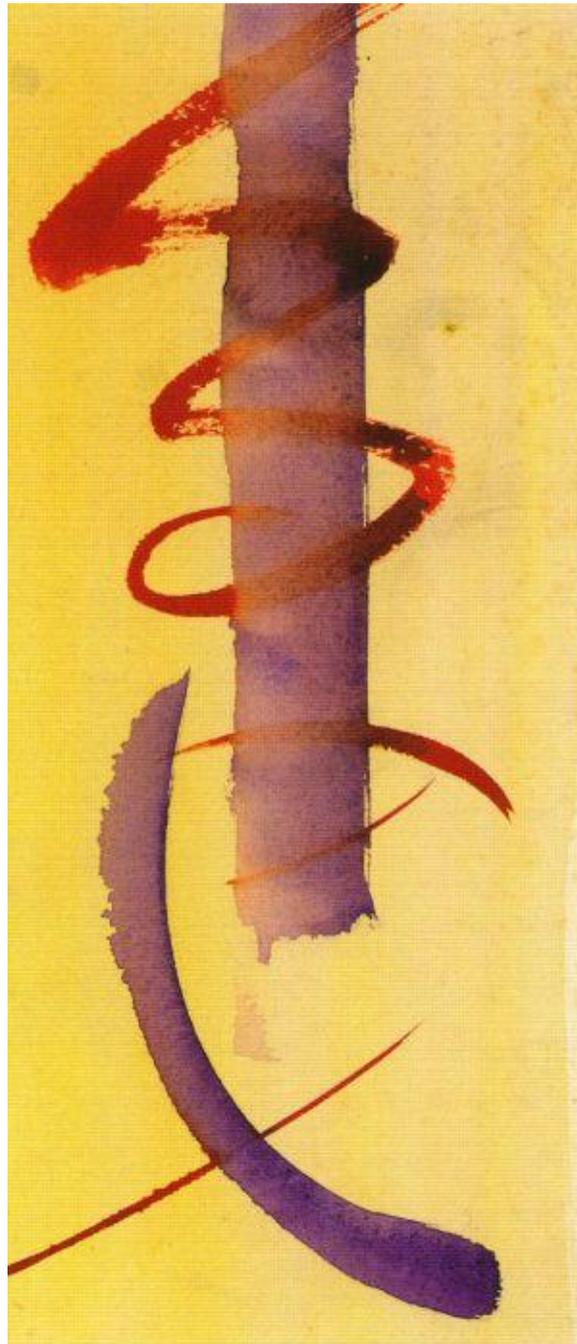
50. Endre Hortobágyi : *Peinture rouge*, 1965-1966

Huile sur toile, 120 x 70 cm



51. Tamás Hencze : *Aquarelle*, 1962

Aquarelle sur papier, 30 x 10 cm



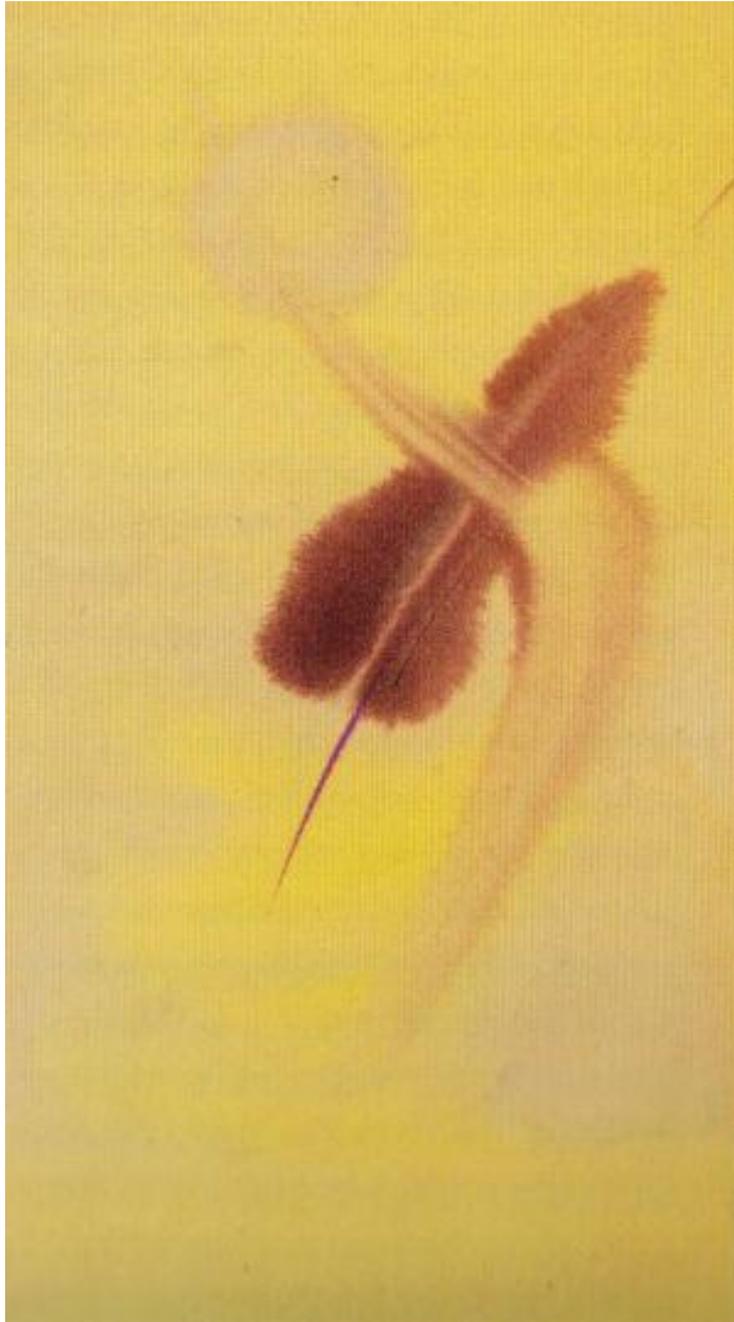
52. Tamás Hencze : *Aquarelle*, 1962

Aquarelle sur papier, 30 x 10 cm



53. Tamás Hencze : *Aquarelle*, 1962

Aquarelle sur papier, 30 x 10 cm



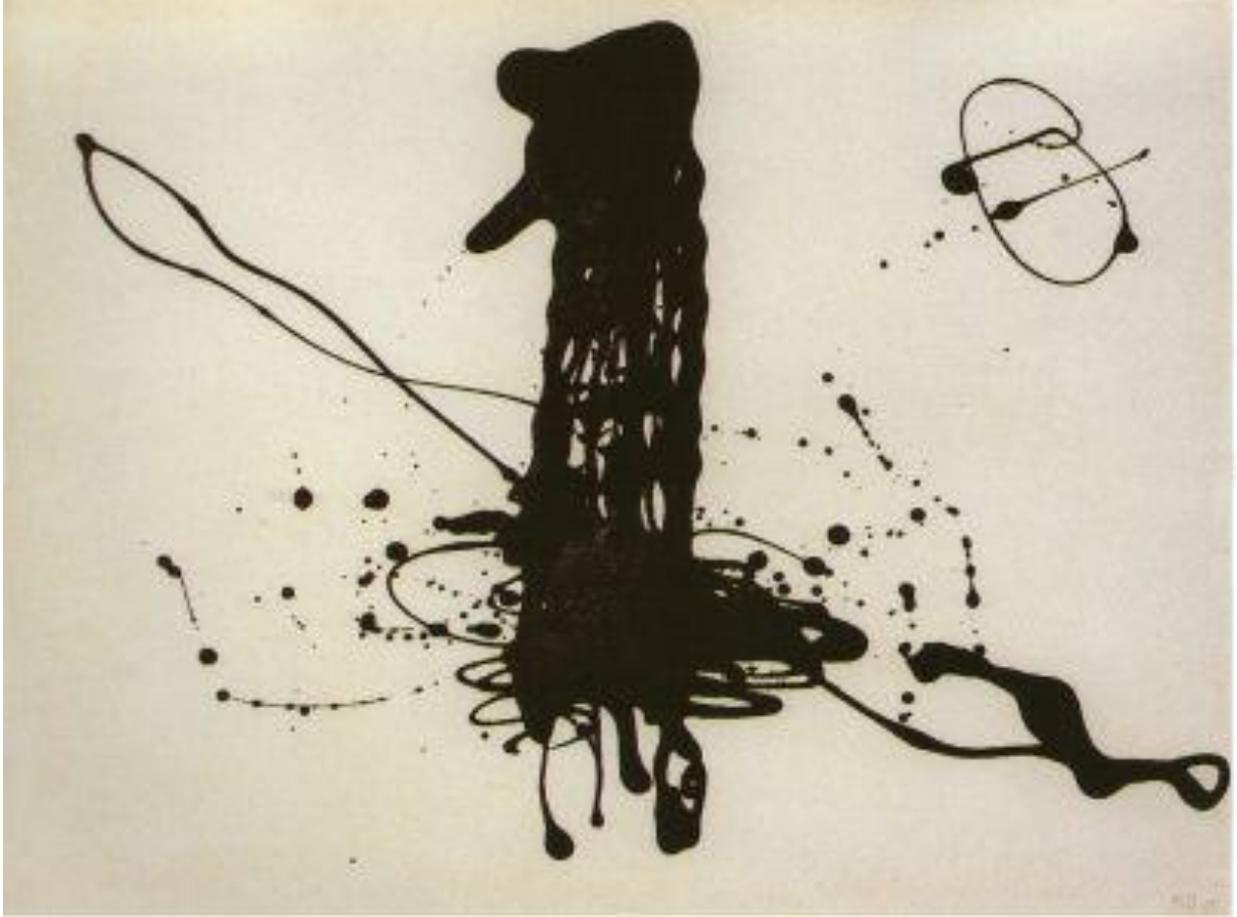
54. Tamás Hencze : *Aquarelle*, 1962

Aquarelle sur papier, 30 x 12 cm



55. Tamás Hencze : *Carte de vœux*, années 1960

Aquarelle sur carton, 60 x 40 cm



56. Dezső Korniss : *Calligraphie*, 1959

Huile sur papier, 30 x 40 cm



57. Tamás Hencze : *Sans titre*, 1963

Tempéra sur papier, 61 x 86 cm



58. Tamás Hencze : *Sans titre*, 1963

Tempéra sur papier, 86 x 61 cm



59. Tamás Hencze : *Dessin blanc*, 1963

Huile sur papier, 100 x 70 cm



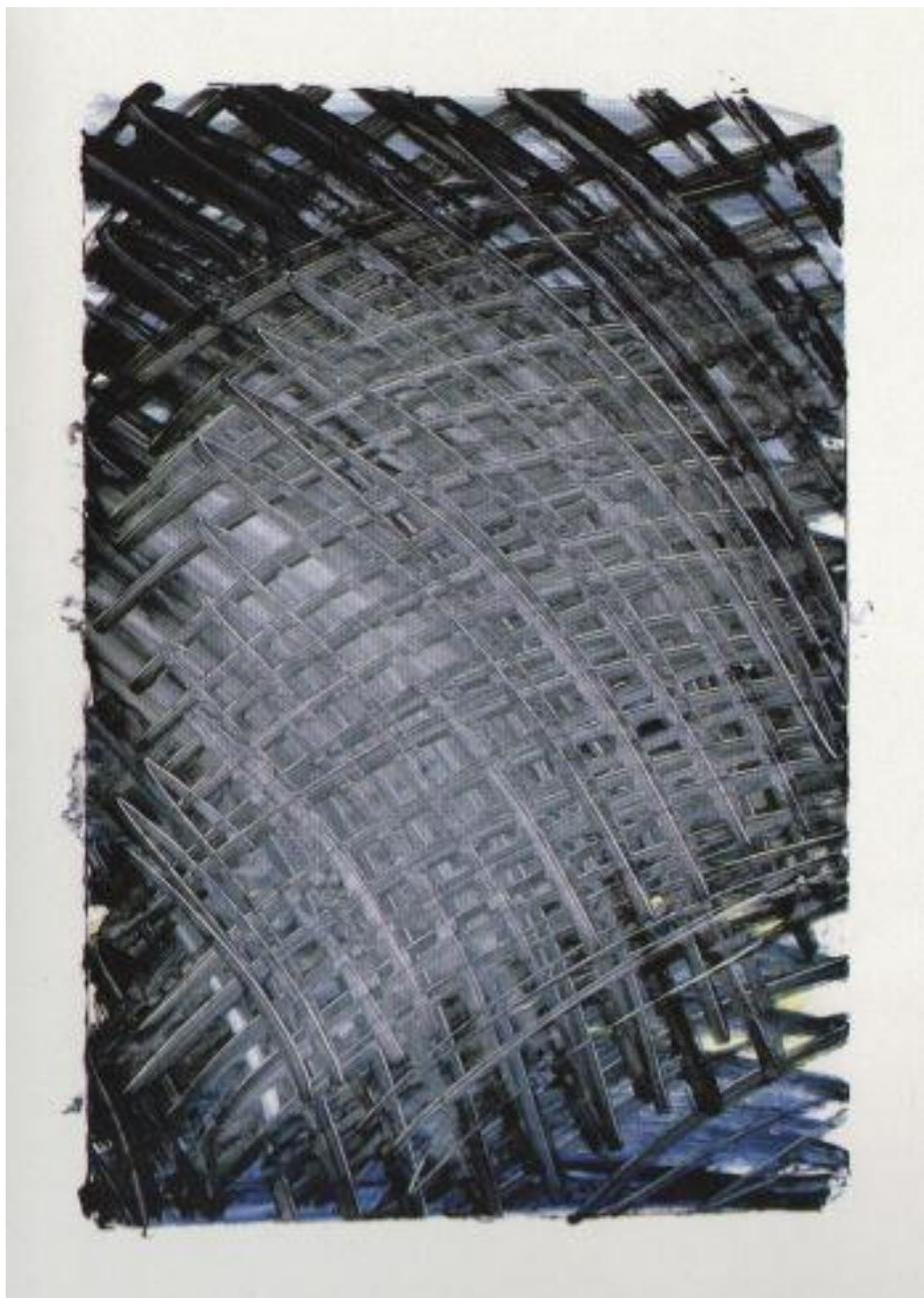
60. Tamás Hencze : *Espace opaque*, 1964

Huile sur papier, 100 x 70 cm



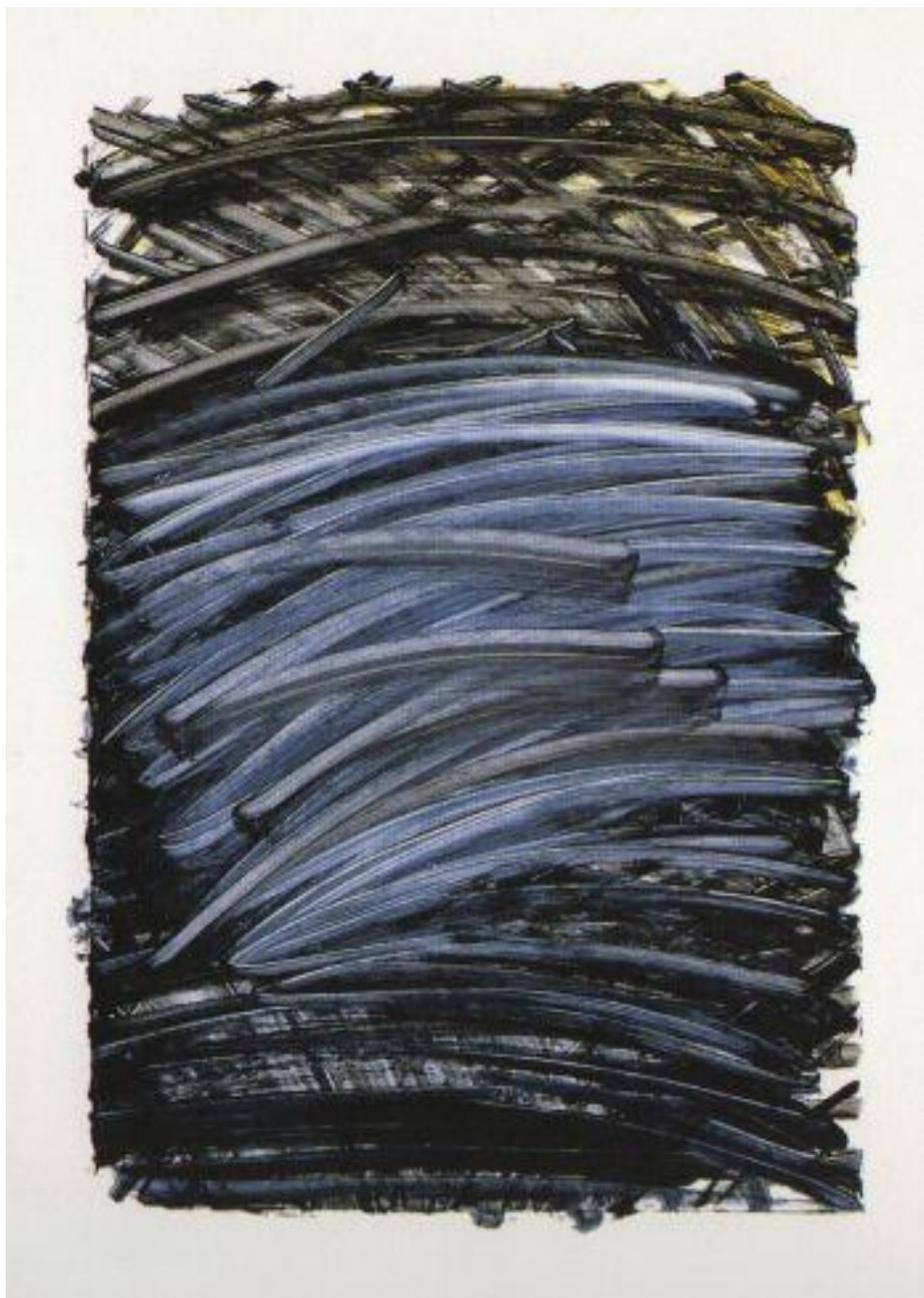
61. Tamás Hencze : *Esquisse quadrillée I*, 1964

Huile sur papier, 100 x 70 cm



62. Tamás Hencze : *Esquisse quadrillée II*, 1964

Huile sur papier, 100 x 70 cm



63. Tamás Hencze : *Esquisse quadrillée III*, 1964

Huile sur papier, 100 x 70 cm



64. Tamás Hencze : *Sans titre*, 1964

Huile sur papier, 80 x 60 cm



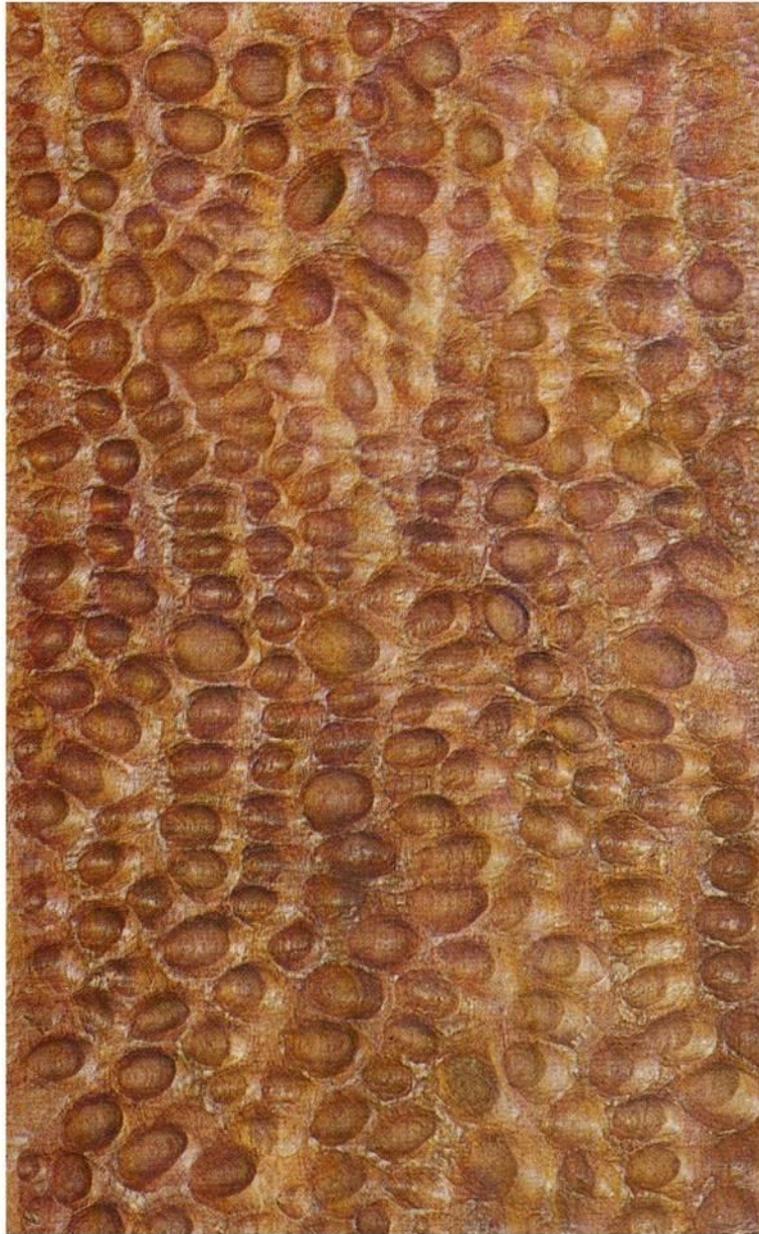
65. Tamás Hencze : *Atmosphère méditerranéenne*, 1965

Huile sur toile, 80 x 70 cm



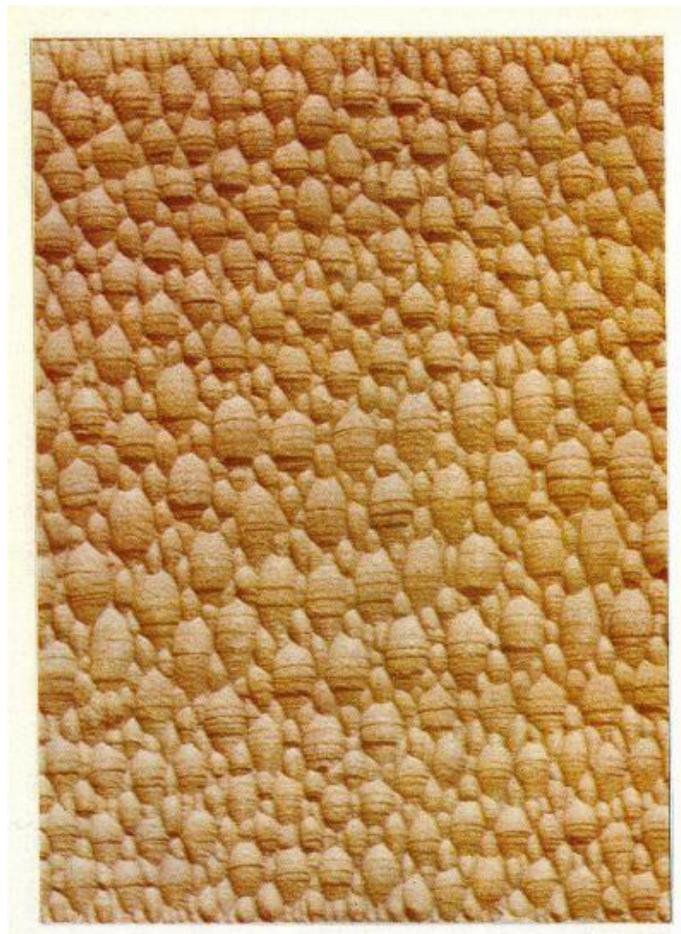
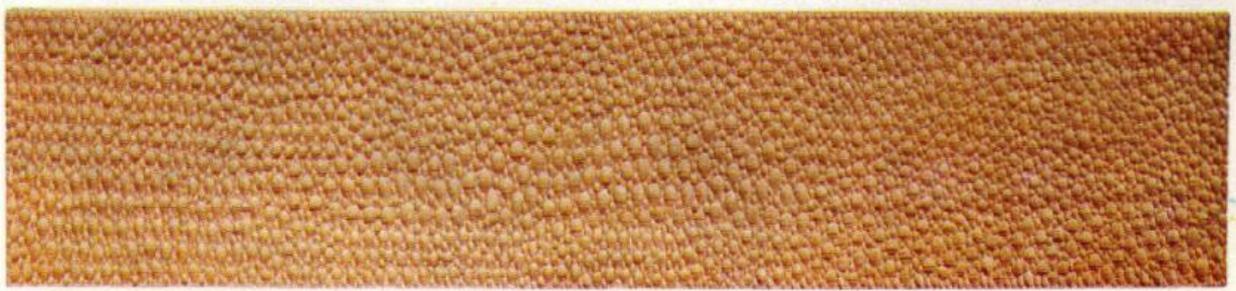
66. Tibor Csiky : *Sculpture*, 1963

Bois de noyer noir, 30 x 12 cm



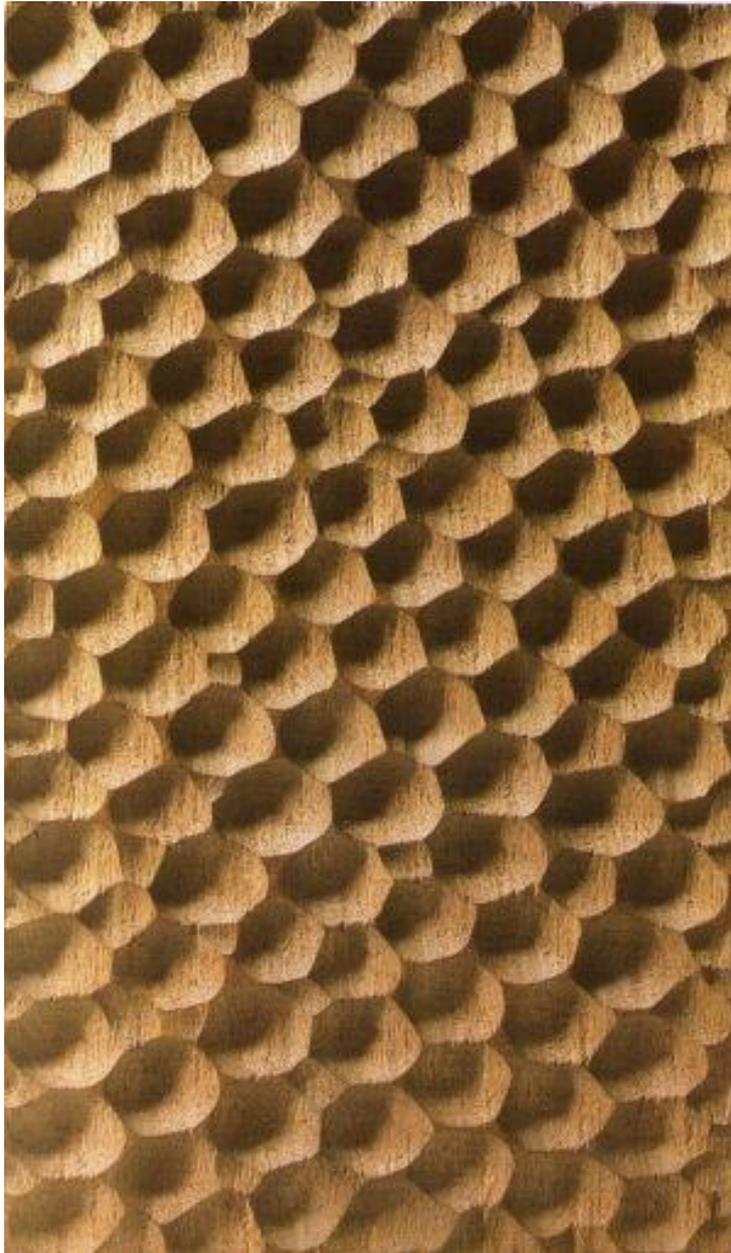
67. Tibor Csiky : *Structure*, 1964

Bois d'acajou, 26 x 16 cm



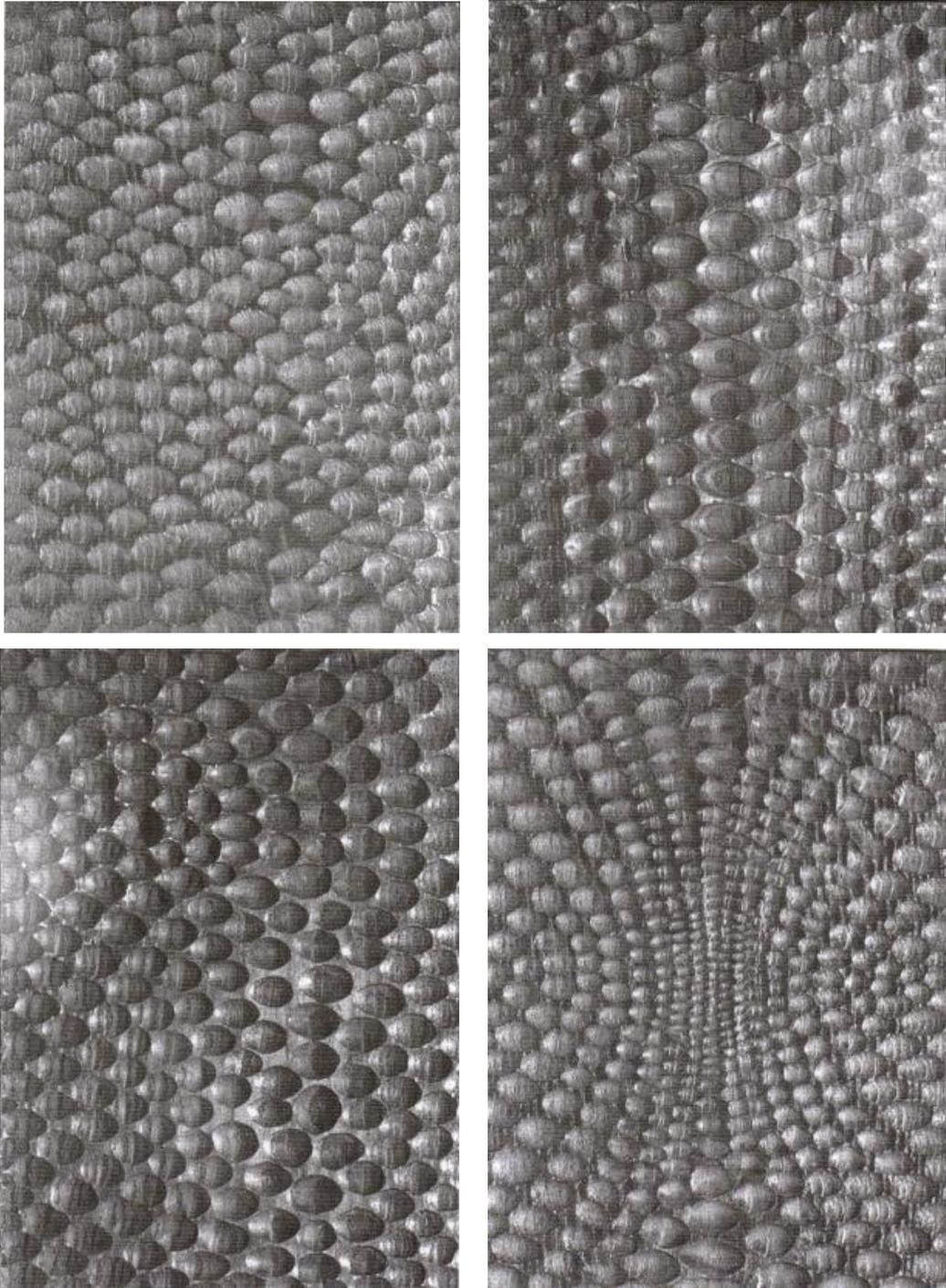
68. Tibor Csiky : *Structure spatiale* (haut) et détail (bas), 1965

Bois d'acajou, 20 x 80 cm



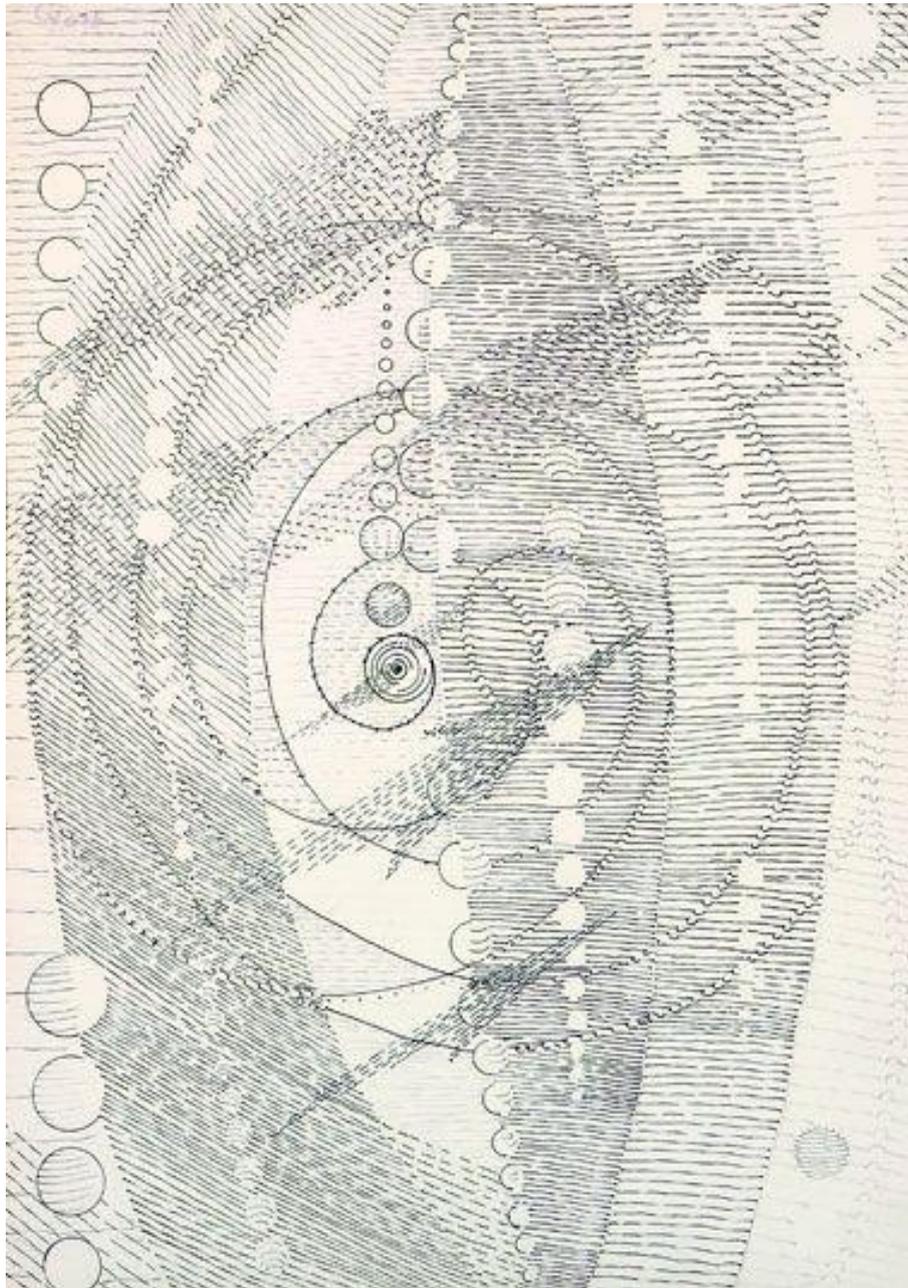
69. Tibor Csiky : *Structure cellulaire opus 4*, 1966

