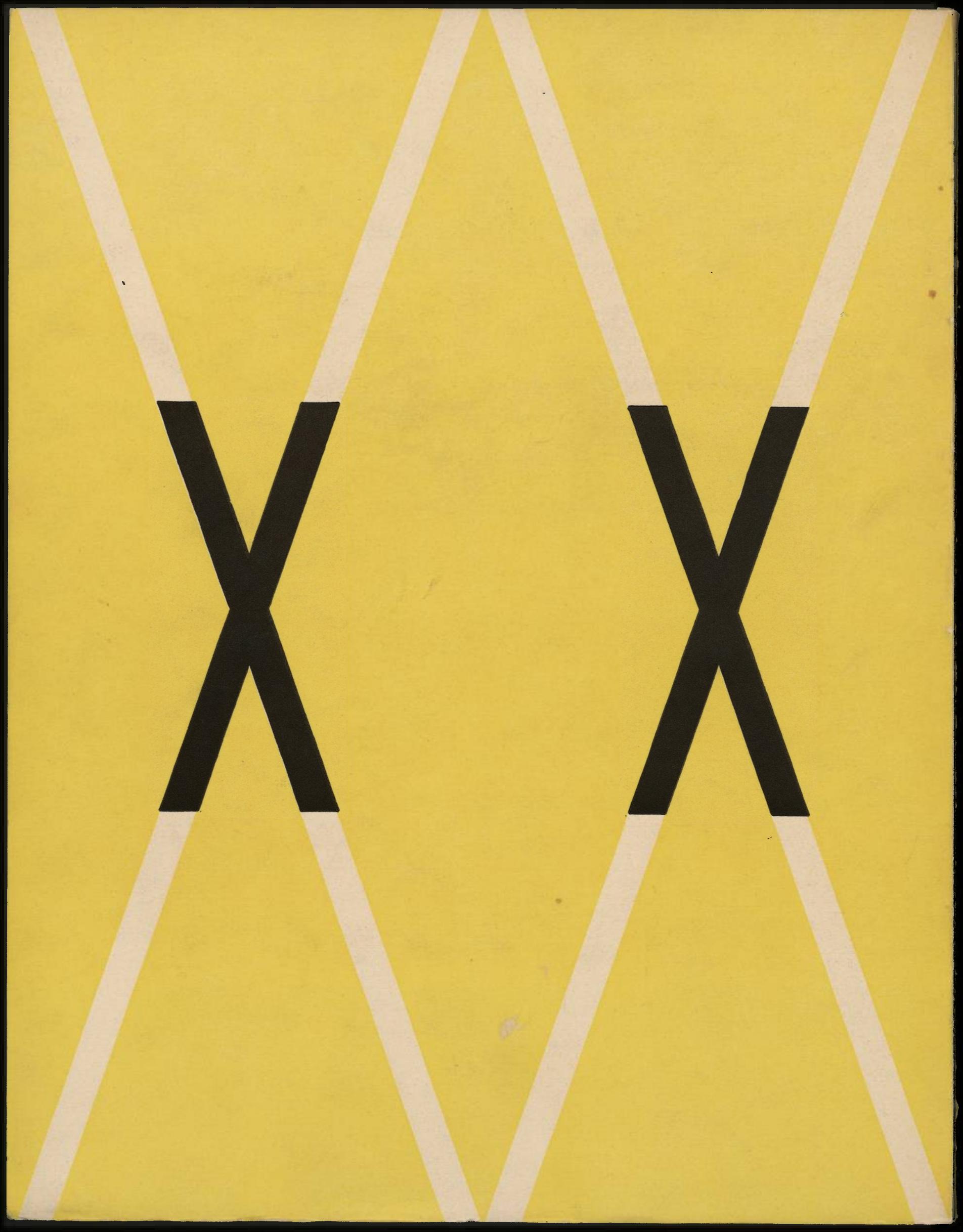
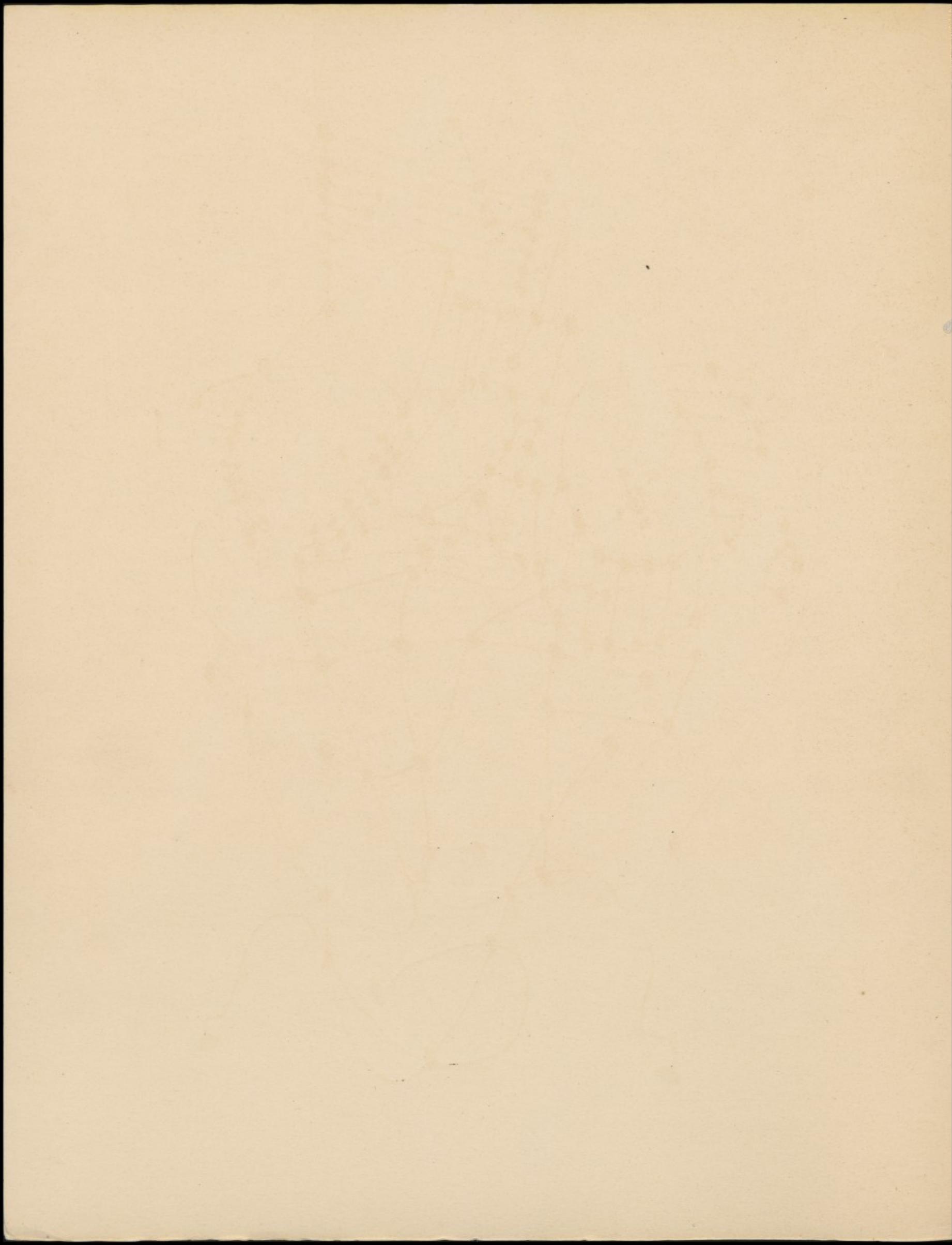




NON·VAV·S·T·A·L·I·G·S·I





# XX<sup>e</sup> siècle

Nouvelle série - N° 1

Cahiers d'Art publiés sous la direction de Gualtieri di San Lazzaro

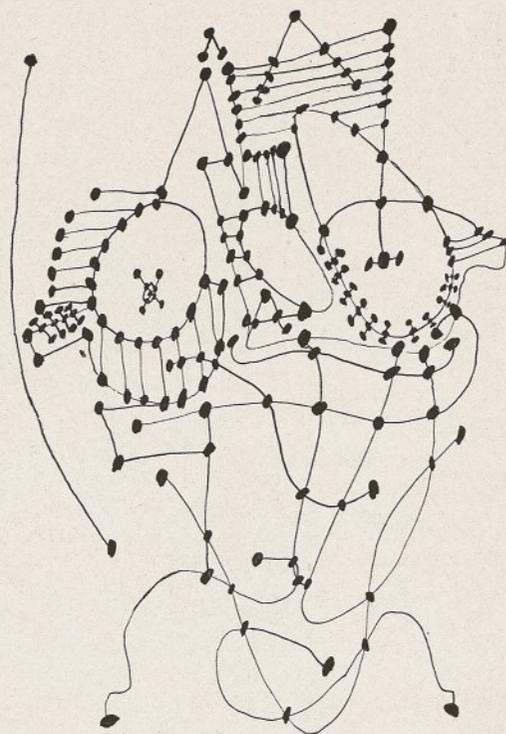
## NOUVEAUX DESTINS DE L'ART

HIER ET AUJOURD'HUI par PIERRE COURTHION	3
PLATON ET L'ART ABSTRAIT par PIERRE GUÉGUEN	19
DEUX ÉCLAIRAGES: KANDINSKY ET MIRO par CHARLES ESTIENNE	21
TÉMOIGNAGES par BAYER, CASSOU, GROHMANN, GROTE, GIEDION-WELCKER	28
LA LEÇON DE MAGNELLI par LÉON DEGAND.	39
NOUVELLES TENDANCES DE LA PEINTURE FRANÇAISE par FRANK ELGAR, LÉON DEGAND, MICHEL TAPIÉ	45
MESSAGE DE LA SCULPTURE par ADAM, PEVSNER, ARP, HENRY MOORE, MARINO MARINI	59
PERSPECTIVES EXTÉRIEURES: Italie (S. L.); Suisse (G. SCHMIDT); Belgique (PAUL FIERENS); Angleterre (FRANK McEWEN); Amérique latine (MICHEL TAPIÉ); États-Unis (JEROME MELLQUIST)	71
REPRODUCTIONS EN COULEURS:	
VILLON: Le Potager, 1941	16
KANDINSKY: Grilles et autres, 1937	24
MIRÓ: Femmes, lune, oiseaux, 1950	32
MAGNELLI: Grand Vent, 1947	40
MAX BILL: Tableau Vert	73
LITHOGRAPHIES ORIGINALES:	
HENRI LAURENS	64
HENRY MOORE	68
ARP	69
MARINO MARINI	72

FRANCE, ÉTATS-UNIS, BELGIQUE, SUISSE  
LES NOURRITURES TERRESTRES,  
129, BD DU MONTPARNASSE, PARIS-VI

ANGLETERRE  
A. ZWEMMER, 78 CHARING CROSS ROAD,  
LONDON W. C. 2.

ITALIE  
GALLERIA DEL CAVALLINO,  
SAN MARCO 1820, VENEZIA



*Dix ans après, XX<sup>e</sup> Siècle renait du silence où la guerre l'avait plongé. Les circonstances ne sont même pas favorables, et on peut justement me reprocher d'avoir trop attendu ou pas assez.*

*Quelques jeunes gens ignorent peut-être que le nom de cette revue est lié à celui des artistes dont elle a pour la première fois publié les œuvres ou servi la cause. Je n'en nommerai que quelques uns : Brancusi, Kandinsky, Le Corbusier, Arp, Laurens, Miró, Magnelli, Duchamp-Villon, et parmi les « étrangers » Paul Klee, Henry Moore, Marino Marini dont l'œuvre a depuis acquis une renommée universelle. Le choix même de ces artistes prouve que XX<sup>e</sup> Siècle a été ouvert à toutes les valeurs authentiques de notre temps. Quelques années auparavant, l'œuvre de Picasso, de Matisse, — que XX<sup>e</sup> Siècle n'a d'ailleurs pas ignorée — de Chirico, de Chagall, de Dufy, de Modigliani, de Zadkine, de dix autres, sans oublier les « jeunes » tels que Gromaire, Campigli, Soutine, Max Bill — avait été défendue par « Les Chroniques du Jour » et par les monographies publiées sous ce titre.*

*XX<sup>e</sup> Siècle ne sera pas une revue, dans le sens courant du mot. Un sujet déterminé sera le thème de chaque cahier. A « Nouveaux destins de l'Art » fera suite, au début de l'hiver, « Nouvelles conceptions de l'Espace ». L'intérêt du public s'est trop porté ces derniers temps sur l'artiste, au détriment souvent de l'œuvre. C'est à l'œuvre que XX<sup>e</sup> Siècle se propose de revenir, afin d'éclaircir une situation que le journalisme et certaine littérature ont généreusement embrouillée.*

G. DI SAN LAZZARO.

*Le présent numéro a été achevé d'imprimer le 8 juin 1951 sur les presses de l'Imprimerie Union. Les clichés ont été exécutés par la Maison Mansat. La mise en page a été réalisée avec la collaboration technique de M. Ernest Scheidegger. Il a été tiré à part sur les presses d'Edmond et Jacques Desjobert, 25 exemplaires numérotés et signés par les Artistes, des quatre lithographies originales.*

# Hier et aujourd'hui

par Pierre Courthion

Ce devenir dans lequel nous sommes impliqués, tout semble en précipiter le rythme. C'est tout juste si nous parvenons à reprendre notre souffle. Tout nous entraîne, tout nous pousse vers je ne sais quel redoutable éclatement. Quelque chose de statique, d'hallucinant semble boucher notre horizon, recouvrir la frange de l'espoir. La durée ? nous n'avons plus en elle qu'une confiance relative. Le désordre angoissé qu'a pris notre existence nous éloigne de la conception de nos devanciers. Déjà ce qui se fait sans calcul d'intérêts, pour le plaisir, nous semble presque abusif. Menacés de toutes parts, au dehors et au dedans, notre premier geste consiste à nous parer. *Par le plus court chemin.* Ce pourrait être notre devise.

Si le corps apparent du monde se désagrège, s'il prend une autre figure moins assurée, ce serait néanmoins une erreur de nous croire retranchés des ouvrages de l'esprit auxquels, insensiblement, nos propres travaux ne font que donner suite. Quelqu'étrangers qu'ils puissent paraître à nos préoccupations, ces ouvrages n'en sont pas moins nés de ce sang même qui, à notre tour, nous fait vivre.

Essayons donc, en nous en tenant aux seuls arts plastiques, de comprendre et de sentir ce que *sont*, par rapport à nous, les peintures et les sculptures du dernier demi-siècle.

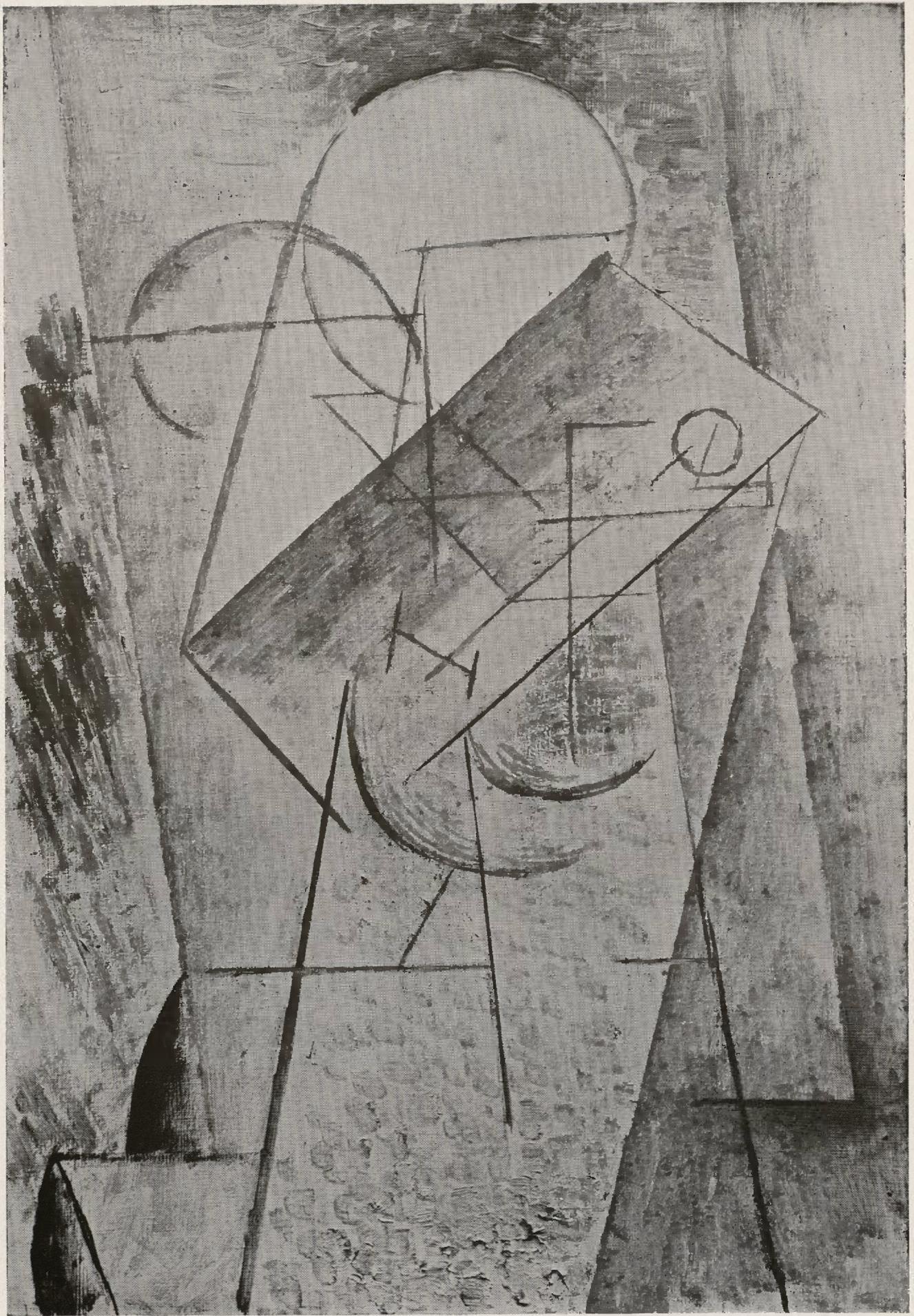
Nous le savons : la vie de l'artiste n'est pas celle du monde. L'insouciance, les plaisirs de la société, les pouvoirs de l'argent n'entrent guère dans une existence le plus souvent tracassée et misérable. Malgré cela, les peintres et les sculpteurs qui ont travaillé avant 1914 ont connu, pour la plupart, une époque de quasi munificence. Dans ce méli-mélo où voisinent pêle-mêle les phosphorescences elliptiques de la Loïe Fuller et le loup noir de Fantômas, l'âpre chanson des rues à la Bruant et la musique miraculeuse de *Pelléas*, un nihilisme confortable et je ne sais quel romantisme de l'aube, les danses de *Petrouchka* et les frous-frous du *french cancan*, l'« Assiette au beurre » et la « Vie parisienne », Tête d'Or et M. Swann, Phi-Phi et M. Teste, Stephen Dedalus et Charlot; les mailles, les treillis, les entretoises du fer et les coulées, les baies, les pilotis du béton; les déliquescentes du style libellule et l'austère monumentalité du cube ou de l'art nègre — des artistes ont passé, des œuvres ne sont faites, une Babel a pris corps, et c'est un grand arlequin.

Le siècle, nous y sommes comme égarés en un monde où il y a de tout un peu. Mais d'abord une

PICASSO. Gouache, 1901

(Photo Bignou)





PICASSO. Tête de Jeune fille, 1911

(Photo Giraudon)

grande et folle impatience. Goût du risque, sentiment du relatif, appétit de curiosité, tout nous fait hâter le pas, tout nous engage à brûler les étapes. Distrayant par trop de mécaniques, surpris par trop de nouveautés, étourdi par un excès de dialogues, comment l'artiste se ressaisirait-il, et trouverait-il le temps de réfléchir ? Essoufflé, il invente, ébauche, improvise, ajoutant aux anciennes des facultés extrêmes de percevoir et de construire. Sa juvénile effervescence exaspère les goûts contrits de la classe possédante, laquelle n'a plus rien à opposer. Plus d'art officiel, plus de grandes machines simplement défendables. La liste des prix de Rome, si elle laisse encore passer un futur musicien, ne comprend le nom d'aucun peintre, d'aucun sculpteur. Tachistes, « fauves », cubistes, futuristes essayent successivement des techniques fluctuantes. Le sujet perd toujours plus de son importance, il s'efface afin de laisser parler aux yeux, sans son interposition trop apparente, les couleurs et les formes (« Donner un sens plus pur aux mots de la tribu », avait déjà dit le poète). Le faire deviendrait-il plus précieux que ce qu'il exprime ? Pas tout à fait. Mais il tend à substituer une valeur de choc à l'épanchement secret, de l'émotion, l'étonnement à la patience. Pareillement, la vie privée des artistes est sans pathétique. En amour comme en art, tout est recherche de surprise.

Par un refus grandissant de l'acquis, une défiance de la capacité, l'artiste semble rejeter déjà tout espoir fondé sur le progrès de l'humanité par la civilisation technicienne. Qu'on se rappelle la séduction exercée par le dépaysement de Gauguin et sa recherche d'un paradis à l'état sauvage ; ou le retour à la conception des peintres pré-Renaissants que, dans ses *Théories*, Maurice Denis appelait les « primitifs ». Mais au-delà de l'exotisme papou de l'un, et du didactisme angélique de l'autre, c'est tout le système de notre appréciation du « chef-d'œuvre » que l'intuition bergsonienne, avec sa prescience du *jamais terminé* remet alors en question. Fatigué de représenter les objets tels que ses yeux les voient, l'artiste du xx<sup>e</sup> siècle s'avise tout d'un coup que ses lointains ancêtres en ont donné une autre image, assez rapprochée de celle que l'enfant dessine sur le mur, et où la présentation de ce que l'esprit sait ou croit savoir des choses se substitue à leur imitation. Poétique de la naïveté, mais d'une naïveté seconde, d'une innocence reconquise, poétique de l'esprit chrétien. C'est d'elle, momentanément retrouvée, que procédaient les sculpteurs des cathédrales et les peintres italiens du *trecento*. Elle fut malheureusement écrasée sous la beauté athlétique héritée du paganisme gréco-romain (fabrication selon l'optique physique et mathématique à laquelle Léonard imprima le sceau d'une sorte de perfection). Ce plafond « Renaissance », surchargé d'œuvres d'une valeur incontestable, mais sous lequel l'art depuis longtemps s'étioyait, quelle marge de continuation laissait-il désormais à l'artiste ?

Aussi, dans les arts plastiques de ce demi-siècle ne voyons-nous guère apparaître (sauf, si l'on veut, dans la méthode en partie démonstrative du cubisme et dans l'architecture étroitement fonctionnelle) une survivance de l'idéalisme physique issu de l'humanisme, alors que cet esprit, tout au moins par ce qu'il a de rationnel, imprègne encore notablement les écrits de Gide et de Valéry. A ce point de vue, nos peintres et nos sculpteurs seraient plus rapprochés de la poésie claudélienne, celle de la « co-



ROUSSEAU. Le Chômeur musicien

(Coll. V. de Sica, Rome)

naissance au monde ». Prenant le contre-pied de l'intellectualisme, qui fait de nous des monstres, ils semblent admettre presque tous, croyants ou incroyants (peut-être parce que leur langage est sans formules) la mystérieuse réalité de l'inspiration. Loin de rechercher la séduction d'un « dieu de qui la profondeur est une perspective bien déduite<sup>1</sup> », ils reconnaissent l'existence d'un élan créateur, dans lequel les uns voient le débouché sur l'infini de la mystique, les autres la source de l'effusion simple que nous avons atrophiée. Selon sa nature et sa foi, l'artiste tentera, par des pouvoirs magiques, de redonner des fétiches à l'inconscient collectif ; ou, pénétré par la réalité de l'incarnation, il reconnaîtra dans l'univers sensible les signes de la divine transcendance.

A lui seul, un homme me paraît résumer, sinon l'esprit de ce demi-siècle, du moins sa tournure. Surestimé par les uns, sous-estimé par les autres, c'est un étrange phénomène.

(1) Paul Valéry.

Que Picasso ait eu le don de réfléchir dans ses manipulations les courants, les tendances, les modes de sa génération, qui pourrait en douter? Des grâces contournées du modern-style au final explosif de *Guernica*, ce fut un renouvellement incessant de ce qu'on appelle ses *manières*. Nous avons vu tour à tour un Picasso Zuloaga, un Picasso Gaudi, style troglodite, un Picasso Beardsley, un Picasso « élève » de Lautrec, un Picasso bleu, un Picasso rose, un Picasso nègre, un Picasso cubiste et même surréaliste. Voilà qui donne assez bien l'idée du caméléon.

Non content d'enregistrer la figure de l'événement, ce diable d'homme est capable aussi de pasticher les maîtres. Mais en les continuant, en y mettant sa patte. Il peut, quand bon lui semble, peindre à la Greco, à la Poussin, dessiner à la Ingres, à la Cézanne; se montrer reproducteur ou créateur, italianisant ou cubiste; tourner un pot, sculpter, écrire. Il se promène aussi dans les anciens temps, chez les Coptes ou les Sumériens, et remonte à la préhistoire. Mais avec lui, tout est retourné, tout va à contresens. L'univers démonté est entre les mains d'un jongleur.

Pas plus peintre que ça, Picasso! Sa main s'est approprié l'outil le plus docile, la matière la plus malléable. Mais c'est la main d'un sorcier. La fraternité éprouvée autrefois pour les forains et les pauvres a fait place à la froide volupté de l'hypnotiseur. L'artiste qui crée a oublié qu'il est, lui aussi, créature. Démiurge, il enfonce dans la féminité constante et consentante de notre époque d'amalgames la pointe aigüe de sa cruauté.

Un tel comportement ne va pas sans mépris. Mépris de l'homme, mépris surtout — et souverain — du spectateur auquel Picasso donne à voir n'importe quoi de ce qu'il a touché. Paul Eluard m'a montré, chez lui, un exemplaire du *Chef-d'œuvre inconnu* où, sur ses propres eaux-fortes, le peintre a fait, au crayon rouge et bleu de ces frottis un peu colériques, qu'enfants nous avons tous laissés sur les livres d'images. Mais en voulant salir on se salit soi-même. « Un peintre, m'a dit Henri Matisse, un peintre n'a d'ennemis que ses mauvais tableaux ». Et Picasso a beaucoup d'ennemis, une foule d'ennemis.

N'en voilà-t-il pas assez pour *tomber* Picasso? Déjà, les amateurs de dégonflages s'assemblent autour du monstre. Minute, papillons! Le Janus a une autre face. Qu'y voyons-nous? Un plasticien. Un manipulateur. Un assembleur de génie qui a le don de faire « converser » entre elles ses figures, d'équilibrer des mouvements associés ou contrastés. Un créateur de rythmes comme il ne s'en est pas vu, peut-être, depuis Nicolas Poussin. Seul de tous les artistes de sa génération, Picasso, en un regard qui poignarde, a le pouvoir de capter *l'avant* et *l'après* des mouvements de la vie.

S'il n'a pas toujours le ton que nous pouvons attendre de la peinture proprement dite, si nous connaissons des artistes beaucoup plus émouvants, Picasso n'en est pas moins, dans le domaine plastique, l'extraordinaire dessinateur qui a ébauché l'épopée des *temps modernes*, telle que nous l'abandonnons maintenant derrière nous. Les témoins inégaux dont il a semé ses étapes prennent, dans *l'ensemble du parcours*, une éloquence singulière de récapitulation. Du génie? il en a. Pourtant, cette œuvre peuplée de monstres qui ne sont pas domptés, atteinte parfois de gigantisme, ce monde biscornu,

orgueilleux, construit souvent avec des ruines, je l'admire, je ne l'aime pas.

Sans doute faut-il s'attendre à des chutes, à l'émiettement de bien des ouvrages. Et quel retournement de l'opinion quand la sangsue de la mode tombera, gorgée du sang de ce minotaure dont les récents recours à la mythologie et à une éthique de l'immobilité semblent marquer momentanément l'impuissance à foncer plus loin<sup>2</sup>.

On n'en finirait pas avec Picasso. Mais la furie de cet homme toujours prêt à jouer d'un pouvoir magique, ce besoin démoniaque de démonter l'univers pour le remonter à rebours de tout accroissement matériel ou spirituel; cette évocation cassée d'un monde sans rémission où cependant les têtes et les poitrines se tournent parfois vers je ne sais quelle espérance; ces membres bosselés, turgescents, ces yeux crevés par la pointe des clous, ces groins en tournevis, ces chairs qu'on dirait prises dans une main gigantesque qui en ferait pivoter devant nous les rondeurs; cette manière de palper, de peloter et, en la touchant, de faire fondre la forme, de se l'approprier en tirant dessus comme sur un élastique; cette constitution de tabous, faits de papiers collés, froissés, déchirés, de monstres polymorphes, de gestes surpris dans leur explosion la plus animale, voilà n'est-il pas vrai des pouvoirs peu communs.

Mais comment, entre les facettes démultipliées à l'infini de ce qu'on appelle la beauté Picasso, remonterait-il au cristal de qui tout procède? De son temps, il ne l'est que trop. À l'acte de foi, il préfère la critique, la dialectique sans fin des comparaisons. Prendre parti, se déterminer, s'engager librement, pourquoi le ferait-il, alors que tant de possibilités se présentent? Maître des métamorphoses, il déforme, défigure jusqu'à l'essoufflement, change la femme en coq, casse un nez, sabre un menton, joue en tortionnaire avec le visage de l'homme. La transsubstantiation échappe à son mimétisme dévorant. Et c'est avec une joie maligne, presque haineuse qu'il nous convie à ses noires dissections qui font mourir jusqu'à la mort dans une effrayante asepsie.

Tout cela avec des éclats, des éclairs où passe quelquefois une lueur subite et comme foudroyante, fait de cet homme le protégé d'une époque sans charité, un prince de la nuit qui jette l'anathème contre la vérité incarnée, et frappe avec fureur sur la réalité désenchantée d'un monde où l'esprit se refuse à l'amour.

Il faudrait dessiner une carte de la climatologie picturale pendant ces derniers cinquante ans. On y serait amené à concentrer sur la France presque tous les signes marquant les lieux de rencontre et d'inspiration. On y verrait les peintres séjourner isolément ou par groupes dans certains centres ou provinces : ceux où la lumière a les plus attirantes harmoniques. À l'encontre du site, qui motivait le plus

2. Les œuvres qui nous touchent par leur résonance humaine ne sont pas si nombreuses. Elles apparaissent plutôt avant 1918. Ce sont les évocations parisiennes de Bonnard (si rapprochées parfois de la poésie de Charles-Louis Philippe), les saltimbanques du premier Picasso, les clowns et les filles de Rouault, certains visages d'enfants de Modigliani, les déchirantes figures de Soutine; puis, à un degré moindre, les ouvriers de Luce, les mineurs trop brillants de Constantin Meunier, les passants faméliques des lithographies de Steinlen.