Bois d'acajou, 26 x 16 cm

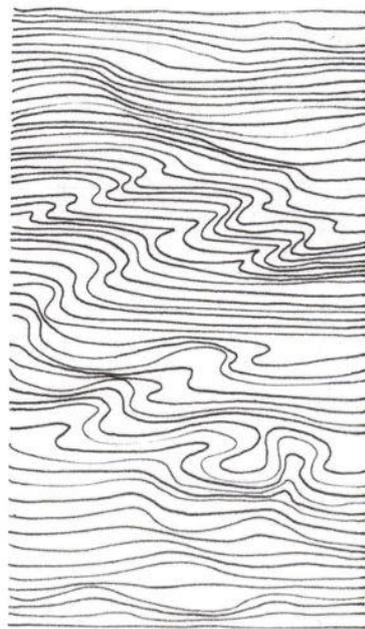


70. Tibor Csiky : *Structure I-IV opus 11A-D*

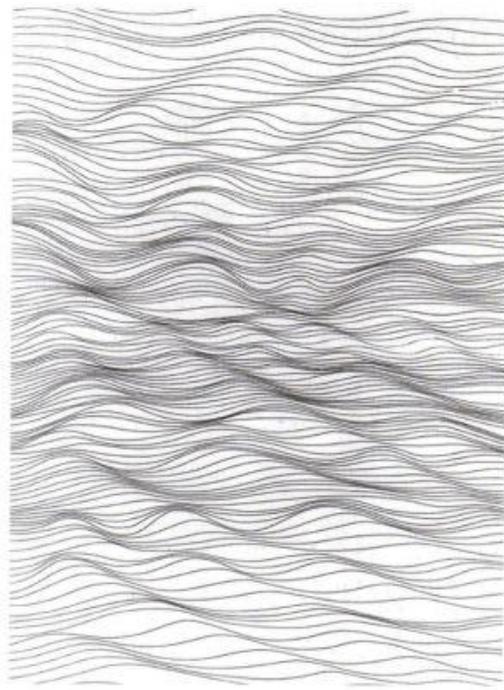
Bois d'acajou, 30 x 20 cm



71. Tihamér Gyarmathy : *Orbites cosmiques*, 1975
Encre de Chine et stylo sur papier, 60 x 42 cm

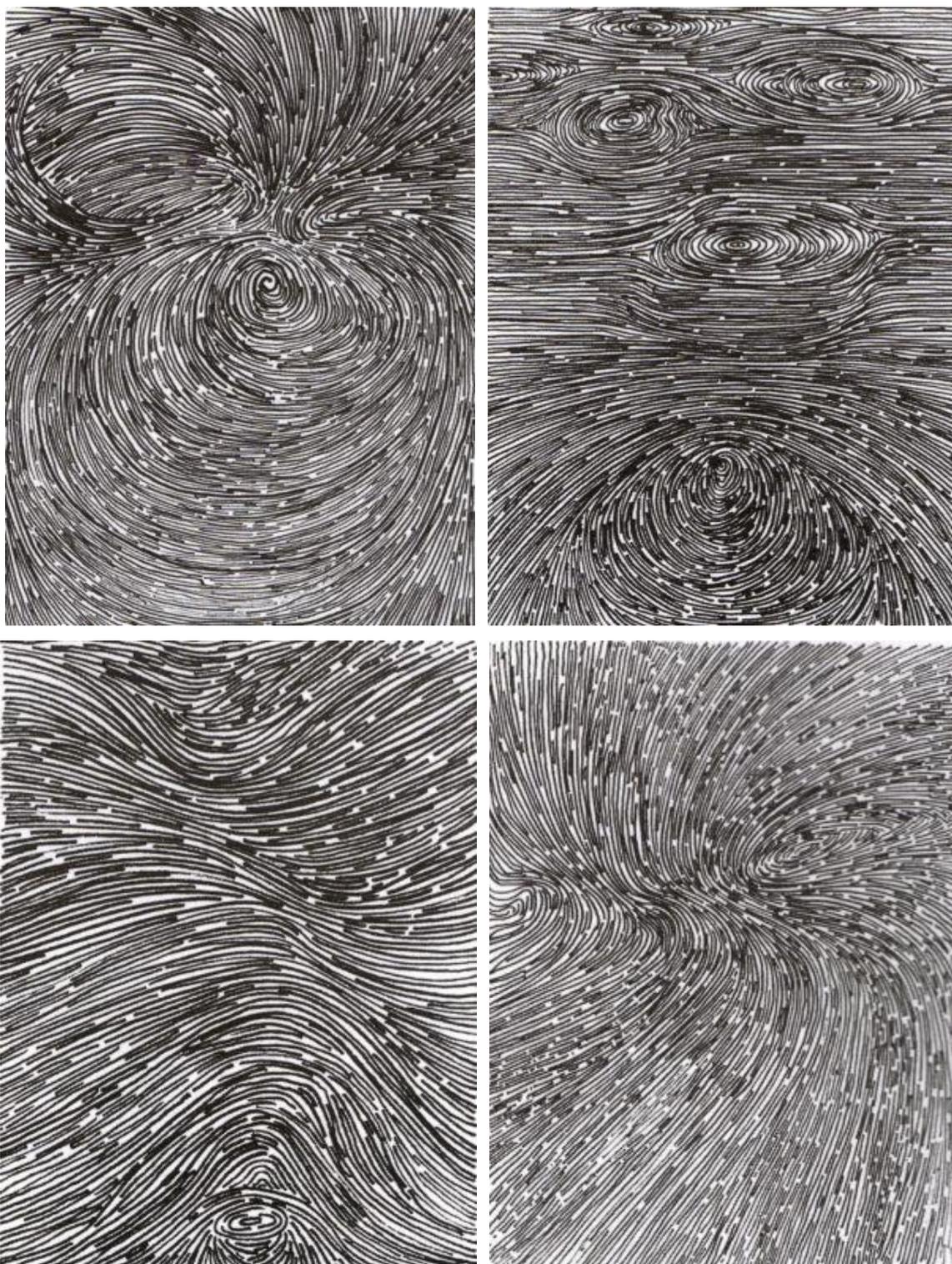


72. Tibor Csiky : *Moutonnement des vagues* (haut) et *Mouvement organique* (bas), 1967
Encre de Chine sur papier



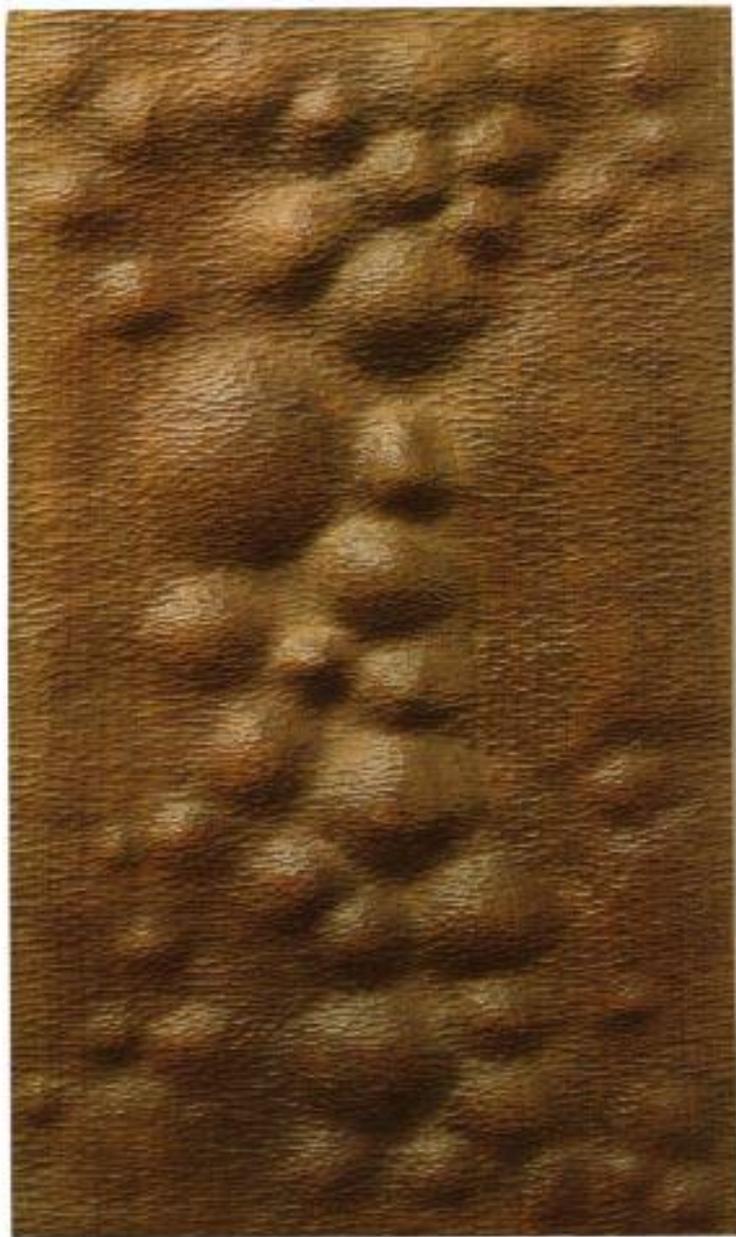
73. Tibor Csiky : *Surface ondoyante* (haut) et *Ondulation* (bas), 1967

Encre de Chine sur papier

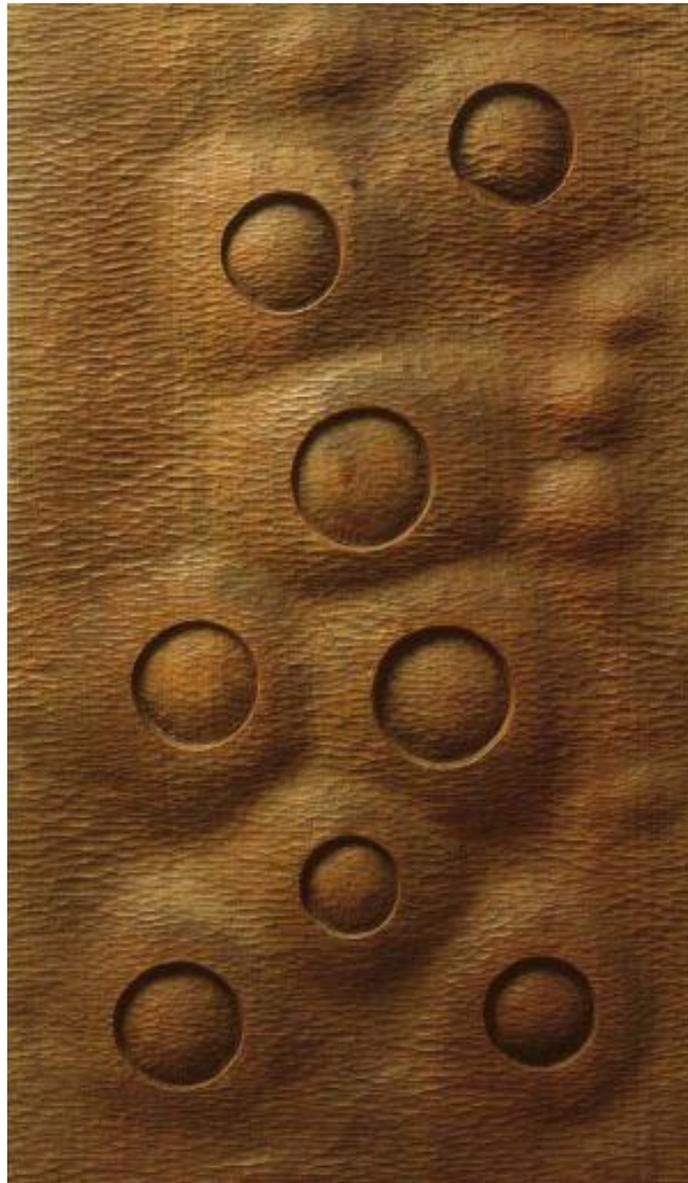


74. Tibor Csiky : *Lignes de force I-IV, 1967*

Encre de Chine sur papier

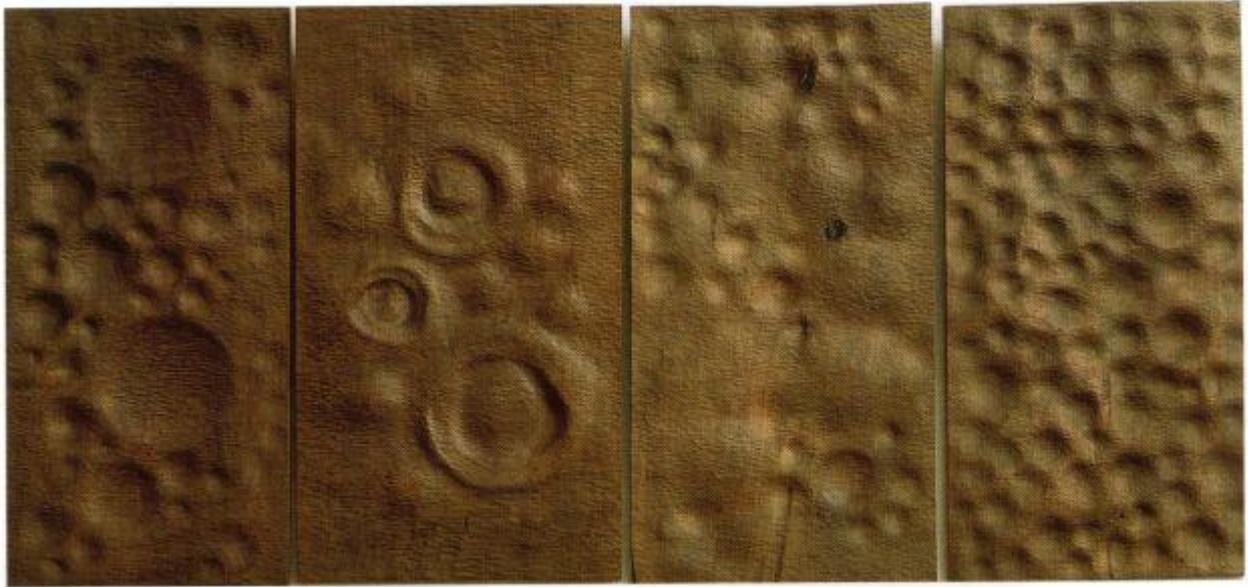


75. Tibor Csiky : *Structure I opus 8A*, 1968
Bois d'acajou, 60 x 25 cm



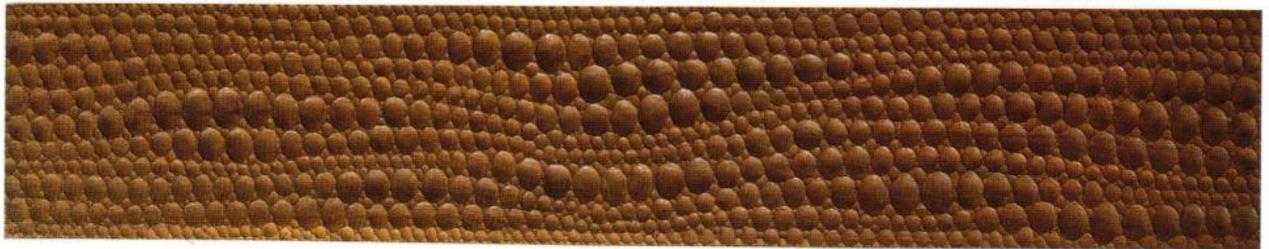
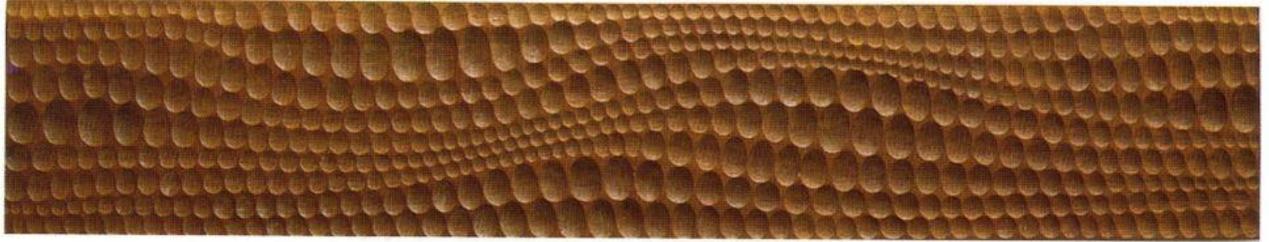
76. Tibor Csiky : *Structure II opus 8B*, 1968

Bois d'acajou, 60 x 25 cm



77. Tibor Csiky : *Bulles I, II, III et IV, 1968*

Quadriptyque de panneaux en bois d'acajou, 60 x 30 cm chacun



78. Tibor Csiky : *Structure en vagues* (haut) et *Structure de mouvement* (bas), 1968
Bois d'acajou, 30 x 120 cm

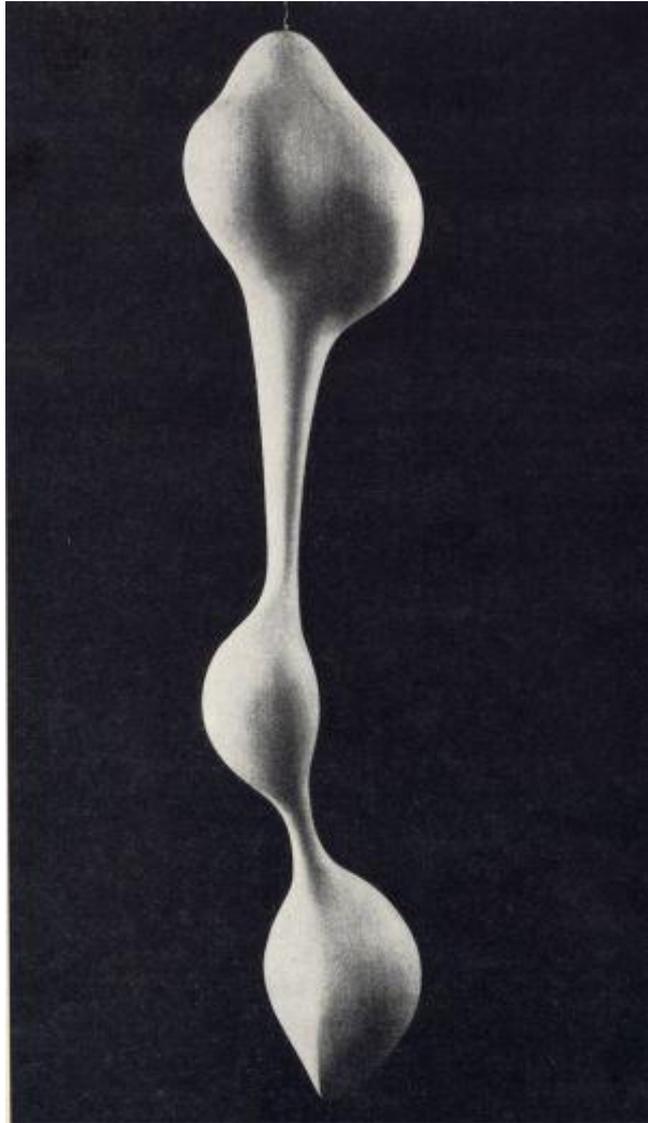


79. Tibor Csiky : *Mouvement organique opus 26, 1968*

Six panneaux en bois d'acajou, 96 x 50 cm

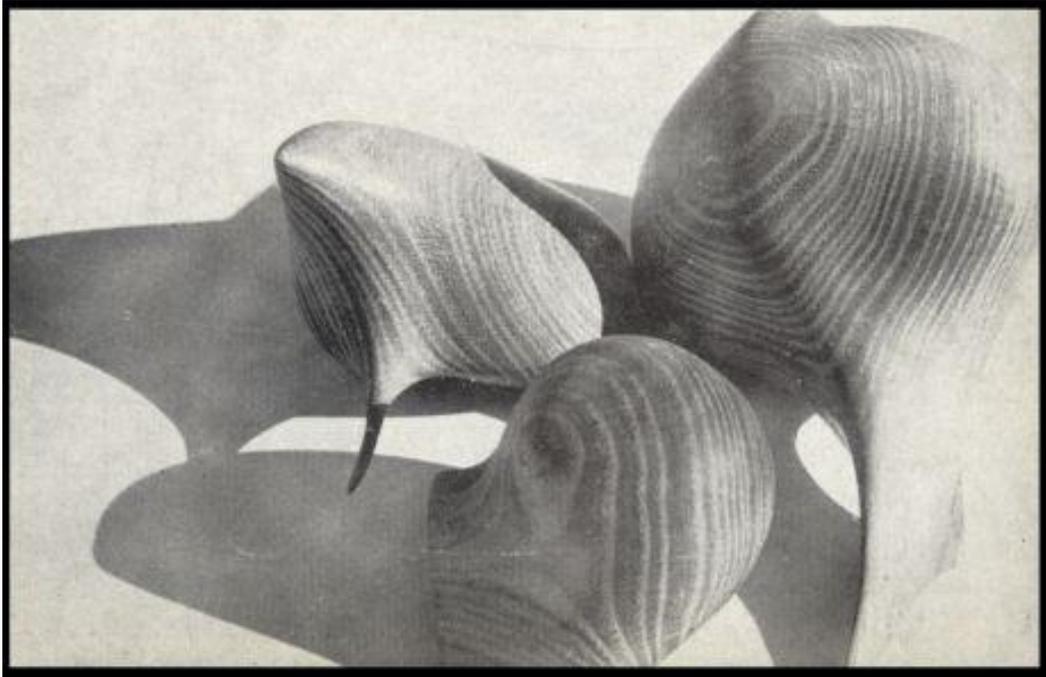


80. Tibor Csiky : *Forces organiques opus 28, 1968-1971*
Trois panneaux en bois d'acajou et bronze, 62 x 19 cm chacun



81. Sándor Csutoros : *Sculpture suspendue I*, 1966

Bois, 60 x 9 cm



82. Sándor Csutoros : ***Boules***, 1966

Bois, dimensions inconnues



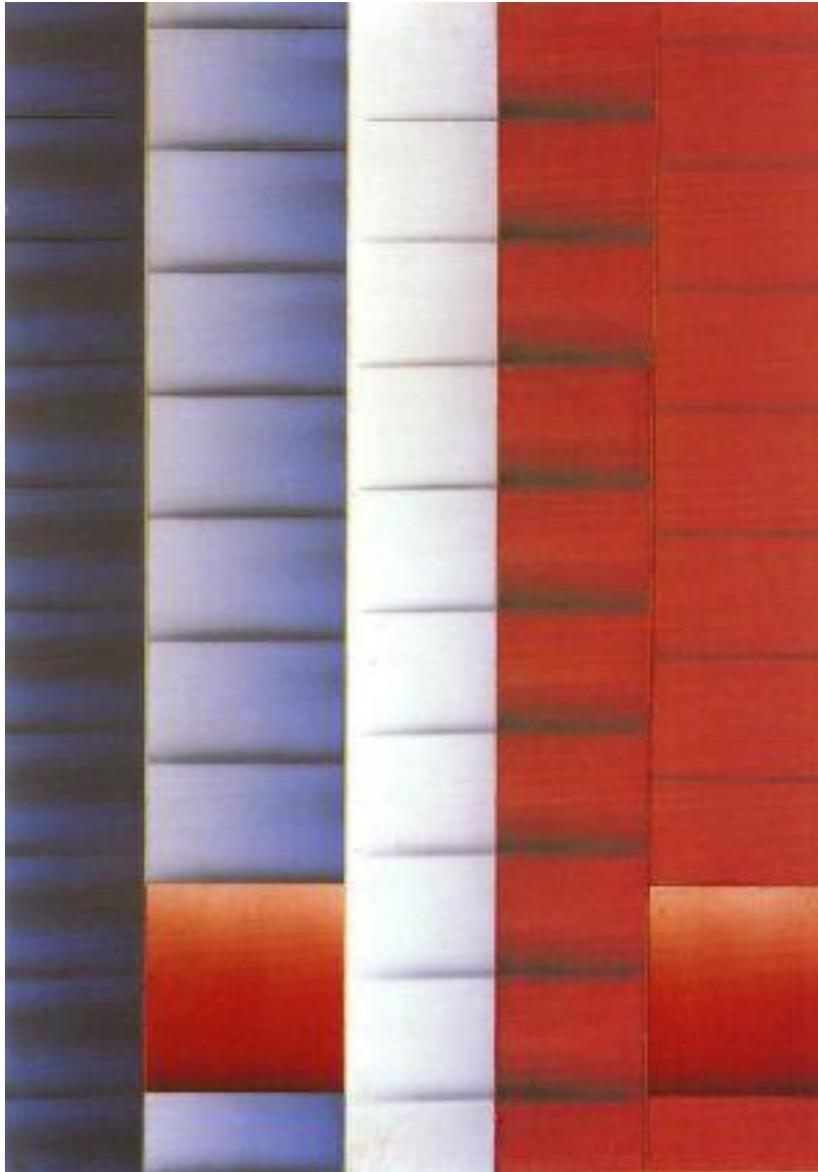
83. Sándor Csutoros : *Bois suspendus*, 1966

Bois, dimensions inconnues



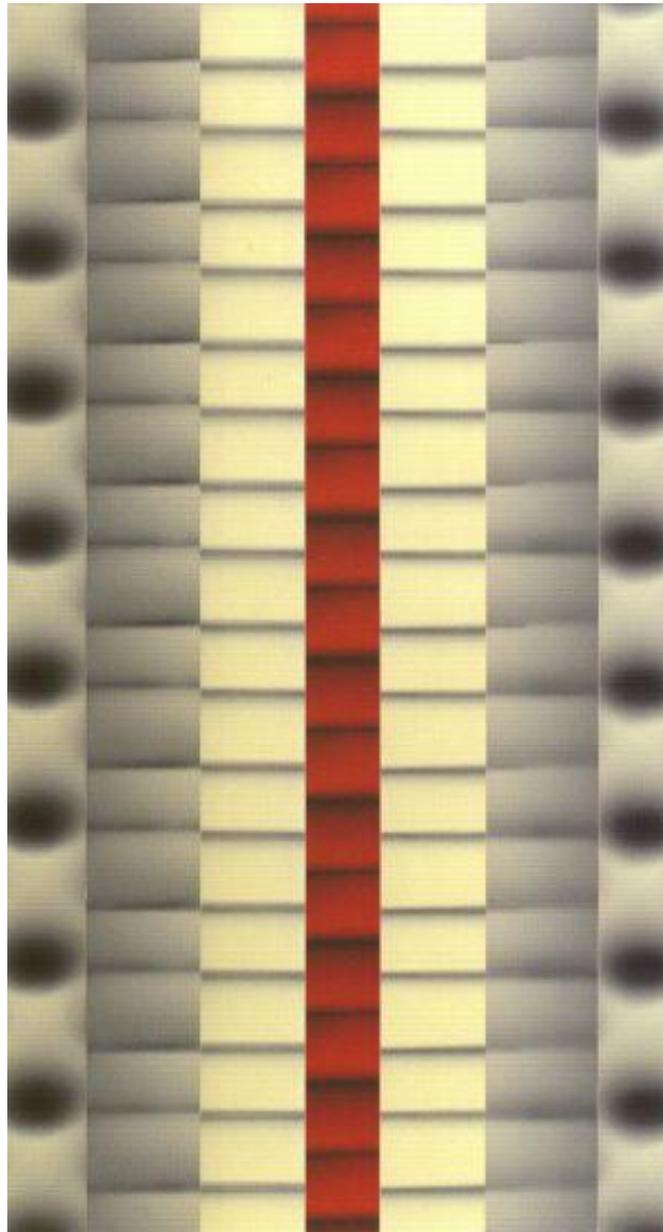
84. Sándor Molnár : *Principium*, 1968

Huile sur toile, 98 x 134 cm



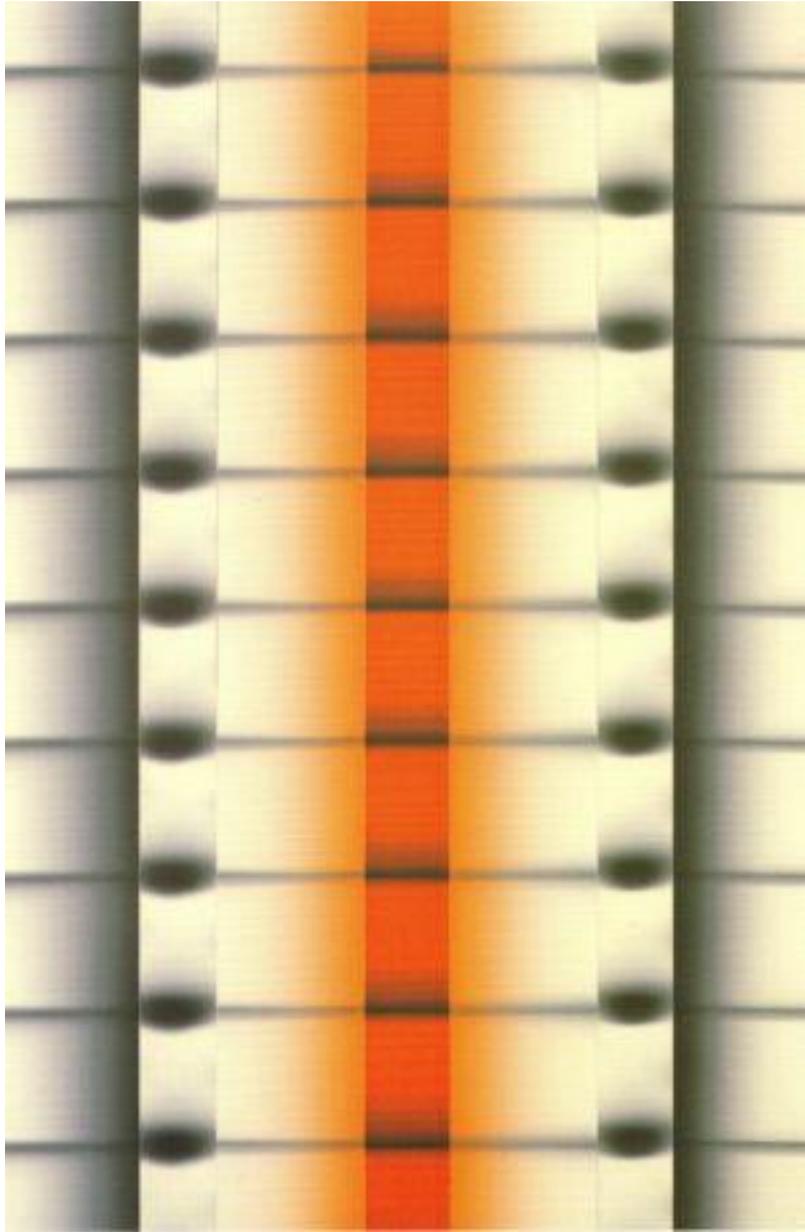
85. Tamás Hencze : *Hommage à France*, 1965

Huile sur papier, 100 x 70 cm



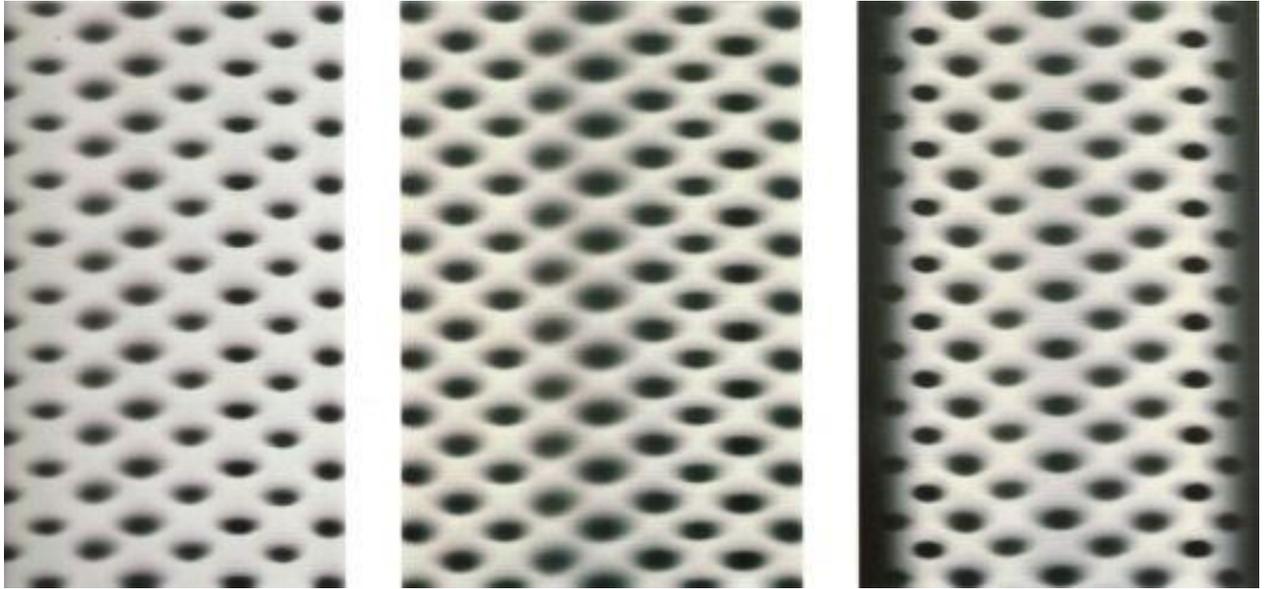
86. Tamás Hencze : *Structure collage I*, 1967

Huile sur papier, 100 x 70 cm



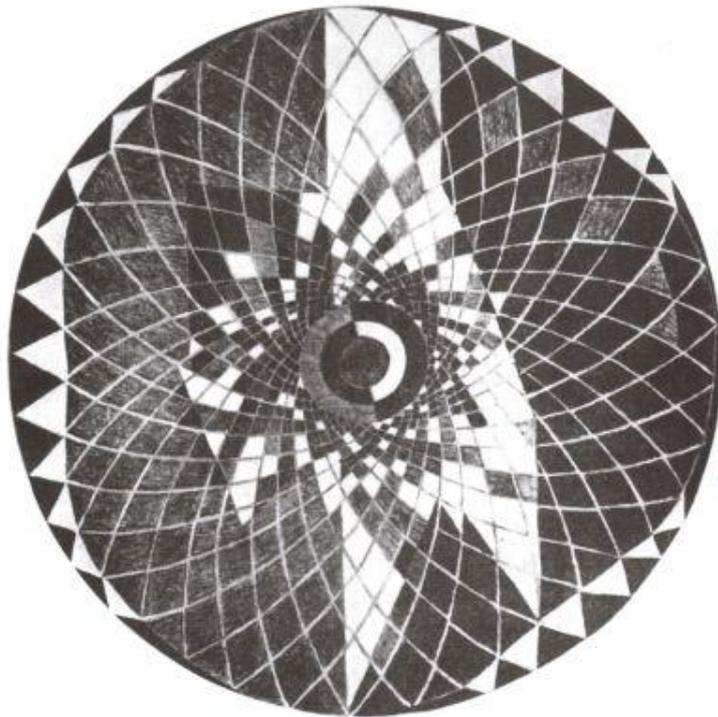
87. Tamás Hencze : *Octave rouge*, 1967

Huile sur papier, 100 x 70 cm



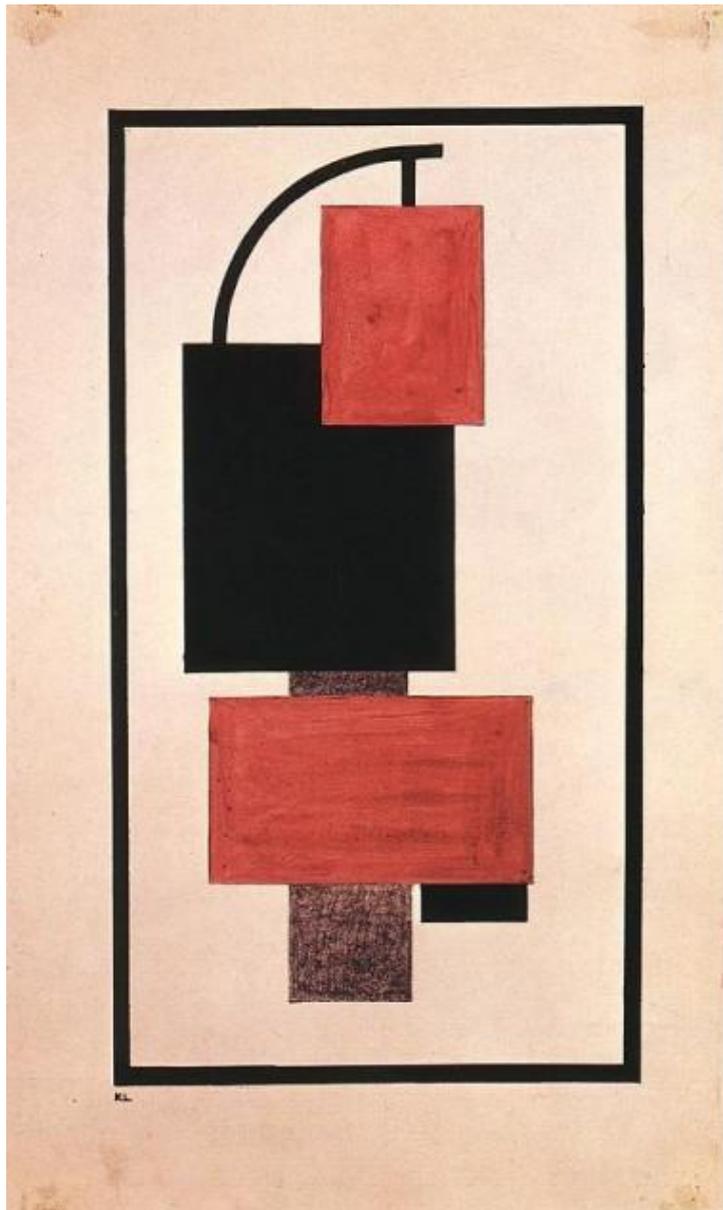
88. Tamás Hencze : *Structure dynamique I-III*, 1968

Huile sur papier, 100 x 70 cm



89. János Fajó : *Dessin préparatoire pour Tournesol, 1966*

Crayon sur papier, 25 x 25 cm



90. Lajos Kassák : *Architecture de l'image*, 1922

Huile sur carton, 28 x 20,5 cm



91. János Fajó : *Symétrie diagonale*, 1966

Huile sur toile, 80 x 60 cm



92. János Fajó : *Transparence*, 1966

Huile sur toile, 80 x 80 cm



93. János Fajó : *Composition en demi-cercle*, 1967
Huile sur toile, 50 x 60 cm



94. János Fajó : *En rotation*, 1969

Huile sur toile, 60 x 60 cm

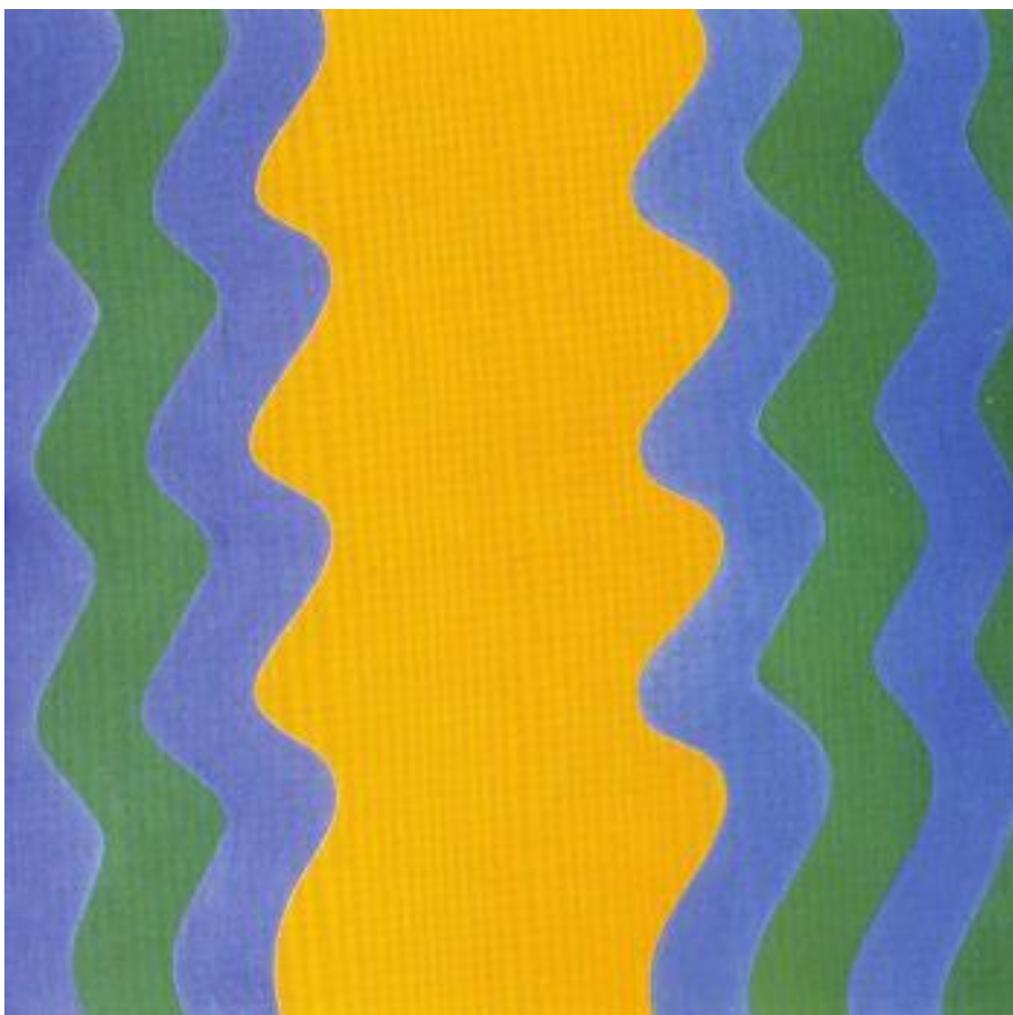


95. Imre Bak : *Espaces bleus*, 1966
Tempera à l'œuf sur toile, 80 x 60 cm



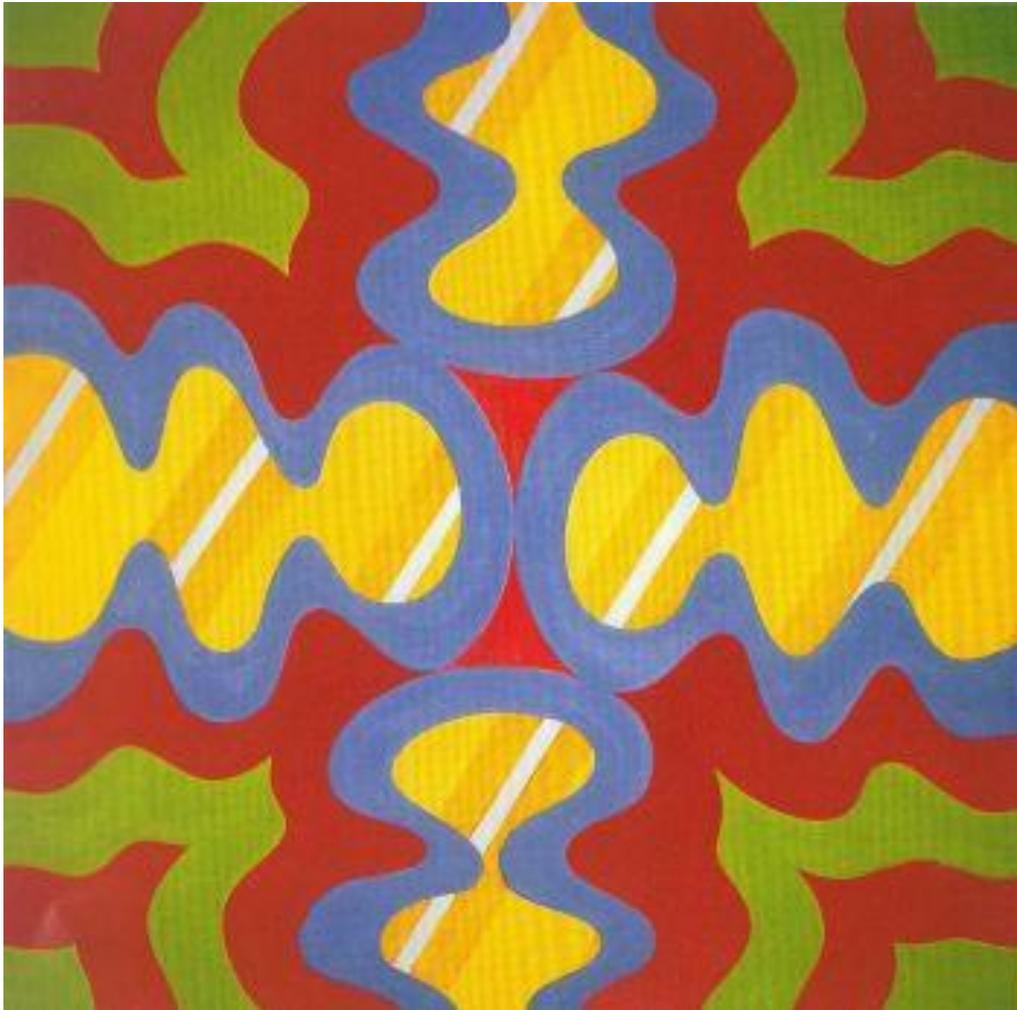
96. Imre Bak : *Violet-vert-bleu*, 1967

Huile sur toile, 120 x 120 cm



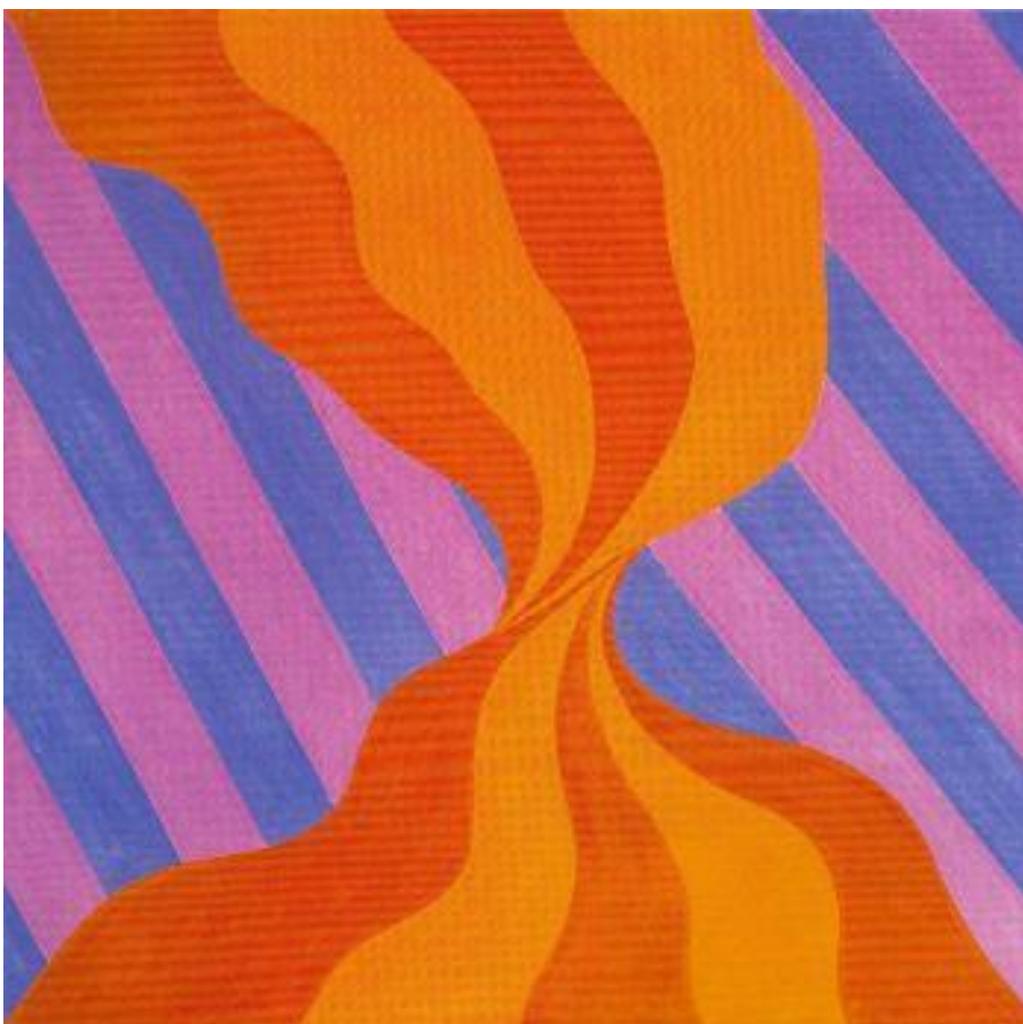
97. Imre Bak : *Orange-bleu-vert*, 1967

Huile sur toile, 120 x 120 cm



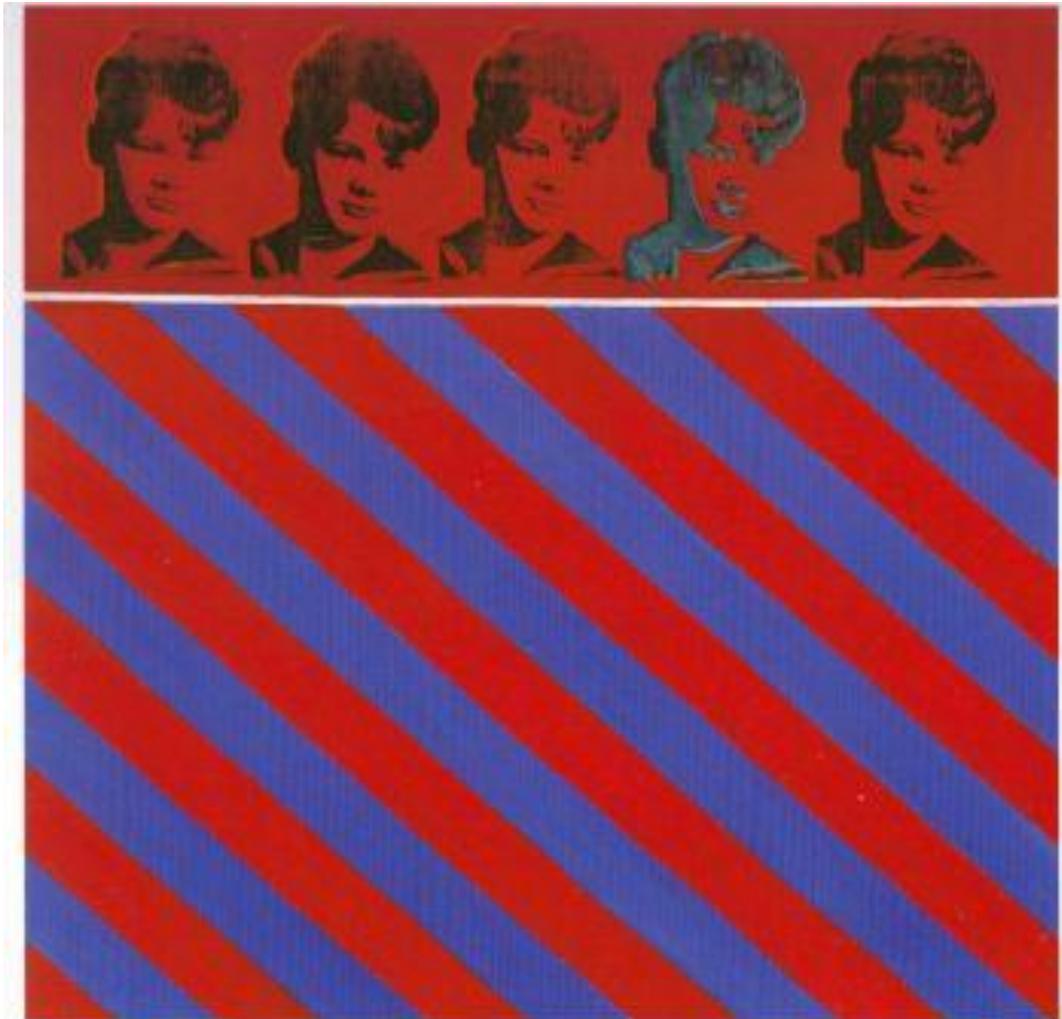
98. Imre Bak : *Composition I*, 1967

Huile sur toile, 120 x 120 cm



99. Imre Bak : *Composition II*, 1967

Huile sur toile, 120 x 120 cm



100. Imre Bak : *Petite Marie*, 1967
Huile et sérigraphie sur toile, 100 x 100 cm



101. Imre Bak : *Bandes III*, 1968
Acrylique sur toile, 50 x 120 cm



102. Imre Bak : *Bandes I*, 1968
Acrylique sur toile, 135 x 240 cm



103. Imre Bak : *Bandes II*, 1968
Acrylique sur toile, 135 x 240 cm



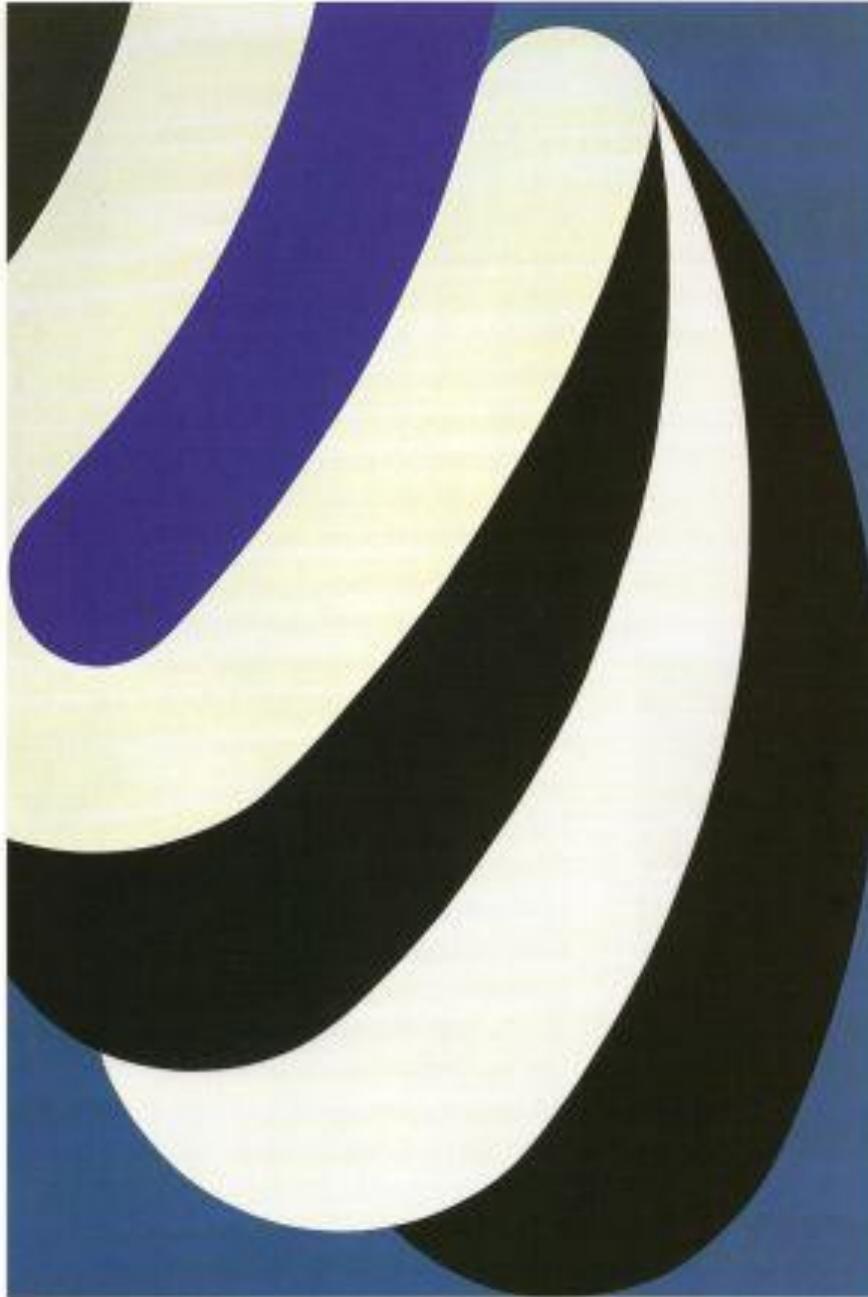
104. Imre Bak : *Figure III*, 1969
Huile sur contreplaqué, 80 x 191 cm



105. Imre Bak : *Figure I*, 1969
Huile sur contreplaqué, 117 x 240 cm

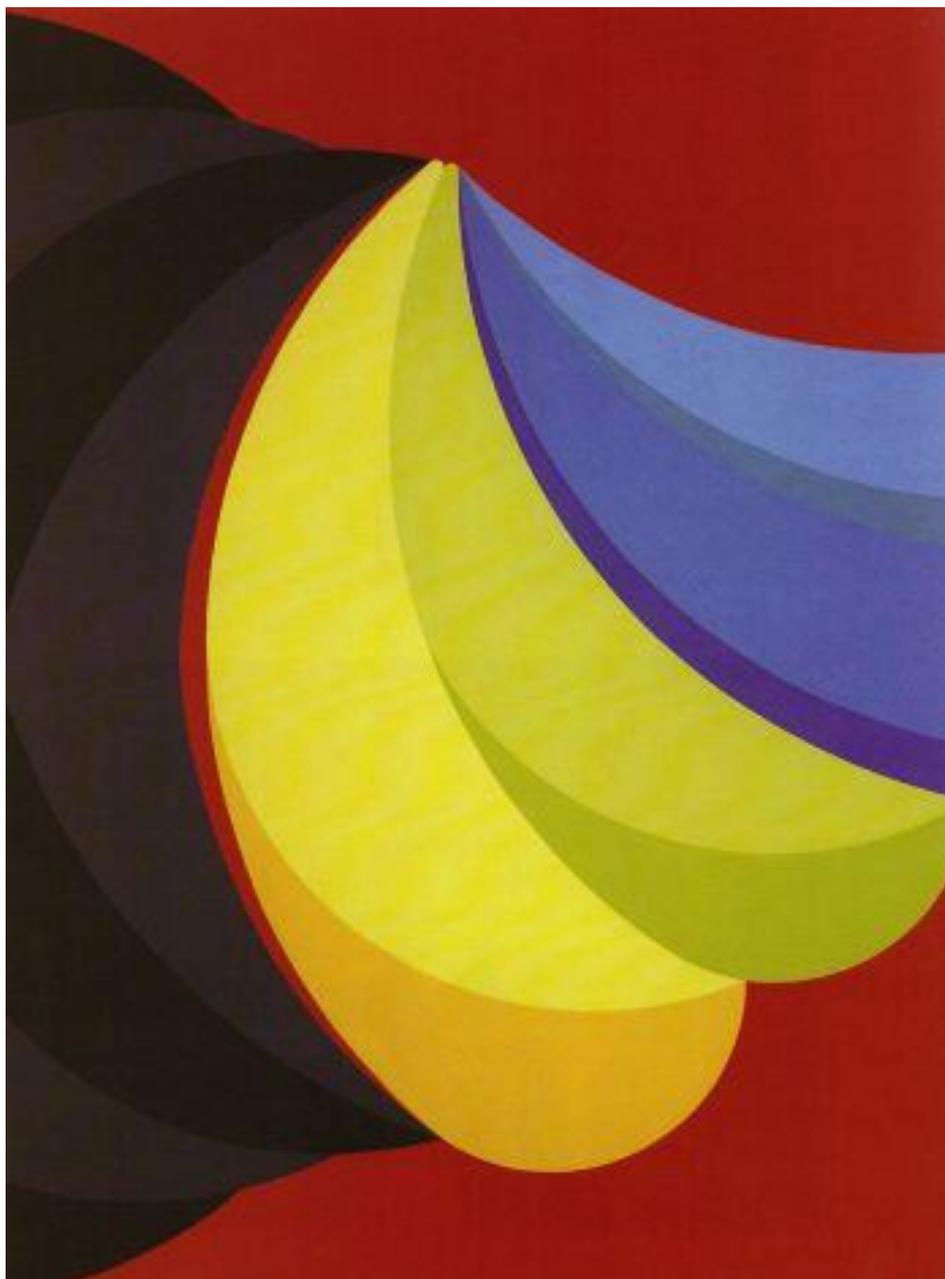


106. István Nádler : *Motif avar*, 1967
Technique mixte sur toile, 120 x 150 cm

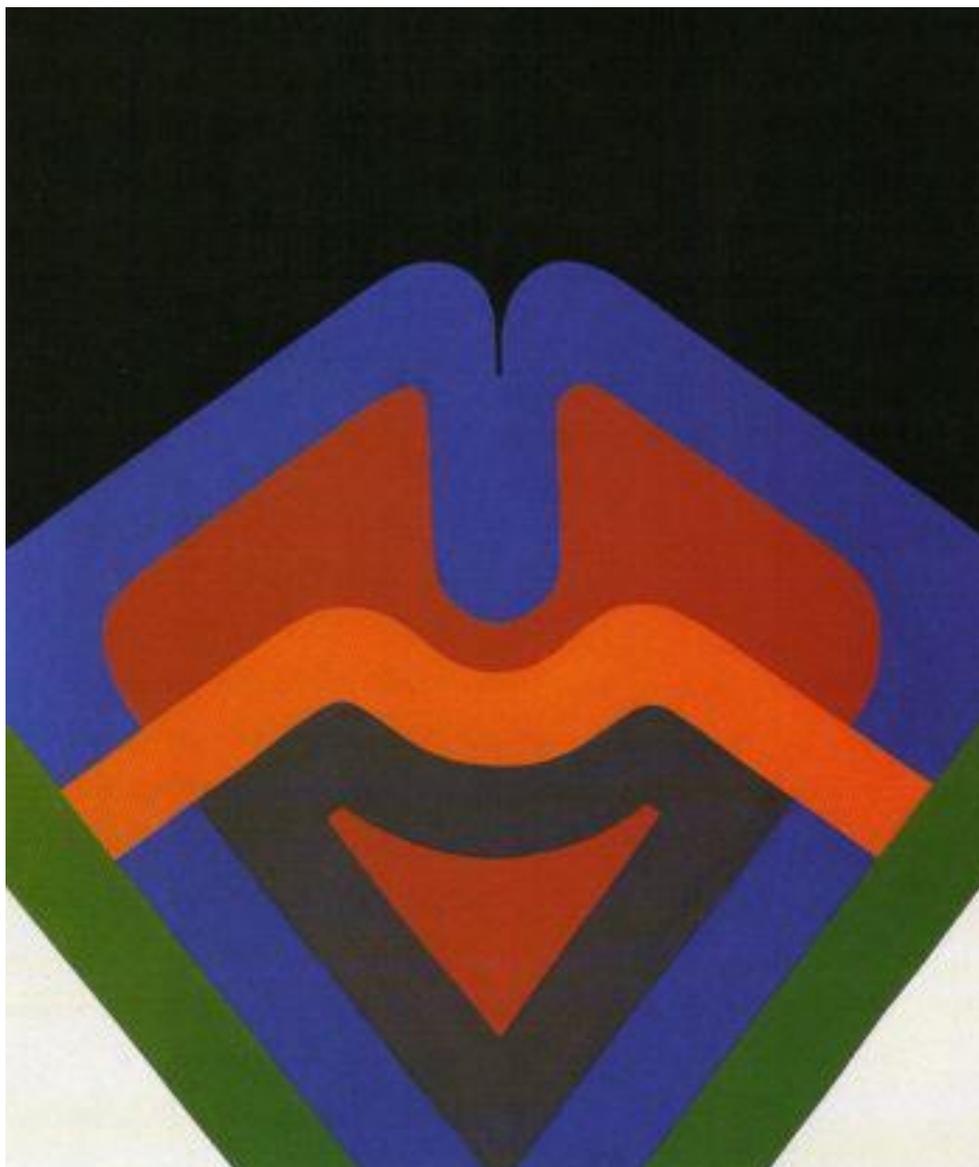


107. István Nádler : *Motif de pétale n°2*, 1968

Acrylique sur toile, 150 x 100 cm

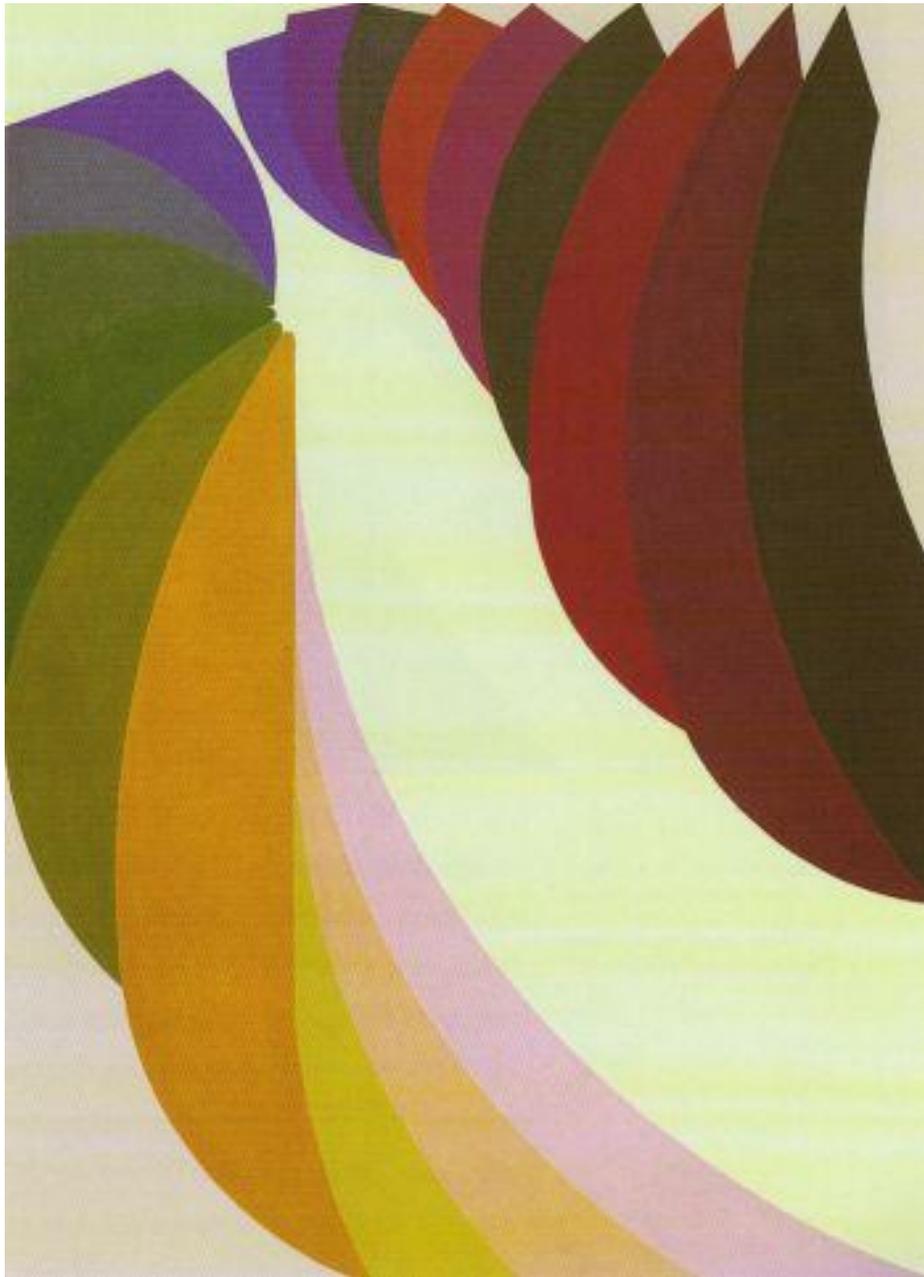


108. István Nádler : *Violence*, 1968
Tempera et acrylique sur toile, 200 x 150 cm

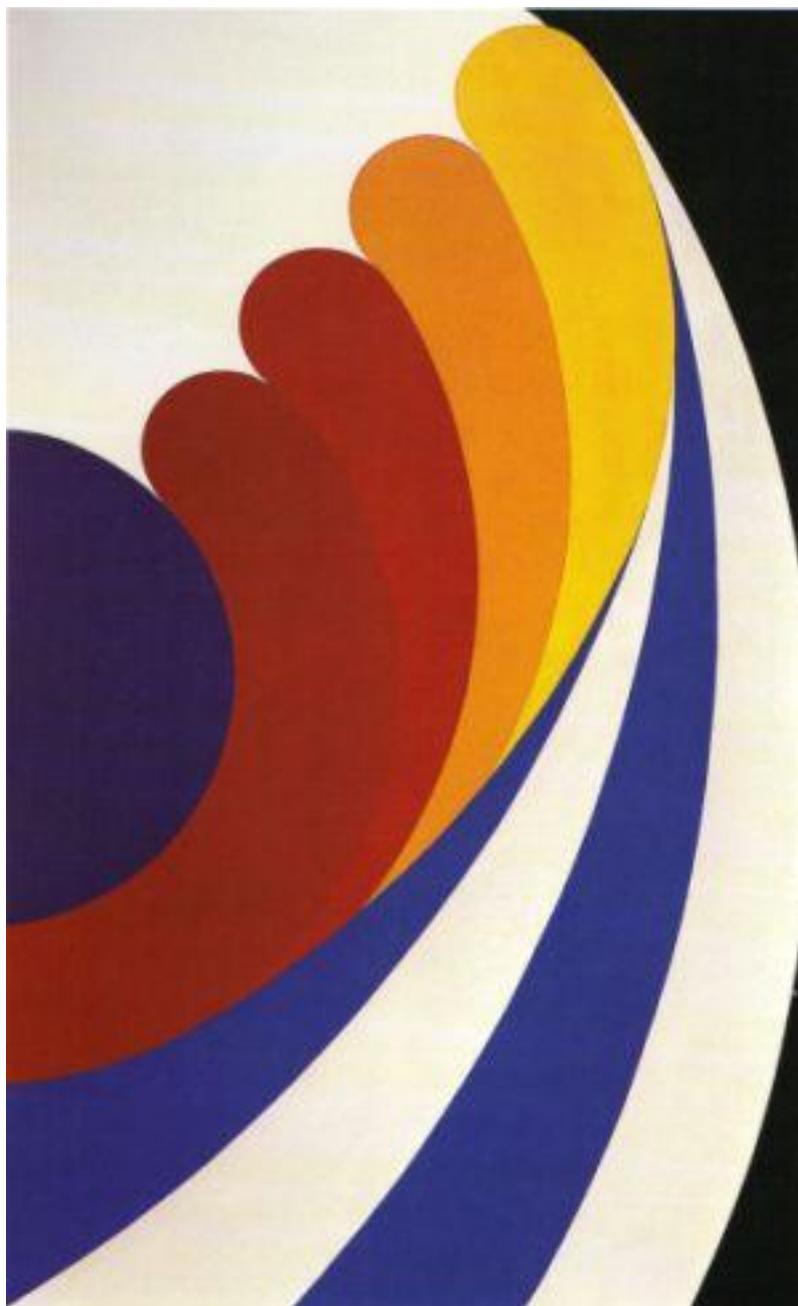


109. István Nádler : *Rouge au milieu*, 1968

Acrylique sur toile, 110 x 80 cm



110. István Nádler : **A A5 A5 A, 1968-69**
Acrylique sur toile, 200 x 150 cm



111. István Nádler : *Motif de pétale n°1*, 1968

Acrylique sur toile, 200 x 120 cm



112. István Nádler : *Jaunes actifs*, 1968

Acrylique sur toile, 200 x 150 cm



113. István Nádler : *Sans titre I*, 1968

Acrylique sur toile, 100 x 120 cm

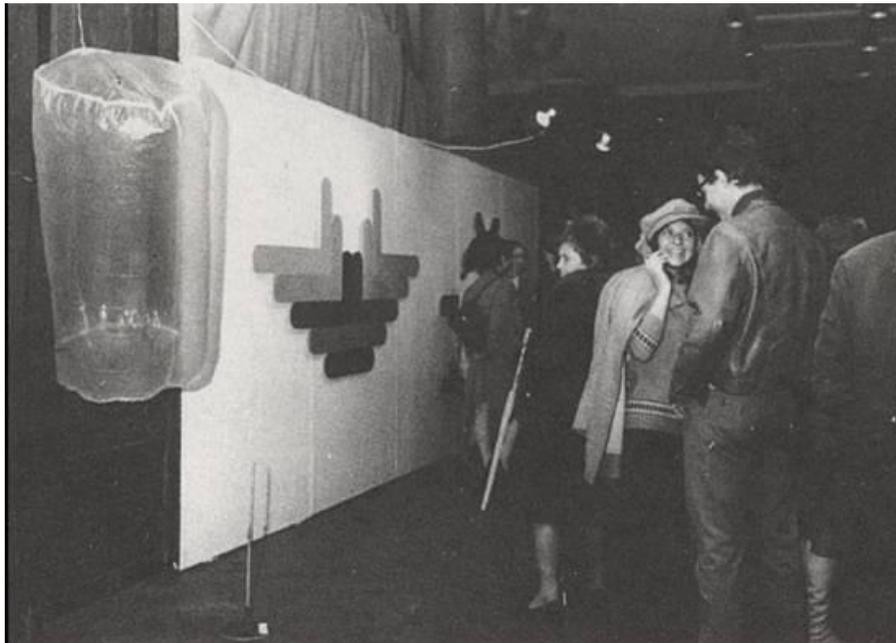


114. István Nádler : *Sans titre II*, 1968

Acrylique sur toile, 100 x 120 cm



115. Vue de l'exposition *Iparterv*, 1968



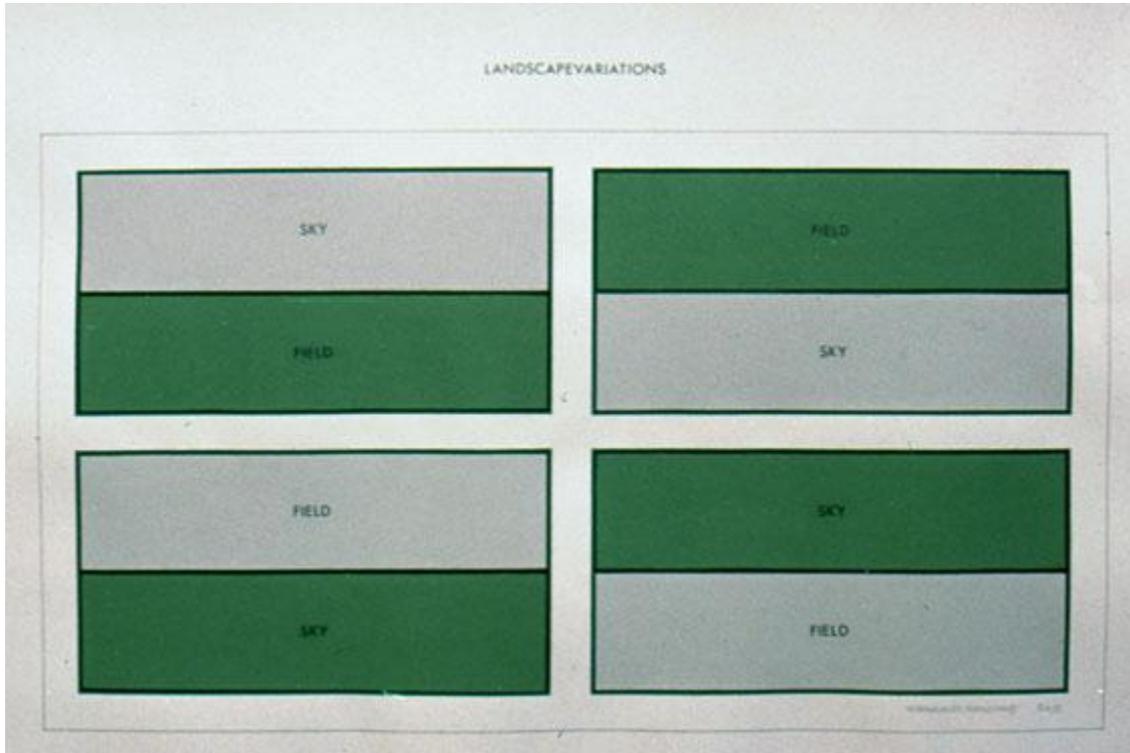
116. Vues de l'exposition *Iparterv*, 1969