BONNARD. Devant la Glace, 1912



HENRI MATISSE. La Fille du peintre, 1913

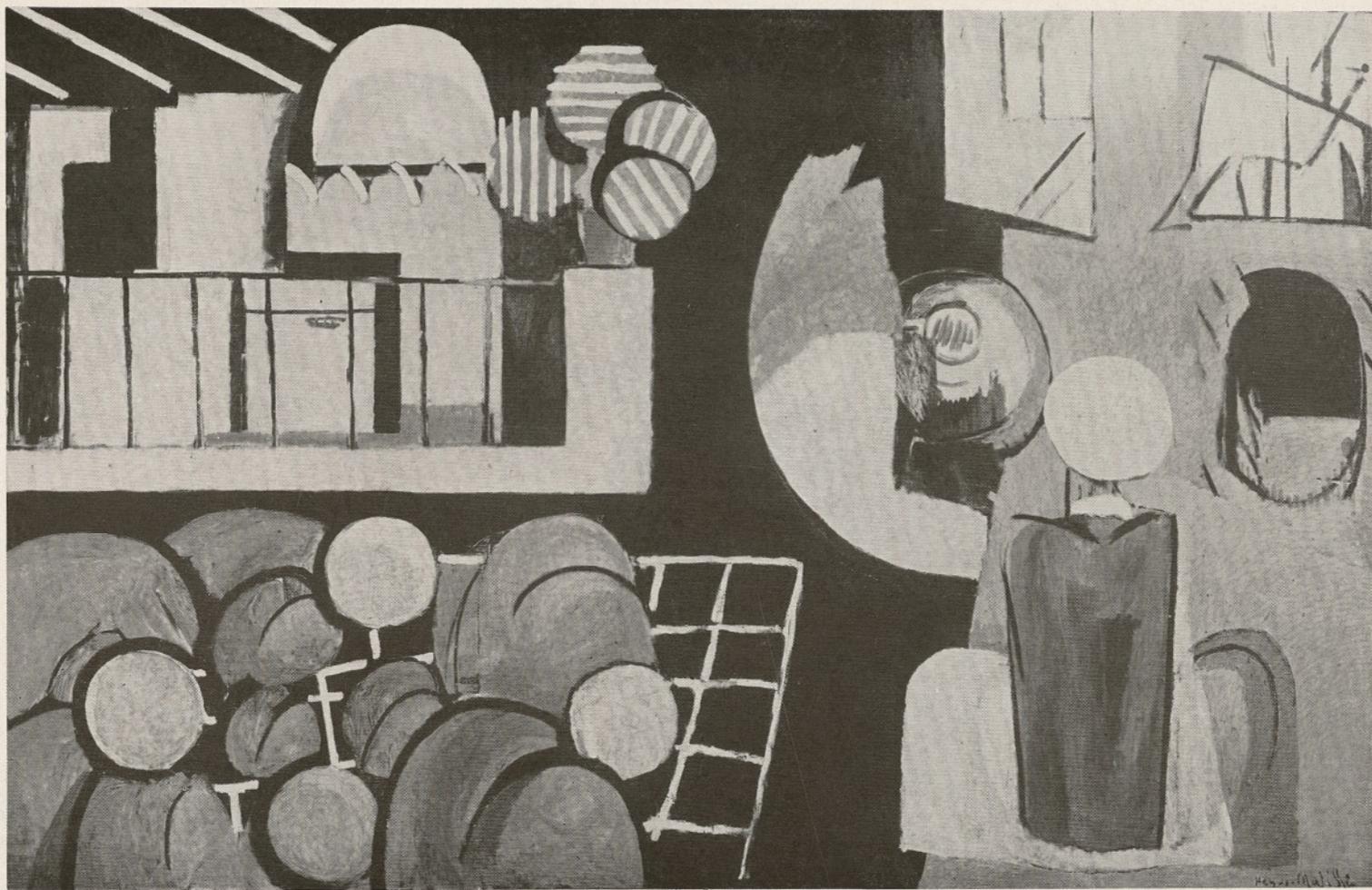
souvent les rendez-vous de l'autre siècle (ruelles de Barbizon, chênes de Fontainebleau, rochers et forêts d'Ornans, montagne Sainte-Victoire), nos hommes seraient attirés plutôt par l'atmosphère dans quoi baignent les choses. À la suite de van Gogh, de Seurat, ils partiraient, rois mages, à la recherche des constellations de la lumière-couleur. Celle, ardoise et or de Paris et de l'Île-de-France en formerait la plus grosse et la plus belle étoile. Là, dans le jour adouci de l'appartement urbain où sous des lueurs faubouriennes naîtraient d'intimes enchantements, de déchirants *miserere*, des courbes affinées de guitares, de blancs amalgames de murs. Le bassin de la Seine prolongerait pour d'autres yeux les vibrations captées déjà par Boudin et les impressionnistes. Puis, après un repos momentané sous les brunes de la Bretagne, c'est dans la clarté presque africaine déjà de Collioure que les « fauves » composeraient leur palette stridente; et non loin de là mûrirait la forme d'un sculpteur. Une recherche toujours plus exigeante de l'intensité lumineuse porterait ensuite sur la côte méditerranéenne des Parisiens, des Cambrésiens, des Havrais, ravis d'accéder à ce *premier palier* que la nature offre là aux plaisirs de la vue.

C'est ainsi, qu'à vol d'oiseau nous pourrions nous représenter les chantiers où les artistes ont travaillé de préférence<sup>3</sup>. Quant à la genèse des travaux, à leur développement, la représentation que nous pouvons nous en faire est forcément déficiente. Elle immobilise en un grand souvenir ce qui est né par bonds. Elle place et étale dans l'espace-temps de la mémoire, en une sorte de forêt dont nous imaginons les arbres juxtaposés, ce qui a poussé d'un même fût et des mêmes racines. Ces jets et ces rejets se sont succédé au cours de la durée, produits d'une seule énergie, éléments d'une colonne sans fin où chaque artiste, à son tour, ajoute sa partie.

De ceux qui sont aujourd'hui célèbres, aucun n'avait, vers 1900, la faveur du public encore hostile à Cézanne, à Renoir. Les *m'as-tu-vu* occupaient la place. L'attention se portait sur Helleu, peintre des « yeux impérissables ». On s'amusait aux variétés « chatnoiresques ». Rodin était honni. Bonnard et Vuillard, à peine connus par des dessins qu'avait publié la « Revue Blanche », éditaient chez Vollard quelques lithographies. Matisse, Rouault, Marquet, élèves de l'atelier Gustave Moreau à l'École des Beaux-Arts se trouvaient depuis la mort du « patron » dans d'inextricables difficultés matérielles.

Pour défendre et soutenir l'art vivant, que faisait alors la critique ? Peu de chose. Depuis longtemps, les nouvelles tendances des peintres et des sculpteurs échappaient à l'attention des étudiants, bourrés pour la plupart d'une esthétique académique qui faussait jusqu'à leur appréciation des « classiques ». Par l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), Valéry avait tenté de réveiller les consciences en les rendant attentives aux opérations de la pensée. Puis, dans les « Cahiers de la Quinzaine », Péguy, sans entrer dans les questions d'art, lançait sa polémique afin de ramener l'élite contaminée par l'intellectualisme sorbonnard à la considération de la vraie vie

3. Peut-être y aurait-il lieu d'ajouter, pour mémoire, sur la carte d'Allemagne, et en dehors de toute climatologie proprement dite, le Munich de l'expressionnisme et du « Blaue Reiter »; et surtout le centre pédagogique du « Bauhaus », à Dessau, où professa momentanément Paul Klee, le seul artiste de réelle importance qui ait totalement échappé à la mainmise de l'École de Paris.



HENRI MATISSE. Les Marocains, 1918

de l'esprit. Quant à Bergson, esthéticien de l'avenir, avant tous les autres il avait dénoncé la pensée sans vie.

Tant que dura la séparation<sup>4</sup>, les écrivains d'art de formation scientifique, si compétents qu'ils fussent, se bornaient à étudier les formes du passé. La production de leurs contemporains était pour eux sans accès.

Isolés, méconnus, ou attaqués en raison de leurs hardiesses, les artistes nouveaux n'avaient guère pour les soutenir que la compréhension de Gustave Geffroy, le critique défenseur des impressionnistes, et l'appui de Félix Fénéon, l'aristocrate-anarchiste, qui distillait goutte à goutte sa prose éblouissante. Leurs amis étaient journalistes, marchands de tableaux, poètes. Au moment le plus héroïque du cubisme, c'est un poète qui sauva l'honneur de la critique d'art défaillante<sup>5</sup>.

Installée à Montmartre, dans le bateau-lavoir désaffecté de la place Ravignan, la nouvelle équipe opposait alors aux papillonnantes touches à la

Claude Monet et à la rutilante effusion des « fauves » un art rigoureux, géométriquement composé, en rupture délibérée avec l'optique traditionnelle.

Quel était son credo ? Désormais, plus d'imitation, plus de reproduction<sup>6</sup>. Le modèle, constitué par le choix que l'artiste peut faire d'un objet, a vécu. L'objet est certes toujours là, offert au regard du peintre ou du sculpteur. Mais il n'a plus d'importance en soi, plus de signification extra-plastique. Aussi, revêt-il la forme la plus simple : guitare, bouteille, paquet de tabac. Ayant cessé de le représenter, le peintre le *présente*. Ses différentes proportions, son volume, sa situation dans l'espace, ce qu'il est et non ce qu'il paraît, voilà ce qu'il importe de montrer. L'objet décomposé est donc recomposé sur le plan de la toile, et sous une figure (plus géométrique que physiologique) formant un tout ordonné plastiquement, sans l'interposition de cet élément impur : *l'image de distraction*.

Par delà Sisley, Monet et même Renoir, les cubistes se trouvaient ainsi poursuivre et accomplir la

4. La réconciliation ne se fit que vers 1935. On s'avisa alors que l'art et la science étaient deux langages non pas opposés, mais parallèles, inspirés du même esprit de désintéressement et de liberté, et se heurtant à l'impossibilité — opportunément rappelée par Maritain — de pouvoir être l'un ou l'autre un absolu en soi. On avait retrouvé la pointe où se rejoignent les deux tranchants du glaive.

5. En 1912, dans *Méditations esthétiques*, l'année suivante dans les *Peintres cubistes*, Guillaume Apollinaire célébrait avec une ferveur émerveillée le nouvel art. A son nom s'ajoutent ceux d'Elie Faure, de Léon Werth, de Maurice Raynal, d'André Salmon, de

Louis Vauxcelles, de Thadée Natanson. De nos jours, les philosophes et les hommes de science ont cessé d'en appeler constamment aux « grands modèles », au conformisme d'un moule ou d'un canon, au *quod erat demonstrandum*. D'autre part, on a compris que, dans un seul et même homme, l'historien connaisseur du passé, le critique d'art attentif à la forme qui naît sous ses yeux et l'esthéticien qui a l'intuition de l'avenir peuvent fort bien coexister. Entre l'ancien et le nouveau, l'artificielle coupure a disparu.

6. Nous exceptons, bien entendu, de cette dernière la parole, qui est une expression de la pensée.



ROUAULT. Le Théâtre

(Photo Bing, Paris)

méthode dont Cézanne et Seurat plus que Gauguin avaient jeté les bases : ramener l'art à ses principes perpétuels de construction, à la connaissance approfondie de sa véritable structure que l'impressionnisme avait achevé d'éparpiller.

Cette révolution tendait à établir définitivement la priorité de la substance même de l'art sur ce qui n'en est que le prétexte, à réduire par conséquent ce dernier à sa plus simple expression. Elle fit l'effet d'une bombe. Le public en fut effaré. On cria au scandale. Privé du *sujet* que lui conféraient des siècles d'habitudes, l'art, aux yeux du plus grand nombre, perdait son attrait rassurant. Devant une peinture, la première question du spectateur ordinaire avait toujours été : qu'est-ce que cela représente ? Et voilà qu'on prétendait maintenant lui montrer des objets qui tout d'un coup cessaient d'être reconnaissables. L'optique de l'art n'était donc pas celle de la nature ? Il ne pouvait le croire. Cette difficulté d'admettre que les couleurs et les formes aient un pouvoir équivalent à celui des sons, d'où vient-elle ? C'est que nous enregistrons peut-être plus de sensations

visuelles que de bruits au cours d'une journée. L'œil ne se repose guère que dans l'obscurité ou dans le sommeil, tandis que l'ouïe connaît bien des silences. Que cette nouvelle poétique ait déconcerté le public, il n'y a donc pas lieu de s'en trop étonner. Davantage : elle allait susciter chez les artistes eux-mêmes un conflit persistant : celui de l'art imitatif et de l'art non imitatif. Suivant leurs dispositions, les peintres, les sculpteurs adopteront l'un ou l'autre langage. Mais rares seront ceux qui sauront dominer leur technique, s'en servir de moyen d'expression. Certains, par réaction, se perdront dans un retour au plus plat réalisme; d'autres, poussant trop loin les calculs s'égareront dans je ne sais quelle volonté d'abstraction, incompatible avec la matière des arts plastiques que l'univers sensible ne cesse d'alimenter (même si ce qui en résulte en est la complète transfiguration).

En somme, c'est presque un « nouvel âge » que le cubisme ouvre à l'ensemble de la création artistique. Affranchies pour toujours de leur dépendance du modèle, la peinture et la sculpture ne pourront plus être considérées désormais en tant qu'arts d'imitation; elles n'auront plus nécessairement à évoquer de près ou de loin un spectacle quelconque de la réalité extérieure<sup>7</sup>; elles ne seront plus contraintes à *représenter*.

Il faut parler aussi de la spéculation.

Après la guerre de 1914, il y eut sur le marché artistique une période d'agiotage. Doublant l'Hôtel des ventes, une bourse privée des tableaux réunissait, entretenait, opposait un grand nombre d'affairistes dont l'attention ne se limitait pas aux *signatures*. « La peinture, ça ne s'achète pas, ça se vend », disait Ambroise Vollard. Ce mot du plus sagace des marchands de tableaux résume assez bien ce qu'était alors ce commerce. Le choix, la décision de l'acheteur, cela ne comptait guère. Le plus souvent, le vendeur faisait en sorte qu'un monsieur, entré par hasard dans sa galerie en ressortit ravi, soulagé d'un chèque et lesté à jamais d'un « chef-d'œuvre » qu'il tenait sous le bras. Le snobisme, alors si fréquent dans les milieux d'amateurs — a été pour quelques commerçants rusés et avertis le moyen d'enrichir malgré eux quelques *farfelus* dont la culture a pu se faire dans la suite. C'était la carte de la main forcée. Des rabatteurs préparaient, ordonnaient, disposaient tout. L'artiste restait hors du jeu. Le marchand le choisissait tel quel. C'était son *poulain*. Il le *lançait*. Un Picasso « bleu », un Utrillo « blanc » étaient cotés au même titre que la Royal Dutch ou le Rio Tinto, alors que des œuvres de maîtres anciens s'écoulaient à vil prix. Pour les peintres et les sculpteurs de l'entre-deux guerres, la profession était rentable.

Mais on tuait le vrai marché. On perdait pied. Des remous sociaux se préparaient. Après la catastrophe de 1940, l'offre et la demande allaient être coupées l'une de l'autre. A qui s'adressait désormais l'œuvre d'art ? On ne savait pas. On ne savait plus. L'artiste se trouvait sans marchand, le marchand sans public. Le problème de l'art et de sa destination se posait tout d'un coup, et de façon très embrouillée.

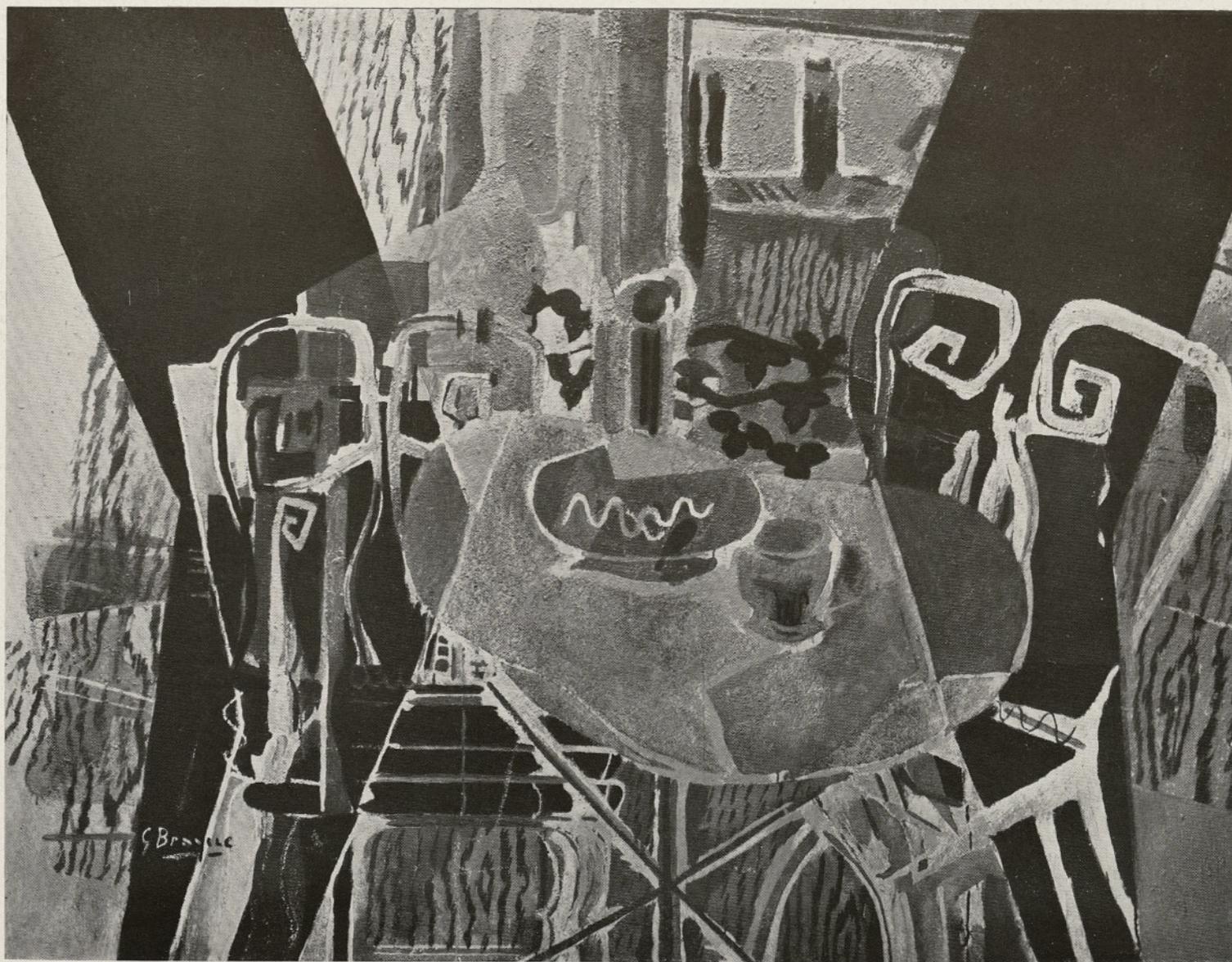
Deux tendances séparent à leur origine les manifestations de l'art indépendant depuis le début du

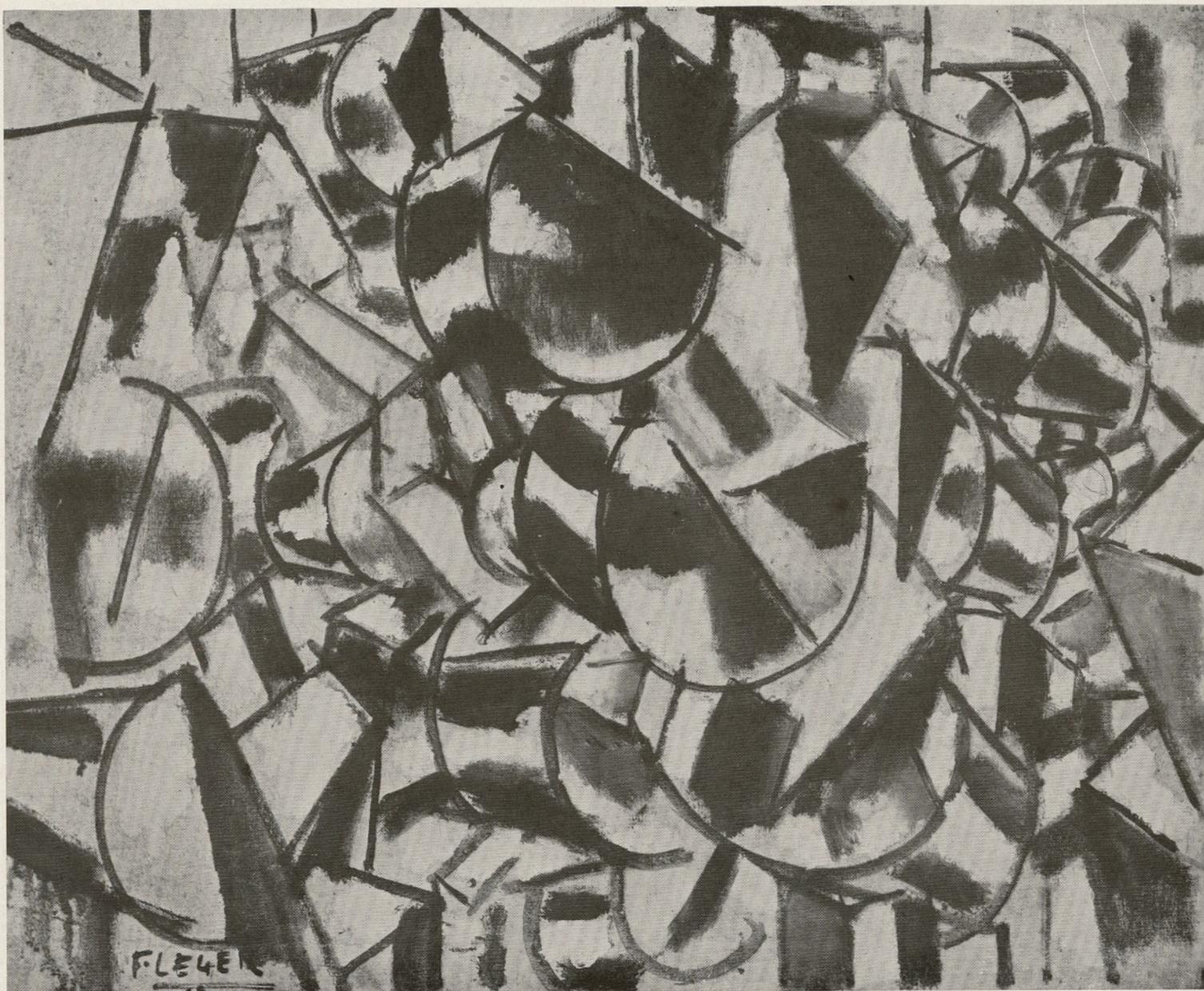
7. Si elles le font, ce sera sous le prétexte descriptif d'un portrait ou d'un site déterminé, de façon documentaire.

BRAQUE. L'Atelier n° 1  
(Gal. Maeght)



BRAQUE. La Terrasse, 1949. (114 x 146) (Gal. Maeght)

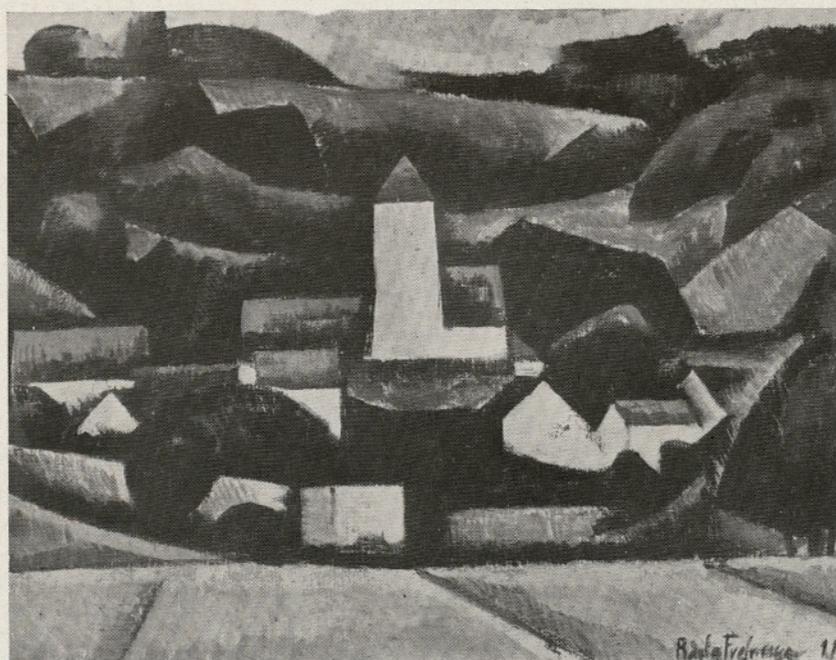




FERNAND LEGER. Composition, 1913

(Photo Galerie Carré)

LA FRESNAYE. Paysage au clocher, 1911



siècle. Il y a, d'une part, un courant vers l'art naïf. Il émane — en dehors de ces gentils inspirés que sont les « peintres du dimanche » — de professionnels soi-disant réalistes, découragés par les méfaits de notre civilisation. Réagissant contre l'art d'apparence hermétique, ceux-ci voudraient provoquer un retour aux sources populaires d'inspiration. Il y a, d'autre part, un élan d'art individuel chez les hommes qui considèrent leur isolement dans notre société comme un fait malheureusement inévitable.

La division n'est pas nouvelle. L'art populaire et l'art tout court ont presque toujours coexisté. Mais si l'on voyait autrefois l'art populaire rivaliser d'élan pour atteindre l'universel à travers le régional, il se manifeste aujourd'hui une intention en sens inverse : celle de rajeunir l'art par un recours à la jouvence des thèmes populaires. Dans cet effort conscient vers l'enfance du monde et la fraîcheur primitive, je vois quelque chose de fallacieux, un sophisme de désespoir, je ne sais quelle peur d'affronter l'avenir. La raison de ce retournement, je me demande si on ne la trouverait pas dans la position sociale de l'art et de l'artiste.

L'artiste, rappelons-le, est soumis à certaines conditions matérielles. Il faut d'abord qu'il mange et s'assure la possibilité de travailler. Mais est-il jusqu'au bout dépendant de l'économique? Oui, dirons-nous sans hésiter, s'il s'agit d'un peintre ou d'un sculpteur engagé dans une entreprise dont la destination est tributaire de la compréhension immédiate d'un groupe social qui la finance et en attend un résultat précis. Non, si son œuvre est désintéressée, c'est-à-dire exempte de toute affectation utilitaire. Toutefois, il peut très bien arriver qu'à force de recommandations, de mots d'ordre, de brimades, d'atteintes par pression politique à sa liberté physique ou morale, l'artiste soit mis dans l'impossibilité de créer. La prison, les sévices n'arrêteront pas s'il est très fort l'élan d'un mystique; ils ne l'empêcheront pas de rayonner activement (nous l'avons vu chez un Gandhi). Mais un peintre mis au secret, soit dans l'obscurité, soit dans une cellule éclairée où n'entreraient ni pinceaux, ni couleurs, ni le moindre petit morceau de charbon ou de craie, serait condamné à ne pouvoir rien faire. En dehors de ces cir-

constances extrêmes (desquelles nous pourrions ne pas être tellement éloignés), le tableau, le dessin, la sculpture, en tant qu'expression d'une personne qui les a faits selon son désir, selon son cœur, c'est-à-dire *librement* ne sont point tributaires de l'influence économique du milieu social auquel *volens, nolens* son auteur doit cependant d'avoir eu le loisir de les exécuter.

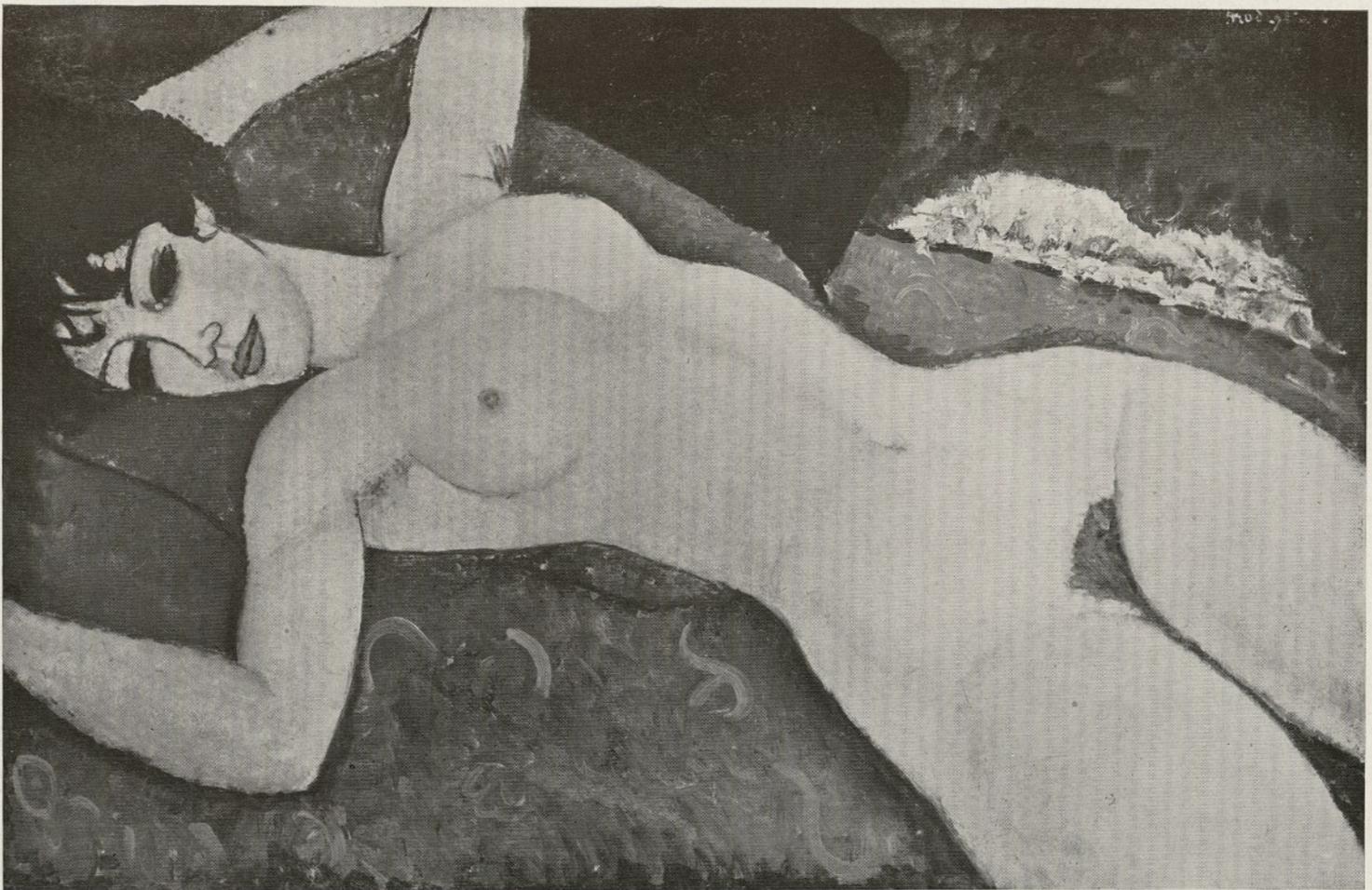
(Ceci se passe différemment pour l'architecture, conditionnée des deux côtés à la fois : à sa commande et à sa réception).

Que certains artistes — et non des moindres — tout en se déclarant opposés à l'art pour l'art, au mandarinat, à l'hermétisme volontaire (et en déplo- rant que l'art, proscrit de la vie sociale, soit de nos jours interné dans les musées) se posent en adversaires résolus de l'art gouverné, de l'art commandé, de l'art enchaîné, il n'y a donc rien là que de très normal. Il ne saurait être décidé, du jour au lendemain, comme on modifie un plan économique, que l'art sera désormais collectif ou qu'il ne sera pas. Provoquer artificiellement un art mural, des ateliers



d'art sacré, des monuments civils ou religieux, ce serait aussi vain que vouloir, en poésie, ressusciter, par exemple, le vieil alexandrin dont la mesure correspondait à la démarche, à la pensée, à la vitalité mesurée de l'homme du XVII<sup>e</sup> siècle. Notre circulation du sang n'est plus au même rythme. Et puis comment, sans une contrainte tyrannique, reconstituer des équipes de travailleurs, en un temps où, dans les arts plastiques plus qu'ailleurs, tout ce qui a quelque poids est de création privée? Nous n'y pouvons rien : c'est ainsi. Depuis plus d'un siècle, depuis Théodore Géricault, le peintre fait une œuvre farouchement personnelle, allant jusqu'à créer lui-même sa technique. Sans écoles, sans ouvriers, l'art s'adresse de nos jours à un public disséminé, et qui ne se recrute plus dans une catégorie sociale déterminée. Aussi, l'artiste a-t-il de moins en moins le pouvoir de choisir, et même de prévoir la destination de son œuvre. Il vit aujourd'hui dans une solitude étouffante. Certains alors se découragent et se résignent à satisfaire la compréhension du plus grand nombre. A ces désenchantés qui, sous prétexte de nous remettre au vert, parlent d'affiches en gros bleu, d'ornementation d'assiettes, de gigantesques « dessus de pendule » pour la décoration urbaine, nous rappellerons ce que disait Oscar Wilde: « L'artiste n'a pas à devenir public, c'est au public à devenir artiste ». Oui, leur dirons-nous, il faut essayer de replacer l'art dans la vie. Mais les grandes œuvres n'en sont jamais sorties, quoiqu'il puisse en sembler. Ne comprenez-vous pas que, tout en pré-

tendant maintenir à l'art et à l'artiste ce qu'il leur reste de liberté, votre art par le peuple et pour le peuple se trouve rejoindre la fausse conception que s'en font ceux qui, voyant dans l'art indépendant une dégénérescence, voudraient supprimer chez l'individu l'esprit de distinction, en même temps que toute possibilité de révolte contre l'état social, celui-ci fut-il insupportable. Rappelez-vous : il n'y a pas d'œuvre collective émouvante sans une association de personnes et de personnalités. Un style qu'est-ce? sinon la réunion de travaux particuliers en un ensemble dont nous reconnaissons souvent après coup la figure. Vous réclamez des ouvrages monumentaux, mais vous paraissez oublier que le tympan romano-gothique est né de l'infiniment petit qui entoure, sur le parchemin, la lettrine d'un évangélique. La valeur de l'art n'est pas dans le format. Elle est dans cette empreinte de l'ineffable qui s'affirme en dehors de toute dimension et même de toute capacité technique, et vient se poser sur la matière qu'elle transfigure. C'est d'elle que nos yeux reçoivent la suprême émotion. C'est à cette touche précieuse qu'un homme a laissé se durcir dans la couleur ou qu'il a fait saillir de la pierre que la société reconnaît dans la personne de l'artiste ce représentant du *temporellement éternel* dont a parlé Péguy. Si le public est, par rapport à l'artiste, une horloge qui retarde, à plus forte raison, l'œuvre de ce dernier peut très bien être la messagère d'un amour momentanément méconnu, et trouver plus tard, à défaut de tout de suite, sa résonance dans la collectivité.