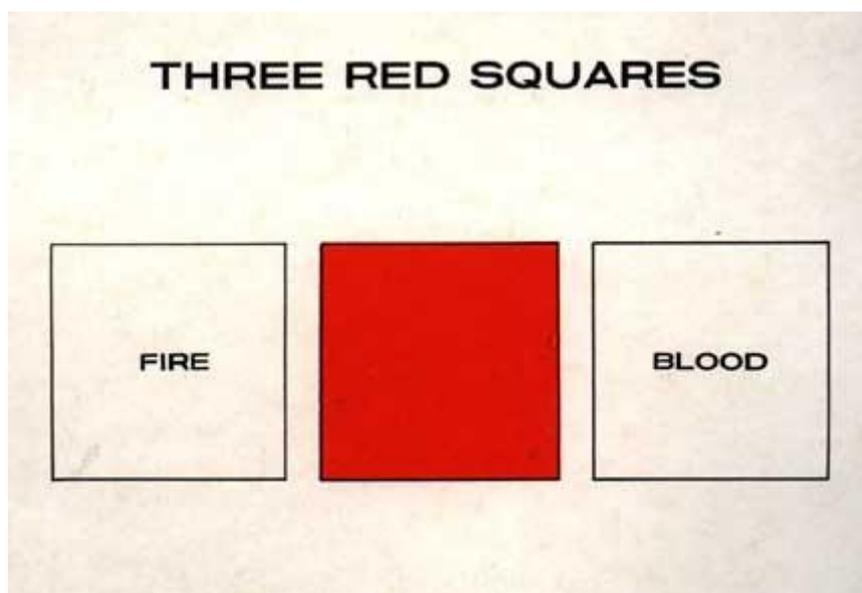
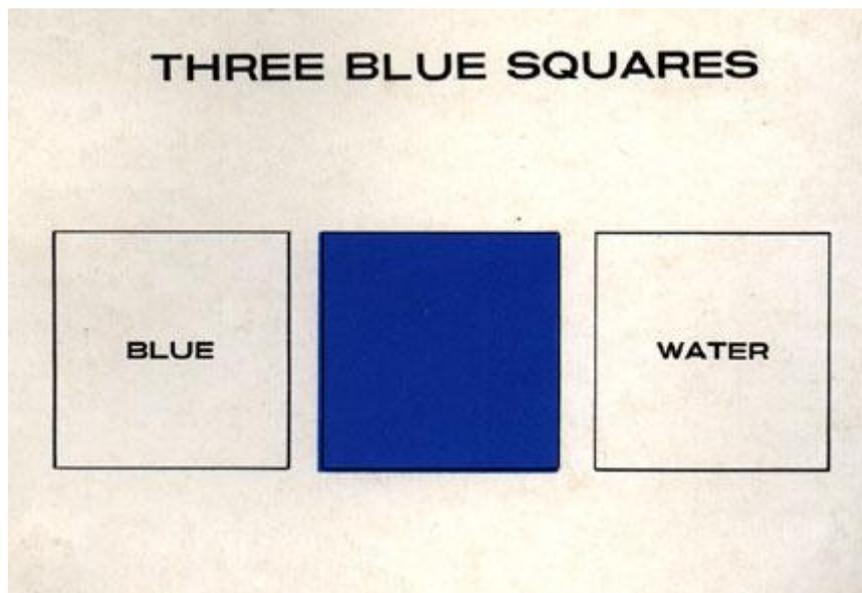
117. Vues de l'exposition *Szürenon*, 1969



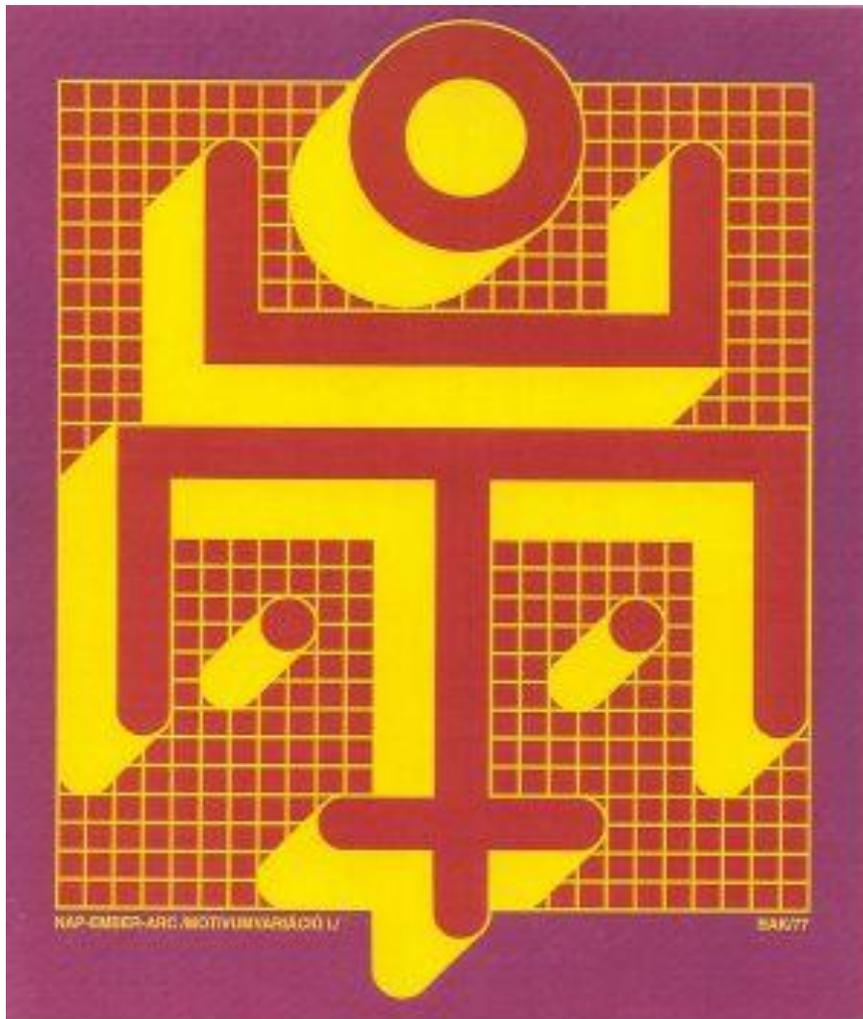
118. Photographie de groupe et vue de l'exposition *R*, 1970



119. Imre Bak : *Landscape variations, Sky-field, 1972*
Acrylique et impression sur toile, 50 x 120 cm



120. Imre Bak : *Trois carrés bleus et Trois carrés rouges*, 1972
Acrylique et impression sur toile, 50 x 120 cm



121. Imre Bak : *Soleil-homme-visage (Variation sur motif I)*, 1977

Acrylique sur toile, 180 x 150 cm



122. István Nádler : *Mimosa*, 1970

Acrylique sur toile, 110 x 80 cm



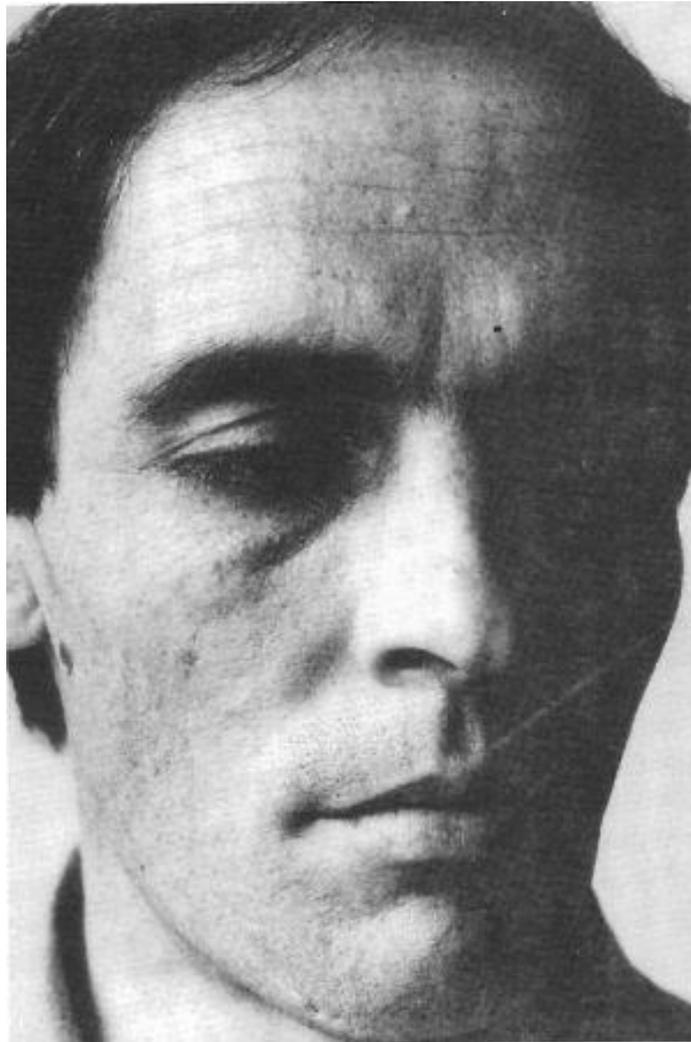
123. Tibor Csiky : *Les structures de la réalité objective*, 1973

Photographies dans une boîte en bois, 70 x 50 cm

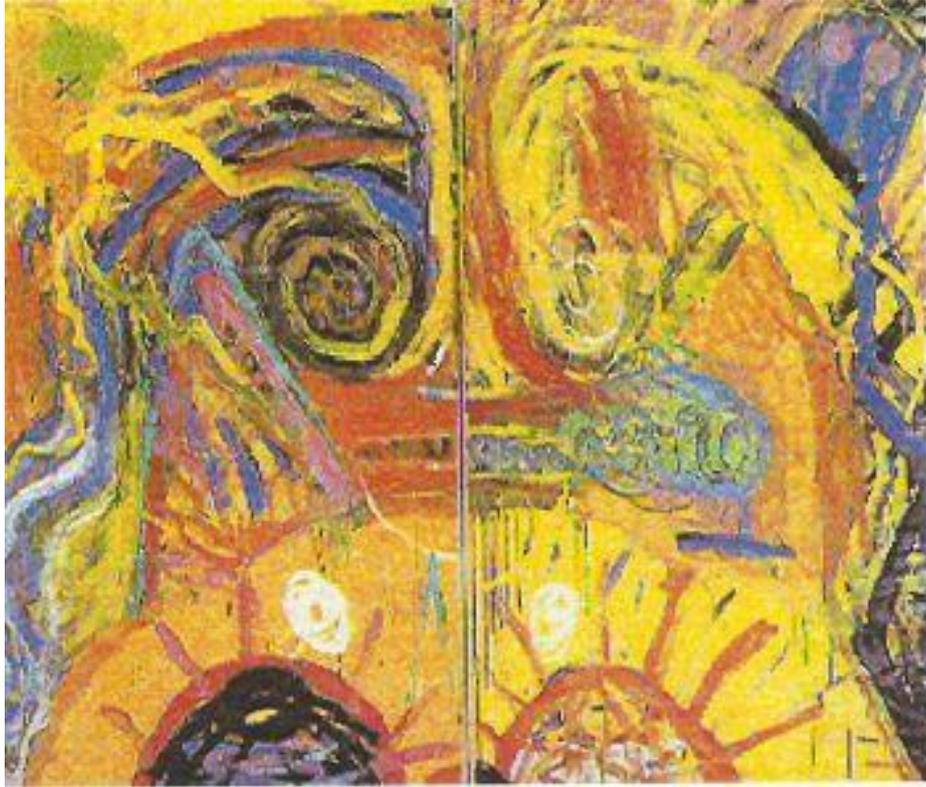


124. Tamás Hencze : *Peintures de feu I-II-III*, 1974

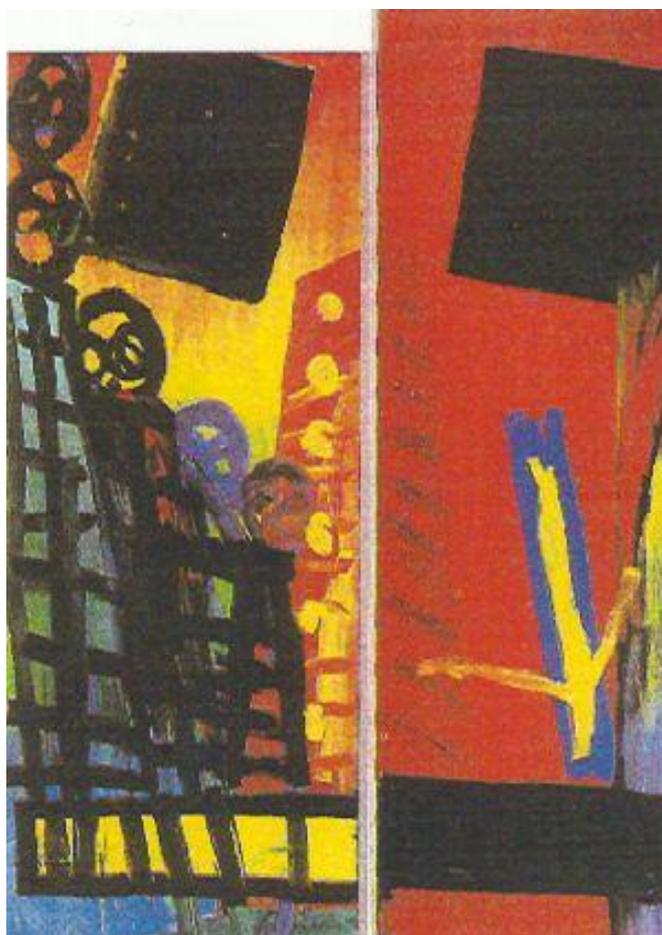
Triptyque de toiles brûlées, 100 x 100 cm chacune



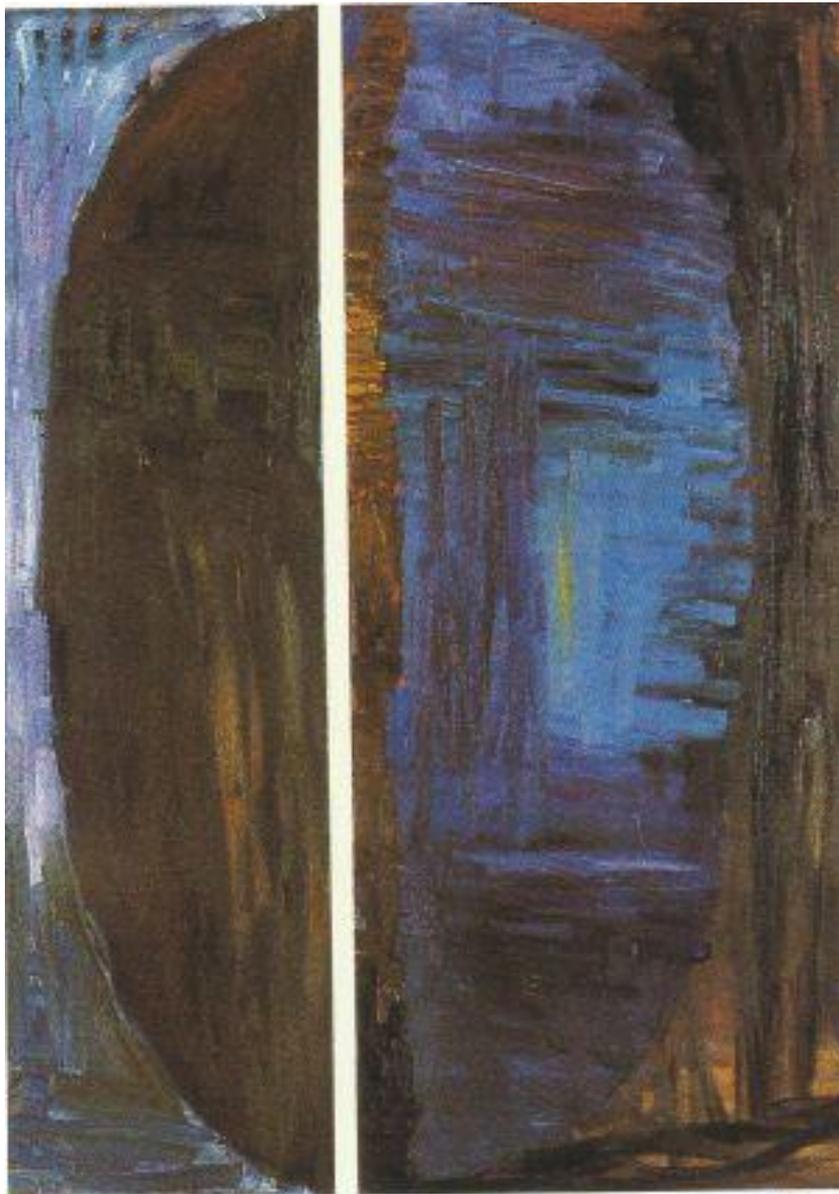
125. Ákos Birkás : **portrait de la série *Ferenc K.*, 1976-1978**
Photographie onde courte, 85 x 60 cm



126. Ákos Birkás : *Horizon de collines et de sapins*, 1983
Diptyque, huile sur toile, 200 x 260 cm



127. Ákos Birkás : *Figure n°5*, 1985
Diptyque, huile sur toile, 200 x 150 cm

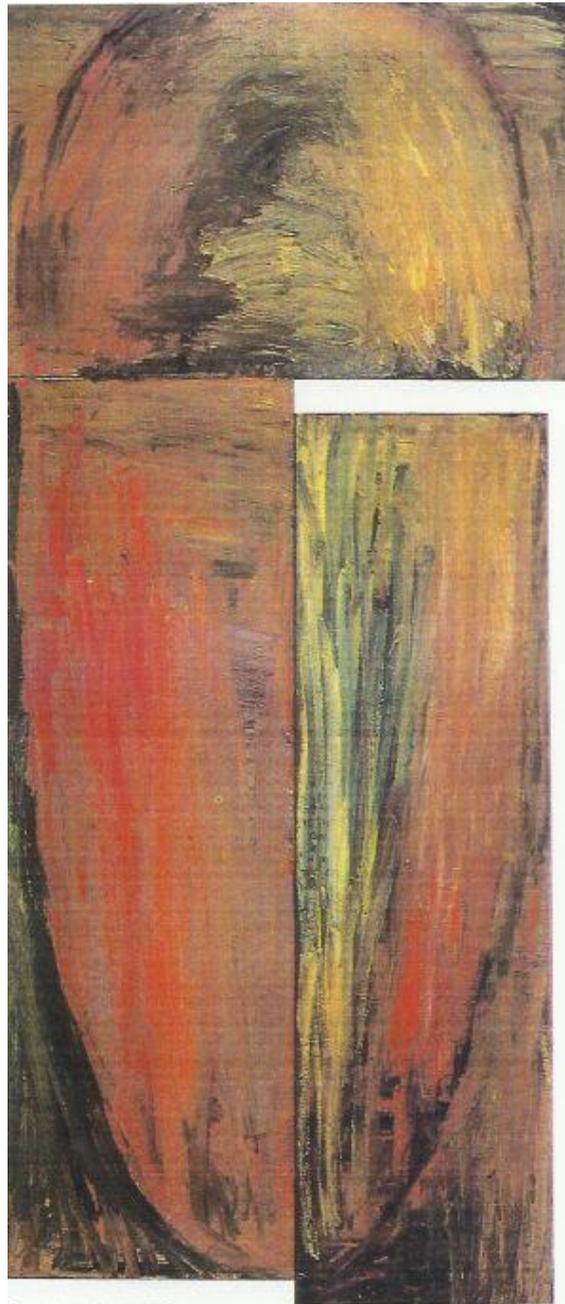


128. Ákos Birkás : *Tête n°6*, 1986

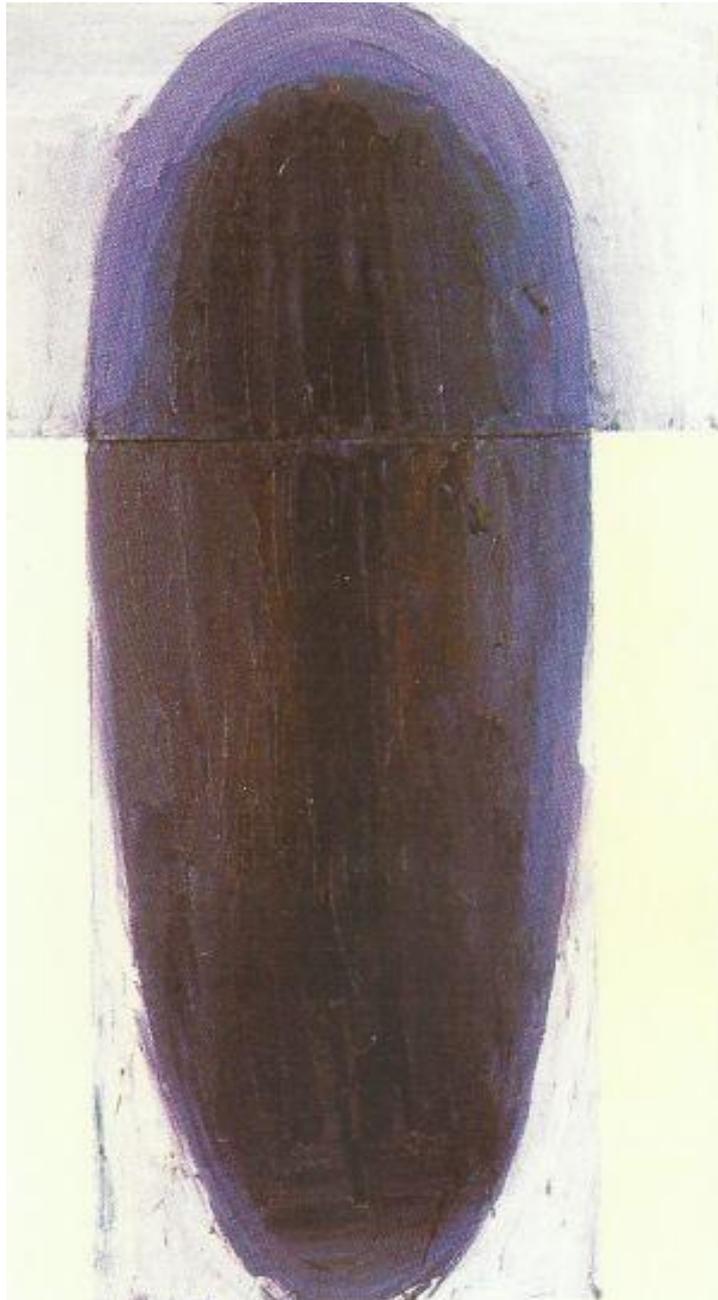
Huile sur toile, 200 x 153 cm



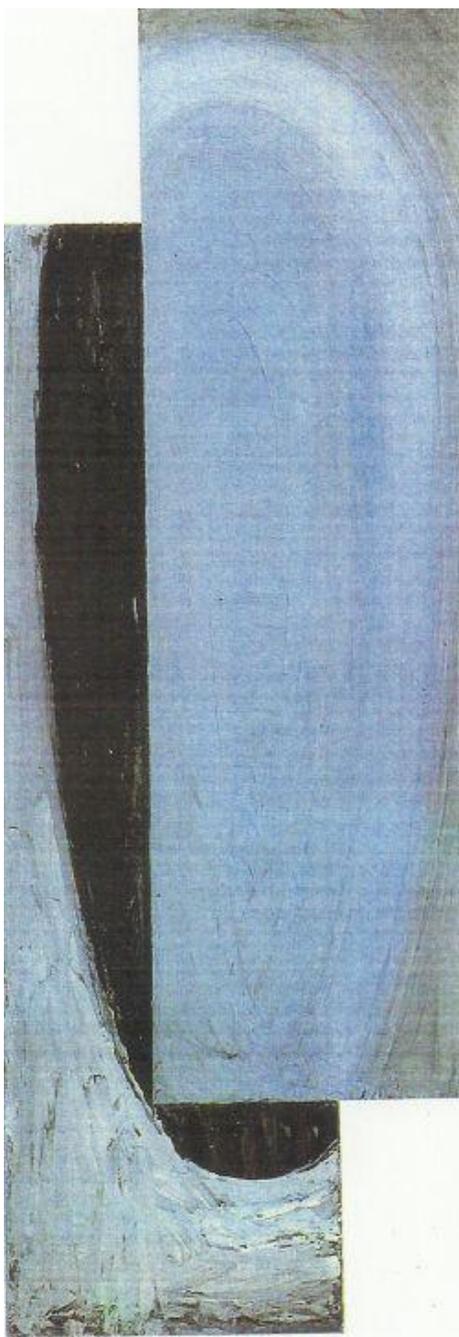
129. Ákos Birkás : *Tête n°84*, 1990
Diptyque, huile sur toile, 200 x 130 cm



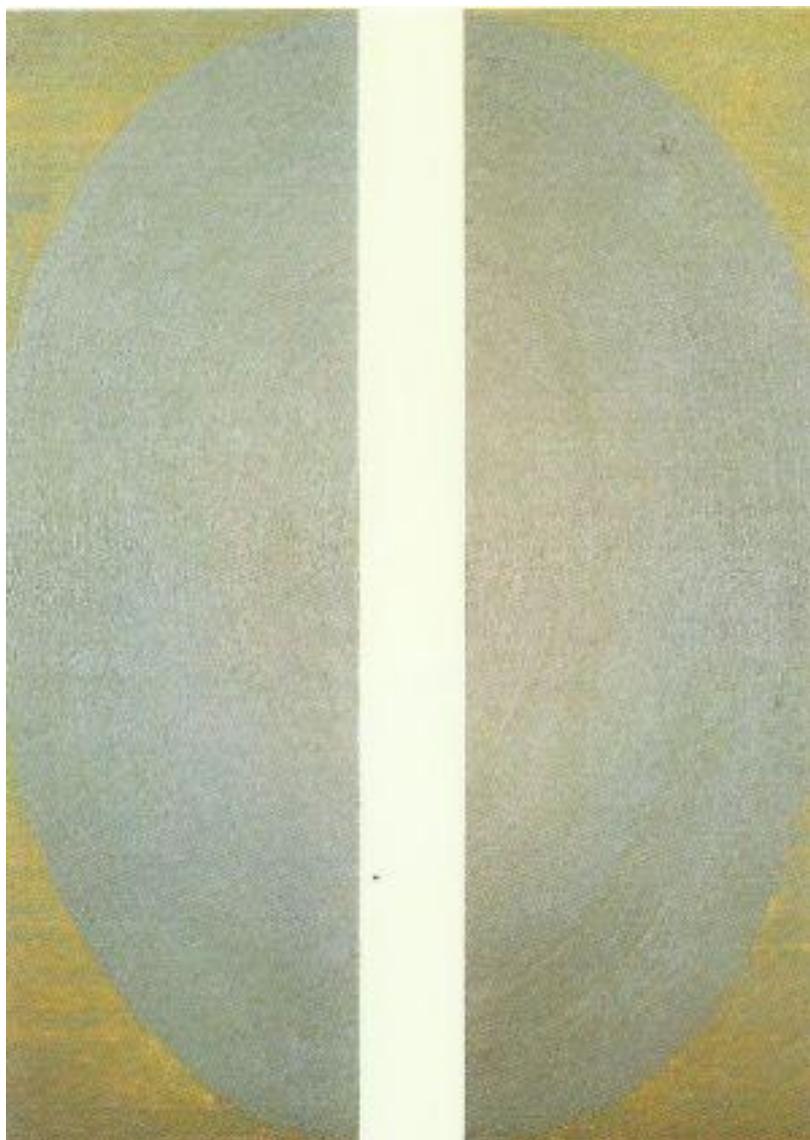
130. Ákos Birkás : *Tête n°10*, 1986
Triptyque, huile sur toile, 290 x 150 cm



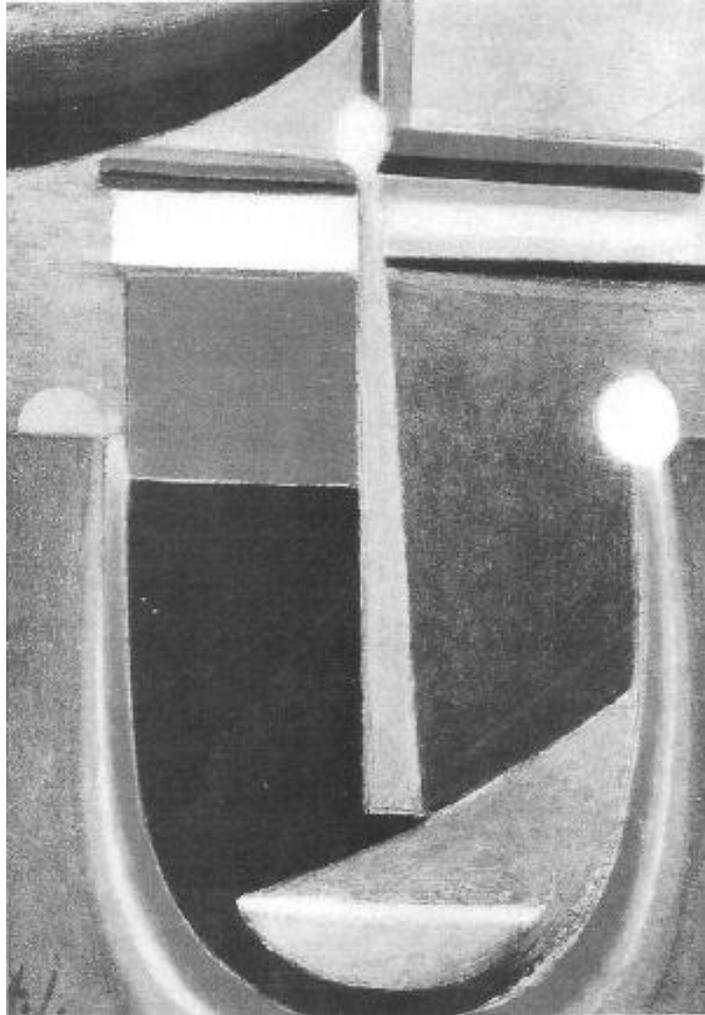
131. Ákos Birkás : *Tête n°35, 1987*
Diptyque, huile sur toile, 210 x 120 cm



132. Ákos Birkás : *Tête n°40*, 1988
Diptyque, huile sur toile, 230 x 86,7 cm



133. Ákos Birkás : *Tête n°80*, 1990
Diptyque, huile sur toile, 220 x 173 cm

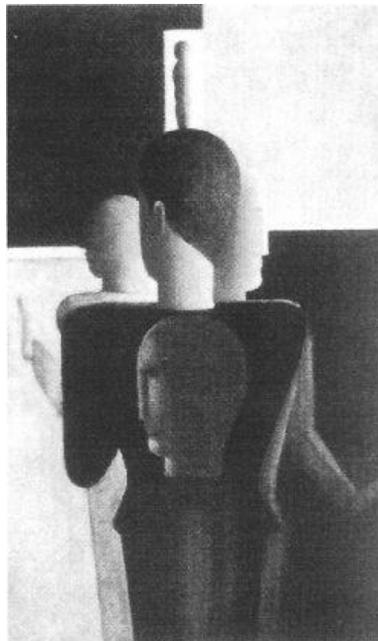


134. Alexej Jawlensky : *Claire de lune*, 1925

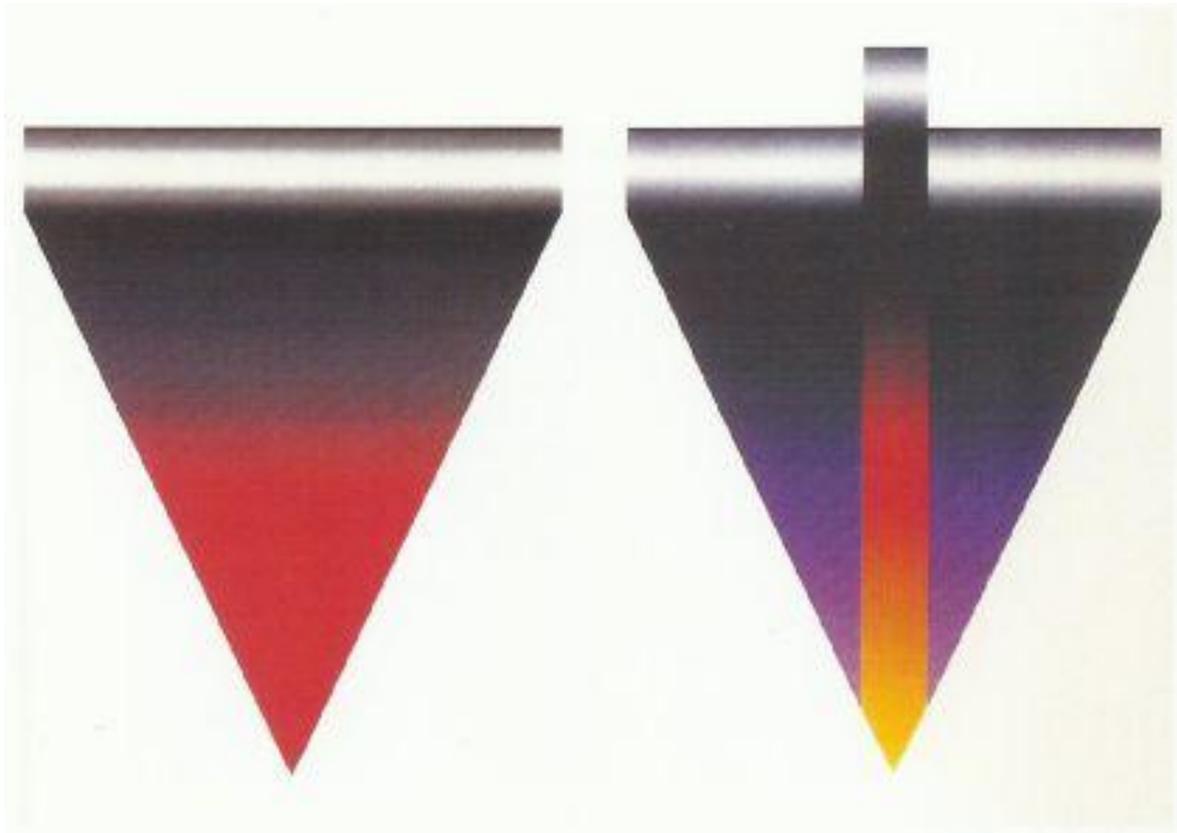
Huile sur papier, 31 x 24 cm



135. Oskar Schlemmer : *Autoportrait au masque*, 1930

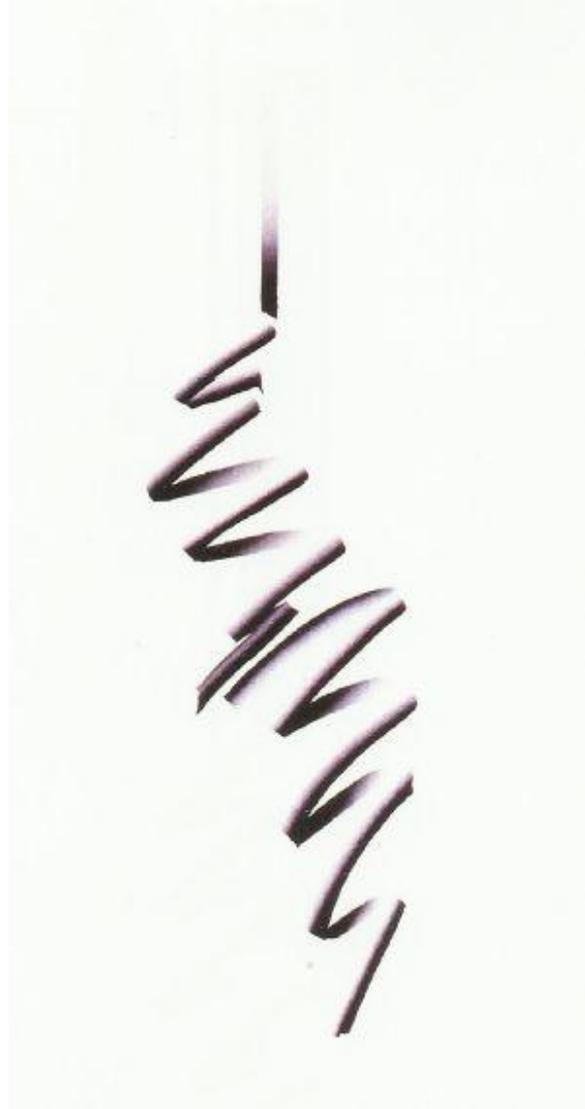


136. Oskar Schlemmer : *Groupe concentrique*, 1925



137. Tamás Hencze : *Ordre rouge et Ordre bleu*, 1980

Peinture offset sur carton, 55 x 50 cm et 62 x 50 cm



138. Tamás Hencze : *Initiale*, 1982
Dptyque, huile et acrylique sur toile, 250 x 220 cm



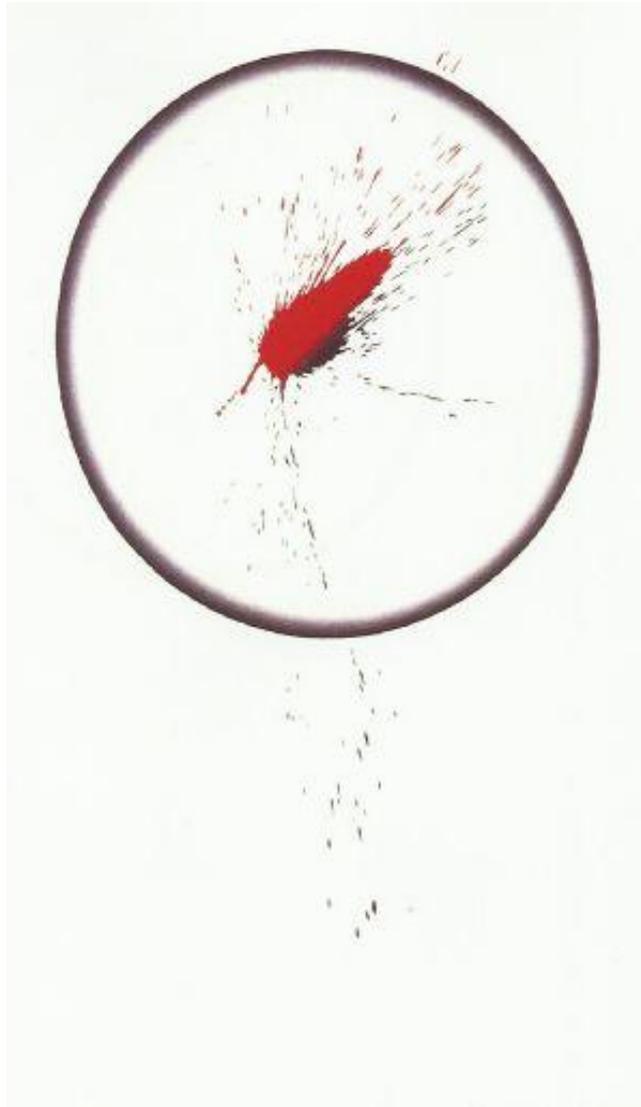
139. Tamás Hencze : *Accent rouge*, 1983

Huile et gesso sur toile, 250 x 110 cm



140. Tamás Hencze : *Geste transparent*, 1985

Huile et acrylique sur toile, 250 x 100 cm



141. Tamás Hencze : *Peinture-cercle*, 1990

Huile sur toile, 150 x 80 cm



142. Tamás Hencze : *Peinture-cercle I*, 1990

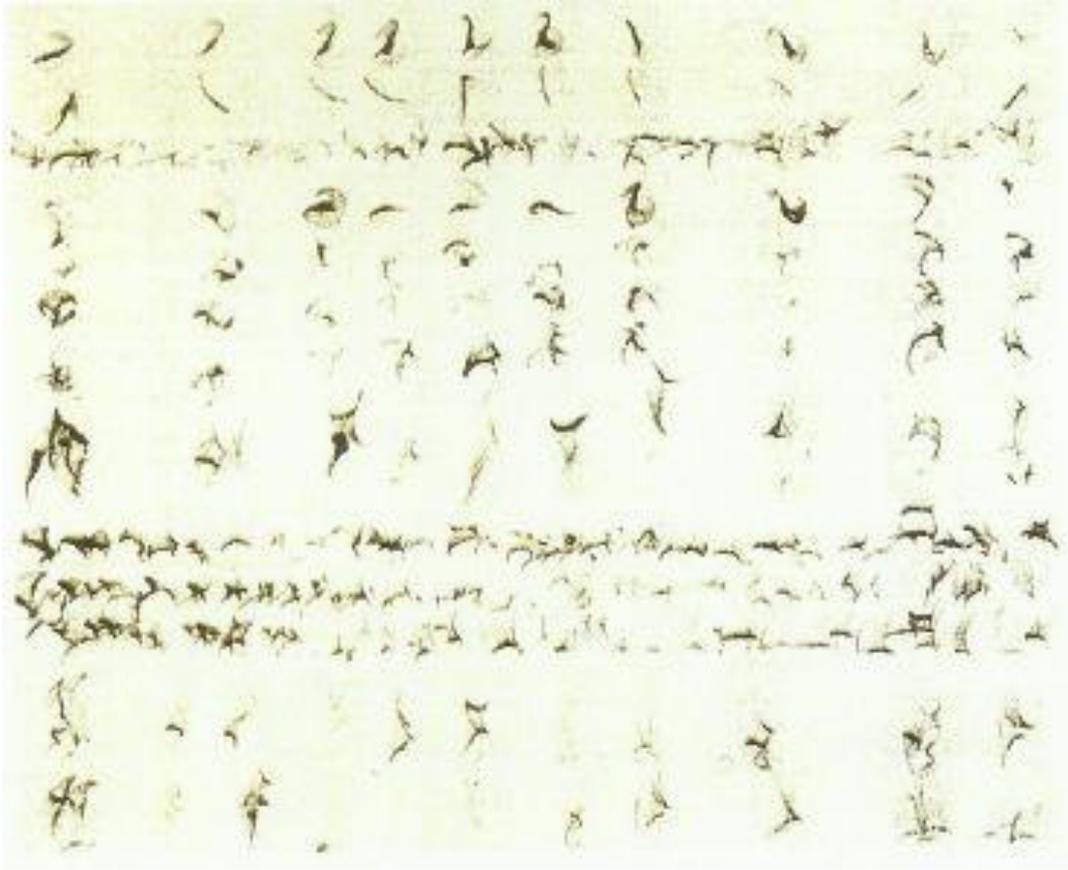
Huile sur toile, 150 x 80 cm



143. Tamás Hencze : *Geste sombre*, 1990
Huile sur toile, 120 x 80 cm

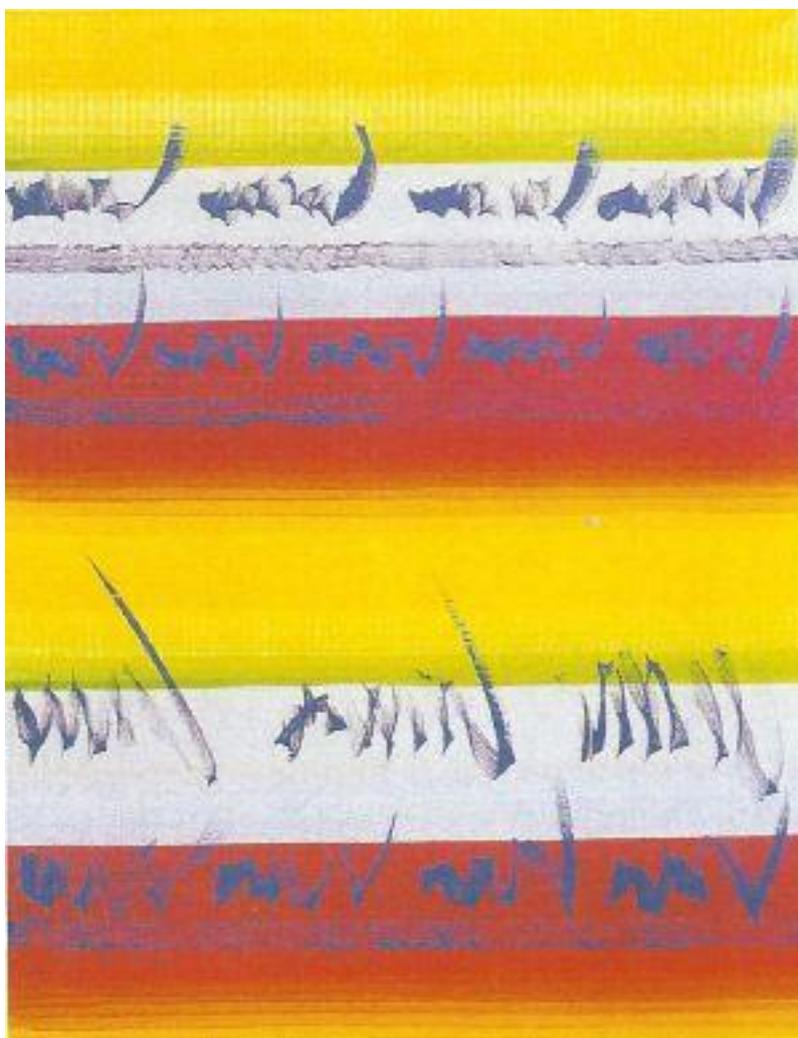


144. Tamás Hencze : *Sans titre*, 1989
Huile et acrylique sur toile, 200 x 80 cm



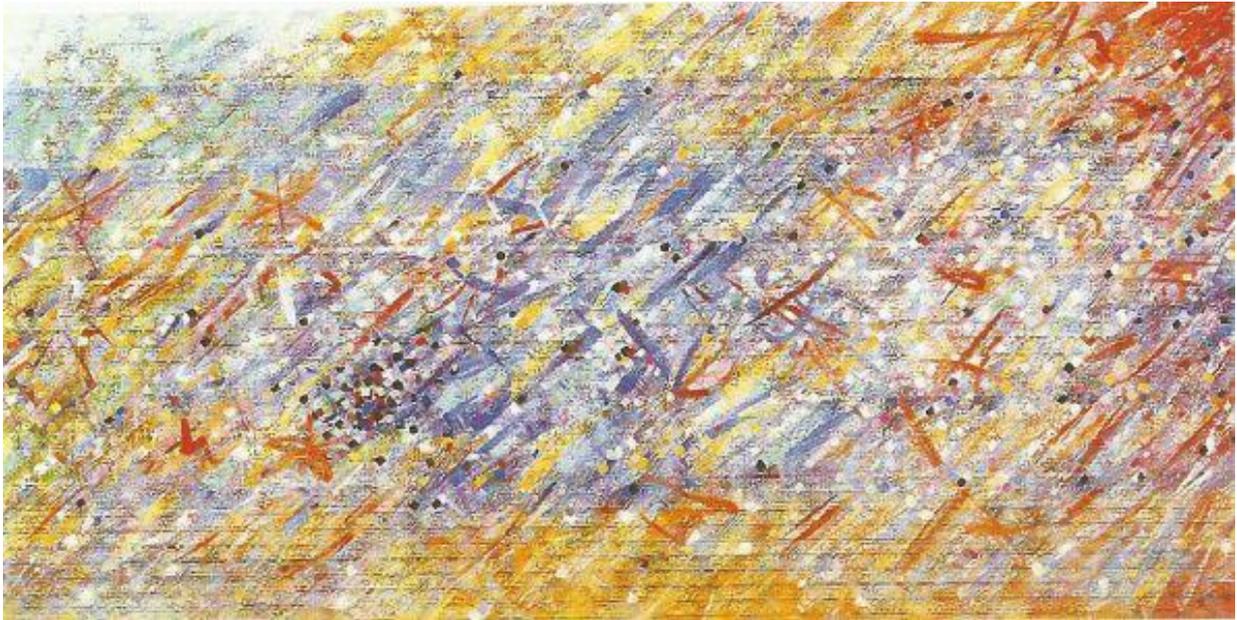
145. István Nádler : *Steve Reich : Music for 18 musicians*, 1982

Acrylique sur toile, 80 x 110 cm



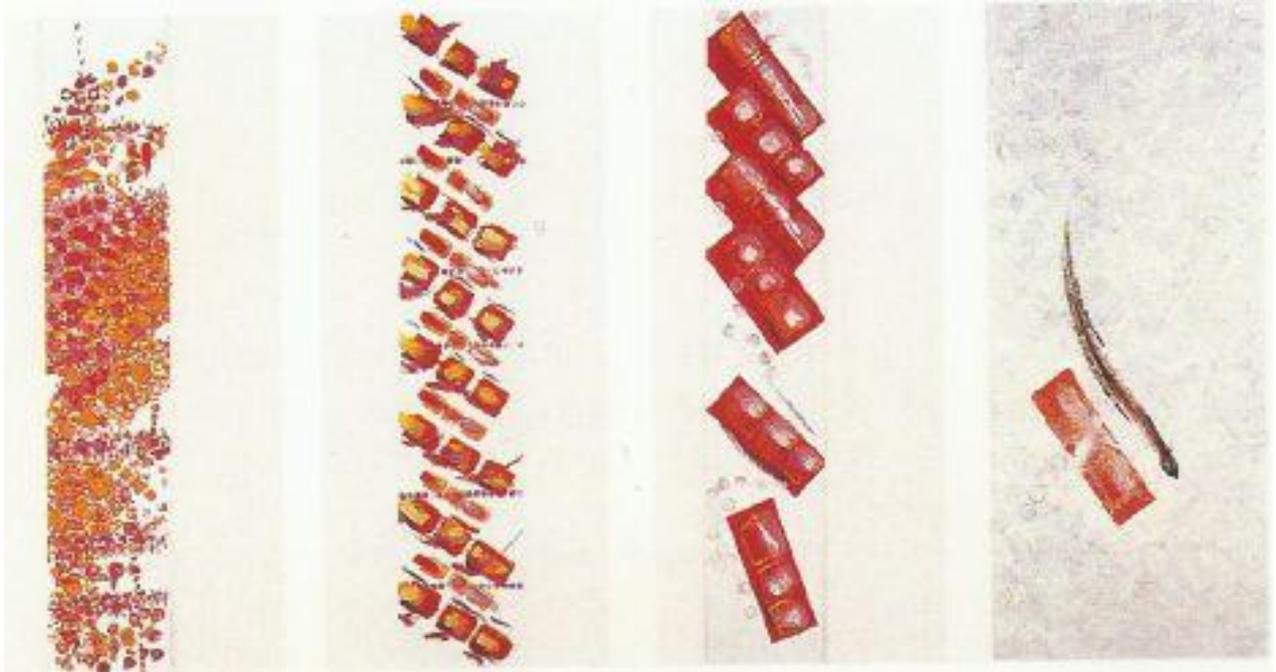
146. István Nádler : *Sur Steve Reich*, 1982

Acrylique sur toile, 110 x 80 cm

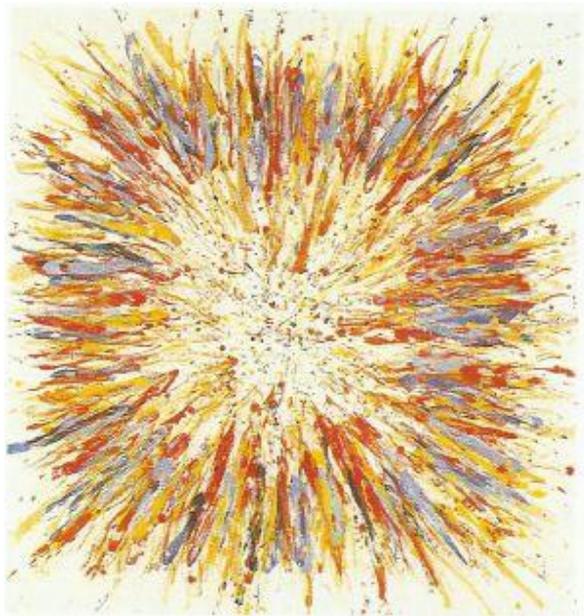
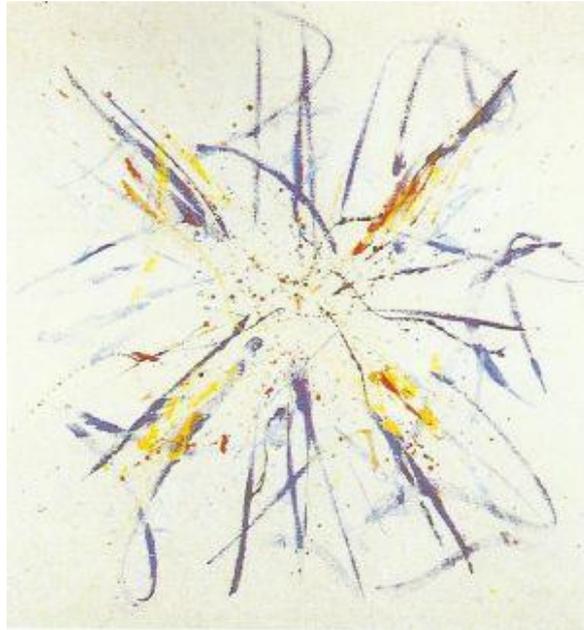


147. István Nádler : *Debussy : La mer*, 1982

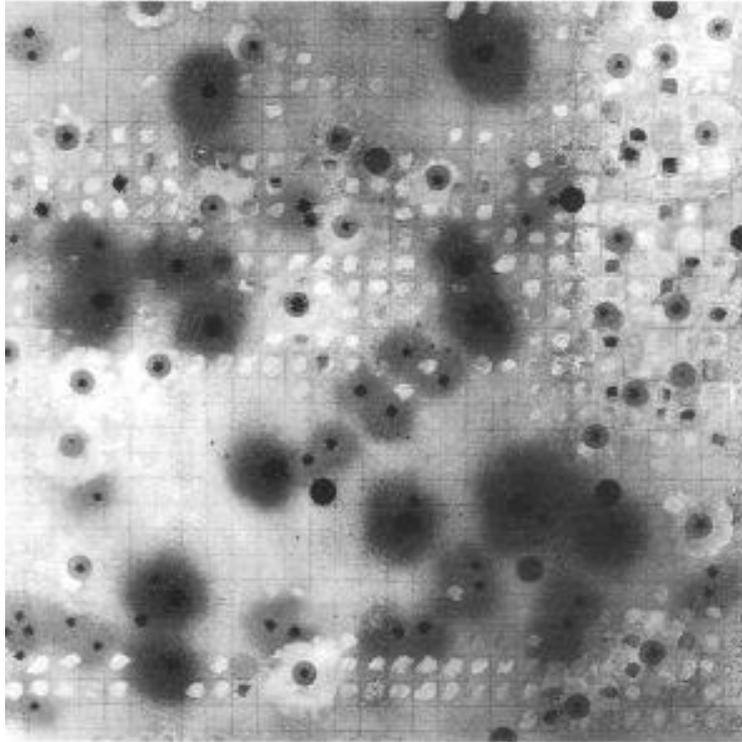
Huile et spray sur toile, 100 x 200 cm



148. István Nádler : *Xenakis : Pithoprakta I-IV*, 1981
Quadriptyque, huile sur toile, 110 x 200 cm



149. István Nádler : *Virevoltant sur la musique I-II*, 1982
Acrylique sur toile, 120 x 120 cm



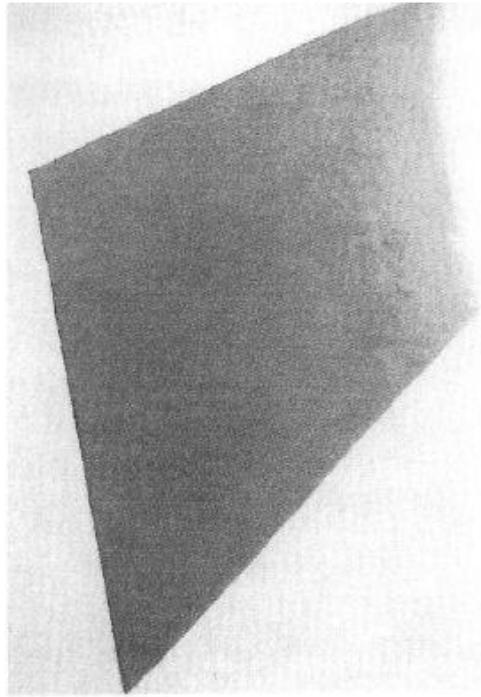
150. István Nádler : *Trente minutes avec Cage*, 1981

Acrylique sur toile, 60 x 60 cm

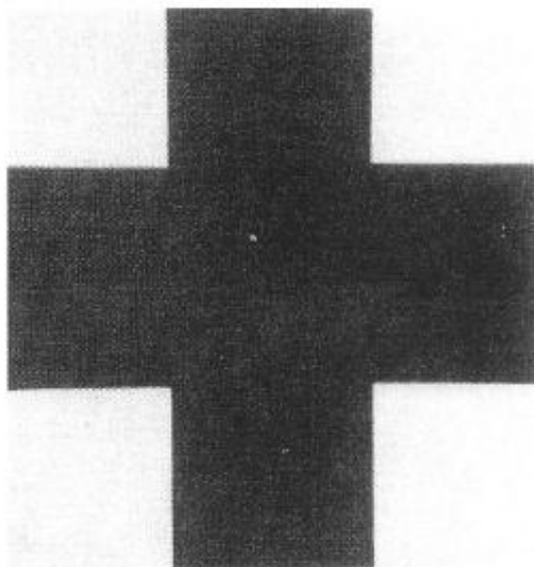


151. István Nádler : *Virevoltant sur la musique III-IV*, 1983

Acrylique sur toile, 120 x 120 cm



152. Kazimir Malevitch : *Parallélogramme jaune sur fond blanc*, 1917-1918

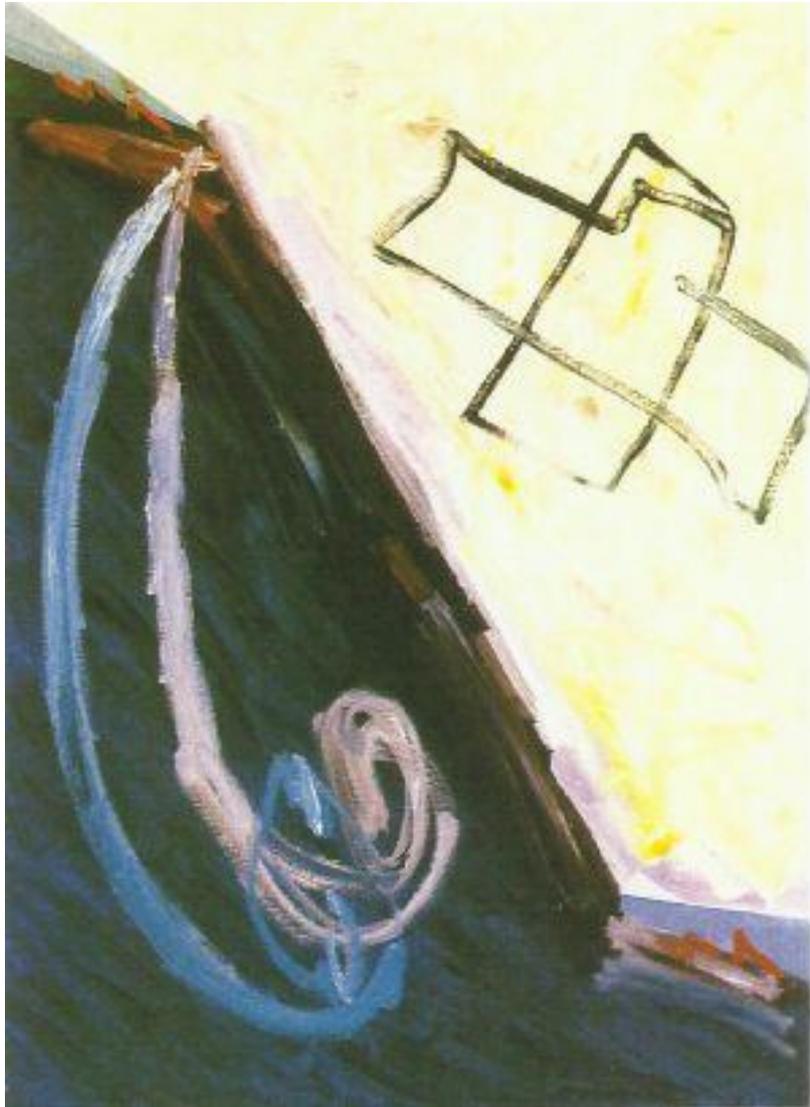


153. Kazimir Malevitch : *Croix*, 1920



154. István Nádler : *Espace schubertien*, 1985

Huile sur toile, 180 x 140 cm



155. István Nádler : *Ensemble*, 1985

Huile sur toile, 160 x 120 cm



156. István Nádler : *Hommage à Malevitch I*, 1985

Huile sur toile, 180 x 130 cm



157. István Nádler : *Hommage à Malevitch – Diptyque*, 1985

Huile sur toile, 160 x 240 cm



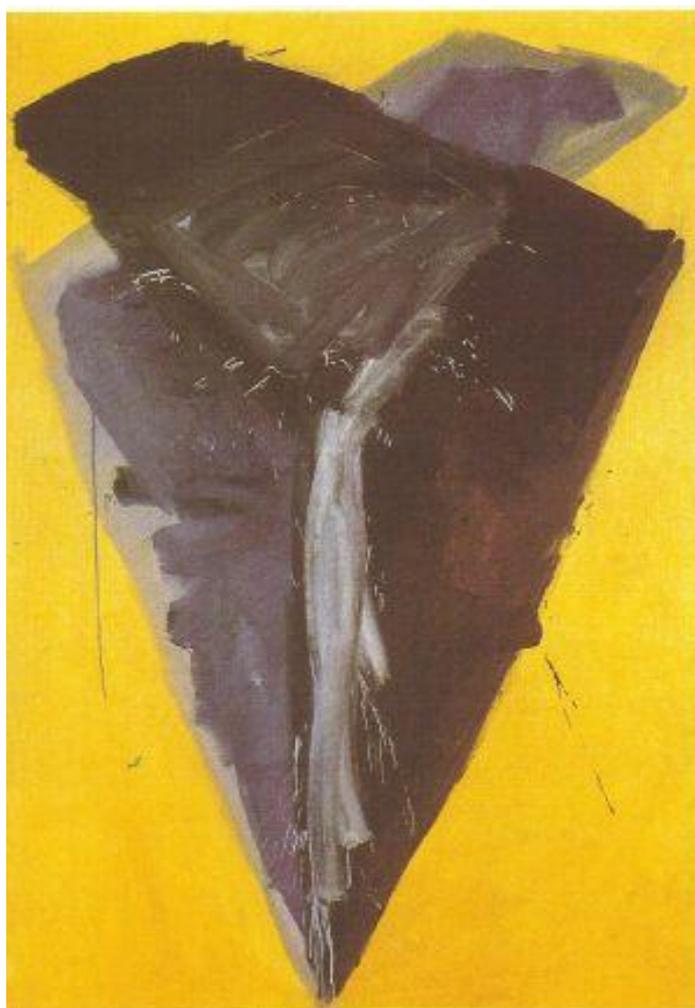
158. István Nádler : *Hommage à Malevitch, 4 juillet 1985, 1985*