JUAN GRIS. Le petit Déjeuner

(Musée d'Art Moderne, Paris)



PAUL KLEE Park bei Lu, 1938

Or, depuis longtemps, cet amour se cache sous le masque de la pièce unique, touchée par un seul, et dont un seul est trop souvent l'indigne dépositaire. Mais on ne possède pas une œuvre d'art. Tôt ou tard, elle revient à la communauté et trouve alors son public.

Allons plus loin. Imaginons que les plus valables des peintres et des sculpteurs d'aujourd'hui s'avisent tout d'un coup que, d'amuseur de prince qu'il était autrefois, l'artiste a pris, dans notre société, de l'outrecuidance. Supposons que, réagissant contre le monstre Publicité, ces artistes se mettent à travailler en dehors de tout éclat factice. Entrés en art comme on entre en religion, ils seraient prêts (bien que l'honneur et la renommée fussent un droit pour l'individu) à prendre et à garder l'anonymat<sup>8</sup>. Admettons enfin que tant de renoncement ne décourage en rien leur travail.

8. Cette question de l'anonymat est dans l'air. Un ami me signale que sous le nom de *Boursaki* une équipe de mathématiciens publie aujourd'hui ses travaux.

Que verrions-nous ? Il se formerait, d'une part, n'en doutons pas, une concentration d'hommes galvanisés par le fanatisme politique. Ces partisans seraient prêts à *subir* docilement un anonymat imposé par la contrainte. Ils se soumettraient sans discussion à une discipline qui, exaltant la vie matérielle et, dans ce qu'elle a d'obéissant, la technique de l'ouvrier, leur ôterait la possibilité d'être artiste dans les moments où vole un ange. Ce serait l'asservissement spirituel. Il y aurait, d'autre part, un rassemblement d'individus prêts à *choisir* un anonymat au sein duquel toute liberté leur serait laissée. Ici, l'ouvrier aurait le droit d'écouter son inspiration; il connaîtrait la joie de léguer à la communauté future une création personnelle où sa différence avec les autres demeurerait affirmée dans le style même de l'œuvre laissée sans signature.

Des deux côtés, toute vanité serait effacée, l'œuvre n'étant plus revendiquée par un auteur-proprétaire. Mais alors que, pour les uns, la signature suprême serait la forme originale, révélatrice de la personne affirmant sa volonté et sa joie d'enrichir l'humanité par un apport d'amour concrétisé dans une matière durable, elle deviendrait, pour les autres, l'indice d'un renoncement à l'efficacité de l'art, lequel, déchu alors de sa fonction d'élever l'esprit, se rabattrait, au contraire, sur une utilité plus immédiate, et se ferait le servent du régime politique. Si nous pouvions nous représenter schématiquement chacune de ces deux tendances, nous verrions, d'une part, une plaine régionale uniformément nivelée, quantité amorphe d'analogies; de l'autre, un terrain composé où plateaux, collines, montagnes, constitueraient un ensemble universel de différences, une réunion de qualités.

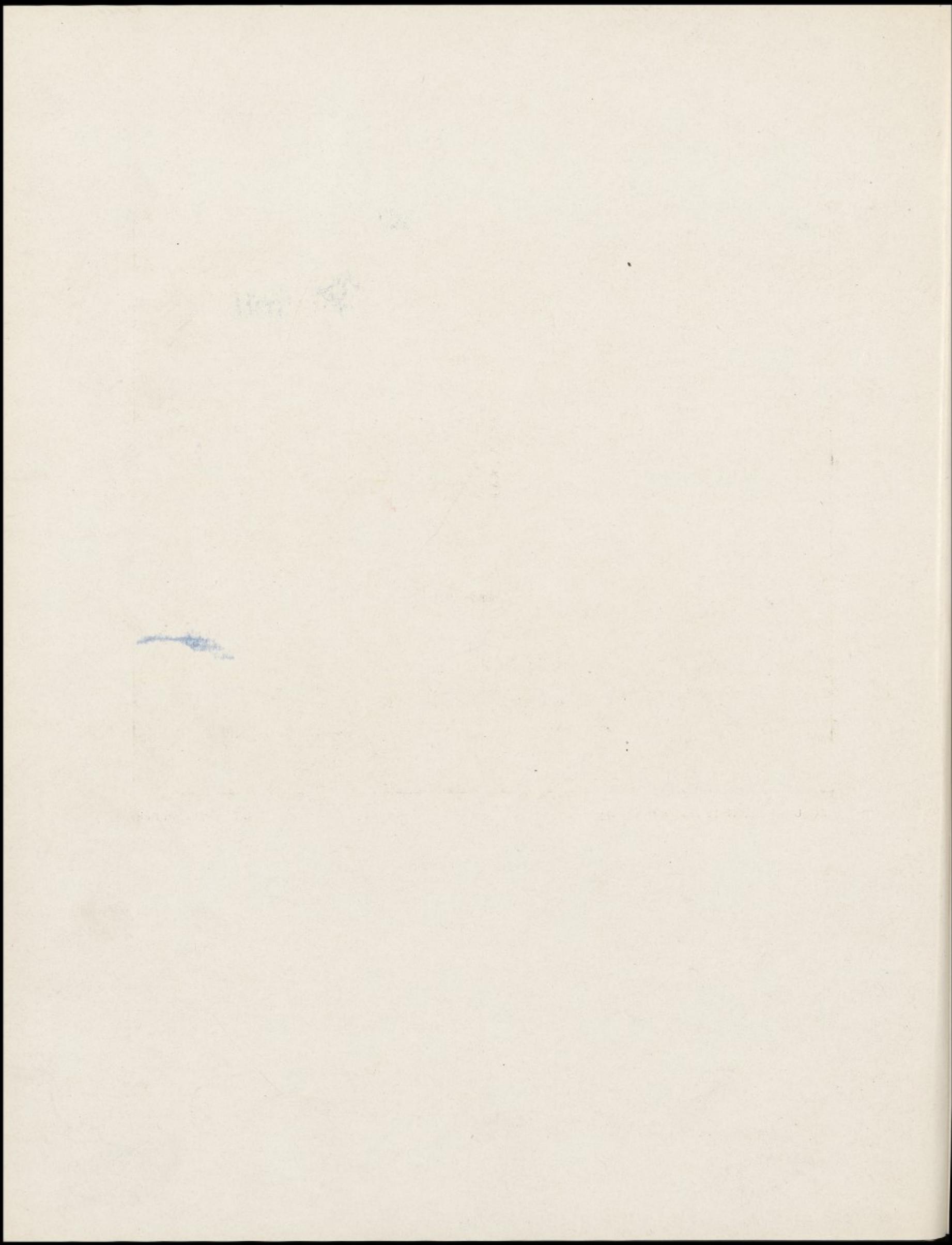
Retournons-nous maintenant vers les premières trente années du siècle. L'heureuse époque ! Des mélodies un peu traînardes, je ne sais quel amusement à se faire peur, une tendresse blanche composaient l'atmosphère d'insouciance qu'enfant j'ai respirée. « C'est sensible » disait-on d'un tableau qu'on aimait.

L'artiste ne songeait guère alors que sa liberté de création pût être un jour discutée. La destination sociale de son œuvre, il ne s'en souciait pas. Il s'agissait pour lui de vivre et de produire. Isolé, attaqué, il n'en gardait pas moins entière sa confiance. L'opposition stimulait sa combativité. La classe bourgeoise s'en tenait toujours à l'art du XVIII<sup>e</sup> et aux japoneries. Parmi les productions des contemporains, elle choisissait les « valeurs sûres » ou celles, plus contestées, qui lui apportaient juste ce qu'il fallait d'impressionnisme pour l'inquiéter un peu. Elle avait ses imagiers de l'histoire, ses faiseurs de nus, ses portraitistes d'héroïnes à la Paul Bourget, ses femmes fatales. L'art officiel bénéficiait encore de prix, de médailles; il avait même son extrême gauche. Les dessins narquois de Forain, dans les journaux, avaient des mots qui tuent. Rares étaient pourtant les amateurs qui, dans le trait canaille de Lautrec, les pastels sabrés où la misogynie de Degas s'apothéose en féerie, le rose sanguin des joues, l'or clair des chevelures de Renoir, la pénombre de Seurat tout étoilée et scintillante, le coup de pouce un peu spectaculaire de



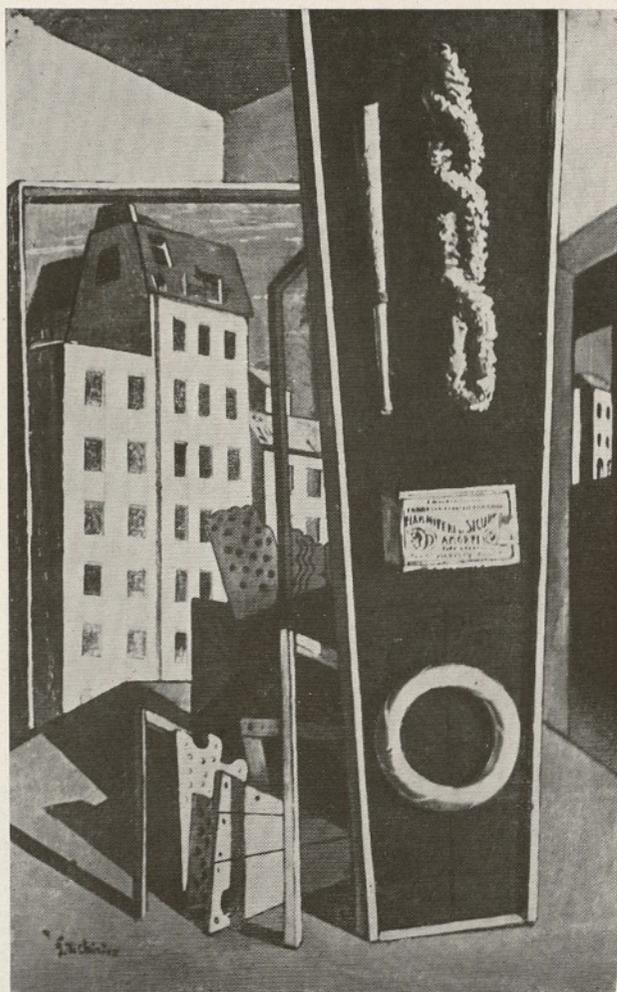
JACQUES VILLON. Le Potager, 1941 (47 × 39)

Coll. Jean Bauret, Paris



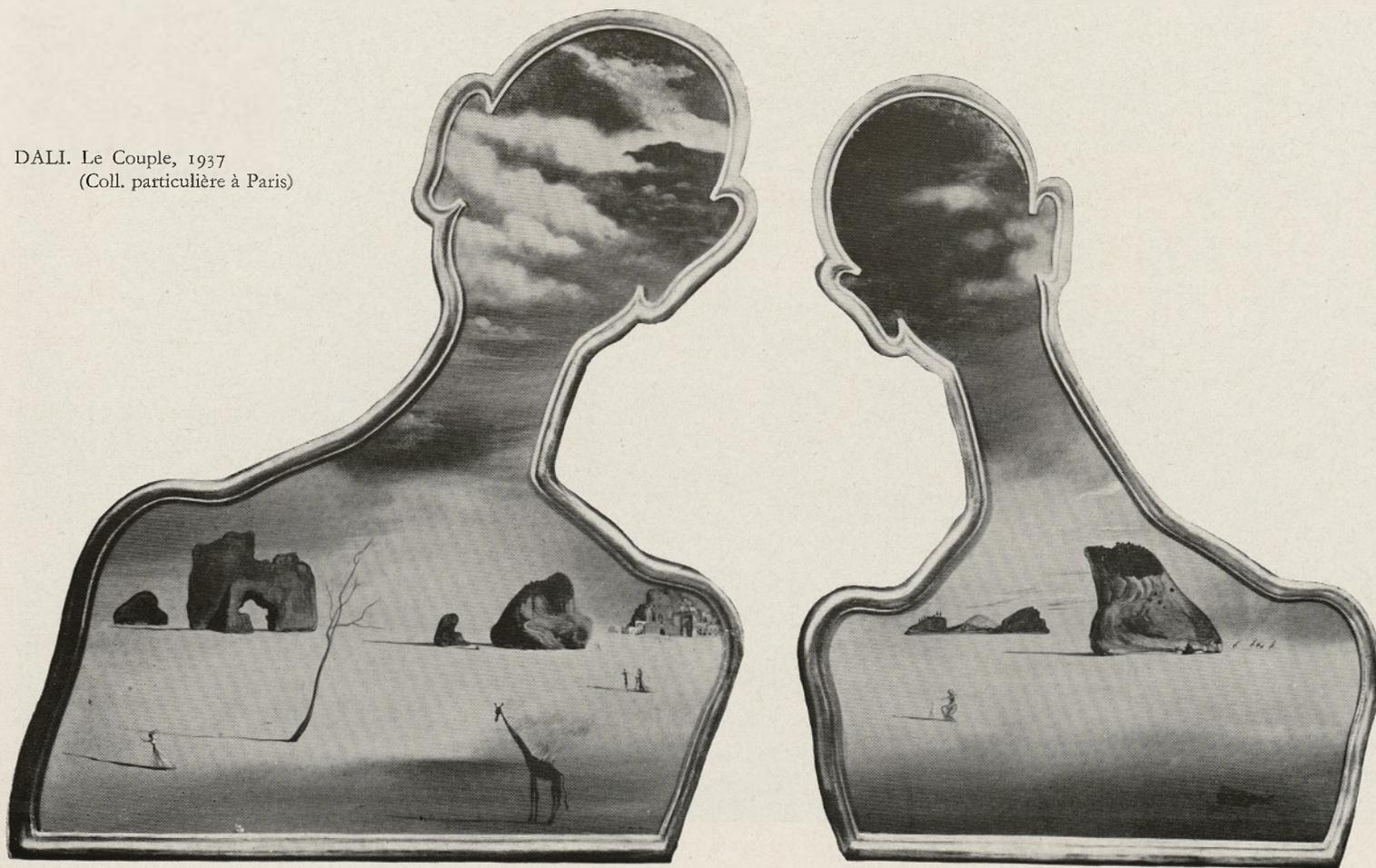
Rodin reconnaissent et ressentent sans hésitation la valeur et la source d'une émotion durable. Que dire alors des artistes plus jeunes dont la production naissait et s'affirmait avec le siècle ? Ignorés ou maudits, ils commençaient dans la misère une existence qui se terminerait de façon glorieuse. Presque tous, ils ont tenu jusqu'au bout contre l'argent, la flatterie, les honneurs de la mode. Dans l'atelier où la famille parfois n'en pouvait plus, ils ont connu de mois, des années de privations. Qui dira jamais de quels desannées, de quelles larmes de sang est faite la toile ou la statue qui orne aujourd'hui la salle confortable d'un musée ? Des hommes en ont enduré le travail sans avoir eu toujours la certitude d'en vaincre le découragement, d'en surmonter le ratage. Il l'ont fait pour laisser à nos yeux ces couleurs remuées, ce marbre taillé, témoins visibles de leur passage, et, nous jetant hors de nous-mêmes vers ce qui nous est inconnu à nous-mêmes, amener à notre esprit un peu de leur inquiète et fraternelle émotion. De tels hommes ont eu la prescience, la ferveur des vrais artistes. Bien sûr, nous n'allons pas prétendre que tous aient fait preuve d'un désintéressement exemplaire. Il y a loin souvent des intentions au résultat, de l'homme qui a été à l'œuvre qui est, du travail que nous voyons à l'auteur qui l'a conçu. L'art et la morale, drôle de ménage !

Tel qu'il nous apparaît dans ses œuvres, ce demi-siècle nous en impose par sa vitalité et la constance de sa production artistique. Découvertes, inventions, renouvellements, voilà ce qu'il nous donne à voir. Il emporte surtout notre admiration. Qu'en sera-t-il demain ? Les modifications du goût ne sont guère prévisibles. La perception de l'artiste, sa



DE CHIRICO. Intérieur Métaphysique (Coll. Frua De Angeli, Milan)

DALI. Le Couple, 1937  
(Coll. particulière à Paris)



Celle-ci a été une tentative phaétonienne pour mener, à pleines guides de couleurs pures, le char du Soleil, jusqu'à ce qu'il versât dans les peaux de lait grisâtres de l'Eridan. Aventure bâtarde (Platon était un fils naturel d'Apollon), qui niait le noir, qui niait les « terres » ; mais aventure merveilleuse qui sacrait le peintre pontife solaire.

Il n'en ait pas moins vrai que les dissidents de l'Impressionnisme ont mieux réussi que ses tenants. Parce que, comme Socrate, ils ont donné la primauté à l'imitation de la réalité.

Cézanne, bien qu'il fût doué magistralement pour le grain, la tactilité, la touche qui est déjà le plasma d'un monde, recherchait aussi passionnément, par delà cette musique de l'apparence qu'il modulait si bien, la solidité d'une architectonique, l'harmonie des lignes de force : l'idée rythmée. Il ne faisait pas qu'imiter la nature ; il l'analysait pour la mieux synthétiser.

Néanmoins, que l'on double comme il se doit le mot imitation de la nature en général et de la figure en particulier du mot interprétation même géniale, on n'en reste pas moins dans le cycle de l'imitation. Quand Platon donne la prééminence au rendu de la réalité plutôt qu'à celui de l'apparence, cette réalité demeure *ressemblante*, chez Cézanne comme chez Polygnote, et chez ce Zeuxis dont des moineaux trompés becquètent les raisins trompeurs, depuis deux millénaires. C'est pourquoi le philosophe implacable, disciple de Socrate et maître d'Aristote, qui n'a pas besoin de sa vue pour concevoir la vraie beauté, constatant que les Beaux Arts sont imitatifs dans la plupart des cas, ne leur accorde qu'une « *beauté relative* ».

Or pour lui, Platon le divin, athlète de l'absolu, il y a une beauté bien supérieure. Avant le « Philèbe », il vient sans doute d'écrire le « Timée » et c'est le système cosmogonique de celui-ci qui lui a permis les conclusions esthétiques de celui-là.

Timée, astronome, n'aime point les figures qui n'ont qu'une beauté relative, belle seulement sous quelque rapport transitoire ; il n'aime que celles qui sont « *toujours belles par elle-mêmes* ». Et comme tout à l'heure, Platon précise. Il entend par beauté absolue de la Forme « *quelque chose de rectiligne et de circulaire, et les surfaces, les corps solides composés avec le rectiligne et le circulaire* ».

Pour les Pythagoriciens déjà, la ligne droite signifiait l'infini et la ligne courbe le fini, le rectiligne et le circulaire sont donc les clefs de deux mondes et renferment dans leur simplicité élémentaire, susceptible des constructions les plus transcendantes, une magie propre si efficace, si suggestive, que lorsque s'offre à nous la multiplicité chaotique des formes vivantes, notre esprit éprouve une satisfaction très grande à les y démêler, les en isoler. La clef d'or est retrouvée.

Lorsque le rectiligne et le circulaire se combinent en figures pures : surfaces ou volumes, ce qui trouve alors son expression, c'est le Nombre. Les Formes sont issues des Nombres. L'univers est Nombre et Xénocrate définit l'âme : « un Nombre qui se meut ». On sait la Mathématique pythagoricienne

des Nombres têtes de séries, la Divine Proportion, la Porte d'Harmonie, la Section d'Or. C'est à cet anneau magistral de l'Ame du Monde que Platon, à son tour, suspend le Corps du Monde, au nom de la Tétractys, de la Pentade, de la Triade et de la Dyade.

Il avait reçu l'initiation en Égypte, dans la Grande Pyramide, architecture géométrique et cosmique. Contemporain de Phidias, il vit le Parthénon dans sa mathématique immaculée.

Depuis, la tradition des Formes pures a été transmise au long des siècles, revivifiée par quelques génies. En musique par exemple, un Bach a édifié le temple monumental de ses fugues, évité les « plaisirs du châtouillement » et retrouvé ceux de la méditation constructive.

Quant aux peintres et aux sculpteurs, ils ont certes appliqué longtemps les « tracés régulateurs » nécessaires, mais non suffisants, pour réaliser des chefs-d'œuvre. Pourtant il faudra attendre plus de deux mille ans après Platon, avant qu'ils ne renoncent à reproduire les « objets vivants », les merveilleux objets vivants au long desquels se couchent passionnément nos yeux.

L'heure pourtant est venue. Au temps de Van Gogh, un de ses compatriotes, Piet Mondrian, va consacrer vingt ans d'efforts à éliminer l'apparence naturelle et à créer, uniquement avec des droites et des angles droits composés en oppositions permanentes et neutralisantes (en un infini émouvant, non tragique) le néo-plasticisme.

De son côté le gentil démiurge Kandinsky, sans se refuser au rectiligne, mais en acceptant aussi le « fini » du circulaire, épanouira en conflit lyrique avec cet ascétisme, le jardin fleuri de l'Abstrait. Après lui, ce dernier n'est plus limité à la seule géométrie. Le Kaléidoscope, les phosphènes, le feu d'artifice lui sont ouverts.

Au milieu du xx<sup>e</sup> siècle, l'Art Abstrait compte déjà près de trois générations d'artistes. Son universalité a conquis l'univers.

Peintres et sculpteurs ne sont pas actuellement les seuls disciples de Platon. Il y a aussi les ingénieurs qui, renonçant enfin à leur complexe d'infériorité esthétique, ne demandent plus aux arts décoratifs, pour leurs ouvrages, des feuilles de vigne dérisoires destinées à voiler les beautés de leur musculature. En dépit des nécessités de l'utile, de sa camelote, de ses tâtonnements, des renouvellements injustifiés que le commerce impose, comme des modes stupides à l'industrie, un Art fonctionnel s'affirme, prévu aussi par Platon qui n'a pas omis de parler « du compas, du cordeau et de l'équerre ».

Enfin, les mathématiciens eux-mêmes deviennent à l'instar des dessinateurs et des sculpteurs de prodigieux créateurs de formes quand ils traduisent en graphismes, en objets conceptuels, leurs équations différentielles, leurs fonctions elliptiques, les maquettes hypothétiques de l'atome, ou qu'ils concrétisent la solution plastique de leurs arides problèmes.

Que l'on aime ou non l'Art Abstrait ; qu'on lui préfère ou non l'Art Figuratif, il n'en reste pas moins que, dans la spire de l'éternel retour, un philosophe grec patronne et prédit la plus récente métamorphose de l'École de Paris et en fait, qui l'eût dit, une École d'Athènes bien imprévue... de Raphaël.

(Menton, mars 1951).

# Deux éclairages

par Charles Estienne

## Kandinsky & Miró

Certains seront peut-être étonnés, ou irrités, d'entendre toujours, et de plus en plus, parler de Kandinsky. Et cependant il est à peu près unanimement admis, aujourd'hui, qu'il est « un grand peintre ». Ce qui consiste à dire « un grand peintre comme les autres... ».

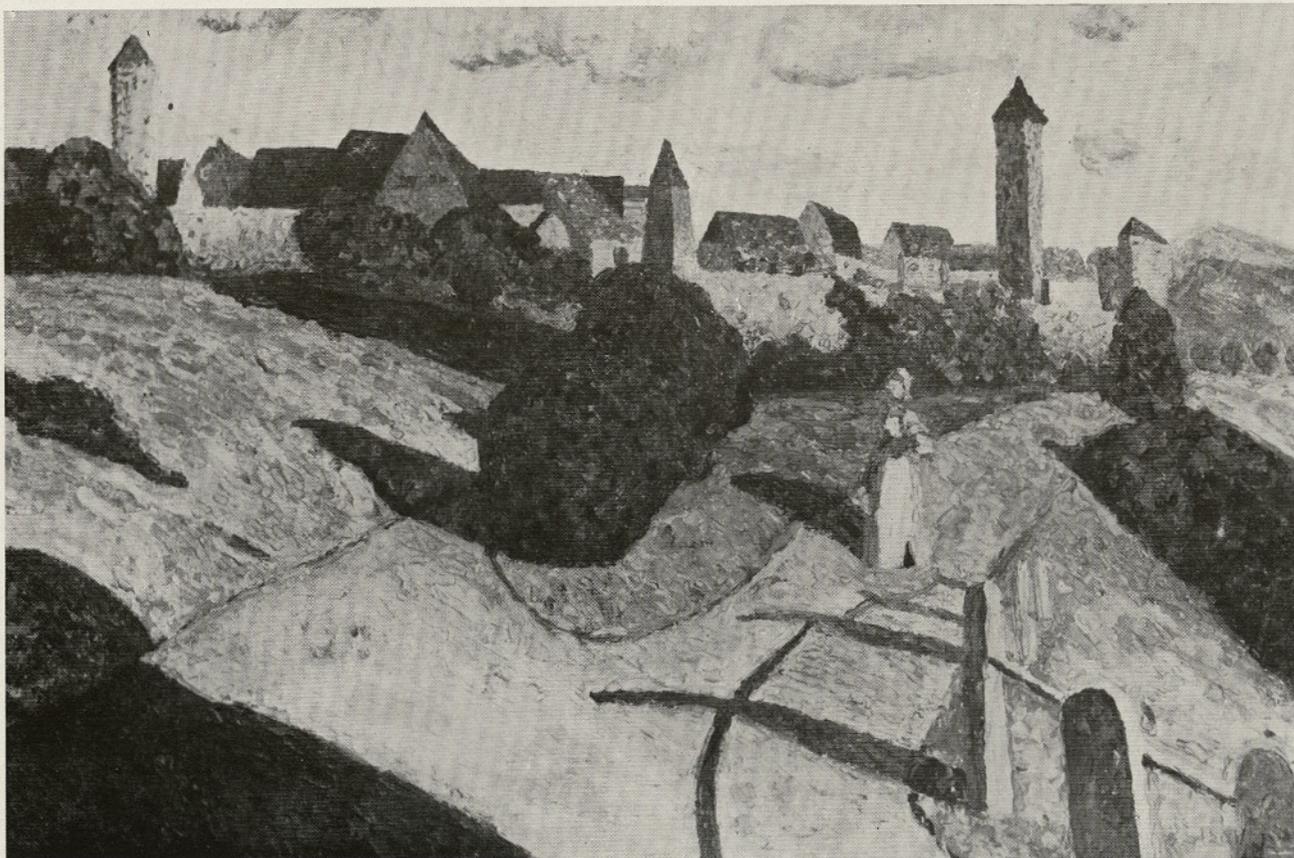
Or, précisément, Kandinsky n'est pas un grand peintre comme les autres grands peintres... À cet égard, sa position, au point d'intersection, presque impossible à déterminer, de l'universalité de la singularité, risque, tant elle est subtile et déliée, d'échapper à la pointe un peu trop « mousse » de méthodes critiques plus pénétrées d'esprit de géométrie que d'esprit de finesse. Le plus curieux c'est qu'on est sûr, la plupart du temps, d'avoir défini Kandinsky, que dis-je, de l'avoir *saisi*, en faisant la part égale de la géométrie et de la finesse. Une géométrie sur le plan du rationnel et une finesse sur le seul plan de la technique, celle d'un artisan chinois qui exécuterait comme au microscope, avec la pointe d'une aiguille, des travaux décoratifs à saveur folklorique. Et l'on oublie alors, assez grossièrement, que si Kandinsky a connu mieux que quiconque la matière picturale, il n'a donné dans aucun de ses pièges, et



KANDINSKY dans son atelier de Munich, en 1912

KANDINSKY. Vieille Ville, 1902 (53 x 79)

(Photo Scheidegger, Coll. N.K., Paris)





Paysage, 1910

(Coll. N.K., Paris)



Paysage avec un Village (97 x 70)

(Coll. N.K., Paris)



La Rue, 1908 (69 x 50)

(Coll. N.K., Paris)

que son art n'est pas une découverte de la raison mais *une aventure de l'esprit*.

C'est-à-dire : que l'élan et l'attitude intérieurs, bref l'intuition, y sont tout, et la raison — à savoir, le découpage dans la continuité fuyante du réel, de choses que « l'entendement désigne par des termes », rien. Et ce rien sépare, comme un précipice, l'abstraction plastique de pure et seule intuition vécue par Kandinsky, de l'abstraction prétendument plastique pratiquée par le plus grand nombre des néoplasticiens; non par Mondrian, certes, mais par ses suiveurs; ceux-ci appliquant lourdement, dans le domaine mouvant de la création plastique, par essence rebelle au déterminisme, des méthodes, et pire, des procédés de mécanique rationnelle qui tendraient à faire du tableau une épure d'architecture bizarrement détournée de ses fins propres.

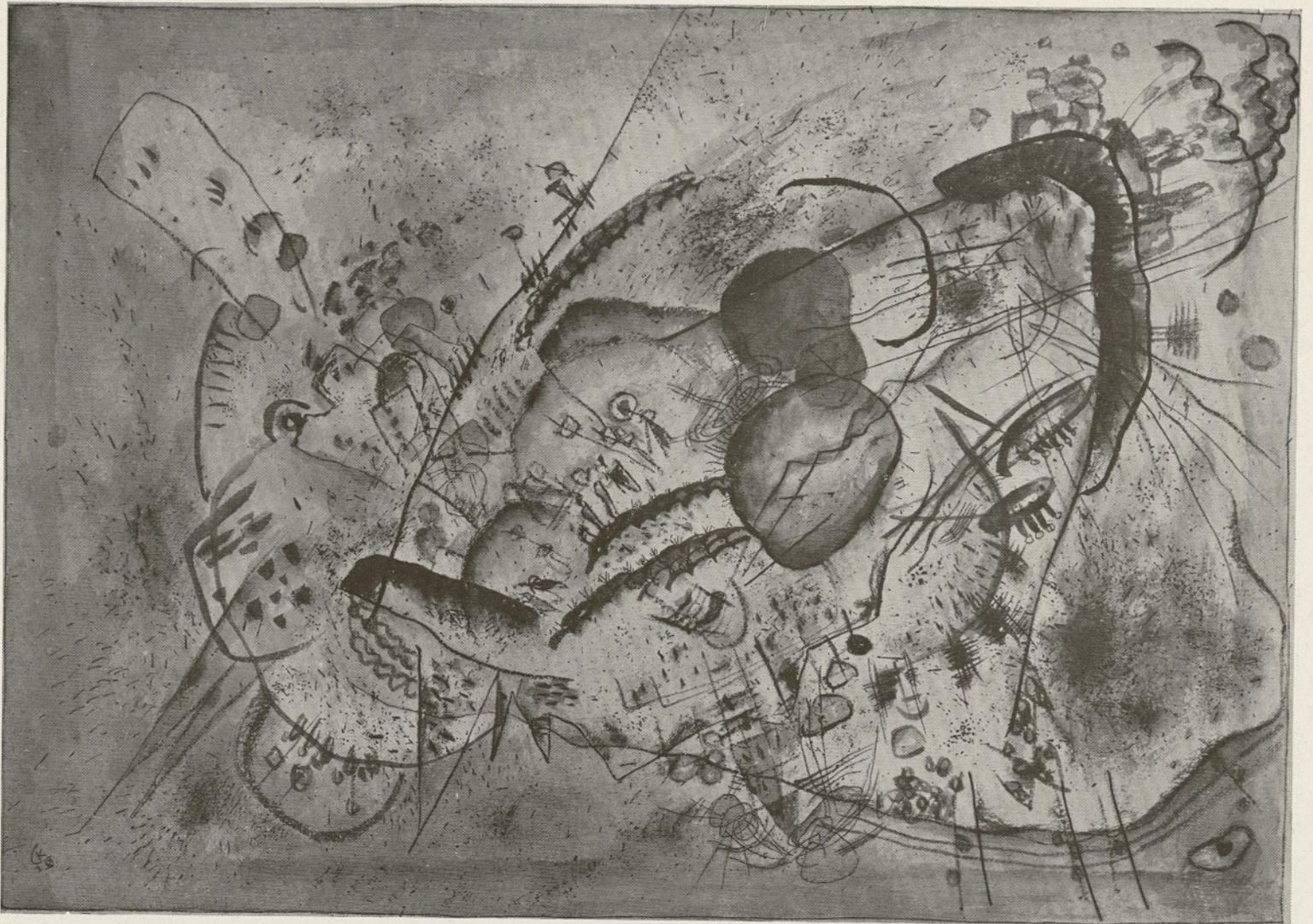
Et dans ce cas, les formes géométriques ne sont plus ce qu'elles devraient être, à savoir : des métaphores, des signes plastiques, mais les « termes » arbitrairement opposés à la « continuité mouvante » du réel. Il est cependant bien vain de prétendre, ce réel, l'« enserrer, dans une définition », alors qu'il s'agit de « le suggérer par des comparaisons. Rassembler de toutes parts les métaphores qui peuvent amener autrui à prendre l'attitude intérieure où l'intuition surgit presque d'elle-même, telle est l'ultime ressource... ». Alors, mais alors seulement, la forme géométrique ne sera plus un concept cérébral, un signe de vocabulaire d'une science, mais un « signe plastique et poétique », et comme le dit si admirablement Kandinsky un « être spirituel », véritablement doué de personnalité et dont « émanerait » le « parfum spirituel » qui lui est propre, impossible à confondre avec celui d'une autre forme, un cercle, par exemple, ou un autre triangle différemment disposé ou coloré... tout comme le parfum d'une violette se différencie et se discerne de celui d'une rose.

Telles sont les conclusions auxquelles Kandinsky était déjà arrivé en 1911, au moment où il écrivait « *Du Spirituel dans l'art* ». Mais ces conclusions n'étaient qu'une des étapes d'un long cheminement amorcé bien des années auparavant à Moscou, puis à Munich, devant un tableau de Manet, puis de lui-même, où l'artiste n'avait pu se reconnaître et s'émouvoir qu'à la fonction purement esthétique de l'objet perçu.

Par là même, du fait de cette expérience et de cette intuition, Kandinsky assignait comme fonction à l'artiste de « ne plus percevoir dans l'objet que le pouvoir de provoquer l'émotion ».

Ici commence, d'un mouvement dialectique qui est celui-là même de la vie, ce qu'André Breton a nommé la « *crise de l'objet* ». Et que d'autres que Kandinsky aient senti dans l'objet extérieur un obstacle à une prise plus profonde du réel, c'est possible, et même probable. Mais jusqu'à plus ample informé, il me semble être le seul à avoir vu aussi clairement jusqu'où cette crise de l'Objet mènerait la peinture, et qu'après avoir dissocié, dans le champ de la vision, une certaine sorte de réalité, il fallait en reconstruire une autre.

A quel point la géométrie ne lui semblait pas une fin en soi mais un moyen comme les autres moyens picturaux, je n'en veux pour preuve que les œuvres de ses dernières années parisiennes, où des structures géométriques recomposent d'autres structures mystérieusement organiques... Effet, sans nul



KANDINSKY. Aquarelle, 1918 (24 × 34,5)

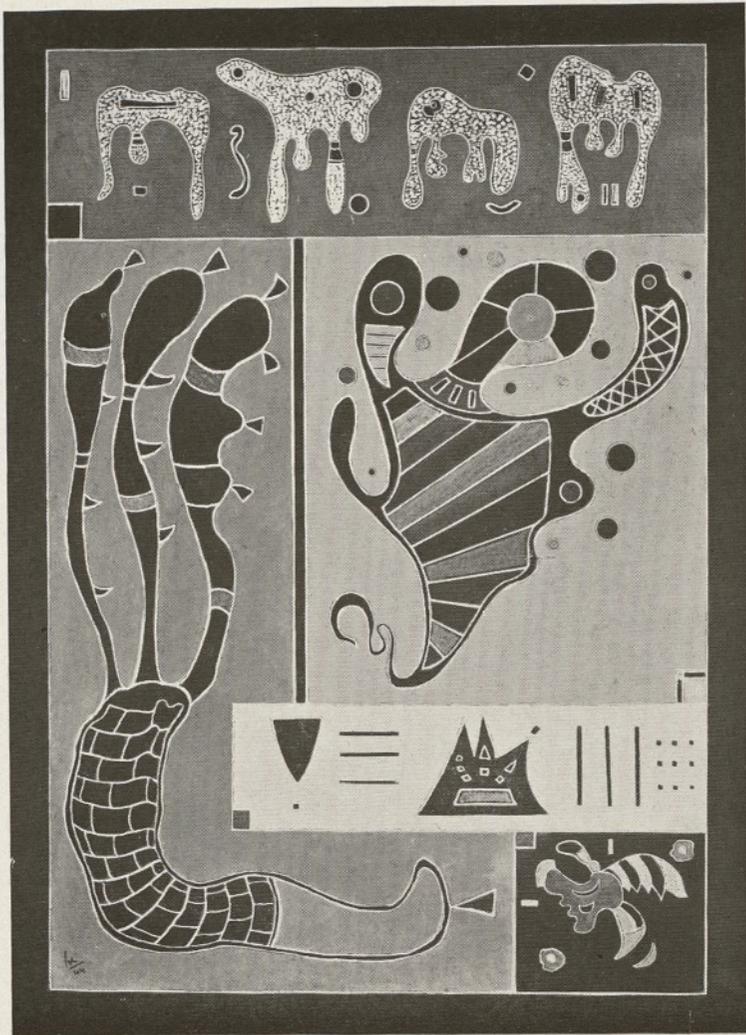
(Coll. Hilla Rebay, New York)

doute, de la profonde fidélité à soi-même d'un peintre abstrait qui n'hésitait pas à découvrir une part d'« abstraction » dans l'art d'Henri Rousseau et à baptiser cet art « réalisme de visionnaire ». Ainsi la « nécessité intérieure » a été le point de contact entre le rêve de Rousseau et l'intuition de Kandinsky. Dans cette perspective renversée — découverte de l'intérieur vers l'extérieur, du contenu vers la forme — les deux démarches se côtoient spirituellement, et de l'un et l'autre l'on peut dire que « par des épreuves rigoureuses le rêve mérita d'être présenté comme l'expression aussi rapprochée que possible de la plus profonde réalité ».

Cette citation et les précédentes ne sont pas de Kandinsky (sauf le texte ayant trait au « parfum » du triangle) mais du philosophe Étienne Gilson, dans une étude intitulée « Art et métaphysique » publiée en 1916 (dans la « Revue de métaphysique et de morale »). Étude remarquable à deux titres : par sa date et par la façon dont un philosophe de profession, non spécialisé dans la critique d'art, certainement très peu au courant du mouvement abstrait, a été amené par le mouvement même et la logique de sa pensée, à définir et le processus

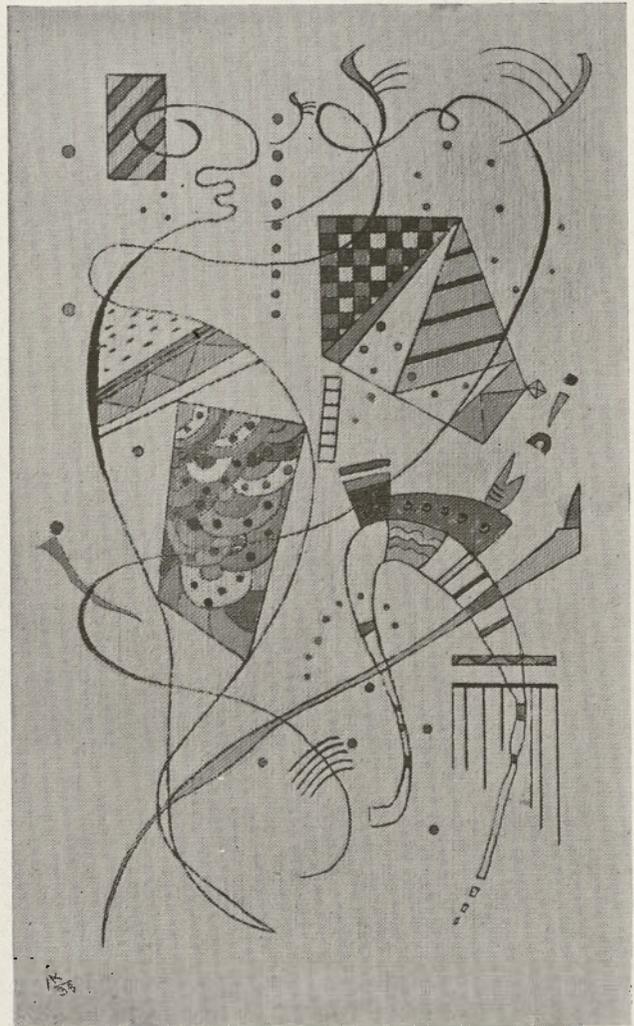
d'abstraction inhérent à toute tentative de création esthétique, et la dialectique d'abstraction propre aux années que sa pensée était en train de vivre. Et d'autre part, que ces pages de Gilson aient pour sujet non les rapports, les différences, mais les « analogies » entre l'art et la métaphysique, que certains des développements ayant trait à la métaphysique puissent s'appliquer, presque sans changements, à l'art, ces deux modes de connaissance ayant pour base commune *l'intuition*, le fait en dit long, et sur cette aventure de la connaissance qu'est l'art en général, et sur l'aventure abstraite en particulier. On notera enfin que certains des termes employés par le philosophe rappellent étrangement certains des mots employés par le peintre.

Voici d'abord « l'élan », initial. « L'artiste va au devant du réel d'un *mouvement* spontané, et comme s'il était mû par une sympathie instinctive. Pour s'installer au cœur de la réalité, il se fie à une sorte d'harmonie préétablie qui le destinait à comprendre profondément certains aspects de l'univers où il pressent cet accord et comme cette parenté qui l'unit aux choses; un élan intérieur le porte vers elles et le retient attaché à leur contact jusqu'à ce qu'il soit



KANDINSKY. Cinq parties, 1944

(Gal. Maeght, photo Vaux)



La Petite Émouvante, 1938 (22x35)

(Coll. N.K. Paris)

parvenu au plus intérieur de leur essence et jusqu'à ce qu'il ait réussi à l'exprimer ».

Se passe alors le problème de l'expression, c'est-à-dire le problème de l'Objet. Le but de l'art étant de rechercher l'essence des choses et non leurs « accidents » — ou, si l'on préfère, l'essentiel *sous* l'accidentel, voire *par* l'accidentel, et le reflet, pour les impressionnistes, n'étant pas l'accident pittoresque, mais l'âme, l'expression même de la lumière — la fonction propre « de l'objet est de provoquer en nous l'émotion ».

Ainsi la « perception » de l'artiste, « d'un genre spécial », est constitué en son fond par une sorte d'« abstraction à base affective ». Mais « à la perception passive du début succède la volonté d'élaborer une représentation qui en tienne place... Puisque décidément l'objet n'est pas construit en vue de nous émouvoir, il ne nous reste qu'à le *reconstruire* nous-mêmes en vue de cette fin « Et comment ? ». « Par un effort d'abstraction ».

Relisons ces lignes, toute l'aventure spirituelle, et j'ose même dire technique de Kandinsky y est incluse, de la découverte de Moscou (la « Meuse » de Manet), la « révélation » de Munich (le tableau renversé) à la « grande synthèse » des années parisiennes. Et il est capital de noter, pour conclure,

deux choses : la coïncidence — chacune se tenant à son plan cependant — de deux pensées qui s'ignoraient, et l'accent émotionnel dont se marquent deux prises de conscience aussi lucides...

L'abstraction de Kandinsky n'est pas une froide et arbitraire construction de la raison; elle est, comme la pensée de Novalis, et réalisée plastiquement et lyriquement, l'élan même de l'homme vers le plus profond réel.

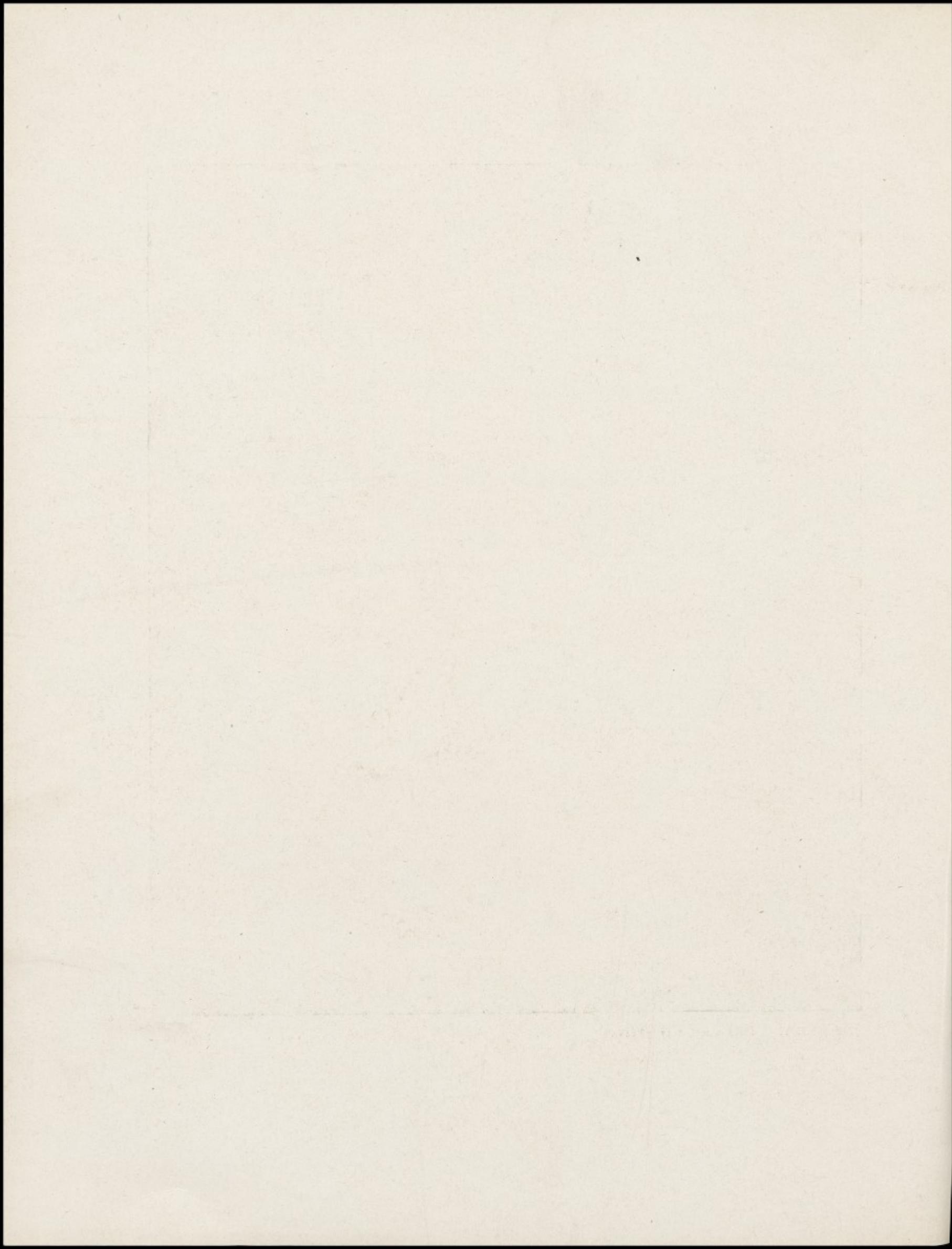


Il y a bien des façons d'apporter son hommage à Kandinsky, et l'hommage le plus éclatant consisterait sans doute à saluer la présence, dans l'œuvre et dans l'aventure du grand peintre russe, d'une *pensée* réalisée, et dans la peinture elle-même et dans l'intelligence que l'artiste en eut — l'obscurité de la création et la clarté de conscience dont elle s'entourait en même temps, paradoxalement, ayant pour dénominateur commun non la raison, mais l'esprit.



KANDINSKY. Grilles et autres, 1937 (38x46)

(Coll. Vittorio De Sica, Rome)





KANDINSKY. Composition n° 10, 1939 (195 × 130)

(Coll. N.K., Paris)

KANDINSKY. Composition n° 9, 1936 (145 × 114)

(Musée d'Art Moderne, Paris)





KANDINSKY. L'Élan tempéré (Dernier tableau peint en 1944)

(Coll. N.K., Paris)

Il y a plus, cependant, et surtout *plus loin*. Ce n'est pas tout de se placer sous le signe de l'esprit, si l'on entend seulement par là une position au-dessus, et par suite, en dehors des problèmes inhérents à la réalité profonde de l'homme et des choses, c'est-à-dire, tranchons le mot, à la présence souveraine de la Nature. Il n'y a pas à se le dissimuler, l'art au sens le plus élémentaire, se définit, se situe et se juge par la relation de l'homme à la Nature, et tout art se condamne qui se réfugie dans l'irréalisme pour n'avoir pu opérer la relation *réelle* avec la Nature.

Et quand je dis réelle, on entend bien qu'il s'agit d'une relation *concrète*, poétique, en un mot, allant d'emblée à *l'esprit des choses* — cette expression étant de Kandinsky lui-même, comme le mot de « concret » employé plus haut — et l'on voit alors qu'il ne s'agit nullement de cette relation seulement extérieure par quoi se définit le « réalisme », mais de cette perspective mystérieuse découverte par le poète au cœur même du sentiment qu'il aide soi-même et du monde, quand ce sentiment est assez fort et éclairé d'esprit pour livrer le rapport vivant de l'homme

avec le monde, pour retrouver l'esprit des choses et en donner, si l'on peut dire, le chiffre.

On voit bien alors quelle est, dans l'art de Kandinsky, la part de l'esprit : « c'est à la fois et cette part secrète de nous-mêmes où nous rejoignons comme par enchantement la part secrète des choses et le cœur du monde; et l'exigence inlassable qui refuse de « s'attarder à l'ornière des résultats<sup>1</sup> » et conduisit un peintre, doué comme peu, non à se mutiler, mais à réserver et dénuder, dans chaque moment de son œuvre, la partie la plus essentielle et la moins corruptible. D'autres célébreront l'importance historique et plastique de cette œuvre : mon hommage s'adressera surtout à cette essence précieuse en quoi se condensa cet art, au fur et à mesure de son développement, lui donna enfin son inimitable et princière qualité. Voici le message d'un seigneur de l'esprit, et il n'est hermétique que pour ceux qui sont impuissants à voir dans ce qu'on appelle l'esprit le reflet même de l'homme sur l'immuable et éternelle majesté de la matière.

CHARLES ESTIENNE.



KANDINSKY. Tension Tranquille, 1935 (81 × 100)

(Coll. H. Ruff, Berne)



KANDINSKY. Le Lien vert, 1944 (57 × 46)

(Coll. N.K., Paris)

Kandinsky fait figure de prophète. Il pressent, l'un des premiers, la puissance spirituelle des formes. Que l'esprit circule jusque dans l'élémentaire, voilà qui ne saurait surprendre le philosophe : rien ne saurait être sans âme. L'esprit, nous dit l'animiste devant son amulette, gît déjà dans le fétiche. L'esprit, comme le ressent confusément le métaphysicien, sommeille, tout vivant, sous la confusion des monades. L'esprit, proclame la psychologie ou la psychiatrie des types, surgit d'entre les structures et circule dans la construction des figures. L'esprit enfin s'impose péremptoirement dans les vues de l'artiste et l'imagination sensible de l'inspiré, comme un nom plus subtil réservé à l'intuition contemplative. C'est tout cela que nous rappellent les plus fameux livres de Kandinsky, livres classiques s'il en fut. C'est tout cela, et à chaque degré de l'esprit, que nous rappelle l'élévation lyrique, abstraite et chaude de sa peinture. Son art nous vient du Turkestan après avoir traversé les steppes, abordé les déserts. Il s'est posé là pour rêver, comme sur le tapis le plus riche et le plus intense offert et composé pour nos méditations. « Toute œuvre d'art est l'enfant de son temps encore que très souvent, elle soit la matrice de toutes nos émotions. Chaque

époque d'une civilisation crée un art qui lui est propre et qu'on ne verra jamais renaître ». Devant Kandinsky, le précurseur, loin des tableaux du monde, un souffle héroïque de folklore nous saisit. Kandinsky a fait le portrait, tout ensemble de son esprit et de sa terre. On croirait voir, devant ses toiles, passer quelque évocation majeure de Borodine, quelque chevauchée de Gengis-Khan, dans la lumière sercine, cendrée et méditative d'une sagesse d'Asie venue de bien plus loin encore.

RAYMOND BAYER.

*Professeur à la Sorbonne.*

Sans aucune transposition, sans correspondance artificielle, la peinture de Kandinsky vous plonge directement dans un état de contemplation, analogue à ceux que provoquent la poésie ou la musique. On est là dans un univers plastique, parmi des créatures plastiques, mais aucune analogie ne vous y guide qui vous expliquerait les raisons de votre délice. Bien plus, ces créatures plastiques n'ont point de sœurs parmi celles de nos arts; nous ne retrouvons en elles aucun des signes de notre vocabulaire; elles ne nous font pas signe. Sans doute ne

leur pouvons-nous trouver de parenté qu'avec le langage de l'Asie. Avec elles nous sommes entièrement dépayés.

Kandinsky s'est longuement expliqué sur les origines de son génie et les commencements de sa vocation créatrice. Il y a eu là toute la passion d'un poète qui, en lui-même, poursuit son secret et finit par le forcer avec jubilation. Ce secret est vraiment celui d'un poète, ou, disons-le encore, d'un musicien, c'est-à-dire une puissante masse d'affectivité qui doit se produire, et qui le fait en termes connus d'elle seule et seuls capables de la satisfaire. Les couleurs, les traits, les formes — ces formes étrangères et étranges — ont un sens pour ce poète et il vit au milieu de tout cela comme un magicien dans son jardin d'herbes magiques. La nécessité, l'authenticité de cette création sont irréfutables. Aussi, loin de provoquer la résistance, imposent-elles le plaisir. Il y a une joie parfaite et profonde à accepter pareille œuvre de vie, si chantante, si singulière, si résolue. Et ma joie non plus, je ne la discuterai pas. Je la laisserai me combler de sa festivité enrubannée, de ses espaces, de ses charmes, de son exquise nos talgie.

JEAN CASSOU

Depuis 1939 je n'avais plus revu Kandinsky. En décembre 1944 j'eus la nouvelle de sa mort et en 1949 j'allai pour la première fois revoir Paris. J'eus la chance de pouvoir voir l'exposition chez Drouin « Époque Parisienne 1934 à 1944 ». Et peu après, l'exposition « Blauer Reiter » à Munich, avec les travaux de la première période jusqu'en 1914. Une coïncidence extraordinairement favorable, les débuts et la dernière conclusion.

L'impression fut de la même intensité. Ce n'est qu'à Munich qu'on se rendit compte de la grandeur imposante qu'avait eue, en 1910, la révolution de l'art. A cette époque-là Kandinsky éclipse ses amis et est en tête de tous. Les dernières dix années qu'on voit chez Drouin sont la justification et le couronnement de ses recherches. Le printemps de l'éclosion est devenu automne et hiver, mais quel hiver ! C'est un style de vieillesse, tel chez Rembrandt, chez Goethe, où suffisent des allusions, des mots couverts, des fragments. L'époque des phrases complètes, de la syntaxe détaillée est passée, le temps et la force sont réservés à des lumières et des expressions de dernière valeur. On vit chez Drouin que l'art de Kandinsky était enraciné dans le spirituel et que pour lui le problème de la forme telle qu'elle n'a jamais existé. Les formes s'étaient modifiées par le fait que la maturité de la vieillesse avait remplacé la passion et la pluralité par le recueillement et l'unité, que la conception de l'univers s'était élargie.

Kandinsky n'aimait pas voir projetés des sujets dans ses tableaux, à moins qu'il ne s'agisse de tenues ou de procès généralement spirituels. Les derniers ouvrages en imposent la suggestion d'une façon presque plastique, et il arrive que l'on croit y voir

des visions d'un autre monde qui auraient pour nous la valeur expressive d'un symbole. D'autres tableaux se trouvent infiltrés d'archaïsmes, d'éléments d'archétype et de mémoire humanitaire ; il en résulte des concordances avec les cultures anciennes. Les figurations de Kandinsky ont plutôt l'aspect de symboles d'un monde à venir, elles sont messianiques, pleines de promesses. Dès 1912, Franz Marc avait reconnu ce qu'il y avait dans Kandinsky de prophétique, les tableaux de la dernière période en sont la réalisation, la base d'une communauté dans l'esprit et la vérité, à laquelle Kandinsky a aspiré de toute sa vie. De là la grande vertu attractive qu'il exerce sur la jeunesse qui se détournant des vieux dieux est à la recherche d'autres qui ne sont pas décevants.

Will Grohmann.

Kandinsky a libéré les esprits, leur a donné le courage de découvrir ce nouveau continent de l'art. Son influence n'était pas seulement révolutionnaire, il a montré le chemin pour toute la peinture abstraite — ou, comme il l'appelait plus tard : concrète — jusqu'à nos jours. Dans la première période « dramatique » de son œuvre, nous trouvons déjà, en germe, toutes les formes et compositions de la plupart de ses disciples. Et c'est là, justement, la force de sa création : que personne ne peut l'ignorer. Mais cela prouve, en même temps, qu'il a fait une véritable découverte, qu'il a trouvé des lois objectives et universelles.

Ludwig Grote.

Si avec un recul de quarante ans, on juge l'évolution de l'art moderne, ramifié et transformé de

manières multiples, la personnalité de Wassily Kandinsky s'en détache plus librement, plus audacieusement, son importance et sa signification s'accroissent. Personnalité universelle, inaugurateur d'un nouveau monde visuel, peintre dont la maîtrise créatrice égale la responsabilité technique, il est aussi bien précurseur par son langage, par ses rythmes, par sa poésie même. Comme inventeur de nouvelles méthodes picturales il est en même temps théoricien et pédagogue, qui analyse et expose ses idées dans deux ouvrages fondamentaux : « Du Spirituel dans l'Art » (1911) et « Point, ligne par rapport à la surface » (1926).

Kandinsky réunit dans sa personne les qualités de grand innovateur, savant et créateur. La portée de ses œuvres dépasse le plan de l'art et atteint celui de l'éthique.

C'est encore sa grande responsabilité devant son époque et des tâches, qui lui sont assignées, qui l'amènent à la révélation d'une nouvelle beauté.

Dès l'époque du « Cavalier Bleu » à Munich, donc dès 1910, il présentait les lois scientifiques, spirituelles et artistiques, qui devaient dominer l'avenir. C'était une nouvelle conception du monde qu'il rêvait d'exprimer dans son art et qui devait s'épanouir entre ses mains. Un art illuminé par la clarté de son esprit. Un monde illimité de formes et de couleurs faisait son apparition, imprégné de souvenirs de sa terre natale et en même temps enrichi par les apports de la sensibilité la plus moderne. Un don, offert par lui au monde comme préfiguration des temps à venir.

C. Giedion-Welcker.

KANDINSKY. Autour du Cercle, 1940

Museum of Non-objective paintings, New York





KANDINSKY. Un Conglomerat, 1943 (42x58)

(Coll. N.K., Paris)

# Poésie des formes et des couleurs

Il y a peu de peintres dont on puisse dire qu'ils sont poètes sans déceler par là même une certaine déficience, plus ou moins avouée, du pouvoir de création plastique. Et en y réfléchissant plus encore, il y a très peu de peintres dont on puisse dire qu'ils ne sont pas seulement peintres — mais qu'outre le pouvoir de créer des formes et des couleurs qui « tiennent » déjà ensemble (ce qui est l'ordinaire de ce qu'on appelle assez pompeusement le langage plastique) ils ont le don, non de nier ces formes et ces couleurs, ni même, à vrai dire, de les dépasser, mais de transmettre par elles cet indicible qu'après tout elles sont faites pour nous donner et qui ne se réduit pas — il est bon de le rappeler, aujourd'hui plus que jamais — à leur seul mécanisme.

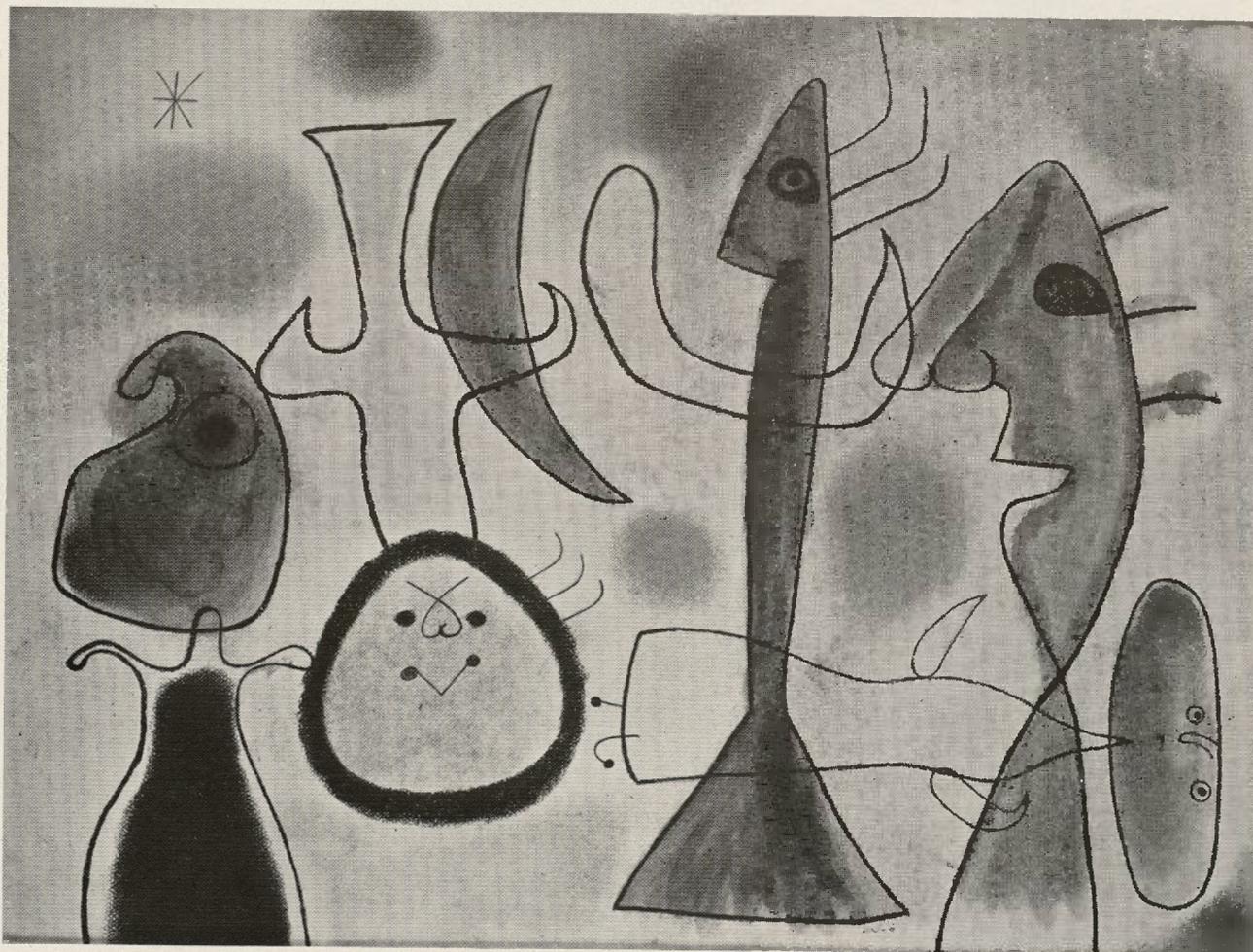
Loin donc de contester la puissance ou la nécessité du « langage plastique », nous reconnaissons au contraire ses droits et ses pouvoirs en tant que langage; mais nous constatons alors qu'un langage ne peut que par sophisme, et abuisement, être considéré et traité comme une fin en soi, et qu'enfin *il est au service d'autre chose, à savoir, sa signification.* Et si



JOAN MIRÓ

MIRÓ. Personnages et Oiseaux dans la nuit, 1942 (49 x 64)

(Gal. Maeght, Paris)





MIRÓ. Femme et Oiseau au clair de lune, 1949 (Tate Gallery, Londres)



MIRÓ. Personnage, Chien et soleil (Donation Hoffmann, Bâle)

l'on parle de la signification propre au langage plastique, on ne doit pas songer à un stérile jeu de miroirs — le signe renvoyant indéfiniment au signe, c'est-à-dire à soi-même — mais à la réalité mystérieuse que ce langage plastique est *seul* habilité pour déceler et exprimer.

Ainsi faire état de la « signification poétique » de la peinture — de telle peinture — ce n'est pas dangereusement séparer la poésie de la peinture, ou la peinture d'elle-même, mais rappeler que celle-ci est essentiellement *une poésie* : la « plastique », alors — comme toute littérature qui dépasse la prose — n'est qu'une des branches, et certes pas la moins originale, de *la poétique*.

Ce ne sont donc pas seulement les mots qui ont le pouvoir de faire l'amour : formes et couleurs le peuvent aussi de naissance. Mais une vérité aussi élémentaire est loin d'être unanimement admise, et il est bon alors de saluer en Joan Miró *le poète des formes et des couleurs*, à une époque où la mode est un peu trop souvent d'en organiser de froids mariages de raison. Et Miró lui-même nous y invite qui déclarait un jour : « je ne fais aucune différence entre peinture et poésie ».