Huile sur toile, 200 x 150 cm



159. István Nádler : *Hommage à Malevitch*, 8 juillet 1985, 1985

Huile sur toile, 200 x 150 cm



160. István Nádler : *F. n°2*, 1986

Huile sur toile, 170 x 130 cm



161. István Nádler : *Feketebács*, 1987

Acrylique sur toile, 220 x 150 cm



162. István Nádler : *Feketebács I*, 1987

Acrylique sur toile, 220 x 156 cm

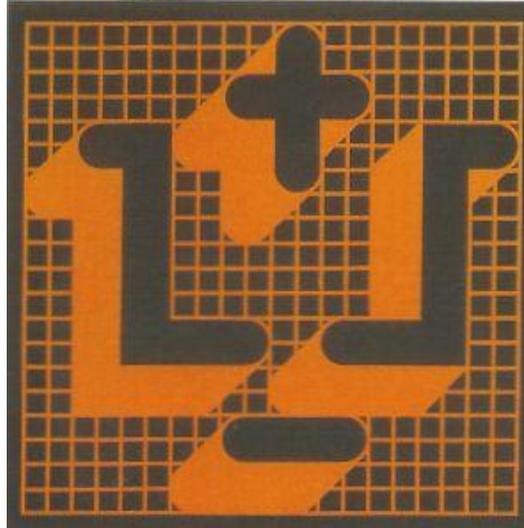


163. István Nádler : *Feketebács III*, 1987
Acrylique sur toile, 220 x 156 cm

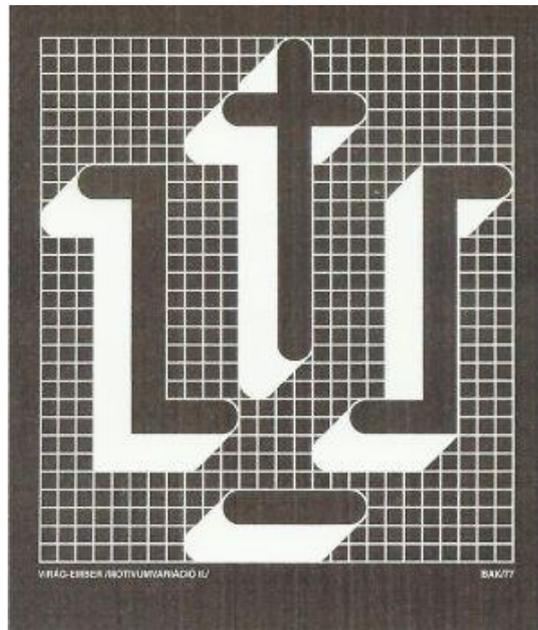


164. István Nádler : *Temesvár-Bukarest II*, 1989

Huile sur toile, 200 x 140 cm



165. Imre Bak : **Fleur**, 1977
Acrylique sur toile, 90 x 90 cm



166. Imre Bak : **Fleur – homme (Variation sur motif II)**, 1977
Acrylique sur toile, 180 x 150 cm



167. Imre Bak : *Eclectisme*, 1985
Acrylique sur toile, 200 x 150 cm



168. Imre Bak : *Hommage à Giorgio de Chirico I*, 1985

Acrylique sur toile, 200 x 150 cm

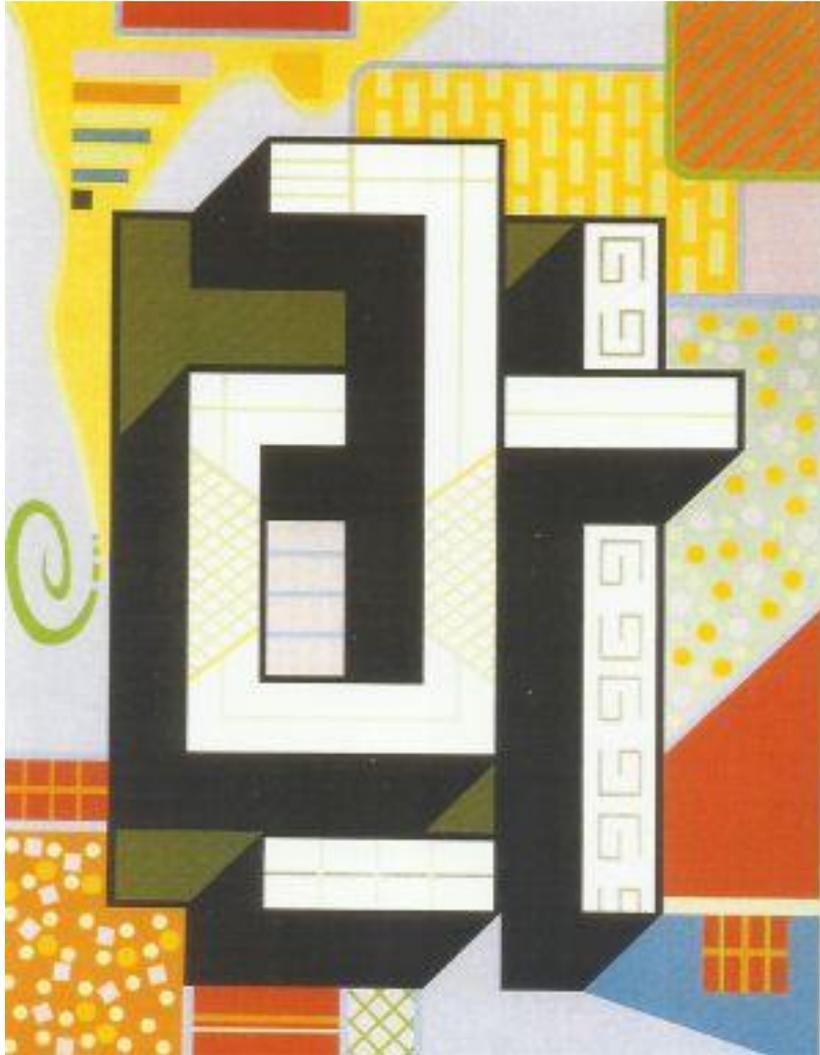


169. Imre Bak : *Croix*, 1990
Acrylique sur toile, 150 x 200 cm



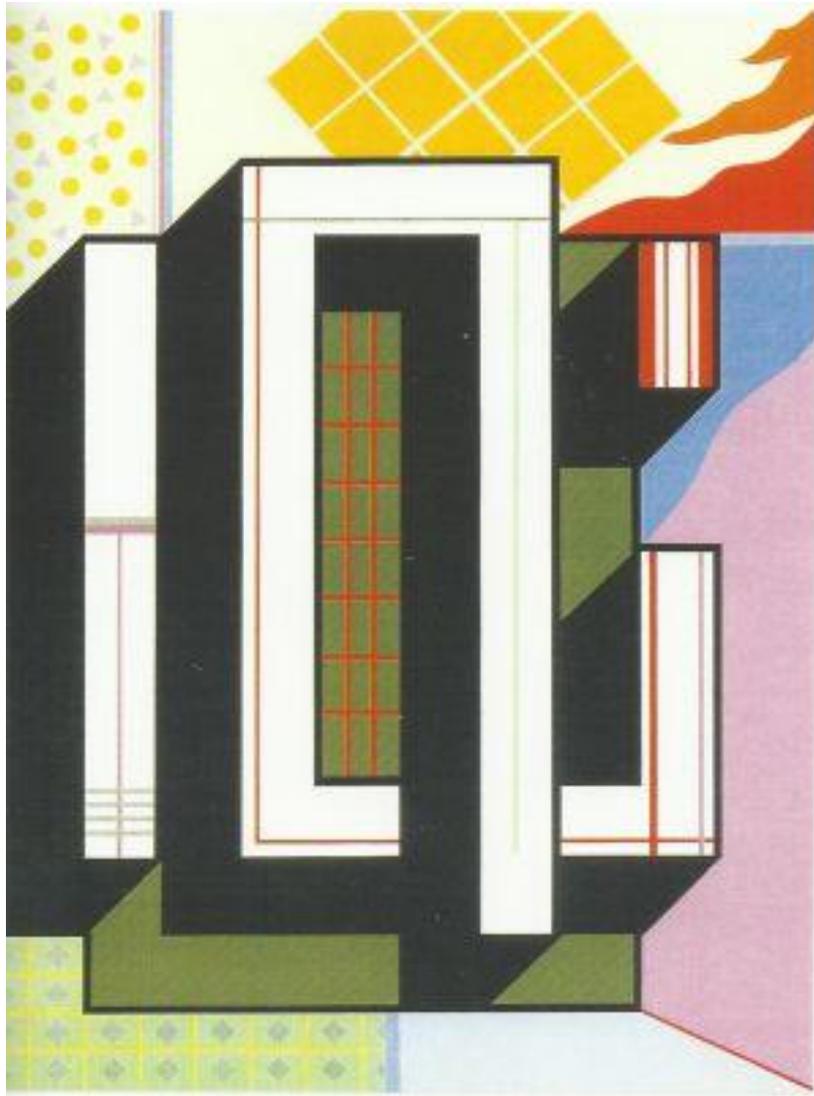
170. Imre Bak : *Panique rose I*, 1984

Acrylique sur toile, 200 x 150 cm



171. Imre Bak : *Calligraphie géométrique I*, 1982

Acrylique sur toile, 160 x 120 cm



172. Imre Bak : *Calligraphie géométrique II*, 1982

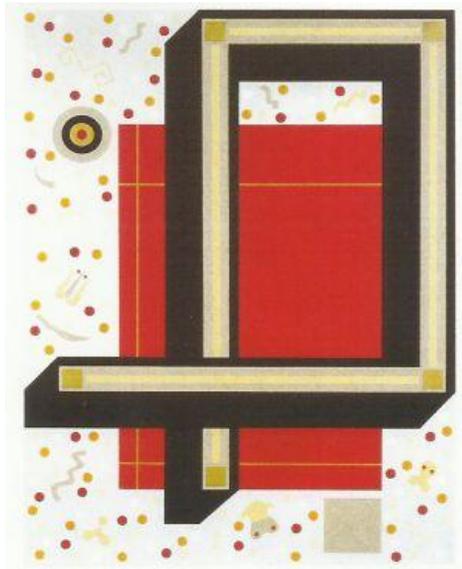
Acrylique sur toile, 160 x 120 cm



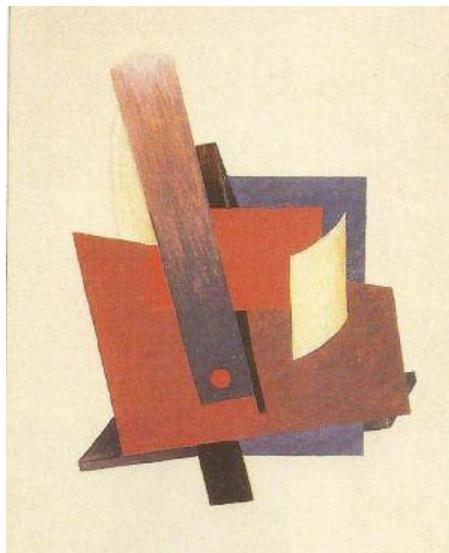
173. Imre Bak : *Contrastes*, 1983
Acrylique sur toile, 200 x 150 cm



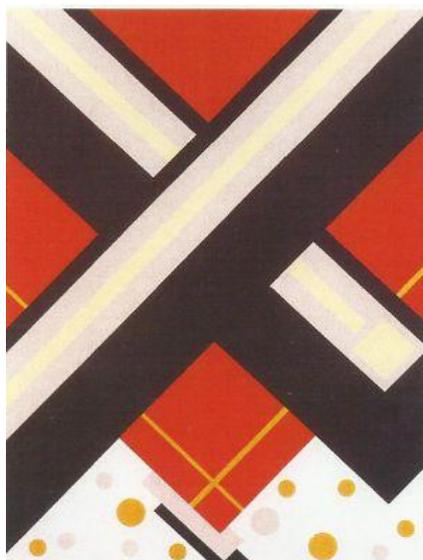
174. Imre Bak : *Palladio I*, 1983
Acrylique sur toile, 200 x 150 cm



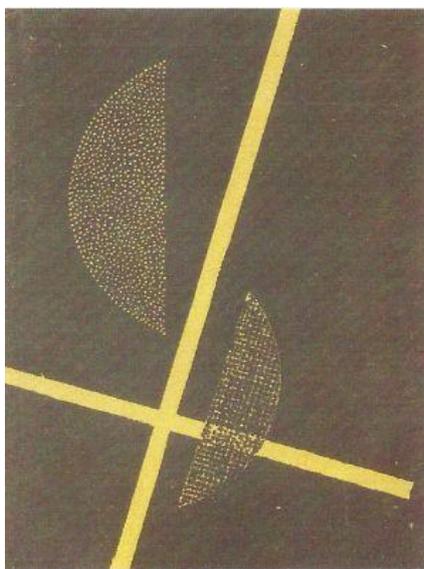
175. Imre Bak : *Hommage à Kassák III*, 1986
Acrylique sur toile, 200 x 150 cm



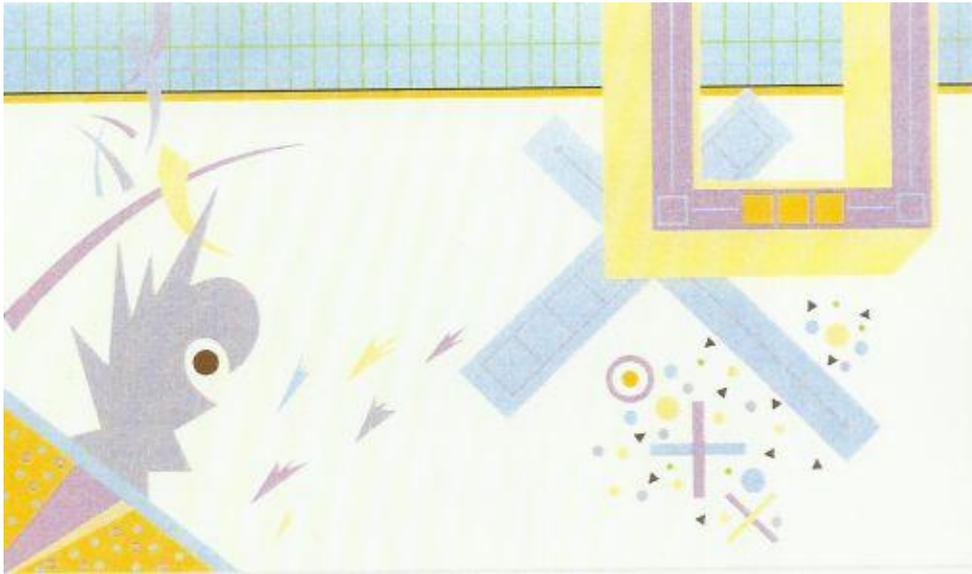
176. Lajos Kassák : *Construction spatiale*, 1922



177. Imre Bak : *Transversale*, 1988
Acrylique sur toile, 200 x 150 cm



178. László Moholy-Nagy : *Croix diagonale avec deux segments de cercle*, 1924



179. Imre Bak : *Citations I*, 1983
Acrylique sur toile, 140 x 250 cm



180. Dezső Korniss : *Szentendre – au cerf-volant*, 1945



181. Károly Kelemen : *Jackson Pollock en pleine action*, 1978

Graphite et gomme sur toile, 120 x 100 cm



182. Károly Kelemen : *Duchamp als Rose Sélavy – Man Ray um 1922, 1978*

Graphite et gomme sur toile, 200 x 140 cm



183. Károly Kelemen : *Manzoni signe un nu*, 1978
Graphite et gomme sur toile, 140 x 200 cm



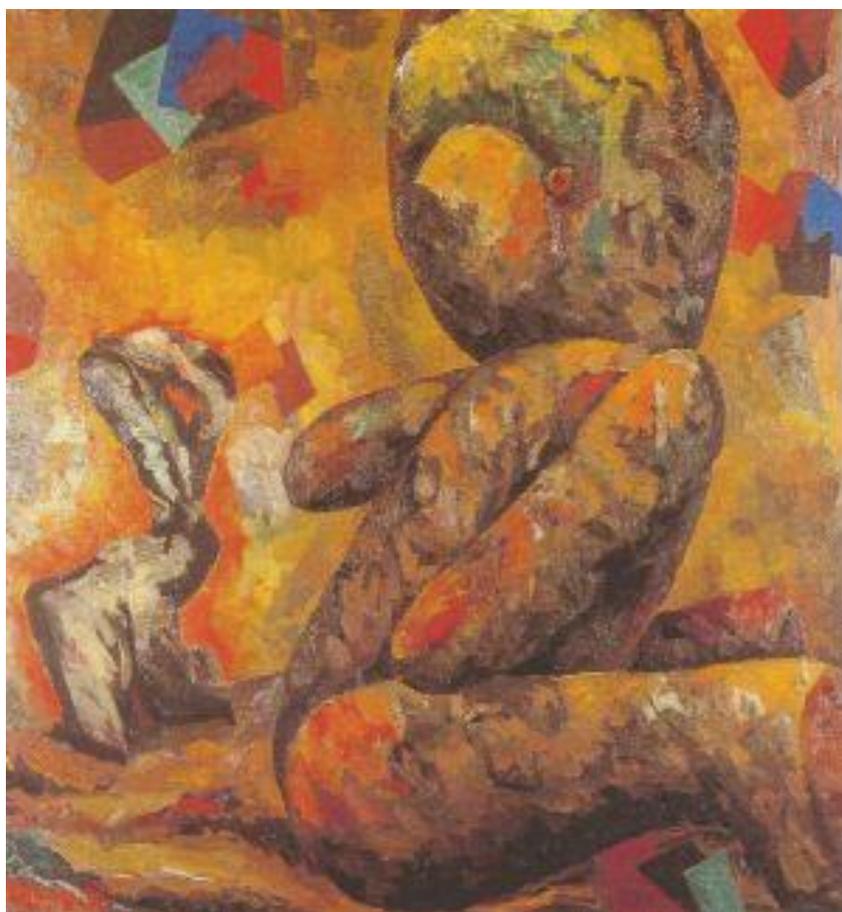
184. Károly Kelemen : *Jasper Johns – High School Days, 1978*

Graphite, gomme et miroir sur toile, 200 x 140 cm



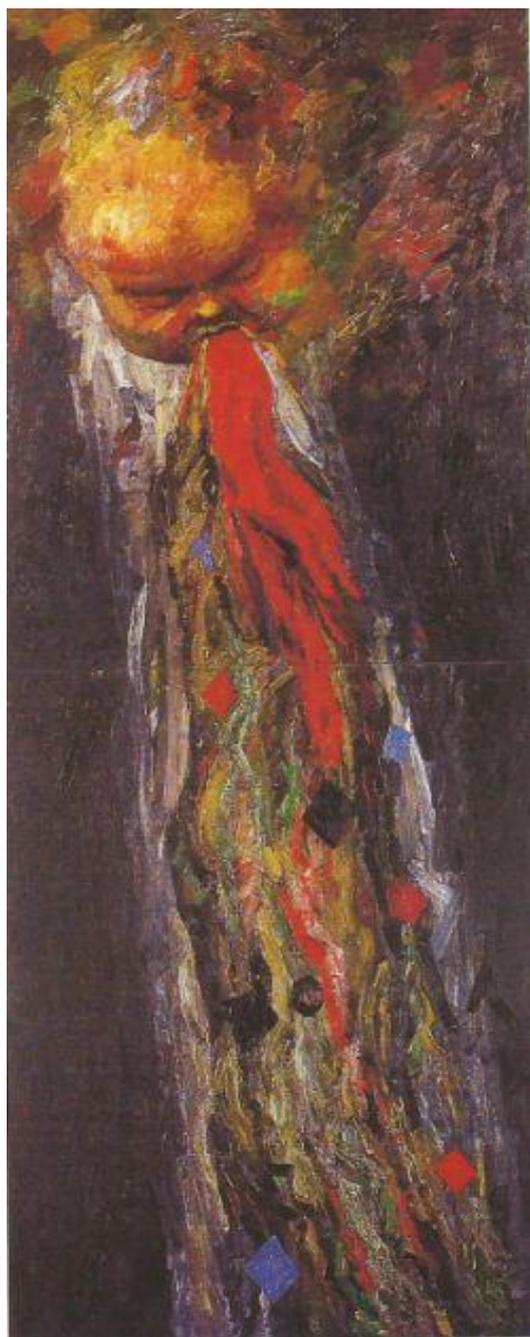
185. Károly Kelemen : *Teddy-Prométhée*, 1986

Huile sur toile, 250 x 300 cm



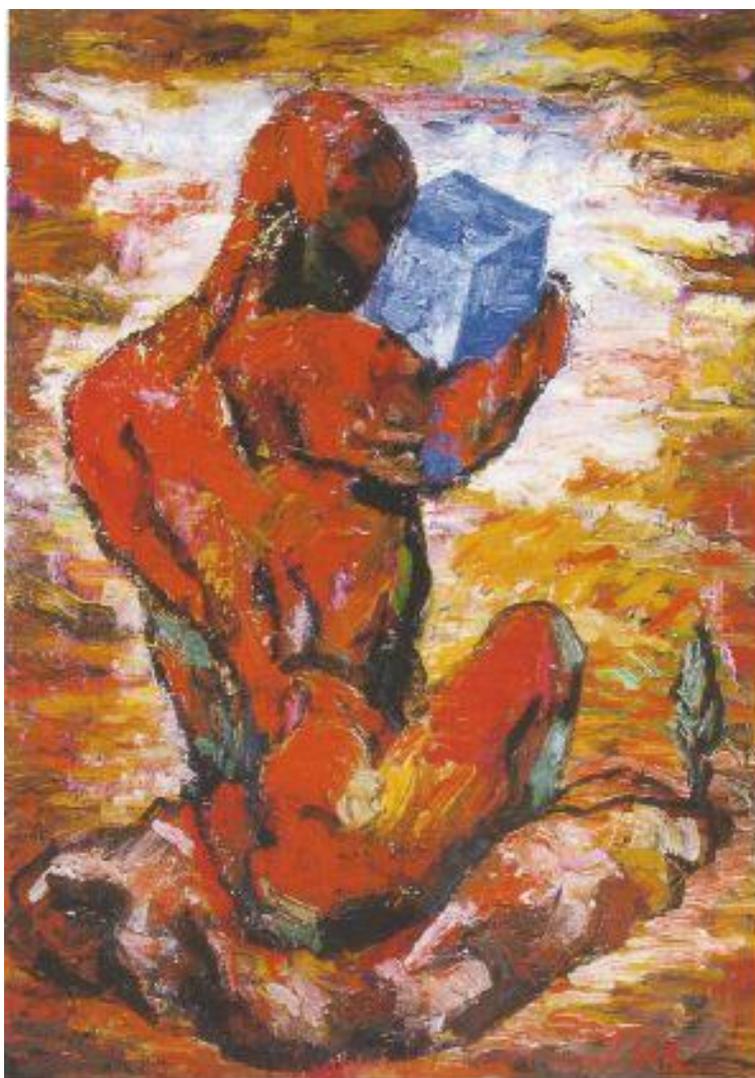
186. Károly Kelemen : *Teddy avec statue à la Henry Moore incandescente*, 1986

Huile sur toile, 190 x 190 cm



187. Károly Kelemen : *Source malade*, 1986

Huile sur toile, 320 x 140 cm

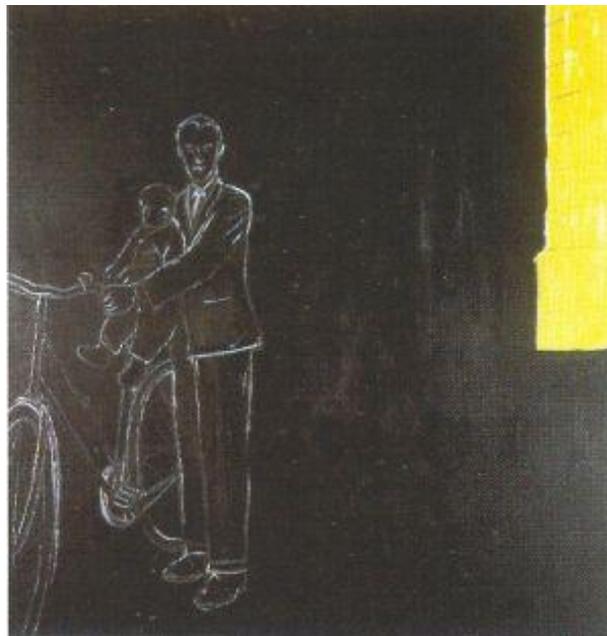


188. Károly Kelemen : *Homme au cube*, 1987

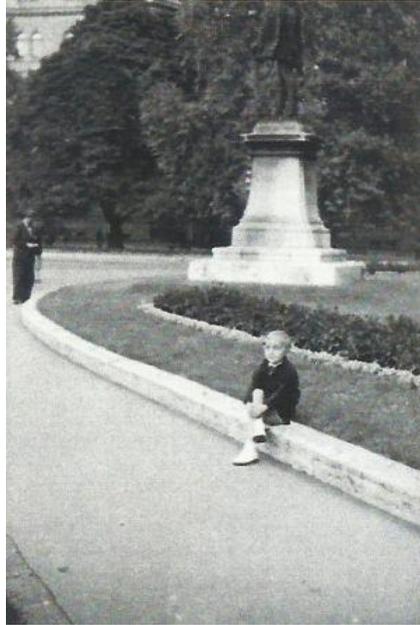
Huile sur toile, 65 x 55 cm



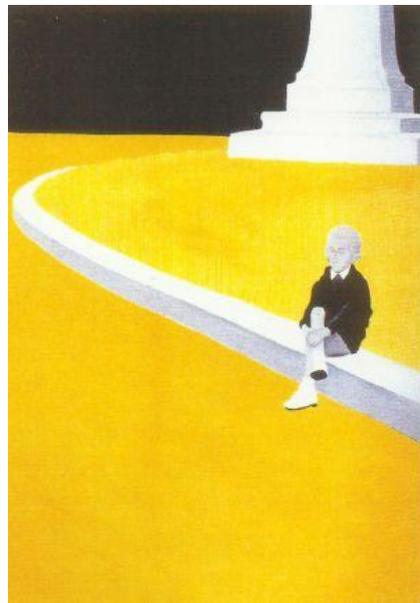
189. László Fehér et son père
Photographie prise en 1954 à Dég



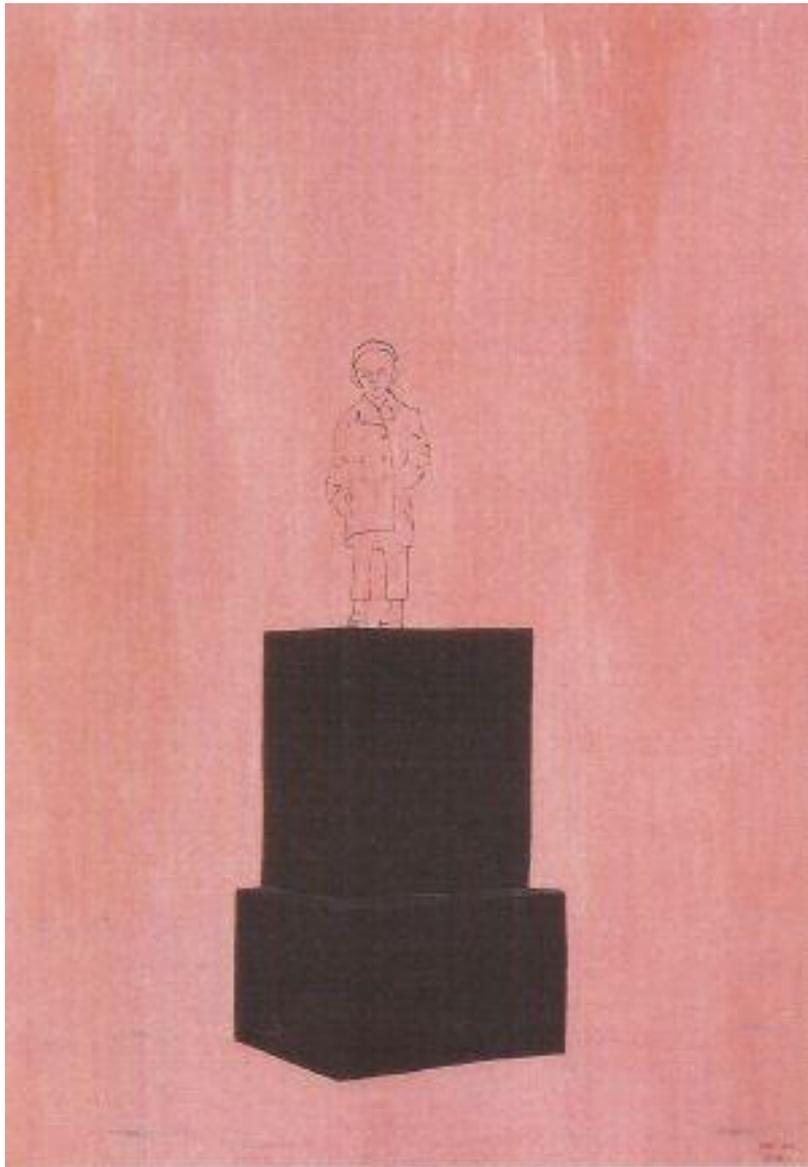
190. László Fehér : *Avec mon père en 1954* (Série des *Souvenirs de Dég*)
Huile sur toile, 200 x 200 cm



191. László Fehér enfant assis sur le Kodály Körönd de Budapest,
Photographie prise dans les années 1950



192. László Fehér : *Au pied du monument*, 1989
Huile sur toile, 200 x 140 cm



193. László Fehér : *Garçon sur piédestal*, 1989

Huile sur toile, 250 x 180 cm



194. László Fehér : *Amis*, 1991

Huile sur toile, 150 x 210 cm



195. László Fehér : *Port*, 1988

Huile sur toile, 190 x 190 cm

ENTRETIENS

196. Entretien avec Sándor Molnár

Appartement

Le 04/05/2007

Dans l'étude sur le Cercle de Zugló par Gábor András, il est fait mention que vous avez trouvé des ouvrages sur Kandinsky, Mondrian et le Cubisme dans les magasins de livres anciens. Comment était-il possible de se procurer de tels ouvrages à l'époque ?

Sándor Molnár : Je vais commencer du début. Je me suis efforcé avec précipitation d'oublier le mal et le tragique. En 1949, les soviétiques ont pris le pouvoir en Hongrie. Entre 1945 et 1949, on ne se doutait encore de rien, c'était la période de la reconstruction, tout se faisait avec un grand élan et enthousiasme. Mais l'homme est capable des pires atrocités, comme la guerre.

En 1949, ils ont interdit aux gens de réfléchir, de penser. La vérité, c'était le Marxisme. L'Histoire de l'Art s'est soudain arrêtée à Munkácsy en Hongrie et à Courbet en Europe Occidentale. Les brigades de contrôle ont en effet saisi les livres d'après cette période, que ce soit en philosophie, peinture, ou littérature, non seulement dans les bibliothèques publiques, les écoles, les universités, mais aussi dans des appartements privés, et en ont brûlé la majorité. Les intellectuels ont essayé de sauver quelques livres et les cachant.

En 1948-49, a eu lieu une exposition des Beaux-arts soviétiques à Budapest, dont le but didactique était de montrer comment et ce qu'il fallait désormais peindre. C'était une sorte d'ultimatum. Celui qui ne suivait pas l'exemple était l'ennemi du régime. La société était ainsi maintenue sous le seuil de pauvreté et dans l'ignorance totale de la vérité. Le gouvernement leur mentait parce que tout n'était que vol et violence. Tout le monde épiait, surveillait et se méfiait de tout le monde. Certains enfants ont même dénoncé leurs propres parents sur la base de ce qu'on leur inculquait à l'école. Quant aux artistes abstraits, si d'aventure ils prenaient le risque d'assumer leur orientation abstraite, au-delà du fait qu'il leur était impossible d'exposer ou d'enseigner, ils étaient également écartés de tout emploi. Les peintres étaient parfois entretenus par leurs amis. Leur nom étant sur liste rouge, ils n'accédaient à aucun travail. Même s'ils changeaient de nom, les autorités retrouvaient leur trace rapidement.

En 1949, je me suis inscrit au lycée, une école libre d'art, j'avais treize ans. Les professeurs étaient Sándor Ék, Kornél Szentgyörgyi et un troisième enseignant la sculpture de style réaliste socialiste. C'est à ce moment que le réalisme socialiste a été introduit en Hongrie. Au lycée, les élèves sentaient que le fait d'apprendre l'Histoire de l'art universel à partir de reproductions en noir et blanc n'était pas normal. Nous savions qu'il existait un musée d'art asiatique à Budapest, nous avons également entendu parler de l'art africain. La notion de style existait donc. Je me suis alors demandé comment pourrais-je accéder à l'Art? Comme toutes les autres bibliothèques, la bibliothèque du lycée avait été passée au peigne fin et les ouvrages „trop modernes” avaient été enfermés dans une pièce surveillée en permanence par un garde. Après d'interminables négociations et supplications, le garde m'a fait entrer dans la salle des ouvrages interdits et m'y a enfermé pour une heure. La pièce était pleine du sol jusqu'au plafond de livres d'art, c'était vertigineux. J'ai choisi au hasard trois livres : sur Van Gogh, sur Cézanne et sur Renoir. J'étais bouleversé par Van Gogh et sa fièvre, ses touches passionnelles. Il était le contemporain de Courbet et Munkácsy ! Et si Van Gogh m'avait tellement subjugué, qu'en serait-il de l'art contemporain ? Renoir m'avait paru douceâtre, mais ses dessins étaient fantastiques. Je me suis alors essayé au style de Van Gogh et Cézanne, me demandant comment faire de l'art. Je commençais à copier des œuvres, reproduire des styles, j'essayais de comprendre leur signification visuelle. Je réalisais qu'il y avait un fossé entre être doué et être artiste.

Au lycée, nous avons des matières obligatoires comme le marxisme, l'économie politique, ou encore l'histoire du Parti Communiste. Les meilleurs professeurs avaient évidemment été renvoyés de l'Académie des Beaux-arts et se retrouvaient désormais à enseigner dans des lycées artistiques. Au lycée, j'avais un professeur de littérature qui était aussi poète. Il m'a d'abord prêté un livre de Baudelaire, me faisant promettre de n'y faire aucune allusion. Un jour dans une dissertation sur la littérature, je n'ai pas pu m'empêcher de poser la question „où est la vraie littérature?”. Mon professeur, alarmé, m'a convoqué, réprimandé, et ne m'a plus prêté de livre pendant six mois. Puis un jour, il m'a mis un livre sur Sartre et l'existentialisme dans les mains. Ça a été un livre capital pour moi, car j'y lisais ce qui se pensait dans le monde contemporain.

En 1955, j'ai été accepté à l'École des Beaux-arts, ou je n'ai pas seulement découvert la philosophie et la littérature européenne, mais aussi le bouddhisme, le yoga, toujours Grâce au système des livres cachés, échangés. Mon regard et ma pensée s'ouvraient sur le monde. Mon

professeur était János Kmetty. Il fallait être hypocrite et bien cacher son jeu pour survivre. Dans chaque classe, il y avait un rapporteur. Kmetty enseignait aux élèves de première année. Copier le portrait de Staline au crayon 2B était au programme, par exemple.

En même temps, la révolution de 1956 éclata. Comme si l'on était après la seconde guerre mondiale. Des tas d'adolescents prenaient part au combat. Un jour, j'étais sorti de l'Ecole pour acheter quelque chose, et quand je suis revenu, les cadavres de mes camarades jonchaient le sol de la cour. Les soldats de l'armée soviétique étaient entrés dans l'Ecole et avaient abattu tout le monde. C'était horrible, nous avons dû démonter les portes des salles pour s'en servir comme civière et transporter les corps de nos camarades.

A l'Ecole donc, ce sont de nouveau trois livres qui me bouleversèrent. Un sur Kandinsky, un autre sur Mondrian et un livre sur le cubisme. J'essayais alors de faire des peintures cubistes. Le cubisme se déduisait logiquement des aquarelles de Cézanne, les objets étaient décomposés en plans, l'espace était échafaudé, afin d'obtenir une structure cohérente. Cependant je devais faire ces exercices dans le plus grand secret, parce qu'on était en 1956. Je travaillais ainsi jusqu'en 1958, puis l'été de la même année, je commençais à peindre ouvertement des toiles abstraites à la colonie d'artistes de Vásárhely. Ces peintures étaient des analyses de motifs naturels. Plus tard, je connectais les considérations structurelles à l'analyse chromatique. J'avais réalisé un bon nombre de telles œuvres, lorsque le professeur d'esthétique de l'Ecole arriva de Budapest. Il avait été envoyé pour surveiller ce que les élèves faisaient à la colonie d'artistes. J'ai vite compris que j'étais dans le pétrin. Si je montrais mes toiles, j'allais être renvoyé, si je les cachais et disais n'avoir pas travaillé, j'allais également avoir des problèmes. Je décidais d'assumer et de tout déballer. Le sang du professeur n'a fait qu'un tour. Nous avons eu une dispute énorme, au cours de laquelle j'ai exprimé de manière assez crue ce que je pensais. Si j'étais renvoyé, autant que ce soit pour une bonne raison. Mais le professeur nous salua finalement avec bienveillance, en promettant d'organiser de grands débats l'année suivante, en cours d'esthétique.

Imre Bak, István Nádler, Pál Deim, István Pikler et Klára Deák avaient assisté à la scène. Ils s'intéressaient à l'art contemporain, nous avons commencé à en discuter puis avons décidé d'organiser régulièrement de telles discussions professionnelles. C'est ainsi que se forma le noyau dur du Cercle de Zugló en 1958. La dispute que j'avais eue avec le professeur

d'esthétique les conforta dans l'idée que je voulais faire valoir la contemporanéité dans l'art, sans aucun compromis.

Comment fonctionnait le Cercle de Zugló ?