Ce n'est pas que Miró ne soit pas d'abord un peintre. Manieur de formes et de couleurs il l'est à tel point qu'un manieur de mots tel que Raymond Queneau, enclin par définition, à tout tirer à la litté-

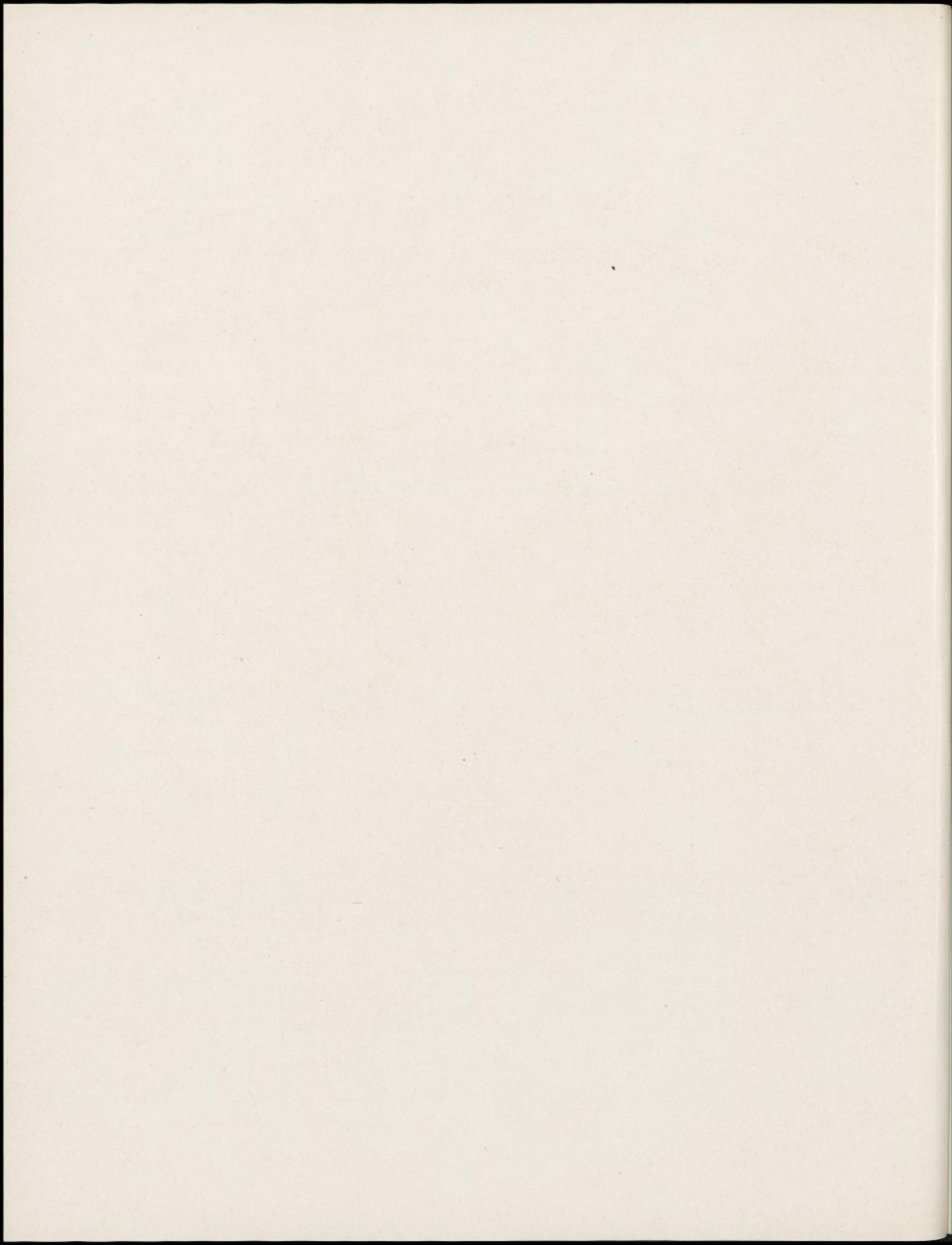
rature, a été bien obligé de dire des « signes » employés par le peintre : « ces signes peuvent enfin être détachés de tout support et prendre alors une valeur purement musicale de rythme plastique... » C'est-à-dire, peut-être, une valeur abstraite... Et de fait, à simplifier les choses, la seule surface déjà d'un tableau de Miró est organisée avec un instinct si intelligent, qu'on pourrait à la rigueur s'en tenir là, et déclarer que seul le départ compte — le départ « plastique », la « composition purement plastique » de la toile... Miró serait peut-être au fond un abstrait qui s'ignore, ayant seulement la coquetterie ou le besoin, un tant soit peu gratuit, de dialoguer de temps en temps avec les poètes et les littérateurs.

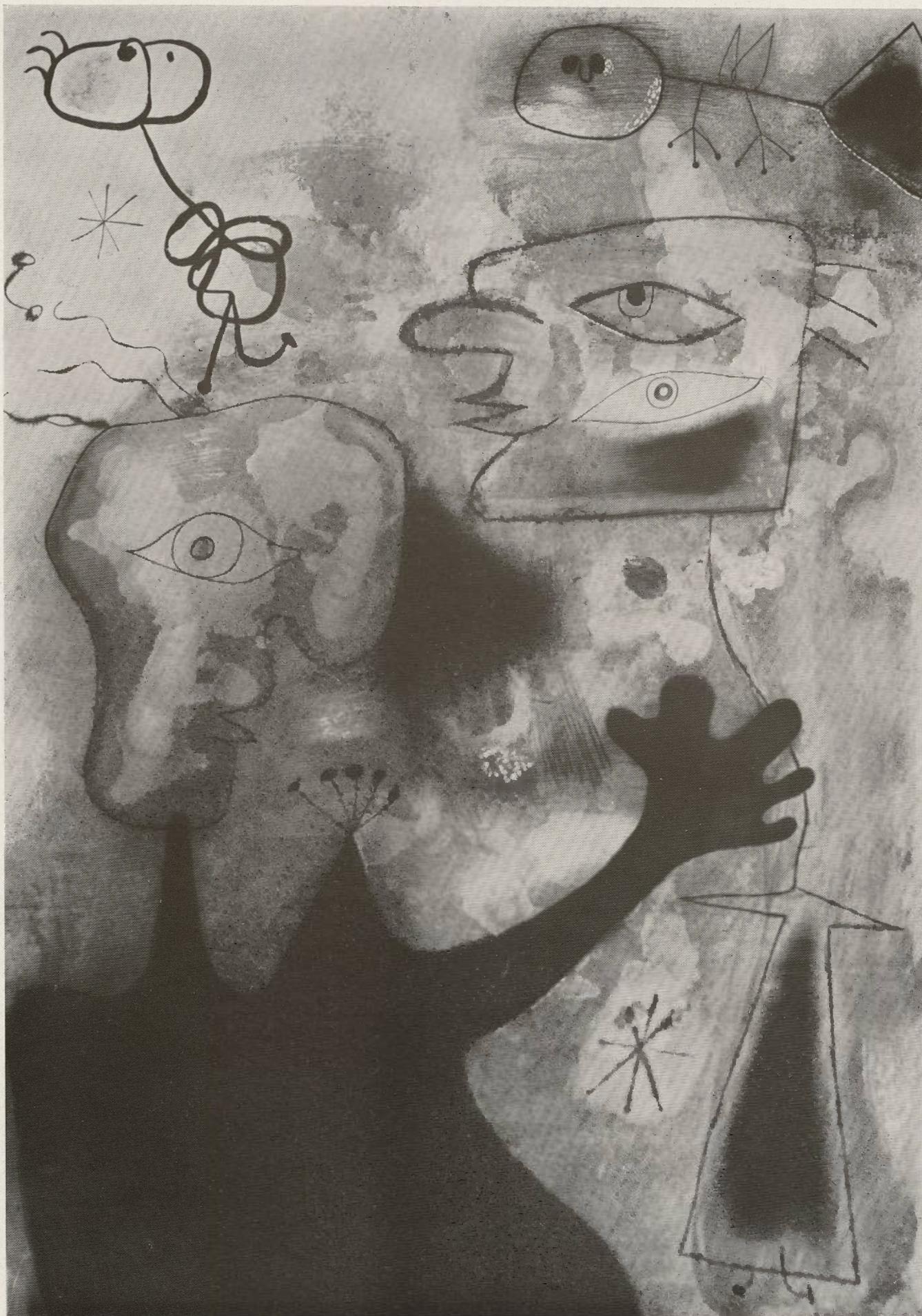
Et d'autre part Miró, comme d'ailleurs tous les peintres authentiques d'aujourd'hui, est passé par l'abstrait, et même l'abstrait total (s'il n'y est pas resté) et à ce titre il a pu très valablement tenir sa place dans une exposition consacrée aux origines de l'art abstrait. C'est là un fait très significatif, et pour Miró lui-même, et pour le problème de l'abstraction plastique. Quand un tableau se présente et vit essentiellement comme une surface colorée animée par une forme géométrique — un cercle noir par exemple — on doit reconnaître qu'il n'y a là nulle référence à quoi que ce soit du monde extérieur : et voici la première face du problème de l'abstrac-



MIRÓ. Femmes, lune, oiseaux, 1950 (146 × 114)

(Galerie Maeght, Paris)





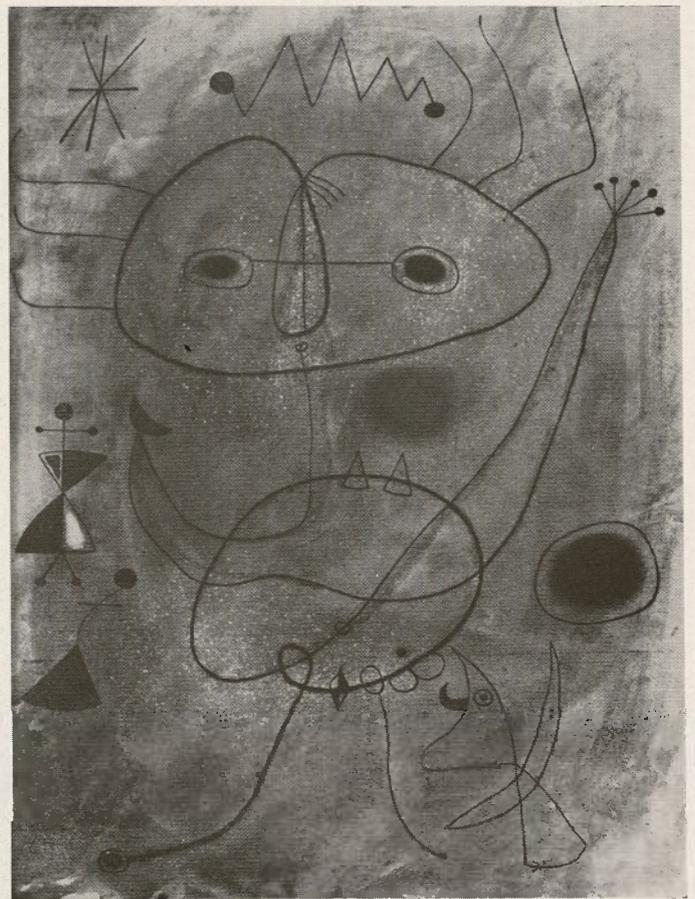
MIRÓ. Femmes, Oiseaux, Étoile. Aquarelle, pastel, encre de Chine sur papier (109×79)

(Galerie Maeght, Paris)



MIRÓ. Femme, Oiseau, Étoile, 1943

(Galerie Maeght, Paris)



MIRÓ. Femme, Oiseaux, Étoiles, 1942

(Galerie Maeght, Paris)

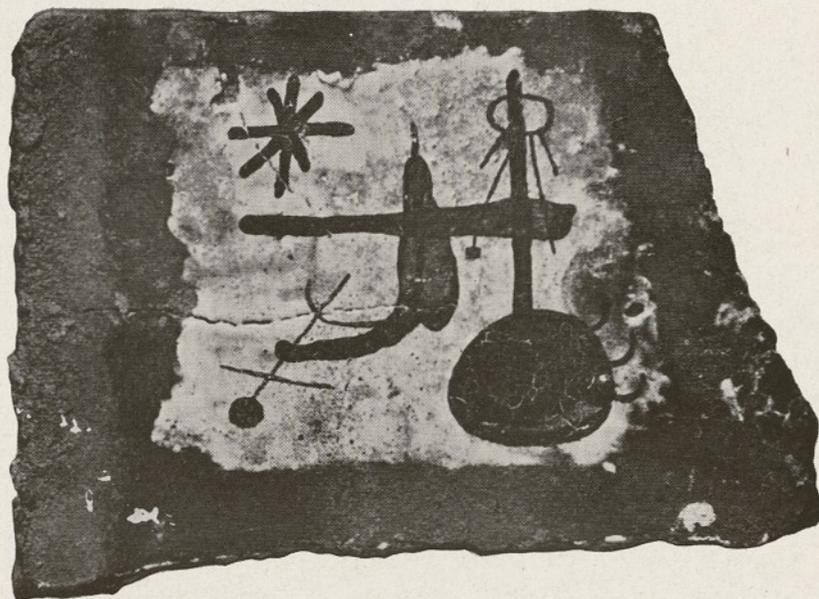


MIRÓ. Personnage devant le soleil.  
Gouache (66 x 52)  
(Gal. Maeght, Paris)

tion. Mais quand on découvre dans ce tableau bien autre chose et plus que le très sommaire rapport cercle rectangle —, ce rapport fût-il même d'une proportion aussi juste et sensible que l'on pourra l'imaginer — on dévoile du même coup l'autre face du problème de l'abstraction plastique, et de la critique externe et « figurative » de l'œuvre — basée sur son *aspect apparent*, abstrait ou non — on est bien obligé, pour rendre compte de sa structure totale et de son contenu, d'en faire la *critique poétique*.

L'on découvre alors par enchantement, le monde Miró, ce monde auquel renvoient ces signes et cette *écriture*, par exemple, qui constituent son dessin.

Allons à l'aventure, si vous le voulez, dans le Miró présenté à Avignon, à l'exposition d'Art



MIRÓ et ARTIGAS.  
Céramique, 1945 (23 × 16)  
(Galerie Maeght, Paris)

MIRÓ et ARTIGAS. Céramique, 1945 (16 × 22,5)

(Galerie Maeght, Paris)



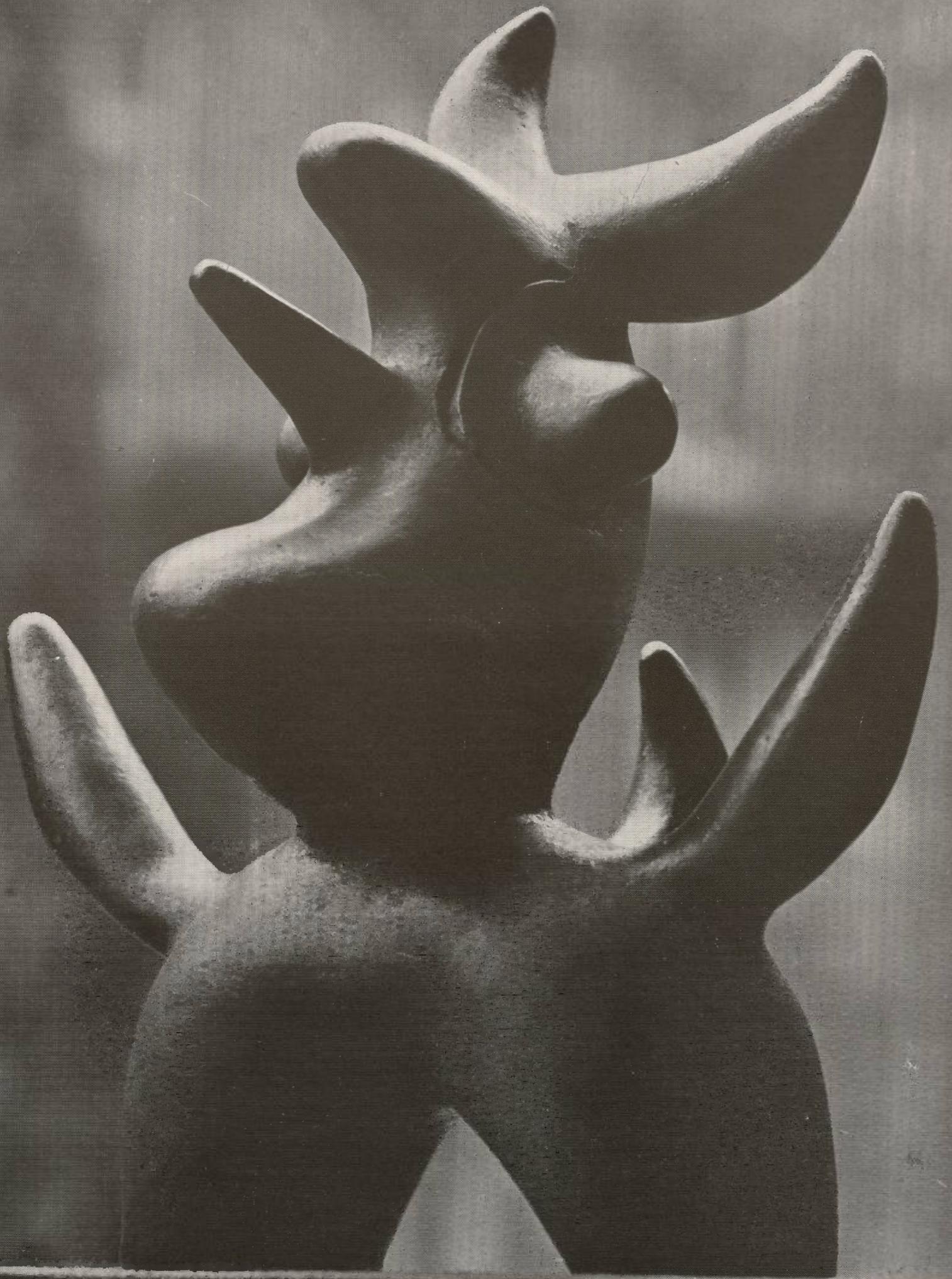


← MIRÓ et ARTIGAS. Céramiques  
(Galerie Maeght, Paris)

MIRÓ. Bronze, 1978 →  
(Photo Scheidegger)

MIRÓ. Os et fer coulé (21,5 x 12)





Mural. C'est d'abord une grande surface d'un blanc presque gris, ponctuée de taches noires peintes à plat, en formes, grosso modo, de cercles et de triangles, mais aussi de cœur et d'amandes... Le tout réuni par de capricieux traits filiformes disposés parfois en zigzag ou en étoile. Ça et là, tracés d'une brosse épaisse, les schémas enfantins de petites poupées à l'allure lointainement humaine ou animale. Là-dessus un piquetage de couleurs vives, rouges et vertes, sans parler du « noir », qui chez Miró est toujours une couleur, dense et chaude. Et tout ceci, en somme, donne assez bien l'aspect plastique le plus élémentaire de l'œuvre.

Mais si l'on approche, les surprises commencent. Donc ce tableau est organisé, plastiquement, mais *autour* d'une *grande figure*; à ce personnage central, une géométrie rudimentaire dessine un tissage tout en largeur pourvu d'un nez, d'une bouche (un simple trait), de deux yeux (plus un œil supplémentaire, disposé de travers et tendu en amande... Puis c'est un torse orné de deux seins (deux triangles pointés en bas) et de deux bras (deux moignons plutôt ou deux ailerons), ensuite une partie inférieure (le bassin...) en forme de cœur, et pour finir une paire de jambes vaguement phalloïdes... Autour

de ce curieux être, un ballet de signes, un alphabet en délire hésitant entre le point-et-virgule, la marionnette barbare et l'idée d'un serpent ou d'une étoile; bref, une danse, ou un pas — hésitation entre le signe abstrait et le signe magique.

Voilà donc le monde de Miró. Et quand on se rappelle ses débuts de peintre — ces paysages catalans si ingénus à la fois et si malicieux — on voit à quoi lui a servi l'abstraction plastique : à mettre au jour, de façon aussi stricte, aussi élémentaire, aussi nue que possible — ce folklore intérieur, rustique et magique, qui est son bien absolument personnel. Oui, le monde de Miró, ces populations à l'allure si autochtone qu'il ramène de son indigénat privé, il pourrait le baptiser, comme son confrère Henri Michaux, « mes propriétés ». Et l'on ne saurait mieux dire, que par ce cousinage avec le voyageur en grande Garabagne, à quel point le monde que nous livre Miró, s'il est dit par une écriture, plastique et originale comme il y en a peu, est le monde d'un poète; et que les signes sans équivoque ni littérature qui nous en parviennent sont ceux-là même de la poésie.

Et cependant, quelle écriture de peintre, toujours.

CHARLES ESTIENNE.

MIRÓ. Femme étudiant la musique, 1945 (168 × 130)

(Galerie Maeght, Paris)



# La leçon de Magnelli

par Léon Degand

En 1905 vivait à Florence un jeune homme de dix-sept ans. Ses parents l'avaient jugé trop frêle pour accomplir régulièrement le cycle de ses études. Trop indépendant d'esprit, aussi. Un jour, il se trouva tellement ignorant au contact des personnes cultivées qu'il se prit d'une grande passion pour l'étude. La littérature, la philosophie, les arts, tout y passa. Ce jeune homme, c'était Alberto Magnelli, aujourd'hui de puissante carrure et toujours avide de nouvelles connaissances.

A quelque temps de là, en vacances à la campagne, un peintre amateur de ses amis lui mit entre les mains une de ses palettes.

En 1909 Magnelli ose envoyer un grand tableau à la Biennale de Venise. Non seulement le tableau est accepté (parmi les cent élus), mais, à peine exposé, il est acheté par un comte russe d'Odessa. Encouragé par ce succès, Magnelli peint toute une série de tableaux représentant des personnages revêtus du domino des bals masqués. Personnages sans tête, déjà pour des raisons plastiques, on peut le supposer. Magnelli prend l'habitude de peindre par séries. Fervent des spectacles dominicaux de Stenterello, le bouffon florentin, il s'inspire du physique des spectateurs ordinaires de ce théâtre en des toiles où



ALBERTO MAGNELLI

MAGNELLI. Presque Grave. Paris, 1947

(Coll. R.-C. Graindorge, Liège)



les types humains sont caricaturés, plastiquement très transposés et réduits à quelques formes synthétiques, traitées par aplats. Les contrastes de couleurs sont violents. C'est l'époque du Futurisme et de la *Pittura Metafisica*. Magnelli ne se laisse influencer ni par l'un ni par l'autre. Son tempérament de peintre, à cette époque comme à présent, ne s'intéresse ni au mouvement ni au mystère poétique. Ce qui ne l'empêche pas de reconnaître la qualité où elle se trouve.

Nous sommes en 1913, à l'approche d'un moment crucial pour le peintre. Après une cure de natures mortes de format restreint (aucune ne dépasse un 20), qui sont autant d'exercices de composition, de recherches d'une parfaite convenance de la forme et de la couleur, Magnelli exécute une suite de grandes compositions à figures. Parmi celles-ci, *La femme accoudée*, qui date de 1914. Tout Magnelli apparaît déjà dans ce tableau. En dépit de concessions au réalisme du sujet et de ses accessoires, une profonde rigueur plastique détermine les rapports des parties à l'ensemble. La distribution des valeurs s'accorde avec le rythme du dessin pour engendrer un dynamisme statique, si caractéristique de l'œuvre de Magnelli. Ici aussi les contrastes de couleurs sont violents, mais d'une extrême justesse qui les empêche d'être criards. La matière est réduite à une mince pellicule, par où transparait le grain de la toile. L'aplat cerné règne en maître.

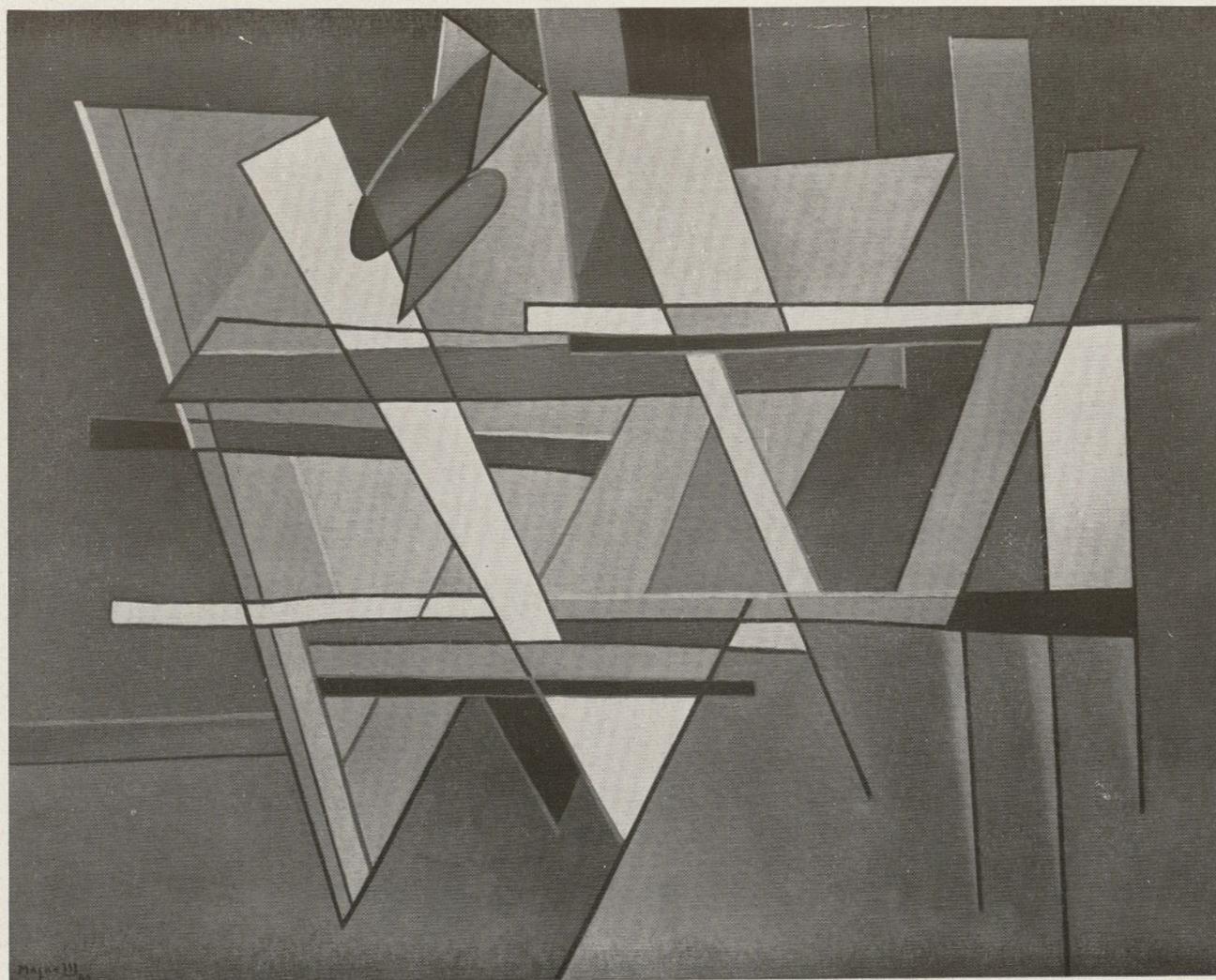
*La femme à l'éventail* (1914) précède immédiatement l'heure décisive. Le drapé de la jupe est soigneusement modelé, sans aucune équivoque. Mais peut-être est-ce pour rendre plus évidente l'absence de relief dans tout le reste de la composition. Les cernes ont disparu. Les plans se juxtaposent sans intermédiaires et jouent les uns par rapport aux autres par la seule vertu des couleurs et des valeurs. Dans les quelques tableaux suivants le modelé disparaît à son tour, la transposition est poussée au maximum et, en 1915, logique, inévitable, l'Abstraction se présente, avec ses caractères essentiels. L'expression plastique, que Magnelli poursuivait à travers la sollicitation des données du monde extérieur, il l'atteint directement par un effort qu'il lui fallut payer de nombreuses années de retraite au sein de la Figuration.

Ici se place donc une de ces crises sur la nature desquelles les psychologues de l'art contemporain, perdus souvent dans les spéculations métaphysiques, n'ont pas encore daigné nous apporter quelque lumière.

L'abandon de la Figuration pour l'Abstraction ne va pas nécessairement, chez un peintre, sans troubler son comportement psychique et, par contre-coup, son être physique. La Figuration, par les contacts qu'elle impose aux peintres avec le monde extérieur, favorise, en effet, chez la plupart d'entre eux, une sorte de possession sensuelle de ce monde, qui

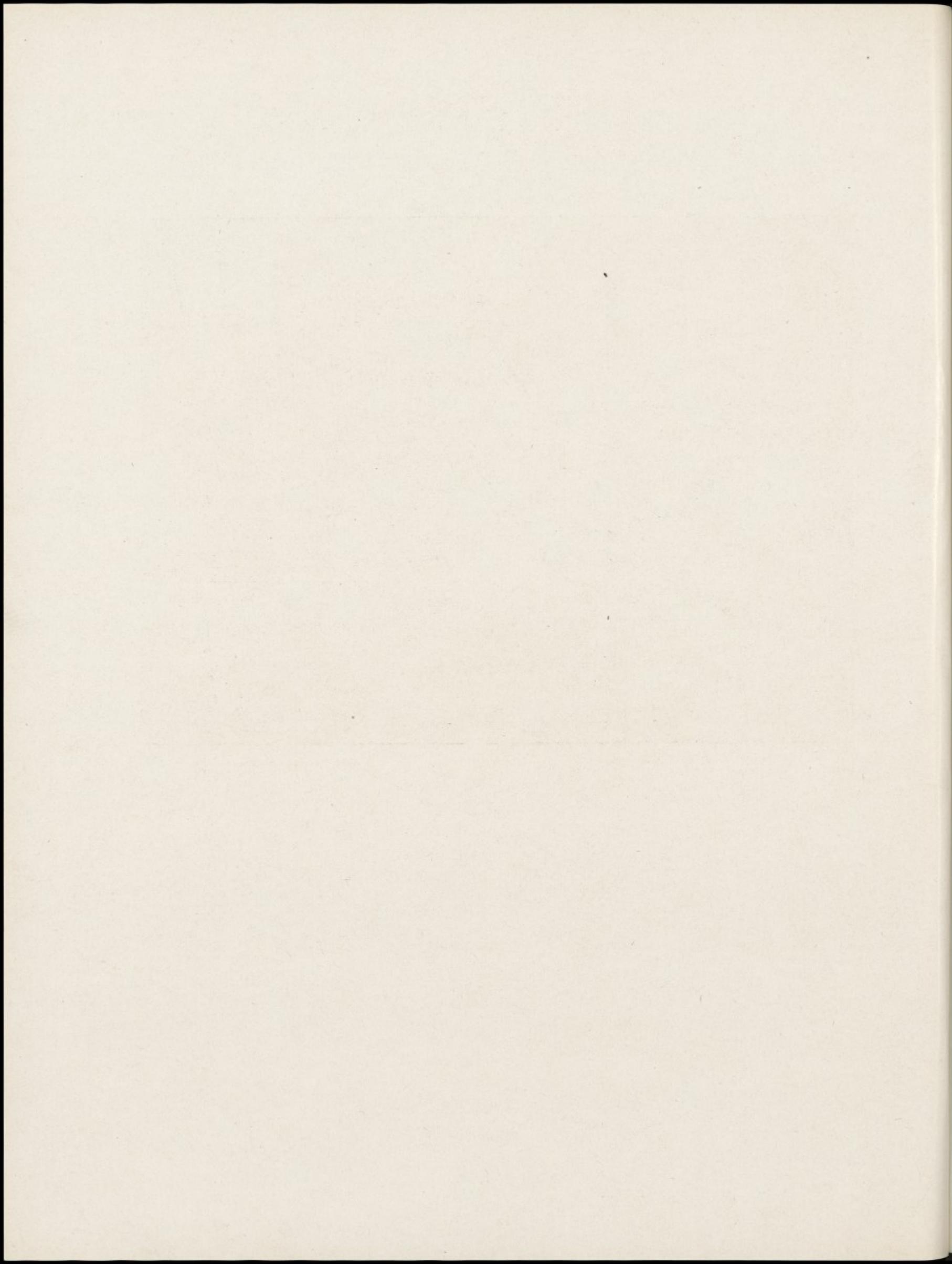
MAGNELLI. Rien d'Involontaire (146 x 114)

(Paris, 1949)





MAGNELLI. Grand Vent, 1947. (102 x 134)





MAGNELLI. Dialogue Naturel, 1942

(Coll. Jesi, Milan)

devient une habitude mentale et affective, s'intègre au fonctionnement de l'organisme et se rend indispensable à son équilibre. Que cette habitude ne soit plus satisfaite, que l'Abstraction paraisse condamner à l'ascétisme cette région psychique du peintre qui s'était accoutumée à la sensualité, qu'en outre l'Abstraction n'ait été acquise qu'au prix d'une tension particulièrement vive, et l'équilibre psychique

du peintre risque de se rompre, et une singulière lassitude, de se manifester.

La place me fait défaut pour insister sur ce phénomène et ses diverses modalités d'apparition. Pour ce qui regarde Magnelli, la contention d'esprit avait été trop forte. Une diversion salutaire s'imposait. Le peintre n'avait pas épuisé toutes les possibilités psychiques qu'il attendait inconsciemment de la

Figuration. Elle reparait donc, sans tarder, progressivement, en des tableaux où la sensualité prend sa revanche.

La crise dure jusqu'en 1931. Passant alors par Carrare, Magnelli vit des blocs de marbre tomber dans les profondeurs des carrières. Dans leur chute ils s'assemblaient au hasard et formaient dans l'espace des sortes de figures où le peintre reconnut des êtres humains, des chevaux, ce qu'il voulut. Les sujets étaient monumentaux et tentants. Magnelli les transporte sur la toile. Les compositions revêtent une ampleur grandiose, élémentaire, un peu brutale. Les couleurs sont souvent raffinées. Un énergique modelé apparaît. C'est *l'époque des pierres*, dont Pierre Loeb fit une exposition à Paris en juin 1934.

Et c'est par le détour de ces pierres que Magnelli revint à l'Abstraction. Le temps d'épreuve était terminé. Magnelli retourne bientôt aux aplats cernés de la *Femme accoudée* de 1914. Il se sent de force, à présent, pour douer d'une signification émouvante des formes dépourvues de toute relation avec une imitation quelconque du monde extérieur. Un univers infini, de formes et de couleurs, s'ouvre devant lui, où son amour de la discipline va lui tracer une voie personnelle, identifiable entre toutes.

Cette discipline ne lui interdit nullement d'user des matériaux les plus divers. A Florence ils lui

avaient servi pour interroger le pouvoir des formes dans l'espace vrai. Installé désormais à Paris, il ne songe plus à la sculpture; mais, en 1936, il commence à réaliser des collages sur papier, sur carton, sur des plaques de métal. Magnelli possède le secret de la transmutation plastique des matériaux. Telles compositions où nous n'apercevons d'abord qu'une étonnante expression plastique, accommodent, en réalité, du papier peint de tapissier, des boîtes à cigares ou à camembert, des cartons à gâteaux, et, en particulier, des rateaux de bois, que l'on croit l'œuvre de Magnelli, du plasticien, — et que chacun peut acheter dans n'importe quel magasin d'articles pour travaux de la campagne. Au contraire des Cubistes et des Dadaïstes, Magnelli ne spéculé jamais sur le pittoresque anecdotique du matériau.

D'ailleurs, ses principes sont stricts. Magnelli exige que la qualité intrinsèque du matériau ne puisse jamais tenir lieu d'expression plastique, que le matériau ne dissimule jamais, sous le charme d'une orchestration facile, l'inconsistance d'une composition, ou qu'il risque de la dissimuler. En peinture Magnelli professe une véritable horreur pour les effets de matière, pour les empâtements. La forme et la couleur doivent se suffire par elles-mêmes. Si elles ne se suffisent pas, c'est que le problème plastique n'a pas été résolu ou que le peintre était incapable de se le poser. Dans ses collages, Magnelli défie donc la séduction du matériau. Il faut reconnaître qu'il en triomphe à chaque coup.

Dans sa peinture aussi, on ne manquera pas de l'observer, Magnelli brave certains dangers : ceux du cerne et ceux de la troisième dimension telle que la conçoit la peinture figurative.

Le cerne permet de faire voisiner commodément deux zones de couleur qui, sans le cerne, ne se verraient pas. Or, chez Magnelli, le cerne ne constitue jamais un expédient de ce genre. C'est un passage pourvu d'une couleur bien déterminée et variant selon les cas. De plus, ce passage affirme la forme ou en prolonge la résonance.

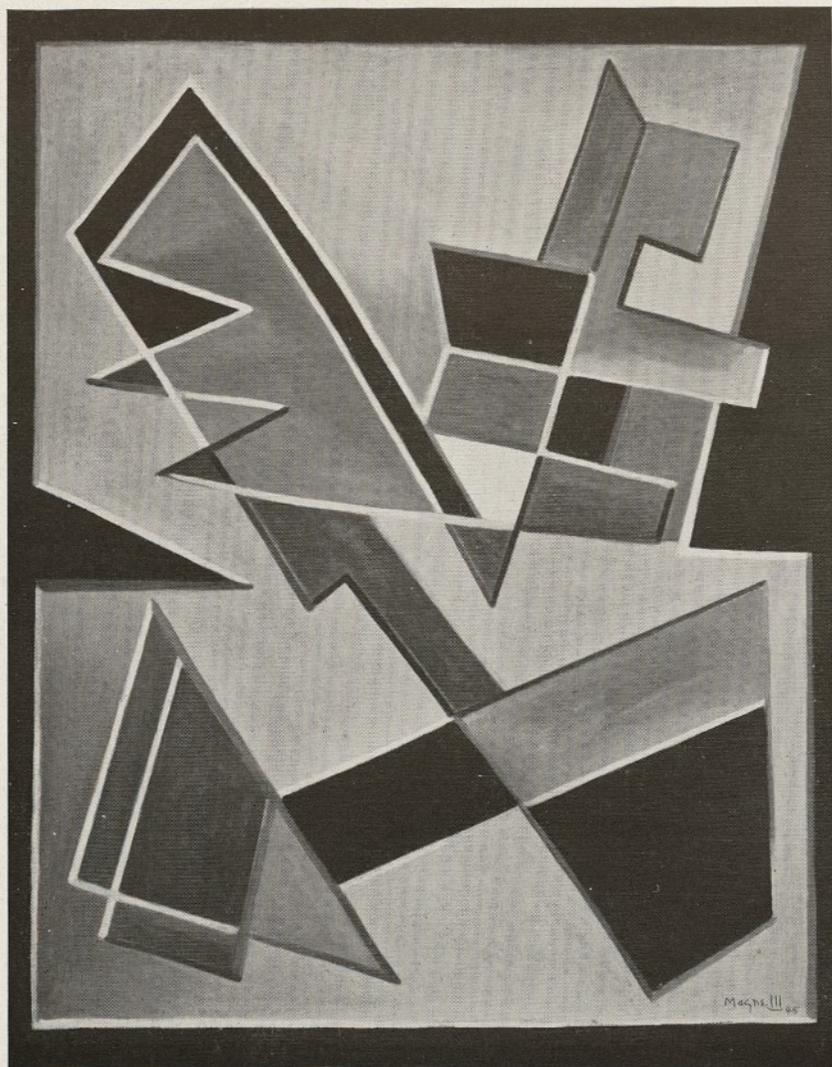
En ce qui concerne la troisième dimension, Magnelli ne redoute pas d'induire le spectateur en tentation, voire en erreur. Dans certaines de ses œuvres, en juxtaposant des surfaces apparemment planes, Magnelli paraît cependant nous convier à un jeu tout semblable à celui des lignes de fuite de la perspective; ailleurs, des surfaces sombres semblent considérées comme des ombres portées. Magnelli arrive ainsi à nous suggérer une troisième dimension conforme à l'esprit de la Figuration, et certaines formes nous apparaissent comme appartenant à des volumes se détachant sur un fond, à peu près comme à *l'époque des pierres*.

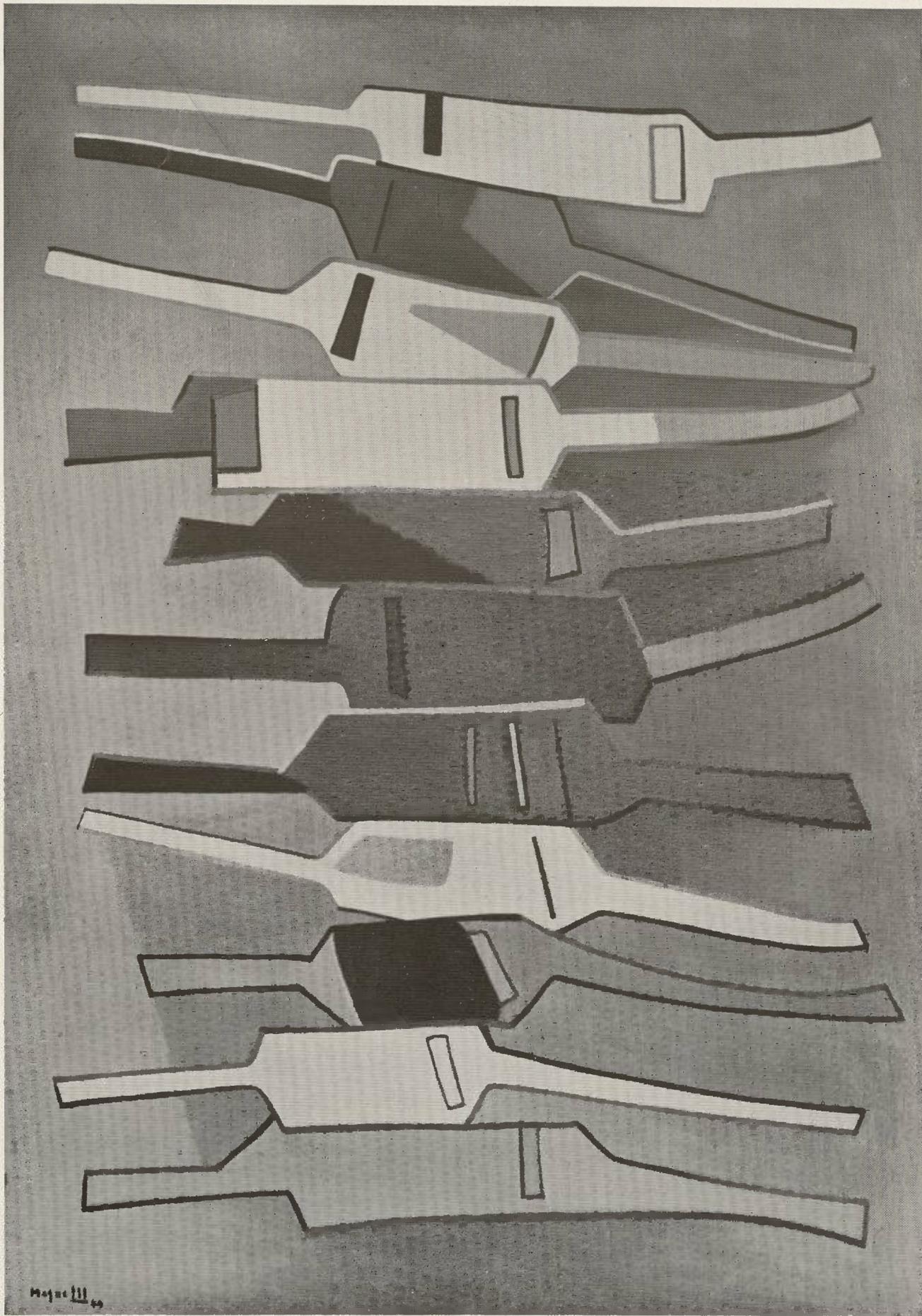
*A peu près*, et tout est là. Qu'il y ait de l'ambiguïté au point de vue de la profondeur dans certaines peintures de Magnelli, cela n'est guère douteux, en effet. Que cette ambiguïté résulte d'une adaptation latente ou inconsciente, de sa part ou de la nôtre, de certains procédés, propres à la géométrie dans l'espace de la peinture figurative, à la géométrie en principe plane de la peinture abstraite, je m'en voudrais, cependant, d'y voir un inconvénient, au nom de je ne sais quelle pureté doctrinale. Seule importe la qualité des œuvres.

Mais cette ambiguïté est un fait. Et Magnelli sait en jouer d'une manière serrée, avec une adresse qui n'est jamais gratuite, entremêlant les plans par les innombrables suggestions du dessin, des couleurs

MAGNELLI. Composition, 1945

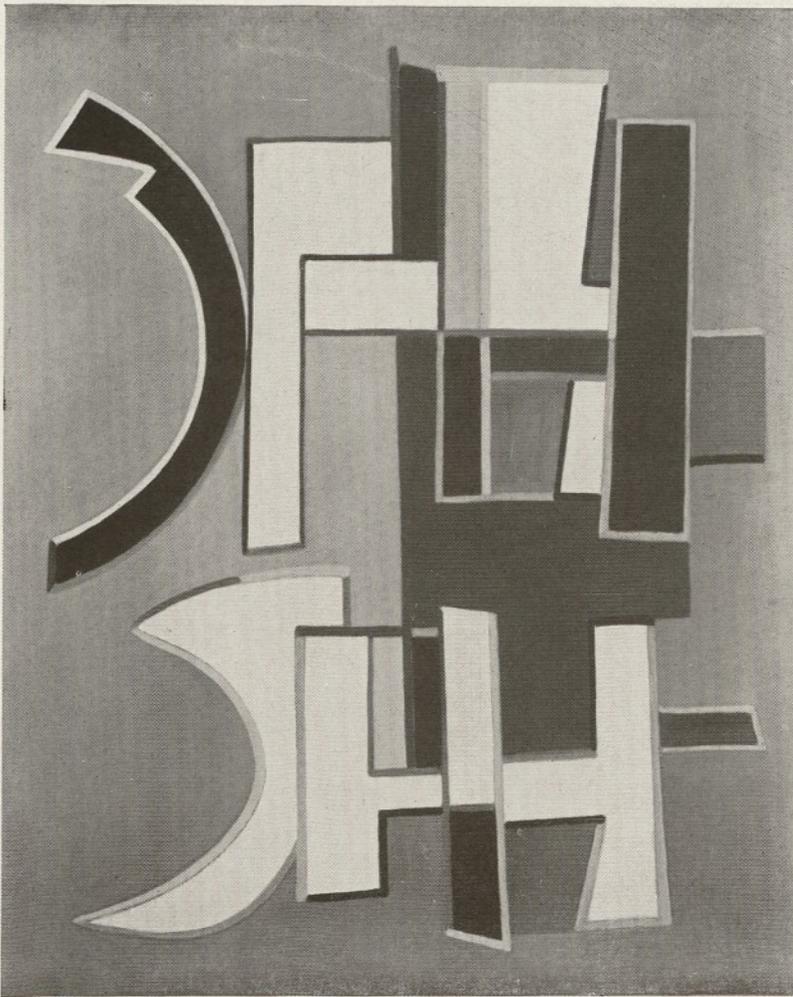
(Coll. J. Goldschmidt, Paris)





MAGNELLI. A Perte de Vue (162 x 114)

(Paris, 1949)



et des valeurs, selon les nécessités supérieures de l'expression.

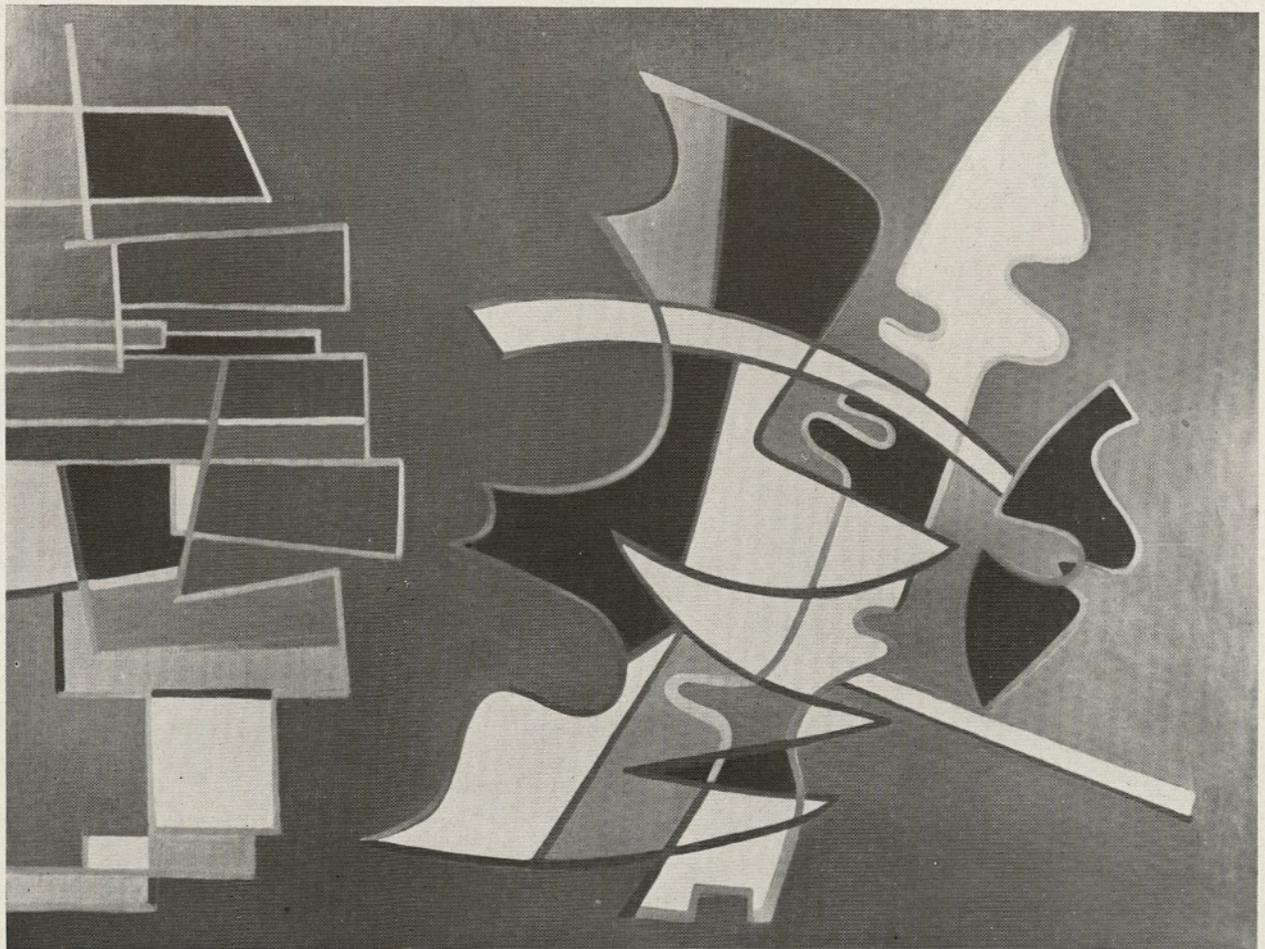
La qualité de l'œuvre de Magnelli tient, pour une bonne part, à la puissance d'un parfait accord entre une discipline rigoureuse et le tempérament de celui qui se l'est imposée. Cette discipline n'est donc jamais le produit d'une contrainte étrangère. Cette rigueur est celle d'un constructeur, d'un architecte, que la discipline stimule, que la réduction de ses moyens au juste nécessaire rend inventif. *Rien de trop*, telle est la devise de Magnelli. Comme sa technique, sa composition répugne à l'accessoire, au superflu, farouchement. En se limitant, il se condamne à frapper juste. Parfois même, il cogne, avec une brutalité toute personnelle. Et c'est merveille.

Rien de fruste, cependant. Simples ou complexes, ses rythmes sont toujours monumentaux et clairement exposés. Mais approchons-nous : le détail témoigne d'une sensibilité des plus vives. Accoutumons-nous à vivre avec une de ces synthèses limitées à l'essentiel, et nous constaterons qu'elles sont inépuisables. On les croit froides parce qu'elles sont nettes. En réalité, leur statisme est dynamique et vibrant.

Certes, l'ensemble de l'œuvre de Magnelli est encore mal connu du public qui s'intéresse aux arts plastiques et, souvent, les spécialistes eux-mêmes en ignorent des périodes importantes. Ses détracteurs ne savent rien ou à peu près rien de ce qu'ils traitent du haut de leur dédain. Il n'empêche que la place de Magnelli parmi les plus grands créateurs de tout l'Art contemporain est désormais acquise.

LEON DEGAND.

Harmoniques, 1946 (Coll. A. Blankart, Zürich)



MAGNELLI.  
Vision Inconfortable, 1947.

# Tendances actuelles de la peinture française

par Frank Elgar, Léon Degand et Michel Tapié

1

Dresser un bilan de la peinture contemporaine, n'est-ce pas une entreprise prématurée et sans doute présomptueuse? Comment, en effet, définir et situer des artistes qui pour la plupart n'ont pas encore franchi le seuil de la maturité, qui s'efforcent chacun pour sa part dans une solitude le plus souvent imperméable à l'influence du voisin, de réinventer la peinture? Tâchons cependant de mettre un peu de clarté parmi la diversité et dans la confusion de notre vie artistique.

Nous ne parlerons pas des grands maîtres vivants. C'est seulement de la nouvelle génération que nous nous occuperons, plus précisément des peintres qui se sont révélés et affirmés au cours de ces dix dernières années. Nous n'avons pas, non plus, l'intention d'accréditer ceux qui, par prudence ou par lassitude, manque de force ou d'imagination, continuent une tradition épuisée, se sont assimilés les procédés des vieux maîtres et de leurs prédécesseurs

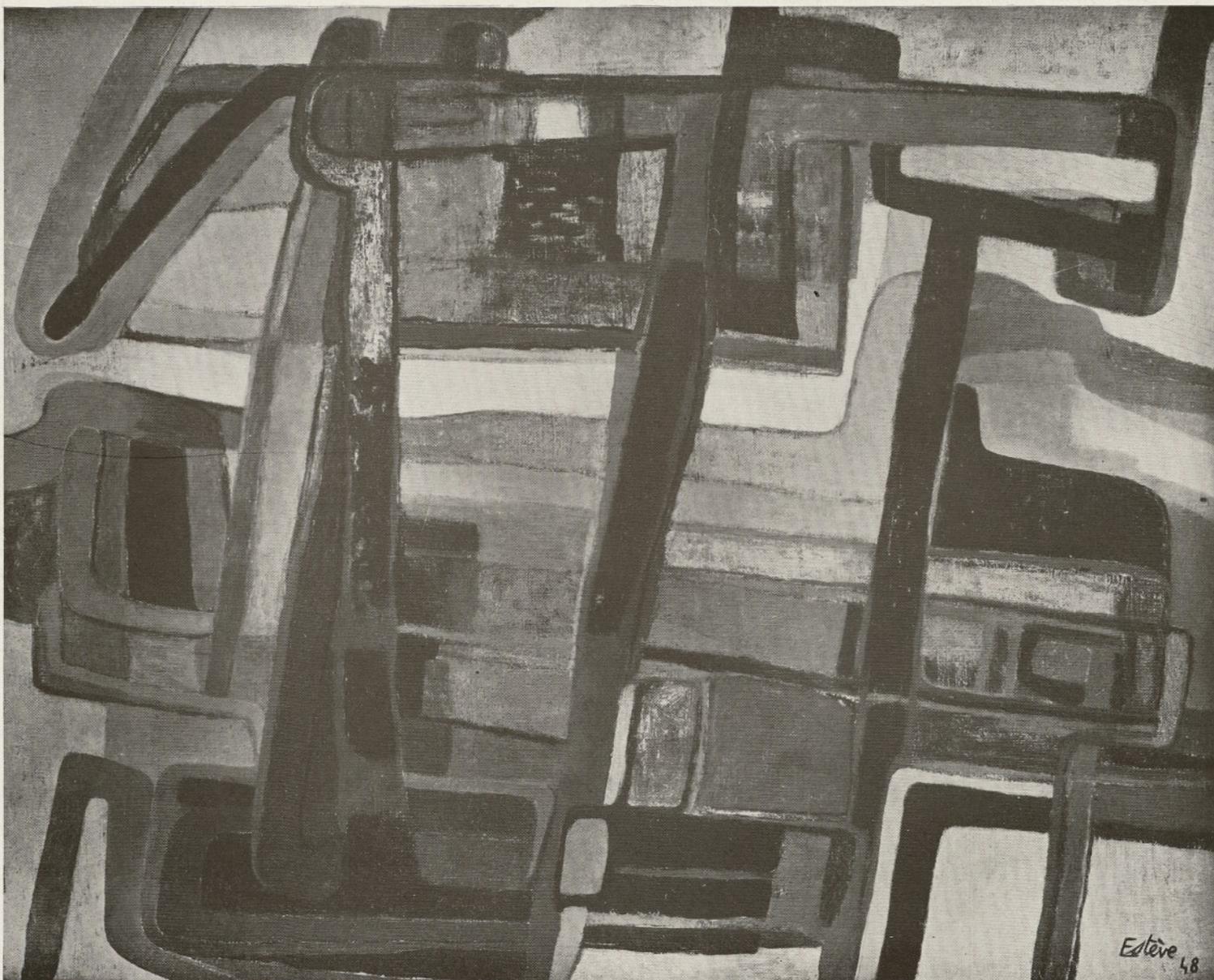
immédiats. Néo-réalistes, néo-surréalistes, néo-expressionnistes, aussi différents soient-ils, tous pratiquent le même culte humaniste, adorent les mêmes idoles, imitation, ressemblance, investigation de la nature, et y dévouent des moyens périmés.

Ceux qui, au contraire, se refusent à parler la langue enseignée dans les écoles et fixée une fois pour toutes, qui veulent parler une langue nouvelle, vivante, celle de leur temps, voilà les novateurs qui nous intéressent, bien que nous n'osions prétendre qu'ils soient les seuls intéressants. C'est au lendemain de la défaite de la France qu'ils sont apparus, groupés, résolus, ardents. Tous récusaient l'illusionnisme naturaliste, tous réagissaient contre la pauvreté plastique du surréalisme. Leurs œuvres avouaient même des préoccupations communes de technique. Si la couleur était portée à son plus haut registre, si l'on employait les tons les plus francs et les plus contrastés, on se souciait aussi bien du des-

GISCHIA. Composition, fond rouge

(Galerie de France, Paris)





ESTEVE. La Colline aux trois arbres

(Photo Marc Vaux)

sin et de la composition. A quoi donc aspiraient les nouveaux venus ? Ils avaient l'ambition légitime de dépasser, sans les renier, le fauvisme et le cubisme. Ils proposaient une peinture où l'intelligence et l'instinct, la forme et la couleur, fussent réconciliés dans une unité d'intégration libre, cohérente, absolue.

Cette tendance n'a cessé depuis lors de s'accuser. Néanmoins, à dater de 1945, elle s'est divisée d'autant plus que chaque individualité prenait davantage conscience de sa vocation et de son originalité. C'est ainsi qu'Estève, moins attentif à la construction et aux amples articulations du tableau, se met à la recherche des tons les plus intenses et les plus chauds. Comme un artisan épris de son outil et soumis à la logique de la matière, il consacre le meilleur de lui-même à la beauté, à la noblesse, à la plénitude des moyens. S'il exige pour le moment plus de la sensibilité que du concept, c'est qu'il désire se constituer un système d'expression d'une richesse si concentrée et d'une telle saveur, que sa peinture s'impose directement à nous, d'une manière indiscutable, nécessaire, évidente.

Bazaine, au contraire, intellectualise ses sentiments et ses sensations. Il fragmente le dessin, fait éclater les couleurs et combine les éléments simples obtenus avec une subtilité et une ingéniosité qui rappellent l'art des anciens décorateurs musulmans. Sa forte personnalité a, semble-t-il, entraîné et stimulé quelques-uns de ses camarades, tels Manessier, Singier, Le Moal, Lopicque. Avec moins d'austérité que Bazaine, mais plus de fantaisie, chacun selon le tempérament qui lui est propre, ils se plaisent à des jeux chatoyants et fascinants de lignes élémentaires et de nuances raffinées. Ces cinq peintres sacrifient volontiers le volume, l'espace, la composition, à la recherche de valeur profuses et de rythmes parcelaires, aux accords rares, aux abstractions ornementales, aux séductions du métier.

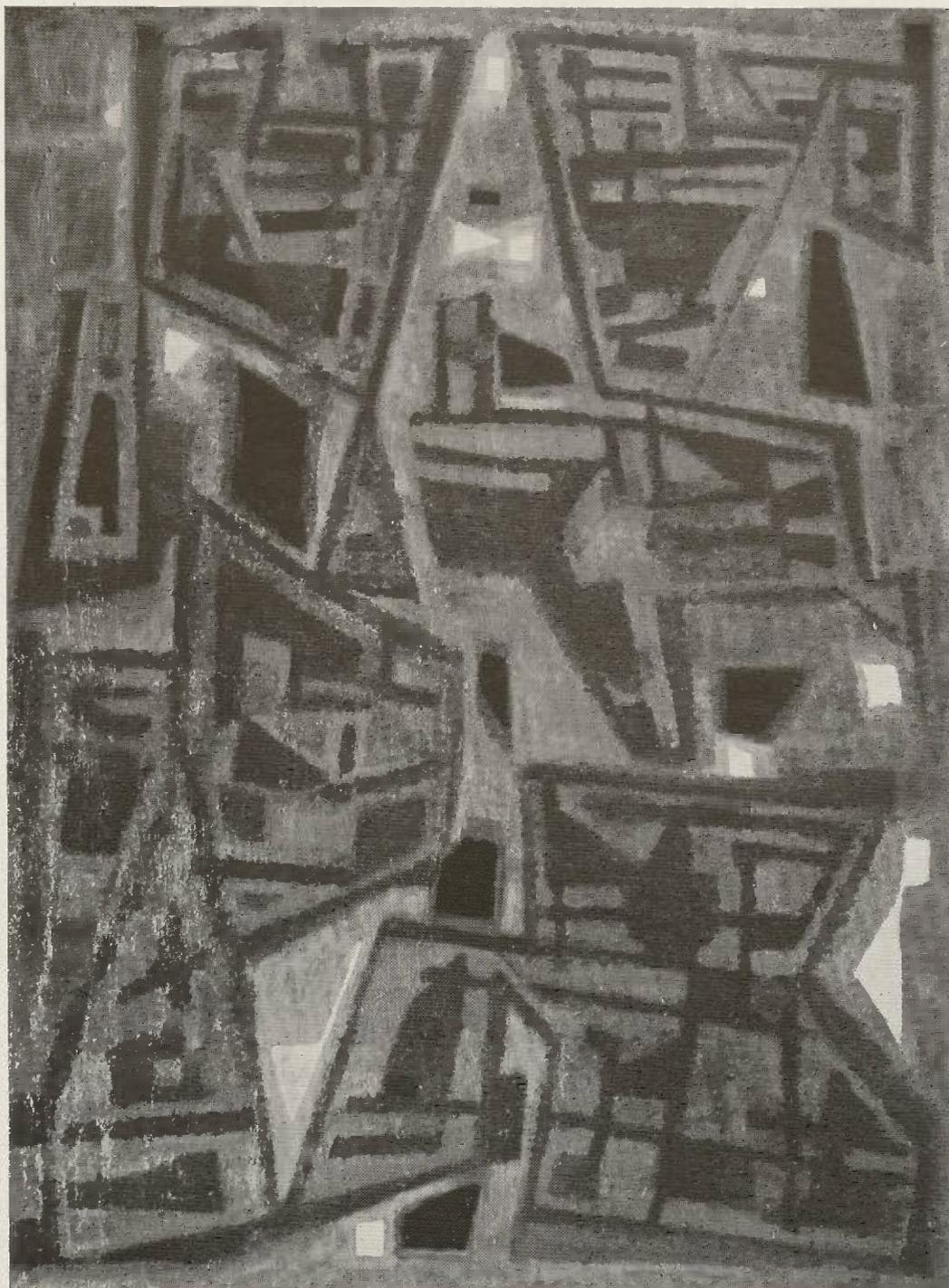
Après avoir représenté le monde d'un pinceau opulent et fiévreux, Tal Coat s'applique maintenant à saisir l'essence des choses, à capter le mouvement dans sa détecte, à dépouiller l'objet de sa forme et de sa pesanteur, la lumière de ses composants, le tableau même de ses conventions. Il semble bien que Gischia et Pignon soient les seuls qui ne sacri-

fient pas la forme à la couleur ou à l'abstraction. Hostiles tous les deux à l'imitation du réel, ils s'efforcent, — le premier de toute sa lucidité, de toute sa rigueur, de toute sa volonté; le second, avec la générosité de ses impulsions, avec sa sensualité, avec sa raison, — à substituer à la réalité tangible une réalité imaginée autonome, authentique, où le dilemme figuration-abstraction ne se pose plus. Pour eux il s'agit d'atteindre à une vérité qui est celle de l'art, telle que les fresquistes romans, par exemple, l'ont enseignée. Certes, l'esprit classique le plus intransigeant propre à Gishia et le puissant lyrisme de Pignon sont incompatibles. Toutefois, s'ils ont eux aussi recours à toutes les ressources de la couleur, ils ne renoncent nullement à l'arabesque, au volume, à l'espace, aux larges cadences.

Ce groupe de la « Jeune Peinture » qui était parti

si vaillamment à la conquête d'un art nouveau s'est donc rapidement disloqué. Il ne représente plus ni un mouvement, ni un style. Les artistes qui le formèrent restent unis seulement par ce à quoi ils s'opposent, non par ce qu'ils proposent. Et ceux qui sont venus les rejoindre n'ont rassemblé inéluctablement que des dissemblances. Citons-en quelques-uns : Robin, Tailleux, Burtin, Dayez, Marzelle, Fulcrand, Mouly...