S. M. : En premier lieu, nous tentions de connaître tous les mouvements artistiques du XXe siècle. Nous essayions de nous procurer de la documentation, de la traduire, puis d'en débattre. Lorsque j'étais en sixième année, j'obtins un atelier dans l'Ecole. C'est là que nous nous réunissions, plusieurs fois par semaine même. Lorsque je terminais mes études, je me retrouvais de nouveau sans rien. Je n'avais pas d'atelier. Mon ancien professeur, Ridovics, m'aida. Je fus admis pour une année à la colonie d'artistes de Kecskemét, où me rendirent visite les membres du Cercle, János Fajó compris. A Kecskemét, je décidais de prendre contact avec Béla Hamvas, dont j'avais lu un manuscrit quelque temps auparavant. Nous avons commencé à correspondre, j'appris qu'il travaillait à Bokod, sur le chantier de construction d'une centrale comme magasinier. Il s'est avéré que nous habitions très près l'un de l'autre, à Budapest. Nous nous sommes liés d'une amitié très profonde. Quelque chose comme ce qui existe chez les Hindous entre le maître et son disciple. J'ai fait la connaissance d'un esprit absolument parfait, et je le considérais comme le père de mon être spirituel. Sans lui je me sentirais comme rien. Il a formé ma pensée.

Comment se déroulait le travail au sein du Cercle de Zugló ?

S. M. : En 1962, j'ai emménagé dans mon appartement, route Erzsébet királyné. Le Cercle s'élargit à ce moment. A côté d'Imre Bak, d'István Nádler et de Deim Pál, de nouveaux artistes apparurent : László Kósza Sípos, Gábor Attalai, Tamás Hencze, Miklós Halmy, Tibor Csiky, László Molnár, Endre Hortobágyi, Krisztián Frey, László Vizi et Sándor Csutoros. Les historiens d'art Péter Sinkovits, Géza Perneczky et Gábor Pap se joignirent également à nous. Nous nous voyions deux, trois fois par semaine, nous traduisions les textes, les reproduisons, en débattions, souvent jusque tard dans la nuit. Nous évaluions réciproquement nos travaux, nous faisons la connaissance des anciens maîtres Tamás Lossoncy, Ferenc Martyn, Lajos Kassák, Endre Bálint, Tihamér Gyarmathy et Béla Veszelszky.

Comment avez-vous développé cette première phase abstraite lyrique au sein du Cercle ?

S. M. : Nous nous basions en premier lieu sur l'abstraction lyrique de Jean Bazaine. C'est lui et ses collègues lyriques qui poursuivirent l'analyse du cubisme. Nous avions les mêmes bases, le développement de leurs idées était donc plus facile pour nous.

Quand avez-vous commencé à exposer ensemble ?

S. M. : C'était en 1964, dans l'appartement de Pál Petri-Galla. Puis en 1965, Imre Bak organisa une exposition à la maison de la culture Endre Ady à Újpest, puis à l'aéroport de Ferihegy, mais cette exposition fut censurée et fermée. En 1966, nous avons pu participer ensemble à l'exposition du Studio, puis je pus exposer individuellement dans la Salle Mednyánszky. Nous avons reçu des critiques très virulentes pour l'exposition au Stúdió, en premier de la *Jeunesse Hongroise (Magyar Ifjúság)*. J'ai répondu par une longue lettre à leur attaque, elle ne fut cependant jamais publiée.

Après la dissolution du groupe, avez-vous poursuivi sur une voie individuelle ou étiez-vous encore en contact avec les membres du Cercle ?

S. M. : En 1966, j'ai peint une œuvre abstraite lyrique gigantesque, le *Tueur de dragon*, de deux mètres par six. J'y ai laissé libre cours à ma fantaisie baroque, puis ai entamé ma série des peintures 'vides'. Les autres abandonnèrent aussi l'abstraction lyrique. Bak et Nádler réalisaient des œuvres Hard-edge. Je pensais et méditais de plus en plus sur l'essence de l'art. J'ai trouvé quelque chose qui me fit m'engager sur une voie totalement différente. Cette découverte était la reconnaissance des centres éternels et de tous temps de l'art. J'ai couché mes pensées par écrit dans le *Yoga du peintre*. J'ai redéfini en moi-même le concept de contemporanéité. Je suis arrivé à la conclusion que nous devons développer un art indépendant d'Europe centrale et devons abandonner le rôle d'émule. J'ai réuni mes amis et leur ai exposé mon *Yoga du peintre*. Mais ça n'a intéressé personne, chacun s'était engagé dans une voie différente, chacun avait trouvé son chemin.

Qu'était exactement le *Yoga du peintre*, pourriez-vous en résumer la substance ?

S. M. : Je l'ai résumé en cinq manœuvres. Il y a les manœuvres de la terre, ce sont des peintures dans lesquelles domine la nature, statique comme la terre. Les manœuvres de l'eau rassemblent les œuvres mythologiques et organiques, comme le baroque et le romantisme. J'ai nommé manœuvres de feu les œuvres dont le contenu est passionnel, comme chez Van Gogh et el Greco, même s'il y a un grand écart stylistique entre eux. La manœuvre de cristal se définit par l'ordre géométrique absolu, comme dans les toiles de Vermeer ou Jan van Eyck. Enfin, le 'vide' caractérise les œuvres de vieillesse de Rembrandt ou de Caspar David Friedrich.

Plus tard, j'ai fait la connaissance des membres du groupe Supports-Surfaces – Claude Viallat, Vincent Bioules, Gérard-Titus Carmel, Alain Clément, Patrick Saytour et Yves Reynier – qui remarquèrent immédiatement le caractère d'Europe centrale de ma peinture.

197. Entretien avec Imre Bak

Atelier

Le 02/12/2007

Comment avez-vous fait la connaissance de Sándor Molnár et comment se passèrent ces années de travail collectif au sein du Cercle de Zugló ?

Imre Bak : Nous nous sommes rencontrés à l'Académie des Beaux-arts de Budapest. Pál Deim, István Nádler et moi faisons partie de la même promotion, nous avons commencé nos études en 1968. Molnár était plus âgé, il termina l'académie avant nous. Nous avons tissé des liens très étroits dès que nous avons découvert notre intérêt commun pour l'abstraction, cela devait être en 1961 si mes souvenirs sont bons. C'est à ce moment que nous avons commencé à nous réunir régulièrement dans l'appartement de Molnár, à Zugló. Cela pouvait être toutes les semaines, ou toutes les deux semaines, il n'y avait pas vraiment de régularité temporelle. Le philosophe Béla Hamvas habitait à côté de chez Molnár, ils étaient en très bons termes, il venait régulièrement nous parler de la philosophie et de la pensée extrême-orientale. Cela nous a fait l'effet d'un électrochoc. Nous avons découvert à travers lui tout un monde de pensée, notre univers intellectuel s'est ouvert. Sa pensée tautologique de la culture était très intéressante, en particulier concernant les cultures archaïques et l'art folklorique hongrois. Il a eu une influence très forte sur moi en cela.

Pendant ce temps, nous avons entamé alors un travail de recherche important concernant les traditions et actualités artistiques auxquelles nous n'avions pas accès à l'académie, parce que nos professeurs avaient peur de nous montrer et nous enseigner l'art moderne. C'était une directive expresse venant d'en haut. Le recteur de l'académie était membre du parti, il était impossible d'entendre parler de l'avant-garde, ou de toute actualité artistique venant d'Occident.

Le Cercle de Zugló a eu une importante période abstraite lyrique française. Comment avez-vous intégré cette influence dans votre travail ?

I. B. : C'est Sándor Molnár qui introduisit les écrits de Jean Bazaine et des reproductions des œuvres des peintres de tradition française au sein du Cercle. Nous nous sommes tous essayés à l'abstraction lyrique, avec plus ou moins de succès. A partir de 1963, je me suis donc essayé

au tachisme, mais je me suis vite rendu compte que j'avais une attirance naturelle pour l'ordre, l'ordre géométrique et sa symbolique antique et universelle, qui m'avait été inspirée par Béla Hamvas, je pense. Je ne trouvais pas mon compte dans le tachisme et m'orientais naturellement vers l'abstraction géométrique à partir de 1965. L'activité menée au sein du Cercle a cependant été fondamentale car nous avons renoué le contact avec les anciens maîtres de l'avant-garde hongroise et nous avons pu en quelque sorte développer une sorte de continuité avec leur travail.

En tant que membre de l'avant-garde, dans quelle mesure le régime communiste entravait-il votre activité artistique ?

I. B. : Lorsque j'étais encore élève à l'Ecole des Beaux-arts de Budapest, le recteur de l'école était évidemment membre du parti. L'exposition de fin d'études de ma promotion a été fermée de force par le recteur, ainsi que celle des dix promotions suivantes, jusqu'en 1971. On ne pouvait même pas exposer dans les cercles artistiques.

Ce n'est qu'en 1971 que j'aurais pu organiser ma première exposition individuelle à mes propres frais. Mais je n'avais pas de quoi payer. C'était un mode de vie malheureux, il était impossible de gagner sa vie en peignant. Malgré tout, à partir de ce moment, je prenais part à dix-douze expositions annuelles, dont une ou deux individuelles.

Comment avez-vous vécu l'essoufflement de l'avant-garde hongroise ?

I. B. : Je ne l'ai pas vécu comme un essoufflement. La fin du modernisme était un processus universel et naturel. Ma génération, diplômée dans les années soixante, voyait après la guerre deux possibilités, toutes deux missions à remplir : la première était de renouer avec le modernisme hongrois et notamment avec la tradition de l'Ecole de Paris ; la seconde était d'intégrer un système de relations internationales. Il est impossible d'interpréter l'art hongrois indépendamment de l'art universel.

Comment avez-vous vécu l'assouplissement du régime au cours des années 1980 ?

I. B. : En 1977 déjà, j'ai eu une exposition individuelle au Műcsarnok de Budapest. De 'toléré', je suis passé à 'encouragé'. Il y avait beaucoup plus de possibilités et de facilité pour exposer.

Les années 1980 ont été une période de grands changements, autant en Hongrie que dans le reste du monde. En Hongrie, le gouvernement était tellement préoccupé par les problèmes financiers qu'il ne pouvait plus surveiller les artistes. En 1986 pourtant, la Hongrie a bien failli ne pas participer à la Biennale de Venise. Il a fallu demander d'innombrables tampons et certificats auprès du parti communiste et c'est au dernier moment qu'il a donné son aval. Tout a dû être organisé dans la précipitation, il n'y a d'ailleurs pas eu de catalogue du pavillon hongrois édité. Néanmoins, la participation de la Hongrie à cette Biennale a eu un écho très positif au niveau international et nous avons reçu beaucoup d'invitations à exposer à l'étranger.

Quand et comment s'est opéré chez vous le retour vers la peinture ?

I. B. : De 1971 à 1975, je me suis détourné de la peinture. Je m'étais orienté vers le conceptuel, mais je n'étais pas satisfait de la qualité de mes travaux et je trouvais l'art conceptuel trop ascétique et trop raide. Néanmoins j'ai par la suite intégré mes recherches à caractère conceptuel à mes travaux picturaux.

Lors de mon exposition au Múcsarnok en 1977, mes travaux conceptuels, mes photographies et mes œuvres graphiques formaient une unité avec mes toiles peintes de grandes dimensions.

Vous avez travaillé de 1974 à 1979 dans un institut d'éducation populaire. Y'a-t-il un lien entre cette activité et le fait que vous intégrez des motifs ornementaux folkloriques hongrois à votre travail ?

I. B. : Oui, c'est une expérience qui m'a ouvert les yeux sur la culture hongroise archaïque. C'était aussi une période durant laquelle j'ai pu me pencher sur les problématiques visuelles actuelles dans les beaux-arts, ce qui aurait été impossible dans les institutions culturelles plus développées, elles ne le faisaient d'ailleurs pas. J'y ai fait la connaissance d'ethnographes œuvrant dans l'anthropologie culturelle et qui s'efforçaient de renouveler ou du moins de revivifier les traditions de l'art populaire hongrois. Il y avait aussi des ethnomusicologues et des musiciens folkloriques préoccupés par la perpétuation de la musique traditionnelle folklorique de Transylvanie.

Ce contact avec notre culture ancestrale m'a influencé dans mon travail de création. Les cultures archaïques voient le monde à travers un système d'analogies, alors que le modernisme le voit à travers une série d'oppositions. Dans l'art folklorique, des éléments

contradictoires apparaissent sur une même surface et c'est cet esprit que j'ai voulu explorer dans ma peinture.

Comme je l'ai mentionné plus tôt, dans les années soixante, j'ai fait la connaissance au sein du Cercle de Zugló de Béla Hamvas, dont l'œuvre et le mode de pensée couplaient une réflexion moderne à une étude approfondie de la culture archaïque hongroise et s'exprimaient à un niveau philosophique. Au même moment, je m'intéressais aussi au structuralisme, à l'œuvre de Lévi-Strauss, à l'anthropologie et l'analyse des mythologies populaires par Ouspensky, alors que dans le modernisme, il fallait aller de l'avant, ne jamais regarder, revenir en arrière.

Imre Bak me montre un carnet qu'il a édité en 1976 rassemblant ses propres recherches sur les motifs folkloriques hongrois, puis son catalogue *Imre Bak 1965-1999* qu'il ouvre à la page de son œuvre intitulée *Fleur-Homme*.

Voici le motif très stylisé de la tulipe dans l'art folklorique traditionnel hongrois. Mais cela peut aussi représenter les serpents-gardiens de part et d'autre de l'arbre de vie.

Finalement, l'issue du modernisme a posé d'énormes problèmes. Il y a eu *Zeitgeist* à Berlin, *Aperto* à Venise, les théories de Bonito Oliva concernant la trans-avant-garde. C'était un changement de paradigme culturel. Pour ma part, je me situais en marge, je m'intéressais plus à la dimension interdisciplinaire de ce changement en me penchant sur les théories de l'architecture postmoderne de l'anglais Charles Jencks et celles de deux groupes de designers italiens, Alchimia et Memphis.

En examinant l'orientation des autres disciplines artistiques, j'ai conclu à deux choses importantes :

- a. avoir un regard rétrospectif sur l'art du XXe siècle, y voir la tradition et citer le passé, ce qui somme toute est une question postmoderne ;
- b. synthétiser les éléments du passé avec les actuels, les mélanger dans un éclectisme aux significations hétérogènes et superposées.

Ce qui m'intéresse, c'est cette fonction archaïque de l'art, de l'histoire de l'art et de l'histoire de la culture qui est celle de refléter et représenter l'existence humaine. Pas seulement les questions sociales et la vie quotidienne, pas seulement la vie, mais aussi l'existence, et lier le

concret, le symbole intemporel et sa signification universelle. S'il ne contient qu'une information momentanée, ce que je crée aujourd'hui ne survivra pas en tant qu'art.

L'intégration dans votre œuvre de références à l'histoire de l'art du XXe siècle tels que des motifs tirés de la Sécession viennoise (peinture et architecture), de l'œuvre de Kandinsky, Kassák, Moholy-Nagy, Malevitch... et de motifs ornementaux typiquement hongrois ne reflètent-elles pas un questionnement et une recherche de l'identité artistique hongroise ?

I. B. : Bien sûr, il s'agit de préserver la culture hongroise au sein de la mondialisation, et je ne pense pas que cela soit contradictoire. Plus précisément, il s'agit non seulement de l'identité culturelle de la société et de l'art hongrois, mais aussi de mon identité en tant qu'artiste.

Quelle est votre rapport à et votre opinion concernant la subjectivité, l'implication personnelle voire intime prônées par les théories de la Nouvelle Sensibilité hongroise de Lóránd Hegyi ?

I. B. : Pour moi, cette subjectivité artistique n'équivaut pas à une réalisation, à un aboutissement du moi artistique. Je considère plus importants mes choix et mes décisions propres, c'est-à-dire quels symboles je choisis et de quelle manière je les fais figurer ensemble, dans quelle combinaison. Quoi qu'il en soit, après les 'ismes', il ne pouvait y avoir que des programmes individuels, personnels.

L'apparition de la personnalité et du caractère se joue à travers les décisions artistiques quotidiennes (style, couleur, facture...) et la manière dont ces décisions sont prises.

198. Entretien avec István Nádler

Atelier

Le 24/02/2008

Comment avez-vous fait la connaissance de Sándor Molnár et comment se passèrent ces années de travail collectif au sein du Cercle de Zugló ?

István Nádler : C'était au tout début des années soixante, nous étions en première année à l'Académie des Beaux-arts. Je me suis lié d'amitié avec Imre Bak et c'est ensemble que nous avons fait la connaissance de Sándor. Puis nous avons commencé à nous fréquenter de manière régulière, Molnár, Bak, Deim, moi-même et d'autres, qui n'étaient pas présents tout le temps. C'était un cercle d'étudiants, tout compte fait. Nous nous retrouvions chez lui, discussions, lisions des textes sur l'art. Comme les informations étaient précieuses, chacun avait sa part de travail : certains se procuraient des ouvrages en langues étrangères, d'autres traduisaient les textes en fonction des langues qu'ils parlaient, et d'autres faisaient des copies de ces textes pour les distribuer parmi les membres du Cercle. La présence de Béla Hamvas à certaines de nos réunions était très enrichissante. C'était quelqu'un de très érudit. Sa connaissance de la spiritualité extrême-orientale était juste époustouflante, nous avons beaucoup appris de lui.

Parlez-moi de la période abstraite lyrique du Cercle ? Comment ressentiez-vous l'influence de la peinture française ?

I. N. : J'ai réalisé une peinture aux accents lyriques pendant ces années. Cette peinture s'intitule Niké, je l'ai peinte en 1963. J'étais intéressé par ce concept d'interpénétration, dont nous avons entendu parler à travers Sándor Molnár, en référence à la peinture de Jean Bazaine. Dans cette peinture, j'ai tenté de synthétiser l'arrière-plan et le premier plan, la statue et son environnement, dans un équilibre en suspension. Les motifs mythiques de la culture européenne m'ont toujours fasciné, et je voyais dans le motif de la Niké de Samothrace, cette statue emblématique, la possibilité de représenter cette continuité intellectuelle avec le monde archaïque. Mais c'est cette idée de synthèse et d'équilibre qui était le pivot central de cette peinture. La statue représentant la Niké représente en effet pour moins ce point d'équilibre, ce moment suspendu lorsque la figure ailée ne vole plus, mais n'a

pas encore totalement atterri. Le moment où elle touche terre symbolise pour moi la relation spirituelle entre l'horizontal et le vertical, entre l'esprit et le sentiment, entre dynamique et apaisement. Cette relation entre vertical et horizontal et sa symbolique ancestrale sont d'importance centrale dans mon travail, j'y reviens régulièrement.

De cette première période abstraite du Cercle de Zugló, il ne reste que l'œuvre Niké dans vos catalogues. Avez-vous peint d'autres œuvres dans le même esprit durant cette période ? Et si oui où se trouvent-elles ?

I. N. : J'ai du réaliser quelques esquisses, oui, mais je n'ai aucune idée d'où elles se trouvent. Elles sont perdues. En tout cas, il ne m'en reste aucune ici, à l'atelier. Après avoir peint Niké, entre 1963 et 1965 je n'avais ni le temps pour peindre, ni l'argent pour m'acheter du matériel de peinture, car nous étions en train de construire notre maison avec ma femme. Il fallait que je sois présent sur le chantier. Ceci dit, je n'ai pas vraiment suivi le programme pictural ésotérique de Molnár, c'était trop pour moi.

Comment s'est passé votre orientation vers l'abstraction géométrique au milieu des années soixante ?

I. N. : Nous avons fait, Imre Bak et moi, un voyage en Europe occidentale qui nous a menés en Allemagne, notamment. Là, nous avons découvert l'abstraction géométrique à l'américaine, le Hard-edge, le Shaped canvas. Nous avons été abasourdis devant ces toiles de taille gigantesques aux couleurs pures et aux formes géométriques simplifiées à l'extrême. A notre retour, j'ai poursuivi les recherches que j'avais entamé au début des années soixante, avec les outils picturaux de l'abstraction géométrique. La géométrie me permettait de cristalliser et de concentrer l'effet spatial des formes géométriques que je tirais de cultures archaïques ou de l'art folklorique hongrois. Je me penchais sur la valeur symbolique et mythique de la géométrie, soulignée par les couleurs pures. Comme je l'ai dit, le rapport ou plutôt la tension entre vertical et horizontal, entre forme et espace, voilà ce qui me motivait durant ces années.

Au cours des années soixante-dix, dans votre travail se déroule un processus de réduction chromatique et formel radical, puis vous traversez une brève période conceptuelle. Comment s'est produit chez vous le retour à la peinture, et quel a été le facteur qui vous a permis ce retour ?

I. N. : A la fin des années soixante-dix, je sentais que j'avais épuisé les possibilités de la géométrie et que je me trouvais dans une impasse. C'est la musique et les compositions contemporaines de Cage, Xénakis, Jeney ou Vidovszky qui m'ont aidé à franchir cet obstacle et de relier le sentiment au spirituel. La musique m'a donné un exemple de structure, un modèle de cadre, mais aussi l'élan, le dynamisme pour retrouver le geste et le libérer sur la toile.

Les motifs de la croix et du parallélogramme de Malevitch sont présents très tôt dans votre œuvre. Comment intégrez-vous ces motifs géométriques dans une nouvelle approche beaucoup plus gestuelle ?

I. N. : Concernant Malevitch, ce qui m'a frappé dans son motif de la croix, c'est extrême simplicité avec laquelle il parvient à combiner le sentiment (vertical) et le spirituel (horizontal). En même temps, l'horizontal représente le temps, l'espace, et le vertical symbolise le moment présent, le 'maintenant'. Quant au parallélogramme, je trouve que Malevitch a trouvé la manière la plus sensuelle de représenter une forme géométrique. J'ai repris ce motif et en préservant l'axe vertical, j'en ai fait la forme du présent face au temps absolu et à l'espace, symbolisé par le reste de la toile. Puis j'ai cherché à faire ployer la géométrie sous le geste. D'abord de l'extérieur. Puis j'ai rempli la forme de mon geste, en préservant les limites géométriques, et enfin les contours aussi se formaient par mon geste. Je définissais et transcendait donc la forme par mon geste présent. Et le geste, c'est non seulement ce qui relie le 'moi' à la toile, mais aussi ce qui relie le 'moi' à l'espace environnant et au temps puisque le geste en peinture laisse une trace avant de se retirer.

Ce que vous dites se rapproche du mode de pensée extrême-oriental, notamment cette conception mettant partout en avant le couple de complémentaires que forme le Yin et le Yang.

I. N. : J'ai été très tôt en contact avec la philosophie extrême-orientale par le biais de mon oncle maternel qui pratiquait la méditation. Bien plus tard, mon frère est tombé très malade, je l'emmenais à des cours de méditation pour qu'il apprenne à se concentrer. La dualité complémentaire extrême-orientale a toujours été présente, quelque part, dans ma création : la toile et la peinture ; le support, le peintre et l'intermédiaire du geste prolongé par le pinceau ; la géométrie et le geste ; le vide et le plein... J'ai d'ailleurs peint une série intitulée *méditation* sur la musique japonaise et tibétaine traditionnelle ; la musique japonaise calme et sereine pour le temps et l'espace, puis la musique tibétaine avec ses tambours vivaces pour le moi, le présent et le geste qui me relie à l'espace et au temps. D'une certaine manière, les pensées et la philosophie de Béla Hamvas m'étaient naturelles.

Votre travail n'a jamais traité de sujet historique ou politique jusqu'à cette série Temesvár-Bucarest. Parlez-moi de ces peintures.

I. N. : Oui, nous ne pouvions pas vraiment aborder de sujets politiques pendant les années soixante. Mais faire de la peinture abstraite était déjà en soi un acte de résistance, silencieux certes, mais qui allait à l'encontre de la politique culturelle officielle. Les événements de Temesvár, ce fut la goutte d'eau de trop pour moi. C'était horrible, ce que l'on entendait à la radio et ce que l'on voyait à la télévision. Je suis peintre, donc la peinture est mon médium d'expression principal. A entendre la violence des événements, tous ces Hongrois de Roumanie massacrés, j'ai ressenti la nécessité de m'exprimer, il fallait que ça sorte. J'ai produit cette série très vite, en quelques jours, parce que je ressentais l'urgence de la situation. En même temps, tout le monde attendait impatiemment la chute du communisme, non seulement en Roumanie, mais en Hongrie aussi. Et les artistes avaient retrouvé leur voix. Je voulais retranscrire, traduire les émotions que j'ai éprouvées, pour ne pas que j'oublie, mais aussi pour que la société n'oublie pas. Je pensais qu'il était de mon devoir d'artiste de m'exprimer pour le public.

199. Entretien avec János Fajó

Atelier

Le 27/01/2010

Comment êtes-vous entré en contact avec Sándor Molnár ?

János Fajó : C'est d'abord au Studio des Jeunes Artistes que je l'ai rencontré, par le biais des professeurs László Kmetty et Gyula Hincz, puis à l'Ecole des Beaux-arts de Budapest, où la nuit, pour passer inaperçu, je m'initiais aux techniques de l'impression avec ces mêmes professeurs.

Sándor Molnár a toujours eu un fort penchant pédagogique, et à ce moment déjà, il travaillait à la traduction de textes de Klee, Kandinsky, Malevitch, donc des textes sur la théorie de l'art et tous les livres de la collection SKIRA. Pour ce faire, il avait mobilisé nombre de personnes connaissant de langues étrangères, je me souviens par exemple d'István Molnár Gy. dont la femme était allemande et qui traduisait donc en hongrois les textes en allemand.

Nous fréquentions aussi les mêmes cercles, à commencer par l'appartement de Pál Petri-Galla – qui était certes contrôlé par le Ministère de l'Intérieur, mais qui, à cette époque, constituait l'un des rares endroits sinon le seul où nous pouvions exposer – où il exposa en 1962-63, mais aussi Béla Birkás, qui était revenu de Paris au début des années soixante, ou encore Árpád Mezei, dont la collection époustouflante, joyau de l'art moderne pour nous tous, comprenait notamment des Kandinsky, des Klee et des sérigraphies de Miró qu'il exposait régulièrement.

Je me souviens aussi de cette exposition en 1968 au Múcsarnok d'artistes français, ce qui était de l'ordre du sensationnel pour nous, considérant le fait qu'à la bibliothèque de l'Ecole des Beaux-arts, même les ouvrages sur les Impressionnistes étaient interdits d'accès, fermés à double tour dans la salle des lectures interdites. Il y avait bien cette librairie de langue étrangère dans la rue Váci, mais l'on ne pouvait acquérir les livres qu'avec des devises étrangères, pour lesquelles il fallait d'abord déposer une requête auprès du Ministère de l'Intérieur. Toute la vie artistique de l'époque était contrôlée par Nóra Aradi, membre très cultivé de l'AVO.

Vous étiez le seul disciple de Lajos Kassák. Comment avez-vous fait sa connaissance, quelle était la teneur de votre relation intellectuelle et professionnelle ?

J. F. : J'étais à l'époque assez proche du professeur Gyula Hincz et travaillait sur une sérigraphie inspirée de Derkovits, les *Luddites*. Un soir que j'y étais, Béla Uitz nous rendit visite à l'Ecole des Beaux-arts, et me dit que le vrai maître de la sérigraphie est Kassák. Je ne savais pas qui était Lajos Kassák, car dans les années soixante, les historiens d'art n'osaient pas écrire sur lui, Nóra Aradi l'ayant formellement interdit. Kassák était d'ailleurs constamment sous surveillance. Il apparaissait quelques fois au Fészek Klub.

A l'époque où Vasarely était encore en Hongrie, ils étaient en bons termes avec Kassák. En 1965, presque dix ans après l'*Exposition de Printemps* de 1957 qui avait été la dernière possibilité pour tous les jeunes artistes d'exposer librement, György Aczél instaura une « liberté artistique », déclarant qu'il fallait exposer tout ce que font les jeunes artistes du Studio, et réhabiliter Lajos Kassák. Nous organisâmes donc deux expositions des travaux des jeunes artistes du Studio en 1966 et le 21 mars 1967, une exposition dédiée à Kassák.

C'est assez surprenant comme déclaration, venant de György Aczél. En connaissez-vous la raison ?

J. F. : C'est très simple, Vasarely était à l'époque à la Galerie Denise René, or Denise René était une parente de Georges Pompidou, ce qui constituait une aubaine pour les politiciens hongrois. Et de fait, lorsque Kádár était en visite officielle en France, sa première étape était toujours Vasarely.

Pour en revenir à ma relation avec Kassák, j'allais chez lui – au Bécsi út 98 – deux ou trois fois par semaine et travaillais avec lui de dix heures du matin jusqu'à sept heures du soir. Sa bibliothèque personnelle, qui était un véritable trésor pour moi, regorgeait d'auteurs tels que Michel Seuphor, Jean Cassou, de livres sur le Bauhaus – dont les premières éditions hongroises ne virent le jour que dans les années soixante-dix – et de revues telles que *MA* ou *Tett*.

Alors que le groupe des Huit et des Activistes demeuraient figuratifs, lui était le vrai maître de la forme, de la forme pure, abstraite, sans objet, non seulement dans l'art visuel, mais aussi dans la poésie et la littérature, réorientant mon travail du cubisme vers la forme pure.

Elemér Vattay photographait son travail en échange d'œuvres. Ferenc Bodri, Csaba Sík et István Dévényi lui rendaient régulièrement visite, n'ayant rien à craindre de l'interdiction de Nóra Aradi, puisqu'ils n'étaient pas historiens d'art par formation. Cette même Nóra Aradi qui, en 1960, interdit à Kassák de sortir du pays pour se rendre à Paris, à l'inauguration de sa propre exposition à la Galerie Denise René.

Vous souvenez-vous de la manière dont s'organisait le travail au sein du Cercle de Zugló ?

J. F. : Je me souviens que certains jeunes membres du Cercle fréquentaient, comme moi, des maîtres de la génération antérieure de l'avant-garde. C'était le cas de Tibor Csiky qui s'était lié d'amitié avec Dezső Korniss, par exemple.

Mais Sándor Molnár était assez dictatorial, et à dire vrai, le Cercle commença à se décomposer dès 1964. C'est à ce moment d'ailleurs qu'Imre Bak et István Nádler firent leur voyage en Allemagne, en 1964-1965, où ils rencontrèrent Lenk et Pfahler. Ils pouvaient voyager car ils étaient mariés et possédaient un appartement, ce qui aux yeux des autorités, garantissait leur retour de l'étranger.

De mon côté, c'est aussi à cette époque, en 1963-1964, que je fis la rencontre de Kassák. Sándor Molnár était vraiment sous l'emprise de Béla Hamvas et sa philosophie, à l'inverse des autres jeunes artistes du Cercle. Nous nous réunissions toutes les deux semaines environ, mais la date de ces réunions n'était pas déterminée à l'avance, elle dépendait de la traduction d'un texte.

Parlez-moi de l'exposition *Stúdió '67*.

J. F. : Lors du scandale autour de l'exposition *Studio 67'*, plus de la moitié des membres furent éjectés. J'étais membre du comité du Fészek Klub. Aczél craignait la gauche, tout particulièrement le groupe des *Neuf*, qui se cramponnaient à l'idéologie réaliste. Miklós Melocco, György Benedek, Imre Veszprémi, Lajos Svábi étaient membre de la direction du Studio. Ils votaient toujours contre tout. C'était une affaire politique. Le lectorat aussi interdit l'exposition.

Par la suite, êtes-vous resté en contact avec les membres du Cercle ? Qu'en était-il du *Budapesti Műhely* ?

J. F. : Oui, nous sommes restés en contact, nous nous retrouvions régulièrement dans les mêmes cercles et les mêmes expositions. En 1971, nous nous sommes lancés, Bak, Nádler et moi dans la création d'une communauté artistique idéale, avec un programme mettant l'accent sur le rôle de l'artiste dans la société. Nous voulions faire sortir l'artiste de l'atelier, en faire une sorte d'intermédiaire de l'art pour la société. Ilona Keserü et András Mengyán nous ont rejoints peu après. Puis nous sommes devenus un atelier de sérigraphie. A cette époque, la sérigraphie constituait une nouveauté technique en Hongrie. Nous avons trouvé un local dans la rue Benczúr, puis au bout d'un certain temps, nous avons déménagé ici, dans la cave de ma maison.

Nous avons commencé à reproduire sous forme d'albums les œuvres de Max Bill, Lajos Kassák, Schöffer et Vasarely, afin de pouvoir les diffuser. Nous voulions démocratiser l'art. Nous avons également commencé à reproduire et diffuser nos propres œuvres. Venez, je vais vous montrer l'atelier.

János Fajó m'emmène au sous-sol de son atelier, où se trouve l'atelier de sérigraphie, et me montre les albums contenant les reproductions de ses propres œuvres mais aussi celles de Nádler et Bak, ainsi que des planches de couvertures de livres.

200. Entretien avec Pál Deim

Atelier

Le 23/03/2011

Parlez-moi de vos études à l'Académie, quels ont été les événements et éléments formateurs qui influencèrent votre développement pictural.

Pál Deim : Il y a deux choses déterminantes pour les débuts d'un étudiant en art : les professeurs et les camarades de promotion. Nous étions dans la même classe, Imre Bak et moi, et Nádler était dans la même année, mais aussi Sándor Altorjai, Tamás Galambos et György Jovánovics. Sándor Molnár était plus âgé que nous, il était en troisième année quand nous avons commencé nos études. Nous avons commencé à nous intéresser aux domaines alors peu connus des arts plastiques hongrois et avons découvert l'œuvre de Korniss, Gyarmathy, Gadányi et Kassák. Nous organisons des visites d'ateliers chez Korniss et Kassák. Nous n'avons pas réussi à voir Gadányi car il était déjà très malade et n'a pas pu nous recevoir.

L'autre élément décisif pour moi était la colonie d'artistes de Szentendre. C'est là que j'ai rencontré Jenő Barcsay. Son œuvre et sa personne ont fortement influencé mon orientation picturale des débuts. A l'académie, j'avais comme professeurs Aurél Bernáth, Endre Domanovszky, Sándor Ék, Gyula Hincz, Lajos Szentiványi et Jenő Barcsay. Je me souviens d'avoir découvert Endre Bálint, Paizs-Goebel et Lajos Vajda. Je me souviens également d'avoir vu une exposition de Gadányi au Musée Ernst, qui m'a beaucoup impressionné.

Quelle était l'atmosphère à l'académie ?

P. D. : Nous étions relativement libres, même si l'art du XXe siècle ne faisait pas partie du programme d'enseignement à l'académie. Il y eut un incident, mais ce ne fut qu'en dernière année. Nous avons organisé une exposition dans le foyer de l'académie, à laquelle le corps des enseignants ne s'attendait pas du tout. Domanovszky n'apprit la nouvelle que dans la soirée, chez lui. Quelqu'un l'a prévenu par téléphone. Le lendemain il est arrivé en trombes et a vu les peintures surréalistes, abstraites et mi-abstraites qui étaient exposées, et que les élèves avaient peintes chez eux, pour eux. Evidemment, l'exposition fut fermée sur-le-champ. Notre promotion fut la première qui n'obtint pas d'année de récompense (sixième année

supplémentaire durant laquelle les étudiants pouvaient bénéficier de l'infrastructure de l'académie). Cela commençait mal pour nous.

Que s'est-il passé après cela ?

P. D. : Je me souviens avoir fréquenté le Studio des Jeunes Artistes. Mais je ne prenais pas vraiment part aux événements qui s'y déroulaient. J'assistais à certaines des réunions, tout au plus. Bencsik était le président du Studio, lorsqu'Iлона Keserü, Sándor Molnár et Imre Bak ont présenté des œuvres qui ont immédiatement été jugées comme inadmissibles. Une partie de la direction les avait acceptées, mais l'autre non. Il y eut un grand débat, le comité se scinda en deux. Le directeur du Fonds Artistique fut averti de la tension au sein du jury. Automatiquement, il renvoya toute la direction et en nomma une nouvelle.

C'est à cette période que nous nous rendions régulièrement chez Sándor Molnár et qu'un petit cercle se forma chez lui. Nous ne nous sommes fréquentés que quelques années, mais je garde un très bon souvenir de ces réunions. Il est vrai que nous nous disputions beaucoup car nous avions des avis assez divergents, mais nos discussions sur l'art, la politique artistique et les actualités laissèrent leurs marques en chacun d'entre nous.