L'histoire de la peinture moderne est celle de ce duel entre le réel et l'imaginaire dont nous voyons se disputer l'état des dernières péripéties. Comment trouver l'état d'équilibre entre la nature et l'individu, entre le monde des choses et celui de la conscience, entre la réalité extérieure et la réalité interne ? C'est là le problème qui se pose avec une singulière acuité à tous les artistes contemporains. Il est bien



MANESSIER.  
La Nuit  
de l'Épiphanie  
(Galerie de France)



BOLIN. Linge dans la cour de ferme  
(Photo Hervocho)

TAI. COAT. Tourbillon aquatique

(Galerie de France)





SINGIER. Le Réveil

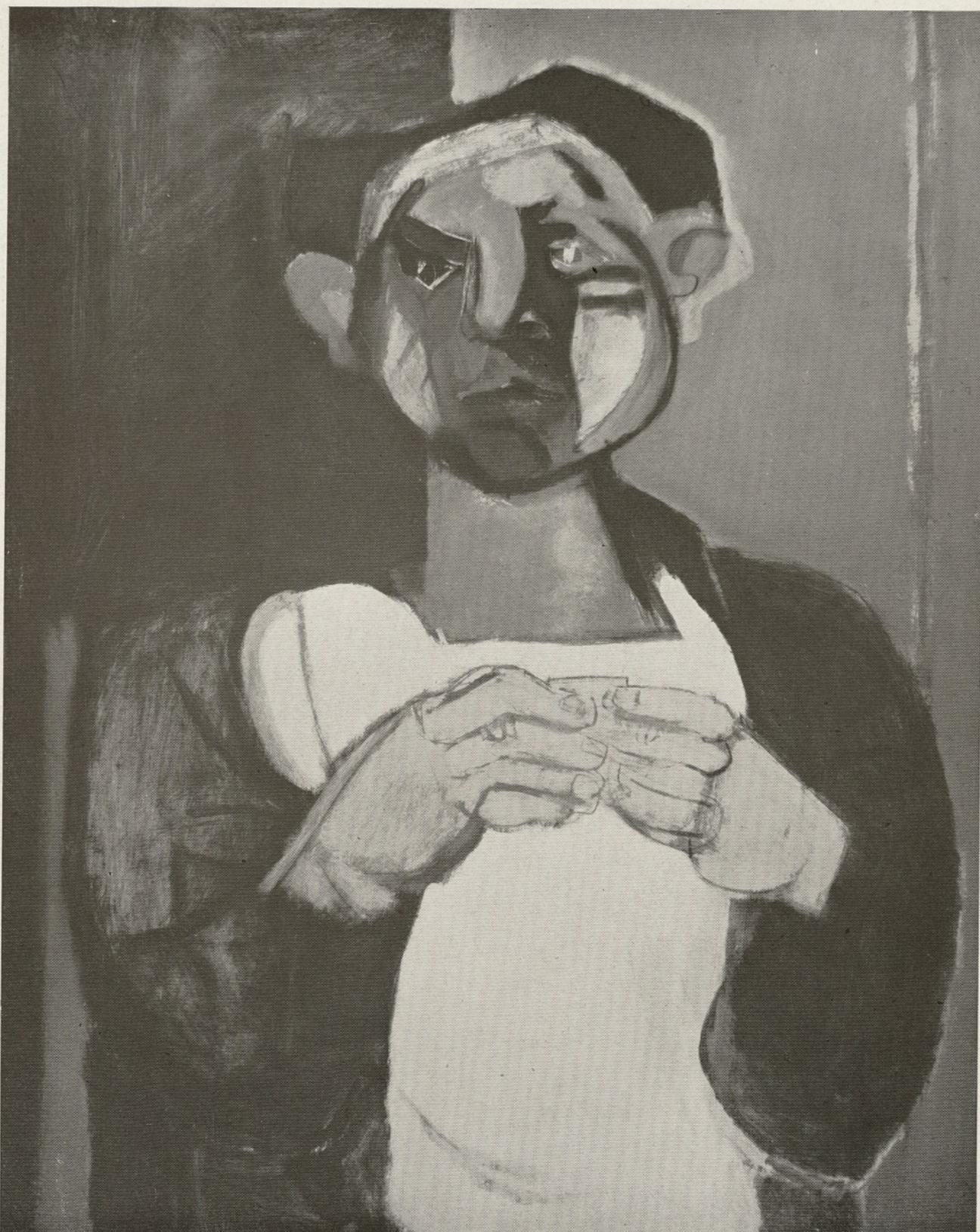
(Galerie de France)

vrai que depuis un demi-siècle le flot sans cesse accru des formes est traversé par un courant profond, qu'on appelle tantôt irréaliste, tantôt non-figuratif ou abstrait. Cette tendance, il était fort tentant de l'isoler, de l'accentuer, de trancher les liens ténus qui rattachaient encore l'art à la nature. S'inspirant de théories et d'exemples assez récents, nombre de peintres actuels font du tableau une pure création de l'esprit, notamment Schneider, de Stael,

Deyrolle, Villeri, Hartung, Piaubert, Lanskoj, Dewasne, Vasarely.

Mais toute tentative de classement comporte une part d'erreur. Combien, en effet, de peintres qui se défendent d'être « abstraits » et qui le sont ? Combien d'autres qui se veulent « abstraits » et qui en vérité ne le sont pas ? L'avenir se chargera de mettre chacun à sa place.

FRANK ELGAR.



PIGNON. Le Mineur

(Galerie de France)

## 2

En 1945, au sortir de la guerre, Matisse et Picasso lançaient, et surtout par leurs œuvres de 1930 à 1940, une influence prépondérante sur le langage pictural de la plupart des peintres de la jeune école française et de la jeune Ecole de Paris. Cela n'était guère étonnant : il était naturel qu'en France la jeunesse rendit hommage, à travers les œuvres les plus fréquemment visibles de ces deux aînés prestigieux, aux deux tendances les plus importantes

(du moins, dans le domaine de la Figuration) qui étaient nées et s'étaient développées sur le sol français et qui, au surplus, avaient marqué presque toute la peinture contemporaine. Je les nomme : le Fauvisme et le Cubisme. D'autre part, ceux qu'avait peu touché l'exemple de Matisse et de Picasso s'inspiraient, soit de quelque aspect de l'esthétique surréaliste, soit des arts pré-colombiens. Tous évoluaient certes, mais dans une direction qui

ne se décelait pas encore et dont eux-mêmes ne se doutaient pas.

Ils ignoraient, comme tout le monde, d'ailleurs, que, dans le même temps, une autre équipe, qui n'avait pas encore accédé à la notoriété, se préparait à abandonner la Figuration pour l'Abstraction. Sans doute l'Abstraction était-elle connue en France et représentée par des artistes d'une valeur indiscutable. Mais elle n'avait pas réussi à s'imposer avec force. Les héritiers de Matisse et de Picasso, obsédés par une période de la peinture de leurs maîtres, ne paraissaient pas avoir compris que tous les efforts du Fauvisme et du Cubisme, au moment où ces deux mouvements étaient franchement révolutionnaires, tendaient en somme à réaliser une peinture non-figurative. La nouvelle équipe, au contraire, remontait aux sources de la peinture moderne, en tirait des conséquences logiques et s'enquerrait des grands maîtres de l'Abstraction. L'art non-figuratif parvint ainsi, grâce à ces nouveaux venus, à conquérir enfin en France une place de choix, solide et vaste, au point qu'il y est devenu le pôle d'attraction de toute la jeune peinture d'avant-garde. Le panorama pictural, à Paris, en fut tout à coup modifié, et l'atmosphère aussi.

Parallèlement, dans le secteur de la Figuration, la domination de Matisse et de Picasso s'affaiblit. La peinture mi-fauve, mi-cubiste, avec parfois une nuance de l'Expressionnisme empruntée à l'art byzantin et aux fresquistes français du Moyen-Age, perdit du terrain. On prétendait toujours s'inspirer du monde intérieur, mais les déprimatisations expressives ne constituaient plus un langage satisfaisant, sur lequel on ne pouvait plus que raffiner.

Comme certains jeunes Figuratifs d'avant-garde s'en étaient déjà intuitivement aperçu, mais sans très nettement s'en rendre compte, il était légitime de répandre l'expérience impressionniste où les Impressionnistes l'avaient laissée. Notons que ces jeunes Figuratifs ne prononcèrent jamais le mot « *impressionnisme* ». Il n'en reste pas moins que, dépassant la peinture d'impressions purement visuelles que voulaient les Impressionnistes, ils conçurent un art pictural cherchant à traduire ces impressions visuelles en fonction, aussi, des impressions intellectuelles et affectives dont normalement elles s'accompagnent. Sans revenir, à proprement parler, à la technique impressionniste, en virgules ou en points de couleur, ils s'efforcent, cependant, de rendre la lumière par la couleur. Mais ils corrigent cette soumission aux données de la sensation visuelle par la traduction, d'équivalents plastiques, de leurs émotions extra-visuelles devant le motif ou le sujet. D'où une peinture souvent fort proche, par son esprit, parfois par son langage, de celle de Klee — tel est le cas pour Bazaine, Estève, Le Moal, Manesier, Singier, — de celle de Jacques Villon — Geer Van Velde, — de celle de Kandinsky vers 1908-1912 — Lopicque.

Sur cette voie, ces jeunes Figuratifs aboutiront-ils un jour à l'Abstraction? Ce n'est pas certain. Mais c'est possible.

Du côté de l'Abstraction, deux tendances.

L'une s'applique à restituer le plus fidèlement possible, en termes picturaux, les comportements de ce que l'on appelait autrefois *l'inspiration*. Graphisme et chromatisme y sont souvent tumultueux tout en étant surveillés, disciplinés. Nous trouvons ici de Stael, Hartung, Lansky, Schneider, Soulages, Marie



LANSKOY. Flûte et Tambour

(Photo Galerie Carré)



NICOLAS DE STAEL. La Vie dure

(Photo Galerie Carré)



BAZAINE.  
Printemps Noir  
(Galerie Maeght)

Raymond, et dans une certaine mesure, Poliakoff.

L'autre désire une manifestation plus évidente de la rigoureuse discipline qu'elle s'impose. Elle est illustrée par Dewasne, Pillet, Vasarely — et Richard Mortensen, qui dédaigne moins une apparente liberté. Une légère pointe de surréalisme, très personnelle, apparaît chez Denise Chesnay.

En résumé, ce qui frappe dans une vue d'ensemble de la jeune peinture à Paris — et, d'ailleurs, dans tous les pays de culture occidentale, — c'est, selon les cas, une certaine survivance du surréalisme, une désaffection croissante à l'égard de Matisse et de Picasso (que l'on révère toujours, bien entendu), l'influence nouvelle de Klee, une reprise de l'esprit impressionniste, une hantise générale de la non-figuration, et le triomphe de l'Abstraction.

LEON DEGAND.

### 3

Il semble peu indiqué de parler de *mouvements* quand il s'agit de la peinture de notre *maintenant*; les

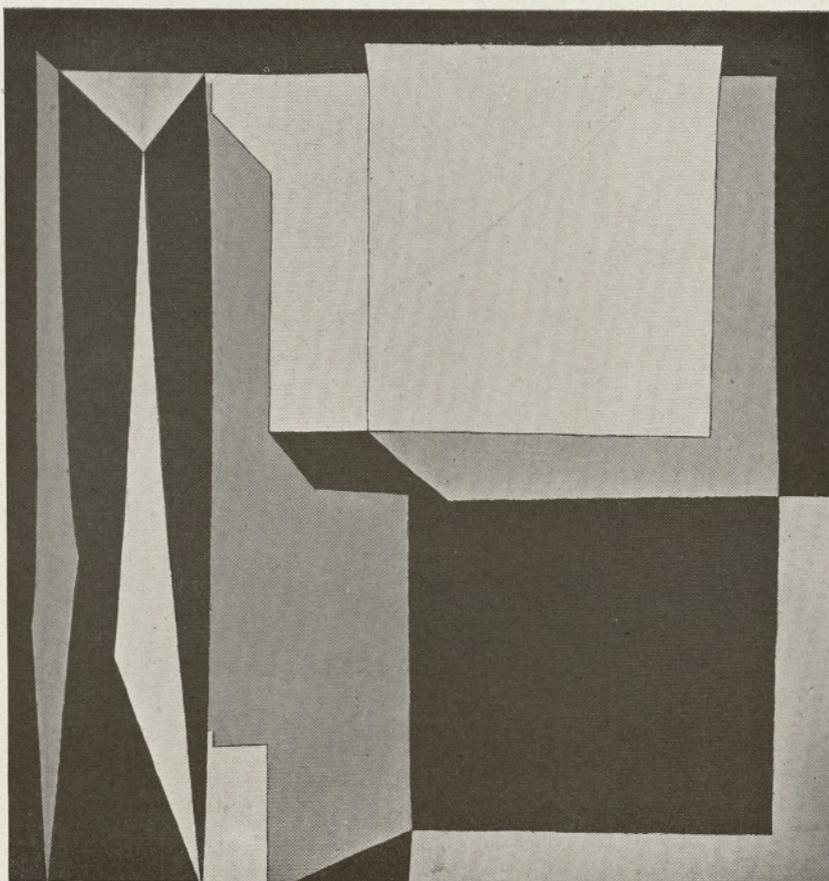
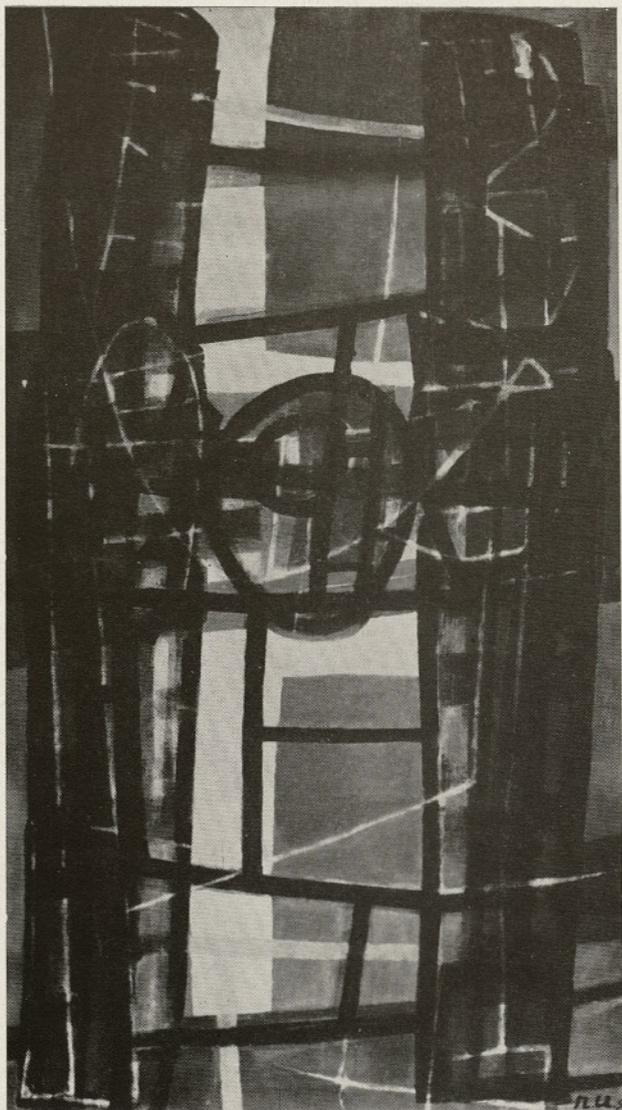
pionniers, dans quelque domaine que ce soit, sont avant tout des individualités.

Depuis quelque quatre-vingt ans que l'Art évolue à un rythme infernal, en succession de secousses peu compatibles avec quelque confort intellectuel que ce soit, les valeurs actuelles ne proposent rien de facile ni d'aimable, et ceux qui d'emblée leur donnent leur totale adhésion continuent d'être regardés avec la plus grande suspicion par les bien-pensants de tous bords : les faux connaisseurs qui ont découvert Gauguin en 1925 et Picasso en 1940 arrivent à donner le ton dans les salons bourgeois progressistes et dans les manifestations culturelles « modernes » officielles, l'Actuel est ailleurs, et je préfère à ces faux docteurs en mal de culture évoluée tel collectionneur qui, ayant découvert le cubisme en 1910 et Dada en 1919, n'a pas peur de faire confiance maintenant à tel isolé unanimement tenu pour suspect dans les milieux d'art mais dont les œuvres tiennent avec la plus impudente insolence au milieu de leurs « valeurs » les mieux choisies.

C'est d'ailleurs dans la mesure où des nouvelles individualités ont une *présence* suffisante pour que l'on considère celles de la génération immédiatement précédente d'un point de vue *historique* — et ce sans aucune intention péjorative — qu'il est permis de parler d'un art nouveau, de nouvelles valeurs qui donnent un maximum de tonicité à ce Présent qui est le nôtre.

Depuis l'épopée cubiste, autour des années 1910, avec ses variantes futuristes, orphiques et pré-dadaïstes, dans laquelle les vieux maîtres de notre époque ont donné un meilleur d'eux-mêmes qu'il leur a été pour la plupart impossible de retrouver par la suite, Dada reste pour les véritables jeunes chercheurs l'évènement qui a fait table rase d'une tradition épuisée sur laquelle reviennent seuls les innombrables poncifs travaillant hélas du pinceau, les encombrants lieux-bas d'un domaine où seuls montent en flèche les solitaires dont le tempérament exceptionnellement survolté n'envisagent d'autre tremplin que le RIEN. Marcel Duchamp et Picabia passionnent encore de très jeunes peintres, qui ne veulent envisager aucun contact avec les représentants d'autres mouvements dont ils savent qu'ils ne peuvent rien leur apporter de bien. Tel le surréalisme qui, par dessus Dada qu'il renia, procède du romantisme finissant; son atmosphère de révolte

UBAC. Deux personnages autour d'une table



VASARELY. Composition Noir-gris-blanc-rose

(Galerie Denise René)

DEYROLLE. Peinture

(Galerie Denise René)



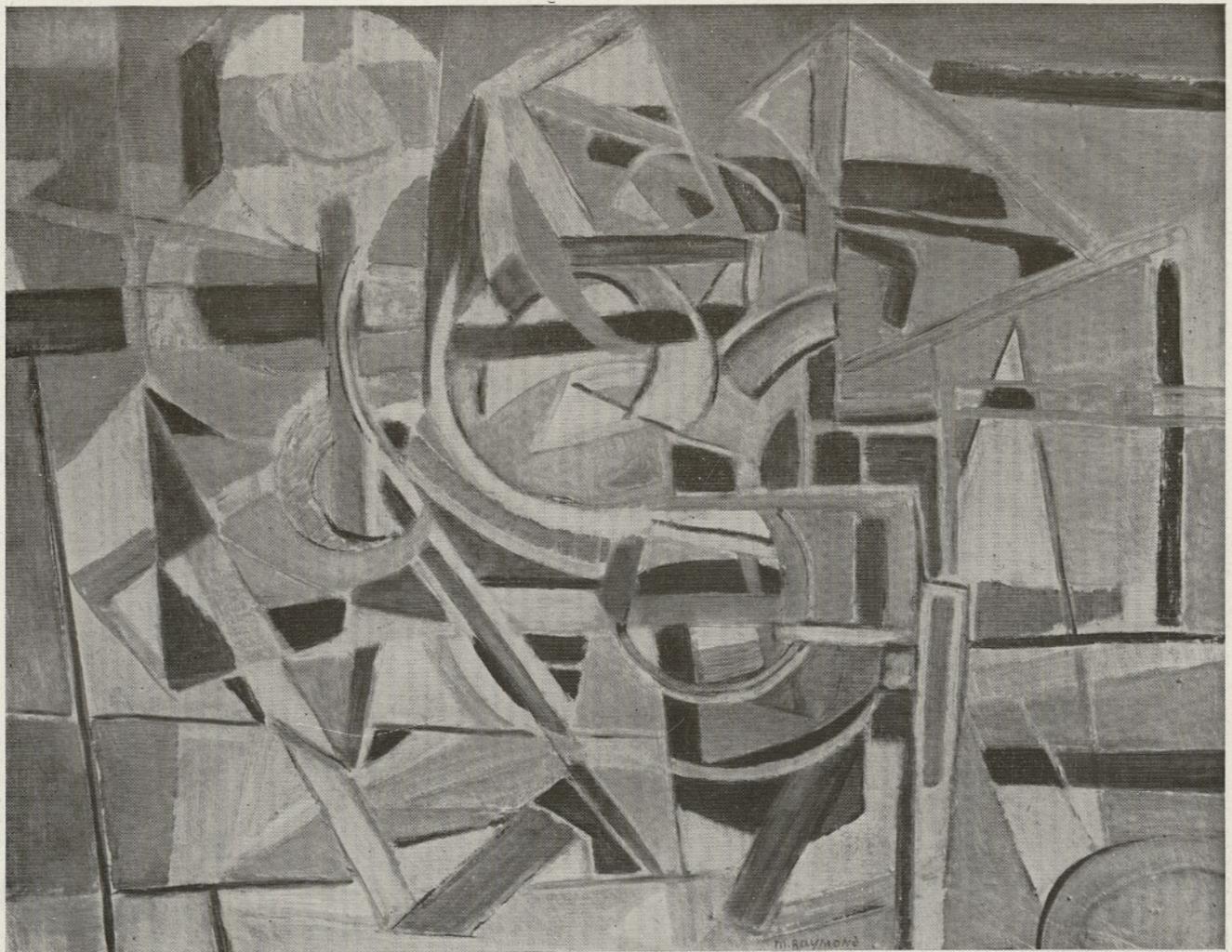


HARTUNG. Peinture N° 2, 1951

(Photo Galerie Carré)

MARIE RAYMOND. Peinture

(Galerie de Beaune)



tenta quelques jeunes qui y eurent des débuts aux fortunes diverses mais qui, contrariés par une orthodoxie aussi fermée qu'inquisitoriale, quittèrent le groupe surréaliste à mesure qu'ils devenaient eux-mêmes. Ainsi Salvador Dalí et Matta, révélés au public dès leurs premières manifestations au sein d'un groupe ayant longtemps bénéficié d'une publicité tapageuse, restent encore très jeunes sur la brèche de l'aventure actuelle, étant devenus d'autant plus eux-mêmes qu'ils ont pris les libertés à leur mesure à l'égard de l'éthique et de l'esthétique d'un groupe où, comme dans tout groupe véritable, à moins d'être chef l'on ne peut être qu'élément de troupeau.

Mais, maintenant comme dans n'importe quel siècle, les véritables individualités sont rares, et longtemps il sembla difficile de dépasser l'immense champ d'explorations révélé et constamment renouvelé par les audacieuses incursions de Picasso hors du déjà fait, en même temps que des poètes comme Tristan Tzara ou Henri Michaux faisaient les leurs dans le domaine de la réalité verbale et édifiaient un *merveilleux* à l'échelle de notre temps.

Je crois avoir ressenti enfin *quelque chose de nouveau* à l'exposition (sitôt après la guerre) des otages de Jean Fautrier. Les milieux artistiques, au lendemain du vernissage, n'osaient rien en dire, n'en pensant rien, incapables de se référer à une de leurs habituelles échelles de valeurs. Evidemment pour rentrer dans le domaine de Fautrier, il faut ne plus tenir aucun compte de ce que l'on a pu nous inculquer d'idées toutes faites sur la peinture, sur la bonne peinture moderne ou ancienne. De ses Otages de 1944,

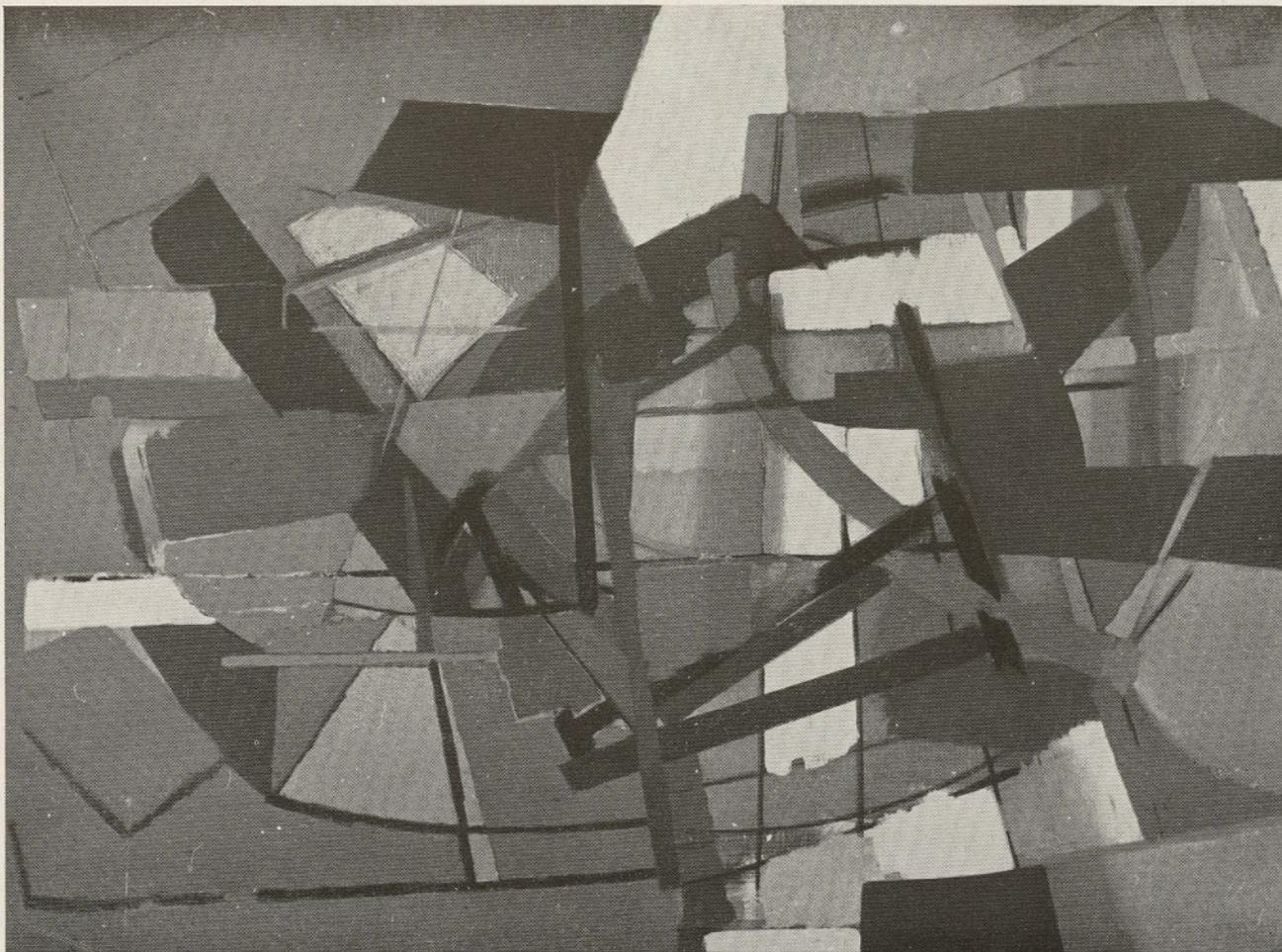
jusqu'aux Originaux Multiples avec quoi, maintenant, il met ni plus ni moins en cause le devenir de la peinture à l'huile, en passant par ses immenses nus à peine plus signifiés qu'un noman's land où quiconque se perdrait sans espoir de retour (et pourquoi pas?). Cet *informel* mystérieux est si envoûtant qu'il a vite fait de devenir pour nous une évidence et une nécessité. Il ne s'agit pas de savoir si l'occidental est mûr pour de telles œuvres, il y a que Fautrier nous apporte *quelque chose* que nous n'avions pas et qui ne peut que nous enrichir.

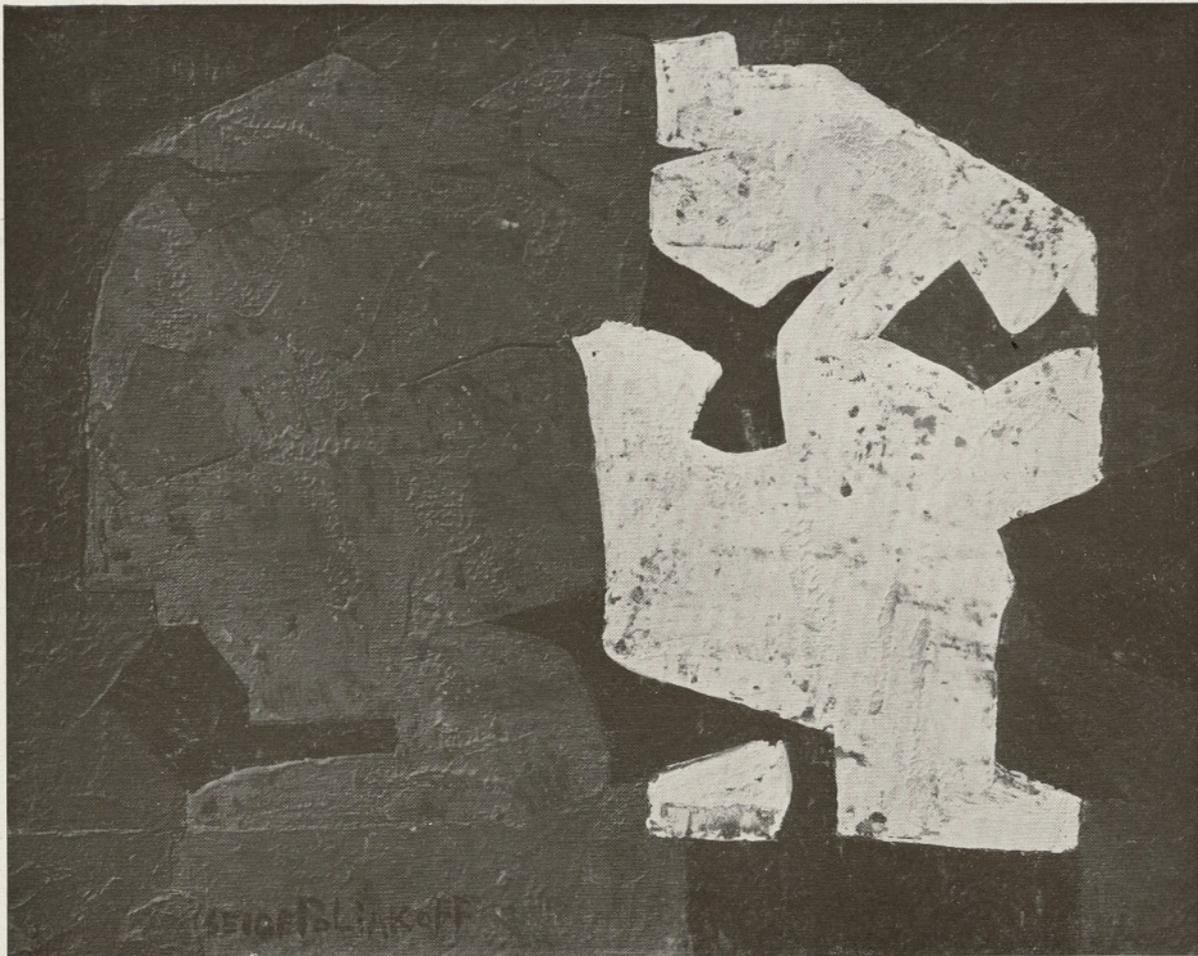
Un autre pionnier, le plus discuté, le plus attaqué, parce que le plus violemment ennemi des coterie intellectuelles quelles qu'elles soient — c'est une chose pour quoi les pseudo-intellectuels entretiennent une rancune particulière : — je veux parler de Jean Dubuffet dont les « hautes pâtes », les « portraits à ressemblance éclatée dans la mémoire », et les « corps de dames » ont été autant de sujets de scandales. Parti non du rien, mais du « peu », comme il l'a dit dans des écrits qui ont fait voiler la face à tous les esthéticiens patentés, et aux « engagés » de toute confession, il œuvre en force hors des voies bien en cour de la peinture, du dessin, de l'art — il n'aime que l'art brut, et encore passé au crible le plus impietoyable — avec une proluxité truculente qui passe pour une imposture de plus pour ces « nageurs en eau bouillie, en perte de voyance » que sont pour lui les gens qui se piquent ordinairement d'art.

Henri Michaux, parallèlement à son œuvre poétique et à ses recherches sonores, à peu à peu donné la part la plus fébrile de ses activités à l'exploration enivrante de son monde intérieur visuel. Nous ne

MORTENSEN. Peinture

(Coll. Birch, Copenhague)





POLIAKOFF. Peinture  
(Galerie de Beaune)



SOULAGES. Peinture  
(Photo Galerie Carré)

connaissions jusqu'en 1949 que quelques hiéroglyphes très réussis ayant servi d'illustrations à ses plaquettes, et quelques fantômes aquarellés, visages inquiétants, animaux de Grande Garabagne ou insectes aux comportements inattendus; mais depuis il vient de nous donner coup sur coup trois expositions importantes qui montrent que son art n'a que faire avec un divertissement de poète.