De quoi débattiez-vous ?

P. D. : Nous débattions de l'art, de la contemporanéité. Nous comparions les orientations d'avant-garde en Hongrie et à l'étranger. L'art de Béla Kondor était très présent dans les consciences. Une partie du cercle avait une opinion assez négative de son travail. Pas du point de vue qualitatif, mais du point de vue de l'artiste contemporain. L'argument partagé par plusieurs d'entre nous était que nous étions toujours en retard par rapport au monde, que nous étions incapables d'être en synchrone avec les questions actuelles, et que Kondor n'était pas en synchrone non plus. Plus tard, il s'est avéré que leur jugement n'était pas réaliste, car Kondor était totalement dans l'actualité hongroise et qu'il anticipait et traitait même de problèmes que la société ne ressentait pas encore. Mais l'important n'était pas qui nous pensions être artiste de première ou seconde classe, l'intérêt de ces discussions résidait dans leur tension. Ces débats forçaient tout le monde à réfléchir, et contribuèrent à la formation d'une atmosphère plus libre. Ils facilitaient aussi l'organisation de meilleurs programmes d'exposition. Nous faisons traduire des articles et études analytiques. Nous collections les

revues étrangères pour au moins pouvoir nous informer d'après reproductions des différents mouvements artistiques.

Avez-vous pris part aux expositions du Cercle de Zugló ?

P. D. : Non, la situation était la suivante. Ce jeune mouvement d'avant-garde n'était pas vu d'un bon œil. Je craignais de ne pas obtenir d'atelier à Szentendre si je continuais à prendre part à ces expositions en majorité interdites et censurées. Le plus important est de pouvoir travailler quelque part. Nous vivions dans des conditions assez misérables, j'étais déjà marié, avec deux enfants. Nous n'avions plus de place dans deux petites chambres. C'est ainsi que je manquais toutes des expositions et quittais le groupe qui avait déjà bien enflé.

D'un point de vue stylistique, je m'intéressais principalement à deux choses. La première était le système géométrique, l'autre était un mode d'expression plus léger qui comportait également des associations d'images surréalistes. Au début, je peignais des paysages, puis des figures. Plus tard, ces figures sont devenues des formes de quille, dans mes peintures *Ketten* (*A deux*) et *Három nő* (*Trois femmes*).

201. Entretien avec Tamás Hencze

Appartement

Le 03/04/2011

Comment êtes-vous entré en contact avec le Cercle de Zugló et Sándor Molnár ?

T. H. : Je ne suis pas allé avec eux à l'académie, je n'ai pas suivi de formation artistique. Je me souviens qu'István Nádler vivait aussi à Zugló. Mais c'est Sándor Csutoros qui m'introduisit au groupe. Je pense que c'était en 1964. Nous étions allés regarder des pierres tombales dans le cimetière de Zugló. Puis les membres du Cercle m'invitèrent à participer à leur exposition, à la maison de la culture Endre Ady, à Újpest, c'était en 1966. J'avais conçu la maquette du carton d'invitation dans l'atelier de graphisme où je travaillais alors (c'est d'ailleurs là que j'ai aussi fait relier la brochure de l'exposition *Iparterv*, à la suite de quoi tout le monde fut renvoyé). A cette exposition prirent aussi part Imre Bak, Sándor Molnár, István Nádler, Endre Tót et peut-être Krisztián Frey. Il me semble que Bak avait exposé une peinture aux accents Pop art.

Je me souviens que Molnár m'avait rendu visite dans mon appartement, mais aussi que nous nous sommes retrouvés dans l'appartement de Tibor Csiky.

Nous faisions de la peinture abstraite, et pour nous, cela rimait avec liberté et opposition.

Qui étaient les artistes, les mouvements, les théories ou les textes qui vous inspiraient alors ?

T. H. : Je me souviens d'avoir fréquenté la bibliothèque du Fészek Klub. J'y avais trouvé des numéros d'Art d'aujourd'hui, mais aussi des livres de la collection Skira. J'avais pu lire des articles sur l'art japonais, la calligraphie. Evidemment, on ne pouvait comparer les reproductions en noir et blanc et les œuvres originales, comme je l'ai vu par la suite de mes propres yeux.

En 1963, j'ai eu l'occasion de me rendre à Paris. Un bus partait de Budapest, plein de supporters, pour assister au match entre l'équipe hongroise et le Racing Paris. Je connaissais quelqu'un à l'agence de voyage Ibusz, qui organisait l'excursion, et j'ai réussi à obtenir une autorisation de sortie du pays. Le prétexte était donc ce match de foot, mais il va sans dire que

j'ai vendu mon billet dès que nous sommes arrivés à Paris. A la place, j'ai visité les musées, le Musée d'art moderne en particulier. J'y ai vu des toiles de grand format de Mathieu et Soulages. J'étais bouleversé, parce qu'en Hongrie, on ne faisait que de l'art qui représentait quelque chose. Après ce voyage, je n'ai pas obtenu de passeport pendant des années.

A mon retour, j'étais déboussolé, pendant bien six mois, voire une année. Je me souviens également avoir découvert les peintures de Tobey du début des années soixante. J'étais obligé de partager mes expériences avec quelqu'un, j'en ai donc longuement discuté avec Endre Tót. Nous nous sommes beaucoup motivés réciproquement et sommes arrivés à la conclusion qu'on ne peut pas faire de la peinture gestuelle sur des feuilles de format A4, il fallait voir en grand.

Après cela, mon père, qui était professeur de français, m'a traduit plusieurs articles et interviews avec Soulages. Dans l'une de ces interviews, il expliquait comment il était arrivé à l'abstraction en partant de l'observation du paysage breton et des rochers émergeant de sous la neige. J'ai aussi lu des textes sur Hans Hartung et Rothko.

En 1965, l'on identifie un tournant radical dans votre œuvre, vous délaissez le geste pour la structure en grille. Comment cela s'est-il passé ?

T. H. : Oui en 1965, j'ai commencé à utiliser le rouleau de peintre dans une œuvre intitulée Hommage à France, qui ressemblait à un collage. C'est l'outil qui a généré le procédé de peinture, en quelque sorte. C'est ainsi que s'est créé ce monde visuel économique, fortement lié à l'Op art.

Quel était votre relation avec Dezső Korniss ?

T. H. : Korniss, comme Gyarmathy et Veszelszky étaient à l'époque hors des circuits artistiques, ils étaient réduits au silence. Korniss était venu voir notre exposition à la maison de culture Endre Ady en 1966. J'avais peint une toile rouge qui avait plu à Korniss. Par la suite, il vint me rendre visite régulièrement à l'appartement. Je me rendais régulièrement chez lui aussi, en compagnie d'Endre Tót. Nous discutons souvent de Matisse. Il nous orientait discrètement. J'ai également rencontré le vieux Veszelszky chez Csiky, puis plusieurs fois dans l'appartement de Pál Petri-Galla. Cela a duré quelques années.

Pouvez-vous voyager à cette époque ?

Je n'ai pas pu voyager jusque dans les années soixante-dix. Ceux qui avaient étudié à l'Académie des Beaux-arts devenaient automatiquement membres du Fonds artistique. Comme je n'avais pas étudié à l'Académie des Beaux-arts, on était partout beaucoup plus sévère avec moi.

202. Entretien avec Attila Csáji

Appartement

Le 15/11/2011

Parlez-moi de la scène artistique d'avant-garde des années soixante en Hongrie.

Attila Csáji : Au début des années soixante, il y avait quelques cercles artistiques informels, qui étaient des cercles de liberté. C'était d'une certaine manière le cas chez Petri-Galla. Mais c'était un terrain glissant, car les expositions y étaient organisées librement et pourtant, l'endroit ne fut pas fermé. Cet appartement était surveillé et sous écoute, tout le monde le savait. De manière électronique, mais aussi par des membres des services de renseignements. D'ailleurs, après la chute du régime communiste, j'ai pu demander mon dossier au Ministère de l'Intérieur, car j'avais aussi été fiché. Dans ce dossier j'avais lu que je devais être écarté des Ecoles d'art car j'étais un élément dangereux. J'avais effectivement été interdit de séjour à Budapest au début des années soixante, car j'avais pris part à la révolution de 1956 en tant qu'étudiant, et les services de renseignement savaient très bien tout cela.

Comment se déroulaient les événements dans l'appartement de Pál Petri-Galla ?

A. Cs. : Une ou deux fois par semaine, il y avait des sessions d'écoute de musique contemporaine ou classique, des expositions suivies de discussions et de débats. Je me souviens d'expositions de Bak, de Nádler, et de la collection d'Árpád Mezei. Béla Hamvas s'y rendait régulièrement aussi. Cela dure de 1963 à 1967 si je me souviens bien. En 1965, j'y ai eu ma propre exposition aussi. Mais j'ai fait la connaissance du Cercle de Zugló avant cela. A la toute fin des années cinquante, il existait un cercle nommé *Névtelenek* (*Les sans noms*) qui fonctionnait à Buda. La figure centrale était un pasteur protestant nommé Géza Szilvássy, qui, sous couvert de cours bibliques, organisait des discussions à thématique artistique. Cela eut lieu de 1959 à 1961. Y participèrent Márton Horváth, artiste verrier, Miklós Halmy, Tamás Hencze, István Illyés, László Váci, Sándor Csutoros et moi-même.

Parlez-moi de votre journal *Össze-Állít-Ás*.

A. Cs. : C'était un samizdat, une activité de publication clandestine que je menais pendant mes études à l'Académie des Arts appliqués, en 1959-1960. Il y a eu cinq ou six numéros au total, publiés tous les deux mois environ, chacun reproduits en douze exemplaires tout au plus. Dans ce journal paraissaient des articles tels que « L'abstraction lyrique d'Aristote à Mathieu » que le père de Tamás Hencze avait traduits du français, mais aussi des textes sur le constructivisme par Mondrian ou des poèmes.

J'avais sonné chez Lajos Kassák avec un exemplaire de mon journal, en lui disant qu'il s'agissait d'une revue d'avant-garde. Il me prit le journal des mains et me dit de revenir le lendemain à trois heures de l'après-midi. Je retournais le voir, il me dit qu'il y avait un grand besoin d'un tel esprit, et que je devais poursuivre l'écriture. J'écrivais des poèmes, avec un style à la Kassák. Il me donna des manuscrits que je comptais publier.

Evidemment, Ernő Schubert, le directeur adjoint de l'Académie des Arts appliqués, également membre du parti communiste, a eu vent de ce journal clandestin et a cherché à savoir qui se cachait derrière tout cela, et l'a découvert. C'était moi. Je fus renvoyé de l'Académie et exclu de toutes les écoles d'art de Budapest. De 1961 à 1964, je fis donc mes études à Eger, et ce n'est qu'à mon retour que je pu rétablir un contact régulier avec la scène artistique d'avant-garde. Béla Hamvas me rendait régulièrement visite, tout comme Sándor Molnár, Sándor Csutoros, István Illyés, Lehel Dávid, Tamás Hencze, Márton Horváth et István Haraszty.

Vous êtes donc entré en contact avec le Cercle de Zugló à ce moment ?

A. Cs. : Sándor Molnár me détaillait l'activité du Cercle et me montrait les articles et les textes plus longs que lui et les autres membres du groupe traduisaient puis analysaient. L'activité du Cercle comblait d'immenses lacunes et manques d'information ici en Hongrie. Mais Molnár était un fidèle de Hamvas, il s'identifiait à lui de manière extrême.

Aviez-vous un contact régulier avec la génération plus âgée de l'avant-garde hongroise ?

A. Cs. : Oui, mais ce contact était assez lâche. Je me souviens avoir vu une exposition de Gyarmathy dans l'atelier du sculpteur Rédey. A Rákosliget, dans la périphérie de Budapest, il y avait une maison de la culture dans laquelle se déroulaient des actions spontanées, avec des expositions d'Endre Bálint, du groupe *Szűrenon* ou encore de mes œuvres, organisées par

Tibor Tót. Ces expositions duraient deux ou trois jours tout au plus. Dans cette maison de la culture fonctionnait un cercle artistique amateur et ces expositions étaient annoncées comme ‘présentation d’étude’. Par la suite, d’autres expositions eurent lieu de 1969 à 1970 au Club des architectes du pensionnat Bercsényi, qui était dirigé par László Vidolovits. Gyarmathy y exposa avec des jeunes artistes, et il y avait également un journal de l’université.

Entre 1966 et 1968, Váci, Dávid et moi avons rendu quelques fois visite à Hamvas. Il nous a donné des manuscrits, tels que *Scientia sacra* et nous parlait de tout ce dont il ne pouvait s’exprimer en public, notamment la manière dont notre culture archaïque pensait. Hamvas avait une vision syncrétique du monde, le voyant en une immense unité. De la non-figuration, il disait qu’elle était un mode d’expression se basant sur des valeurs visuelles autonomes, ce qui était un travail et un processus intellectuel hérité des Grecs antiques. Il me semble qu’il y a d’ailleurs eu une exposition à Szentendre sur le thème ‘Hamvas et les arts plastiques’.

Je me souviens également d’une série de conférences qu’avait tenu Árpád Mezei au début des années soixante à l’Université Technique de Budapest sur l’origine et la formation de l’art et de l’architecture. Il avait parlé de l’allégorie de la caverne de Platon, ça a été un moment catalysant pour le public. Chacune de ses conférences attirait de cent cinquante à deux cents personnes, elles avaient lieu toutes les deux semaines. Árpád Mezei avait aussi une collection incroyable de dessins, d’estampes et de gravures surréalistes, qui ne lui a pas été confisquée car les autorités estimaient que cela n’avait aucune valeur. Avec Marcel Jean, il a écrit un livre sur le surréalisme avant la Seconde Guerre Mondiale.

Comment a débuté le groupe *Szürenon* que vous avez initié ?

A. Cs. : *Szürenon* s’organisait depuis 1959 et devint plus dynamique à partir de 1966. Je recherchais des artistes qui étaient des personnalités pensant et créant de la même manière autonome. Le nom *Szürenon* se composait de ‘sur’ et de ‘non’, une élévation et une négation, ce qui sous-entendait une recherche indépendante dans le processus de création artistique. C’était un milieu catalysant dans lequel pouvait se développer l’attitude avec laquelle l’art d’Europe centrale et orientale pouvait contribuer à l’art international. En 1969 et 1970, l’avant-garde hongroise composé des groupes *Iparterv* et *Szürenon* put exposer en Pologne, à Poznań et Szczecin. L’exposition fut interdite en Hongrie.

Par la suite, il y eut l'exposition *R* qui fut d'une importance capitale. J'ai organisé cet événement dans le bâtiment *R* de l'Université Technique de Budapest. *R* pouvait aussi évoquer Rendőrség (Police), Riadalom (Panique), Rémület (Epouvante). Y exposèrent aussi Veszelszky, Korniss, Miklós Erdély et László Lakner.

APPENDICE

203. Lectures du Cercle de Zugló

Cette liste de texte a été compilée par l'historien d'art Gábor Andrásí comme appendice à son étude intitulée *Le Cercle de Zugló (1958-1968)*, un cercle d'artistes dans les années soixante, et nous la retranscrivons telle quelle, sans aucune modification mis à part la traduction en langue française des sources mentionnées. Les ouvrages que nous avons réussi à identifier sont en italique.

Les textes énumérés ci-dessous sont en majorité sans mention de titre, source ou traducteur, souvent copies incomplètes en la possession de l'artiste Sándor Molnár. Nous mentionnons ces notes car bien qu'imprécises, elles permettent une meilleure compréhension du travail de recherche achevé dans le Cercle.

- « ALQUIE, Ferdinand : *La solitude de la raison*, 1946
- LUPASCO sur Karel Appel : *Orgie dans l'espace*
- LUPASCO sur Karel Appel : *Appel, peintre de la vie*
- ARP, Jean deux poèmes
- ATREYA, B. L. : *La culture indienne*
- BAZIOTES, William
- BAZAINE, Jean : le peintre et le monde actuel (conférence)
- BAZAINE, Jean : *Recherches de jeunes peintres in Formes et couleurs – art d'aujourd'hui*, 1943/6
- BAZAINE, Jean : *De l'art abstrait*
- BAZAINE, Jean : *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* (traduit par Katalin Kemény)
- BAZAINE, Jean : *A. Maeght sur Jean Bazaine*, Paris, 1953
- BAZAINE, Jean : *Discussion avec George Bernier « Philosophie d'un peintre »*
- BAZAINE, Jean : *L'atelier de Jean Bazaine*, par Albert Gilou
- BAZAINE, Jean : *articles inconnus*
- BAUHAUS : *programme du Bauhaus*
- BAUMEISTER, Willi
- BECKETT, Samuel : *Bram Van Velde*
- BERTHOLLE : *Dialogue de l'ombre et de la lumière (discussion)*
- BERTHOLLE et ses maîtres : *écrit par H. Galy Charles*
- BILL, Max
- BIROLI : *sur lui-même*
- BISSIERE

BONNARD : aphorismes et pensées
 BONNARD : *Le bouquet de roses* (citations) 1943.
 BOULEAU, Charles : Structures – *La géométrie secrète des peintres*, 1963. (Avec une introduction de Jacques Villon)
 BROOKES, Sam
 CIORAN, E. M. : *Paradoxa* – discussion avec Leonhard Reinisch, 1967. (Traduit par Pál Darabos)
 CLAUS, Jürgen : Informel
 CLAUS, Jürgen : La structuration de l’informel
 DANIELOU, Alain : Les arts traditionnels et leur place dans la culture hindoue (L’origine des cultures, de la publication de l’UNESCO, c. 1953.)
 DANIELOU, Alain : *La science des symboles et les principes de l’art religieux hindou*, 1968
 DELAUNAY, Robert : De l’impressionnisme
 DOERNER, Max : La technique des anciens maîtres
 DORAZIO : La couleur, comme technique et poésie
 DUBUFFET : Objet et conscience
 ERNST, Max : Qu’est-ce que le surréalisme ?
 ESTEVE, Maurice : Les étapes de la création
 ESTEVE, Maurice – écrit par P. Francastel
 FAUTRIER, Jean : La peinture doit voler en éclats
 FILLIOZAT : *Mystique et continence*, 1952
 FRANCASTEL, Pierre : Maurice Estève
 GADÁNYI Jenő : Du dessin
 GADÁNYI Jenő : Mouvement – rythme
 GADÁNYI Jenő : Passages de son journal
 GHYKA, Matila : *L’esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, 1927
 GIEURE, M : Le surréalisme (de l’œuvre *La peinture moderne*)
 GORKY, Arshile
 GORKY, Arshile : Willem de Kooning sur Arshile Gorky
 GRIS, Juan : sur lui-même - lettres
 GROHMANN, Will : Kandinsky (passages)
 HAMVAS Béla : *Logika és ellentmondás (Logique et contradiction)* – Stéphane Lupasco
 HAMVAS Béla : *Yantra és absztrakció (Yantra et abstraction)* (Tamás Lossonczy)
 Hard edge (traduction d’Imre Bak)
 HEIDEGGER, Martin: *Qu’est-ce que la métaphysique ?* 1929
 HOCTIN, Luce : *La peinture moderne 1905-1940*. Jardin des Arts, avril 1960
 HOFMAN, Werner : L’art sans art
 HOFMAN, Werner : Discussion avec Hans Hartung
 HUSSERL, Edmund : philosophie dans laquelle l’humanité prend conscience d’elle-même
 ITTEN, Johannes : *La théorie des couleurs*
 INCONNU: L’abstraction jusqu’à Bazaine
 INCONNU : Du rapport entre art oriental et art occidental

INCONNU : De la sculpture hindoue
 JASPERS, Karl : La compréhension psychologique, 1923
 JASPERS, Karl : *La situation spirituelle de notre époque*, 1931
 JASPERS, Karl : La contradiction du jour et de la nuit, 1932
 JASPERS, Karl : Ce qui provoque l'épouvante
 JUNG : Présent et futur (essai de 48 pages)
 JUNG : Les relations entre psychologie analytique et création poétique
 JUNG : *L'homme archaïque* (VIII^e conférence dans le cercle de lecture Hottinger)
 JUNG : *Problèmes de l'âme moderne* (XIV^e conférence dans le cercle de lecture Hottinger)
 KALLÓS Pál : de son art
 KANDINSZKY : *Point et ligne sur plan*
 KANDINSZKY : *Du spirituel dans l'art*, 1912 (version complète)
 KANDINSZKY, par Will Grohmann (traduit par Klára Deák)
 Biographie de Kandinsky, auteur inconnu
 KASSÁK – PÁN : *Az izmusok története (L'histoire des ismes)* (extraits)
 KLEE, Paul : *La théorie de l'art moderne* (extrait)
 KLEE, Paul : *Carnet à croquis pédagogique* (complet)
 KLEE, Paul : Schöpferische Konfession
 KLEE, Paul : Artiste, crée et ne parle pas !
 KITAYAMA, Junyu : Le cosmos comme objet de peinture, 1942
 KITAYAMA, Junyu : La technique
 KOBAYASHI, Hideo : La calligraphie japonaise
 KONCZ, Sándor : *Kierkegaard és a világháború utáni teológia (Kierkegaard et la théologie de l'après guerre mondiale)*
 KOONING, Willem de : sur Arshile Gorky
 LANSKOY : Pensées
 LAPICQUE : sur lui-même
 LAPICQUE : Pensées
 LAPOUJADE : La réalité au niveau de la vision secondaire
 LAPOUJADE : Sur lui-même
 LEGER : sur lui-même – et lettres
 LEGER : citation de 1945
 LEGER : extrait d'un texte inconnu
 LEISBERG : Nouvelles tendances
 LOSSONCZY Tamás : Hamvas Béla sur Tamás Lossonczy : *Yantra és absztrakció (Yantra et abstraction)*
 LUPASCO, Stéphane : Orgie dans l'espace (Karel Appel)
 LUPASCO, Stéphane : Science et art abstrait
 LUPASCO, Stéphane : Appel, le peintre de la vie
 MAETERLINCK : De l'espace
 MAJOR, Máté : De la situation de notre art, *Valóság* 1962/2
 MALEVITCH, Kazimir : *Le monde sans objet* (traduit par Imre Bak)

MALRAUX : L'homme est-t-il mort ? 1946
 MANESSIER : écrit sur l'art
 MANESSIER : extrait d'une interview
 MARTYN Ferenc : Notes
 MARTYN Ferenc : nouvelle
 MASSON-OURSEL, Paul : *Le yoga* (traduit par Barna Bothár)
 MATHIEU : L'abandon de la forme
 MATHIEU : Les phases de la décadence
 MATHIEU : La double origine de l'informel
 MATHIEU : Esquisse de l'embryologie des signes
 MATHIEU : *L'esthétique de la vitesse*
 MATHIEU : Après Wols
 MEZEI Árpád – MARCEL Jean : *Histoire de la peinture surréaliste*
 MONDRIAN, Piet : *Réalité naturelle et réalité abstraite*. Essai en forme de dialogue de 1919-20 (traduit par Klára Deák)
 MONDRIAN, Piet : Nouvelle plasticité picturale, *De Stijl n°1*, octobre 1917
 OPPENHEIMER, Robert : Les nouvelles conditions d'une philosophie, 1955
 PERSITA, Alexander : L'architecture fantastique (J. Joedicke, A. Guedes, B. Goff, E. Schulze-Fielitz)
 PIGNON : Acceptation de la réalité
 Pop art (traduction d'Imre Bak)
 PRASSINOS, Mario : sur son art
 REDON, Odilon : Journal 1867 - 1915
 REDON, Odilon : Notes
 REINHARDT, Ad : *L'art en tant qu'art*
 ROH, Julien : Comme ils dessinent
 ROOD, O. N. : *La théorie scientifique des couleurs*, 1880
 ROTHKO : Introduction au catalogue, par P. Selz
 SARTRE, Jean-Paul : *La psychanalyse existentielle*
 SAURA, A : L'interprétation de l'acte de peindre, comme forme d'être
 SAURA, A : Image et réalité
 SCHMIDT, Georg : L'art et la forme naturelle
 SERPAN, Jaroslaw : Art et science
 SERPAN, Jaroslaw : La nouvelle organisation de l'image
 SERPAN, Jaroslaw : Forme ouverte
 SEVERINI : *L'art plastique néo-futuriste*
 SHI Tao : discussion sur la peinture ; commentaire de Pierre Rykmens pour le XVIIe chapitre intitulé « En union avec la calligraphie »
 SOURIAN : La palette française existe-t-elle ? (Art de France)
 STAEL, Nicolas de : Notes sur la peinture
 STAEL, Nicolas de : Lettres (trois volumes manuscrits)
 SZENES Árpád : extrait d'interview

TAILLANDIER, Yvon : *Le voyage de l'œil* (La connaissance de l'art abstrait)
TAPIES : L'art en dialogue
TAPIES : L'artiste et sa matière
TZARA, Tristan : *Cœur à Gaz*
VILLON, Jacques : sur son art
VILLON, Jacques : Théorie des couleurs
WEBERN, A. : Connaître les lois
WEÖRES Sándor discute avec László CS. SZABÓ (*Magyar Műhely*, 1964/7-8)
WOLS : poèmes
WOLS : discussion avec Wols, 1947

Recueil de textes – Anthologies de traductions

BAZAINE – MANESSIER – CAPOGROSSI – Fritz WINTER – W. SCOTT – É. HAJDU – K. APPEL – V. Da SILVA – AFRO – SOULAGES – DUBUFFET – TOBEY (interview et correspondance) – Imre PÁN : *A modern művészet teológiája* (*Théologie de l'art moderne*)

- I. W. GEORGE – VASARELY – Sonia DELAUNAY – GROMAIRE – A. LLHOTE – A. MAUROIS – J. CASSOU – M. SEUPHOR
- II. MANESSIER – BAZAINE – DUBUFFET
- III. TOBEY – KLEE – BAZAINE – BONNARD
- IV. (Anthologie) MALEVITCH – LISSITSKY – APOLLINAIRE – DELAUNAY – MARC – KLEE – TOBEY – ERNST – KANDINSKY – KLEE – O. REDON – KUBIN – BRETON – MATISSE – BECKMANN – ROUAULT – CÉZANNE – VAN GOGH – GAUGUIN – HÖELZEL – BRAQUE – GRIS – GLEIZES – LÉGER – CHIRICO – PICASSO

Textes provenant du Cercle de Zugló en possession de Dezső Korniss

BADINGS – de BRUYN : Musique électronique, 1957.
BARR, A éd. Essais de Georges Hugnet : Art fantastique, dada, surréalismes. New York 1947.
BILL, Max : Un monument
ERNST, Max : Qu'est-ce que le surréalisme ?
GROHMAN, Will : Max Bill et la synthèse. Werk 7, juillet 1957
KANDINSKY : *Du spirituel dans l'art*, 1912 (extrait)
KASSÁK – PÁN : *Az izmusok története* (*L'histoire des ismes*) (extraits : Expressionnisme, Fauvisme, Art abstrait)
KLEE, Paul : *Carnet à croquis pédagogique*
KITAYAMA, Junyu : Le cosmos comme objet de peinture, 1942

MOHOLY-NAGY, László : *Mozgásban-látás (Vision en mouvement)* (extraits : Peinture, Photographie, Sculpture, Une proposition)

MONDRIAN, Piet : Souvenirs et pensées sur le néoplasticisme

STABER, Margit : Les débuts de l'art concret, Werk 10, octobre 1960 ».

204. Sources des illustrations

Annexes n°1-2 ; 4 ; 6-8 ; 13 :

Galerie Missionart (Budapest), archives photographiques.

Annexes n°3 ; 9 :

Illustration scannée de RÁCZ István. *Gadányi*. Budapest : Corvina, 1965.

Annexe n°5 :

Illustration scannée de HÁRS Éva. *Martyn Ferenc*. Budapest : Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1975.

Annexe n°10 :

Illustration scannée de RÁCZ István. *Bene Géza*. Budapest : Corvina, 1972.

Annexe n°11 :

Illustration scannée de MULLER Joseph-Emile. Estève. Paris : Hazan, 1974.

Annexes n°12 ; 14 :

Illustrations scannées de BENGY Jean de, DAVAL Jean-Luc. *Bazaine*. Genève : Skira, 1990.

Annexe n°15 :

Illustration scannée de HODIN J.-P. *Manessier*. Neuchâtel : Ides et calendes, 1972

Annexes n°16-19 :

Maison de vente aux enchères Axioart (Budapest), archives photographiques.

Annexe n°20-21 :

Artportal, base de données en ligne (Budapest), archives photographiques.

Annexes n°22-25 ; 95-105 ; 121 ; 165-175 ; 177 ; 179 :

Illustrations scannées de HAJDU István. *Bak Imre*. Budapest : Gondolat kiadó, 2003.

Annexes n°26 ; 106-114 ; 122 ; 145-151 ; 154-164 :

Illustrations scannées de HEGYI Lóránd. *Nádlér István*. Budapest : Műcsarnok, 2001.

Annexe n°27 :

Illustration scannée de ANDRÁSI Gábor, Motívumrejtő absztrakció a Zuglói Körben. *Ars Hungarica*, Budapest, 1998, n°2.

Annexe n°28 :

Illustration scannée de MÁNDY Stefánia. *Vajda Lajos*. Budapest : Corvina, 1983.

Annexe n°29 :

Illustration scannée de PETÉNYI Katalin. *Barcsay Jenő*. Budapest : Corvina, 1974.

Annexes n°30-35 :

Illustrations scannées KOLOZSVÁRY Marianna. *Deim Pál*. Budapest : A & A, 1992.

Annexes n°36-37 ; 39 ; 44-45 :

Illustrations scannées de GELENCSÉR ROTHMAN Éva éd. *Hortobágyi Endre*. Budapest : Műcsarnok, 1996.

Annexes n°38 ; 46 ; 49 ; 50 :

Első Magyar Látványtár (Diszel), archives photographiques.

Annexes n°47-48 :

Első Magyar Látványtár (Diszel), photographies personnelles.

Annexes n°51-55 ; 57-65 ; 85-88 ; 137-144 :

Illustrations scannées de HAJDU István. *Hencze Tamás*. Budapest : Polgart Kiadó, 2004.

Annexes n°56 ; 180 :

Illustrations scannées de HEGYI Lóránd. *Korniss Dezső*. Budapest : Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, 1982.

Annexes n°66-70 ; 72-80 :

Illustrations scannées de SZÁZADOS László éd. *Csiky Tibor (1932-1989)*. Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 1994

Annexe n°71 :

Illustration scannée de HORNYIK Sándor. *Avantgárd tudomány ?* Budapest : Akadémia Kiadó, Művészettörténeti füzetek 30., 2008.

Annexes n°81-83 ; 115-118 :

Archives personnelles d'Attila Csáji.

Annexe n°84 :

Magyar Nemzeti Galéria (Budapest), archives photographiques.

Annexes n°89 ; 91-94 :

Illustrations scannées de FÁBIÁN László. *Fajó János*. Budapest : Vince Kiadó, 1999.

Annexe n° 90 :

Illustration scannée de FAJÓ János. *Az én mesterem Kassák műhelyében*. Budapest : Vince Kiadó, 2003. 96 p.

Annexes n°119-120 ; 123 :

Centre de Recherche Artistique Artpool (Budapest), archives numérisées.

Annexe n°124 :

Szombathelyi Képtár (Szombathely), archives photographiques.

Annexes n°125-136 :

Illustrations scannées de HEGYI Lóránd, IRSIGLER Karl. A. *Ákos Birkás, Im Kopf*. Wien : Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1996.

Annexes n°176 ; 178 ; 180 :

Illustrations scannées de ANDRÁSI Gábor, PATAKI Gábor, SZŰCS György, ZWICKL András. *Magyar képzőművészet a 20. században*. Budapest : Corvina, Egyetemi könyvtár, 1999.

Annexes n°181-188 :

Illustrations scannées de *Kelemen retrospektív 1975-2002*. Pécs : Jelenkor Kiadó, 2002.

Annexes 189-195 :

Illustrations scannées de FORGÁCS Éva. *Fehér László*. Budapest : Dürer, 1998.

Le Cercle de Zugló

Un groupe informel d'artistes abstraits en Hongrie entre 1958 et 1968

Antécédents, activité et résonance (1945-1990)

Cette étude aborde l'activité d'un cercle artistique hongrois d'avant-garde nommé *Cercle de Zugló*, composé de jeunes peintres et sculpteurs abstraits. Cette formation informelle et autodidacte regroupait les artistes Imre Bak, Tibor Csiky, Sándor Csutoros, Pál Deim, János Fajó, Tamás Hencze, Endre Hortobágyi, Sándor Molnár et István Nádler, et exista de 1958 à 1968, durant la période communiste en Hongrie. Par l'examen de ses antécédents théoriques et stylistiques remontant à l'*Ecole Européenne* et au *Groupe des artistes abstraits* (1945-1948), jusqu'à sa résonance dans le retour à peinture des années quatre-vingt nommé *Nouvelle Sensibilité* (1978-1990), l'auteur tente de déterminer l'importance et la valeur éthique de la production abstraite du *Cercle de Zugló* dans le paysage artistique hongrois, isolé des actualités internationales et dominé par l'idéologie politique culturelle du réalisme socialiste.

La mise en perspective théorique et stylistique permet d'une part de définir à quel point la démarche des jeunes artistes se veut être l'héritière intellectuelle et artistique de la génération plus âgée de l'avant-garde hongroise, d'orientation constructiviste. D'autre part, elle s'efforce de mettre en lumière à quel point le *Cercle de Zugló* se différencie de ses pères spirituels, par l'introduction et l'adoption de l'abstraction lyrique française, puis de la nouvelle abstraction géométrique américaine. Elle traduit également la volonté de redéfinir une identité artistique hongroise et de la réinsérer dans le contexte et le flux internationaux.

Mots clés : Hongrie, communisme, peinture, sculpture, abstraction lyrique, abstraction géométrique, réalisme socialiste.

The Zugló Circle

An informal group of abstract artists in Hungary between 1958 and 1968

Antecedents, activity and resonance (1945-1990)

This study examines the activity of a Hungarian avant-garde artistic circle named *Zugló Circle*, formed by young abstract painters and sculptors. Working in a self-taught way, this informal group gathered the artists Imre Bak, Tibor Csiky, Sándor Csutoros, Pál Deim, János Fajó, Tamás Hencze, Endre Hortobágyi, Sándor Molnár and István Nádler, and existed from 1958 to 1968, during the communist period in Hungary. Through the analysis of its theoretical and stylistic antecedents going back the *European School* and the *Group of abstract artists* (1945-1948) until its resonance in the new painterly wave of the eighties named *New Sensitivity*, the author determines the importance, the ethical value of the abstract production of the *Zugló Circle* in the Hungarian artistic landscape, which at the time was isolated and dominated by the cultural politics ideology of socialist realism.

Putting the young artists' approach in a theoretical and stylistic perspective, the author defines on one hand to which extent it wished to be the intellectual and artistic heir of the older generation of the Hungarian avant-garde, of constructivist orientation. On the other hand, this perspective also sheds light on how the *Zugló Circle* differentiates from its spiritual fathers, through the introduction and adoption of the French lyrical abstraction and later the American geometrical abstraction. It also reveals the will to redefine a Hungarian artistic identity and to reinsert it in an international context and stream.

Key words: Hungary, Communism, painting, sculpture, lyrical abstraction, geometrical abstraction, socialist realism.

Discipline : Histoire de l'art

Ecole Doctorale VI Histoire de l'Art et Archéologie

ED 124 - Université Paris-Sorbonne, Galerie Colbert-INHA, Bureau 233, 2 rue Vivienne, 75002 PARIS.