Hartung, Wols et Mathieu me semblent, avec les américains Tobey, Pollock et de Kooning, l'italien Capogrossi et les très jeunes Riopelle et Serpan, avoir apporté, chacun avec un tempérament très divers, une contribution passionnée et efficace à ce domaine de la non-figuration qui pour tant de médiocres a été plusieurs fois, mais plus particulièrement ces dernières années, le refuge idéal.

Seul le formalisme abstrait avait tenté les sous-produits attardés de Mondrian et de Kandinsky; quelques jeunes ont eu assez de foi dans la non-figuration pour l'envisager outre ce formalisme académisé. En 1946 ont explosé simultanément, sans qu'ils se connaissent entre eux, les véhémences de Wols, apprenti sorcier mais qui fait toujours la part du plus grand raffinement, de Mathieu, dont la violence est d'une lucidité aussi implacable que distinguée, et de Jackson Pollock, si peu connu encore en Europe. Hartung, Capogrossi, Soulages, et tout dernièrement Denise Chesnay, sans s'être rencontrés, élaborent plus calmement des signes qui s'intègrent dans des recherches qui ne rejettent pas les nécessités de la plastique. Ubac, Bryenn et de Kooning se lancent dans des recherches de formes « transcendées » et le canadien Riopelle poursuit dans une solitude tranquille dont s'accommode son tempérament tout de force lucide des expériences donnant des œuvres puissantes où il construit un monde solide au-delà de toutes les facilités automatiques qui furent un point de départ dont il vit aussitôt les limites et les pièges. Serpan, enfin, vient de prendre un départ qui me semble digne du plus grand intérêt à suivre : aussi doué qu'audacieux, sa profonde culture scientifique peut être le meilleur des tremplins et le plus efficace.

Epoque aussi vivace que passionnante.

MICHEL TAPIÉ.

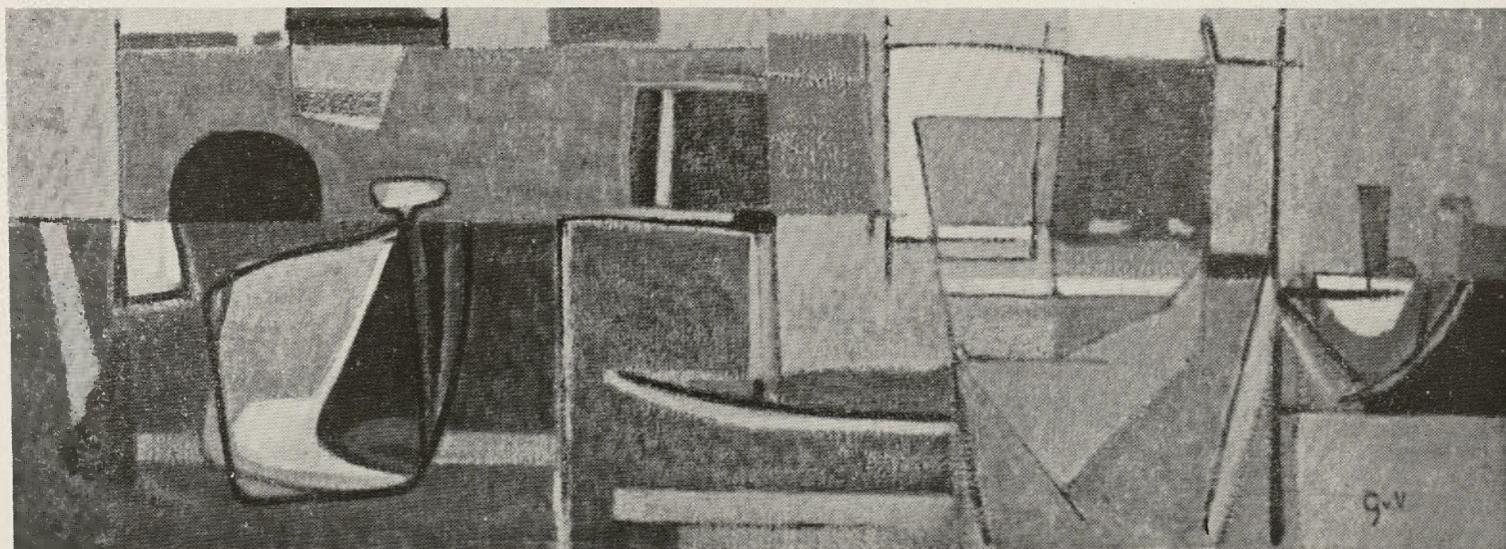


DEWASNE. Cymbalum mundi N° 3

(Galerie Denise René)

GEER VAN VELDE. Composition, 1950

(Galerie Maeght)





SCHNEIDER. Opus 384. Peinture, 1950

(Photo Galerie Louis Carré)

# Message de la sculpture

par Adam, Pevsner, Arp, Moore, Marini

*L'Art n'a pas besoin de certitude, affirme Nietzsche. Cependant, Henry Moore dit qu'une sculpture est spécifiquement un objet à trois dimensions, qu'on ne comprend pas la sculpture lorsqu'on est insensible à cette forme de l'objet. Cet art a besoin des trois dimensions comme l'homme a besoin d'un sang qui circule : il s'agit d'une exigence si profonde qu'on a seulement besoin de la rappeler si l'existence même de l'homme, ou de la sculpture, est en cause. La définition de la sculpture enferme l'essentiel de son problème particulier.*

*Comme la peinture et la poésie, la sculpture issue de la Renaissance est depuis longtemps déjà un art à bout de souffle, ridicule dans ses manifestations officielles, et que la qualité des œuvres néo-classiques n'a pu réussir à sauver. Une réaction était insuffisante, il fallait une révolution.*

*Celle des peintres est depuis longtemps acceptée et celle des sculpteurs commence à peine à être connue. Sur elle pesaient des contraintes qui ne lui ont pas permis d'user des mêmes moyens. Cela s'est vérifié lorsque les artistes rénovateurs de la peinture se sont mis à sculpter : leur sculpture n'a pas utilisé les solutions de leur peinture. Celle-ci avait à sa disposition des signes qui favorisent la mobilité, l'ellipse, l'illusion. Rien de tel pour le sculpteur qui est réduit à une seule vérité.*

*Peu de gens — on s'entretient d'ailleurs peu de la sculpture — ont pu parler de sculpture « abstraite ». Il a bien fallu laisser à la peinture cette épithète inexacte. L'abstraction n'est qu'une opération de l'esprit qu'il ne faut pas confondre avec les signes issus d'elle.*

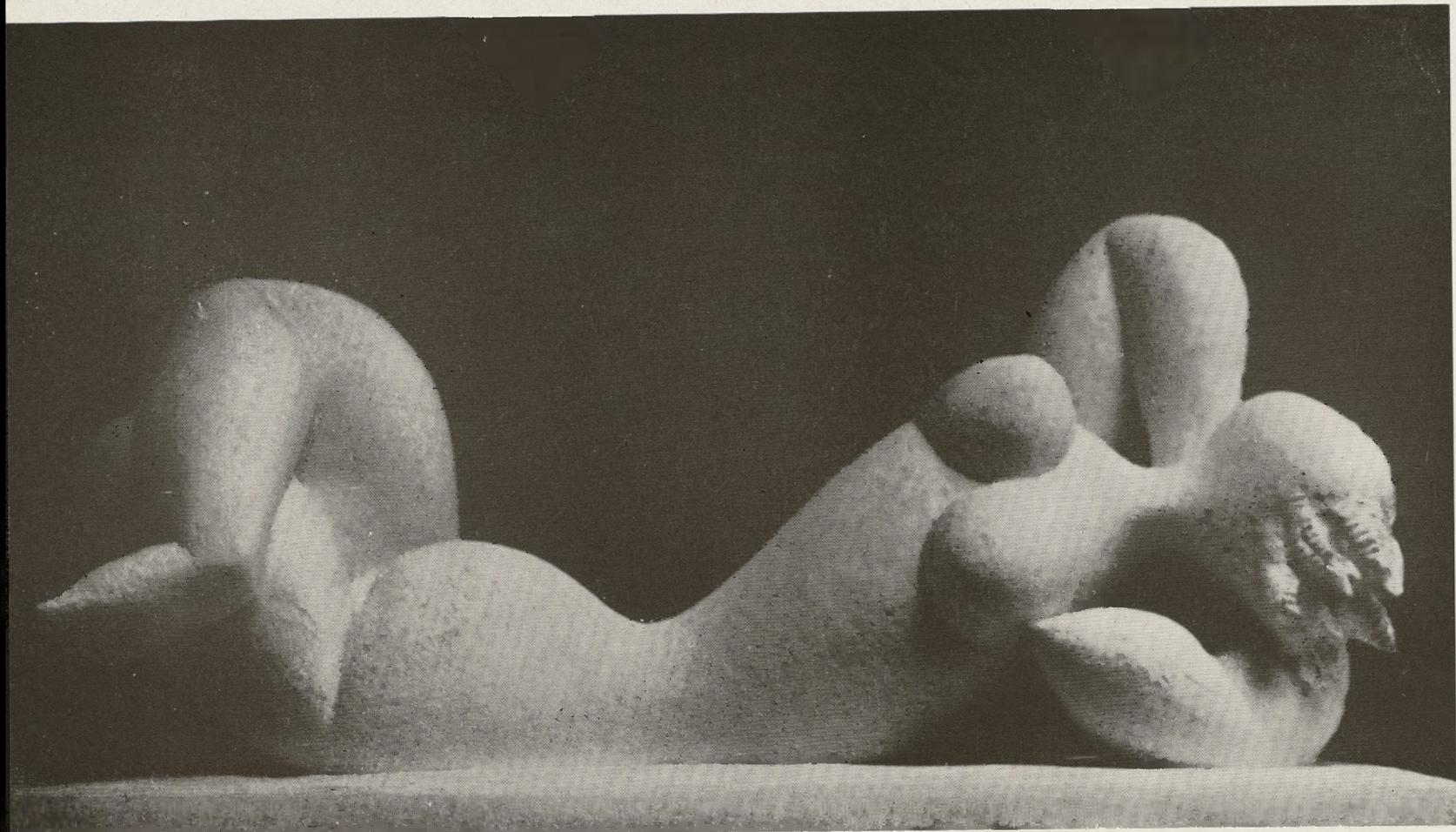
*La sculpture est concrète. Le sculpteur est obligé de donner un objet, un objet dont il fait le tour et arrive à penser, si grand soit-il, qu'il le tient dans sa main, dimensions et tout.*

*Il peut tout inclure dans l'œuvre la plus simple — caillou en forme d'œuf ou de miracle — il reste lui-même en elle comme une forme de plus. Il serait vain de penser qu'un tel créateur d'objets peut être confondu avec un simple artisan. L'œuvre d'art n'a pas sa fin en soi comme une casserole ou un pot à châtaignes : elle est un trait d'union, un pont jeté d'une rive connue à une vie inconnue, elle s'insère dans une courbe à progression constante et dépasse son créateur pourtant lié à elle par un cordon qu'on ne coupera jamais. L'œuvre sculptée est celle qui évoque le plus fortement, le plus naïvement l'idée de genèse. Elle reste trempée d'émerveillement, le sculpteur est toujours le « premier homme qui fait de la sculpture » au moins au moment où il s'arrête de polir ses coquillages, ses cristaux, ses cimetières marins où s'enchevêtrent les sirènes et les phoques avec le corail et*

CHAUVIN, Narcisse. Photo Scheidegger

(Galerie Maeght, Paris)



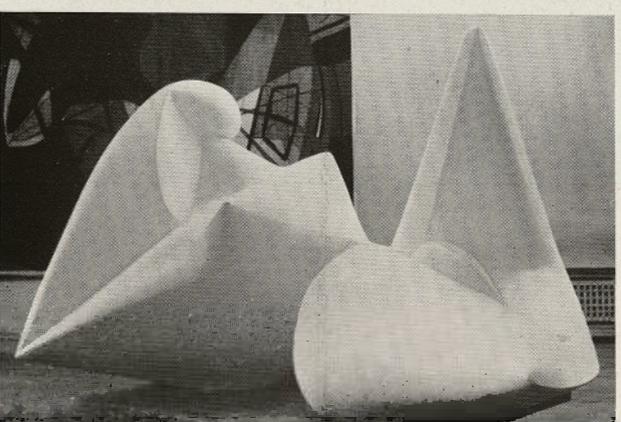
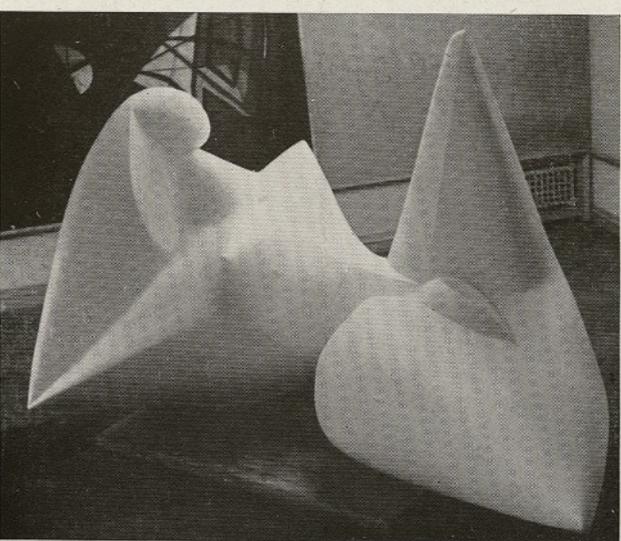
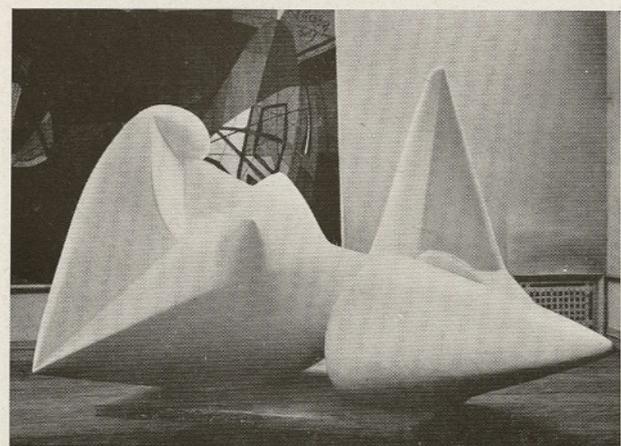
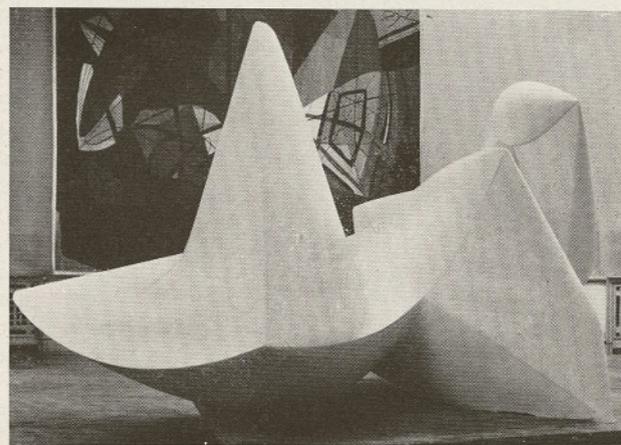
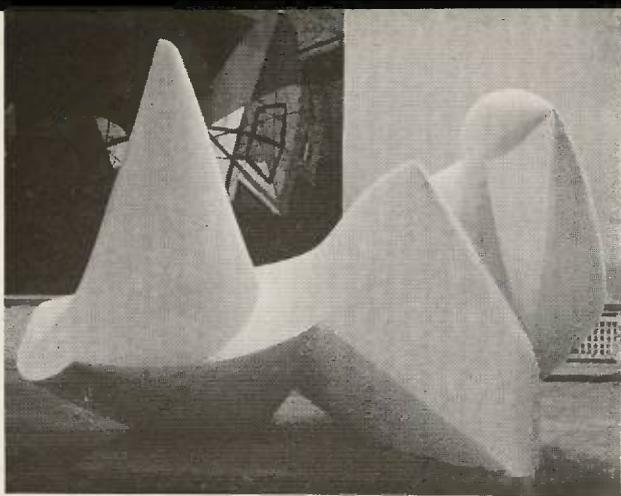


HENRI LAURENS. L'Automne, 1948

(Photo Yvonne Chevalier)



HENRI LAURENS. L'Aurore (Photo Yvonne Chevalier)



les cordages des navires. L'œuvre est « créée », tout entière dans son regard, dans sa main et, déjà, dans le regard et la main de ceux qui sauront la voir.

La sculpture libère la force la plus énigmatique, celle du minéral : c'est un art de magicien, puisqu'il n'y a plus de dieux. C'est pourquoi les objets sculptés inquiètent malgré leur ressemblance rassurante avec tout ce qui ravit les yeux neufs en quête de découvrir le monde : le gravier du jardin, le galet des plages, le fruit pendu à l'arbre et celui cueilli, qu'on va mordre, l'os à moelle, le sexe.

Il est réconfortant de voir les sculpteurs aller au bout de leur effort presque méconnu et de constater que si leur art n'a pas besoin de certitude c'est que sa certitude se nomme loyauté. C'est elle qui donne à leurs déclarations un ton aussi loin que possible du ton des manifestes chers à leurs contemporains.

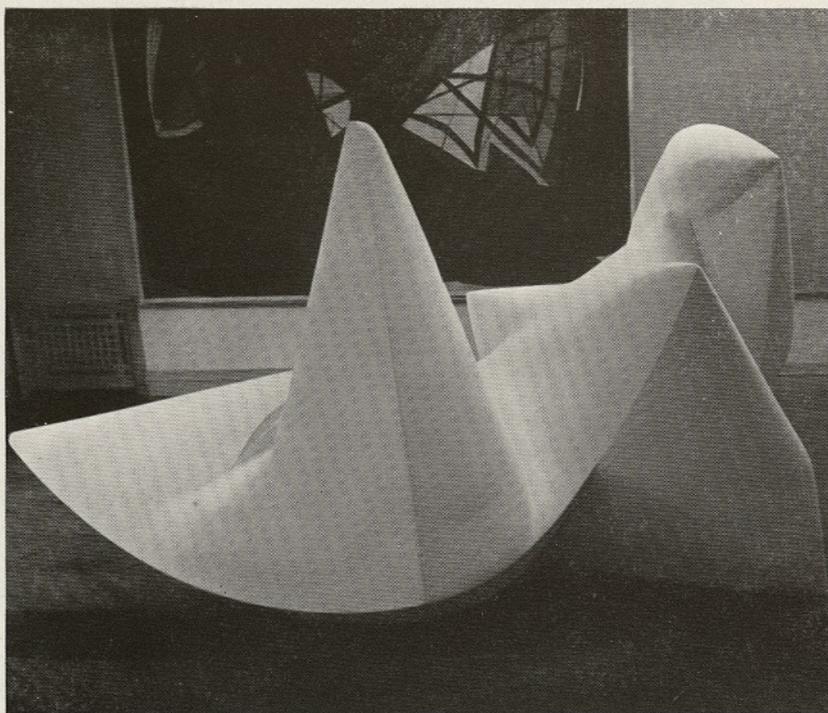
XX<sup>e</sup> Siècle, dans le dernier numéro publié en 1939, avait rassemblé avec de très belles sculptures éloignées dans l'espace ou le temps mais proches par l'esprit, les images de la sculpture de notre époque. On retrouvera ici certains artistes dont il avait reproduit les œuvres, et, s'il manque aujourd'hui un des plus considérables d'entre eux, Brancusi, on pourra se reporter utilement à ce numéro spécial où figuraient le Narcisse, la Nègresse blanche, le Miracle et le bel ensemble de Targu Jiu : la Table, la Porte et la Colonne sans fin.

## A D A M

Quand un avion passe au-dessus de la cathédrale de Chartres, pendant cinq minutes on se demande qui, de l'un ou de l'autre, est le plus beau. Mais cela ne dure que cinq minutes. Ce qui les sépare c'est le facteur émotionnel. Cinq ans après, l'avion qui nous a un jour émerveillés, nous paraît ridicule. Aucune sculpture égyptienne n'est ridicule. Quand

ADAM. Nu, 1950. Photos Scheidegger.

(Musée d'Art Moderne, Paris)





O. ZADKINE. La Forêt humaine, Terre cuite.

une œuvre a ses racines dans l'humain, il y a peu de chances qu'elle se dévalorise. Evidemment chaque époque a ses besoins particuliers. Il y a très peu d'œuvres constantes dans le temps. Même Goya peut bouger. Il y a très peu d'artistes qui touchent à l'universel : Poussin, Rembrandt, Velasquez. On sent qu'eux ont tout compris. Il y en a d'autres, sans doute, mais pas beaucoup, Piero della Francesca, par exemple. Pour moi l'universalité de l'œuvre d'art est le seul critère valable. Si un abstrait pouvait toucher à l'universel, il faudrait y réfléchir. Naturellement je n'appelle pas abstraite une œuvre qui offre des analogies poétiques avec des formes naturelles, et qui dégage par conséquent une certaine poésie. Mais en général je reproche à l'art abstrait son manque de puissance magique. Une œuvre d'art qui n'a pas une présence, et qui ne donne pas une sorte d'envoûtement, est morte. L'œuvre d'art doit être magique. Devant une sculpture égyptienne je ne rigole pas, j'ai la trouille. Et pourtant ce n'est pas comme pour les œuvres de Picasso, qui vous donnent un coup de massue sur la tête. Il y a dans l'art une puissance d'envoûtement indéniable. Si elle n'est que prétexte à une discussion esthétique elle est nulle.

Le sort des sculpteurs est terrible, car si à la peinture on peut demander du charme, la sculpture qui

G. RICHIER. La Chauve-souris.

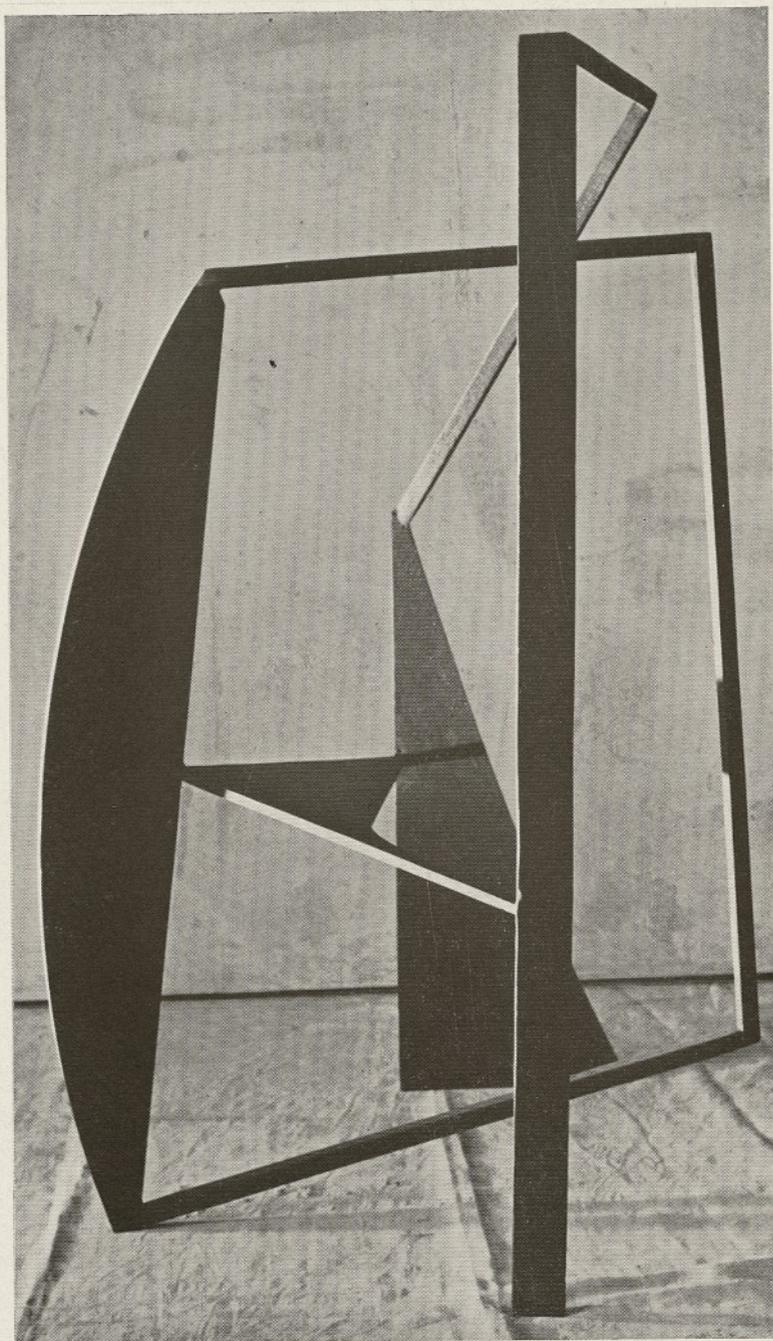
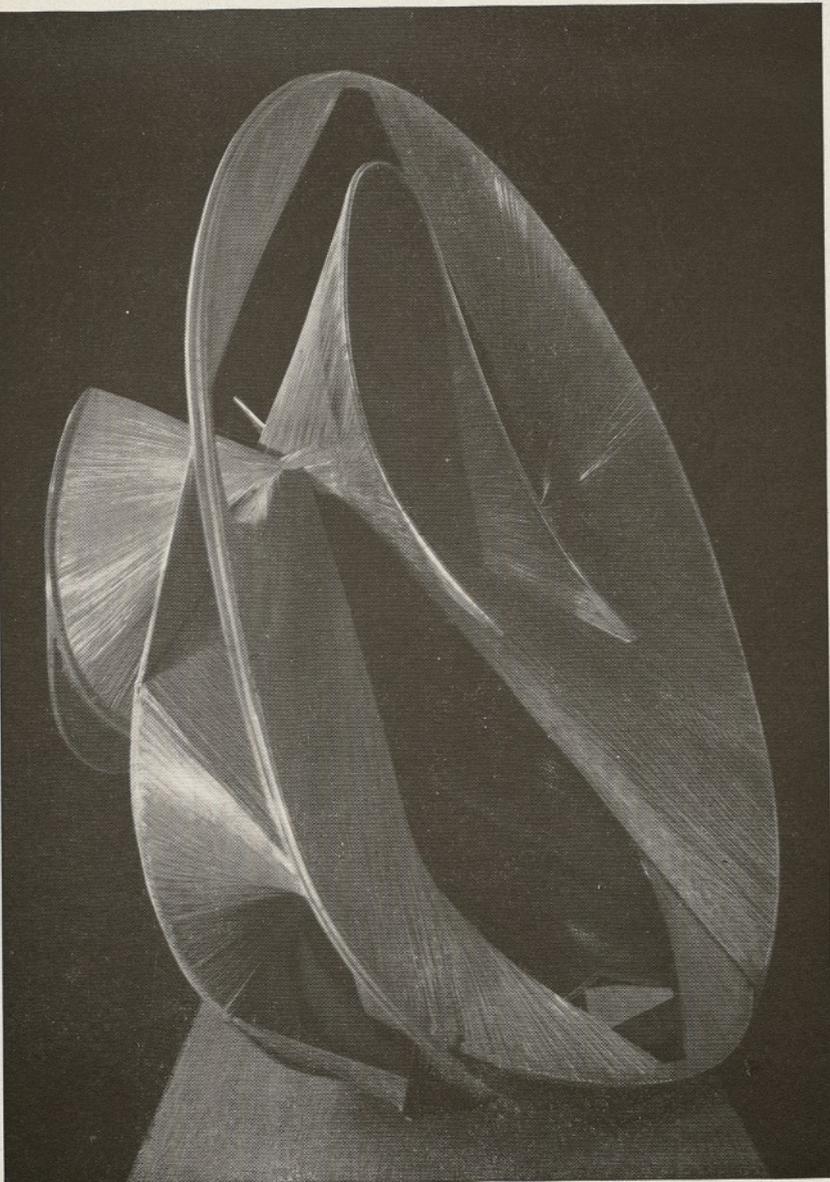




ALBERTO GIACOMETTI. Tête, 1950

(Photo Scheidegger, Paris)

A. JACOBSEN. Sculpture en fer, 1950.  
(Gal. Denise René, photo S. Weiss)



ANTOINE PEVSNER. Construction dans l'œuf, 1948.

n'atteint pas l'universel est irrecevable. C'est pour cela qu'il y a des trous dans son histoire, des trous de dix siècles. Pour la peinture il y a par contre continuité. Lorsque une sculpture est seulement aimable, on ne la retient pas. Après Rodin toute la sculpture n'est qu'expérience de laboratoire, souvent intéressante, mais plus souvent loin de l'aboutissement. J'ai beaucoup d'admiration quand même pour ceux qui ont faits les plus grands efforts. Mais je me méfie de la beauté mécanique de la forme. Quand la main n'est pas la mesure, il n'y a pas d'œuvre d'art.

#### ANTOINE PEVSNER

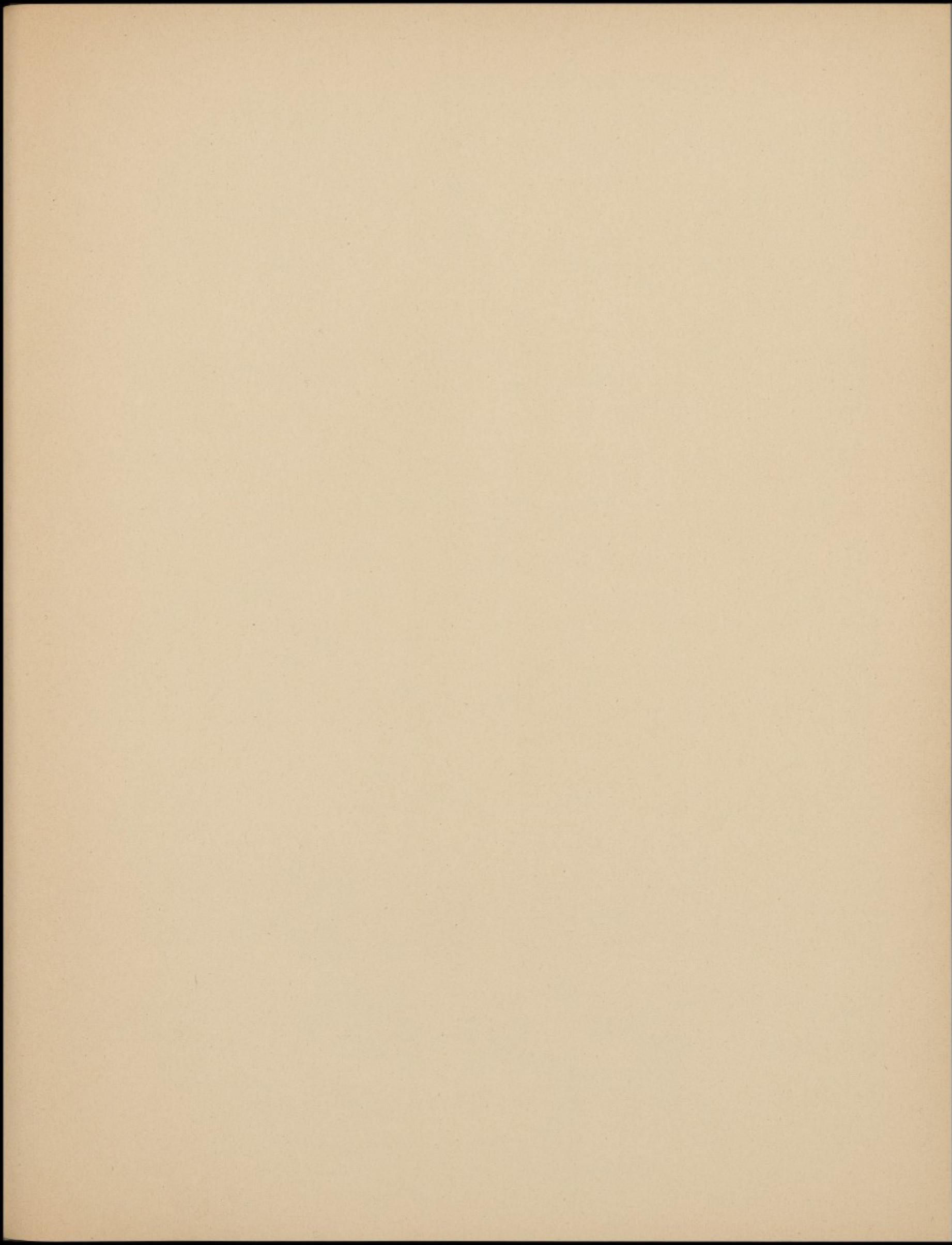
Je ne peux résumer mon opinion sur le « nouveau destin de l'art » que par ces quelques lignes :

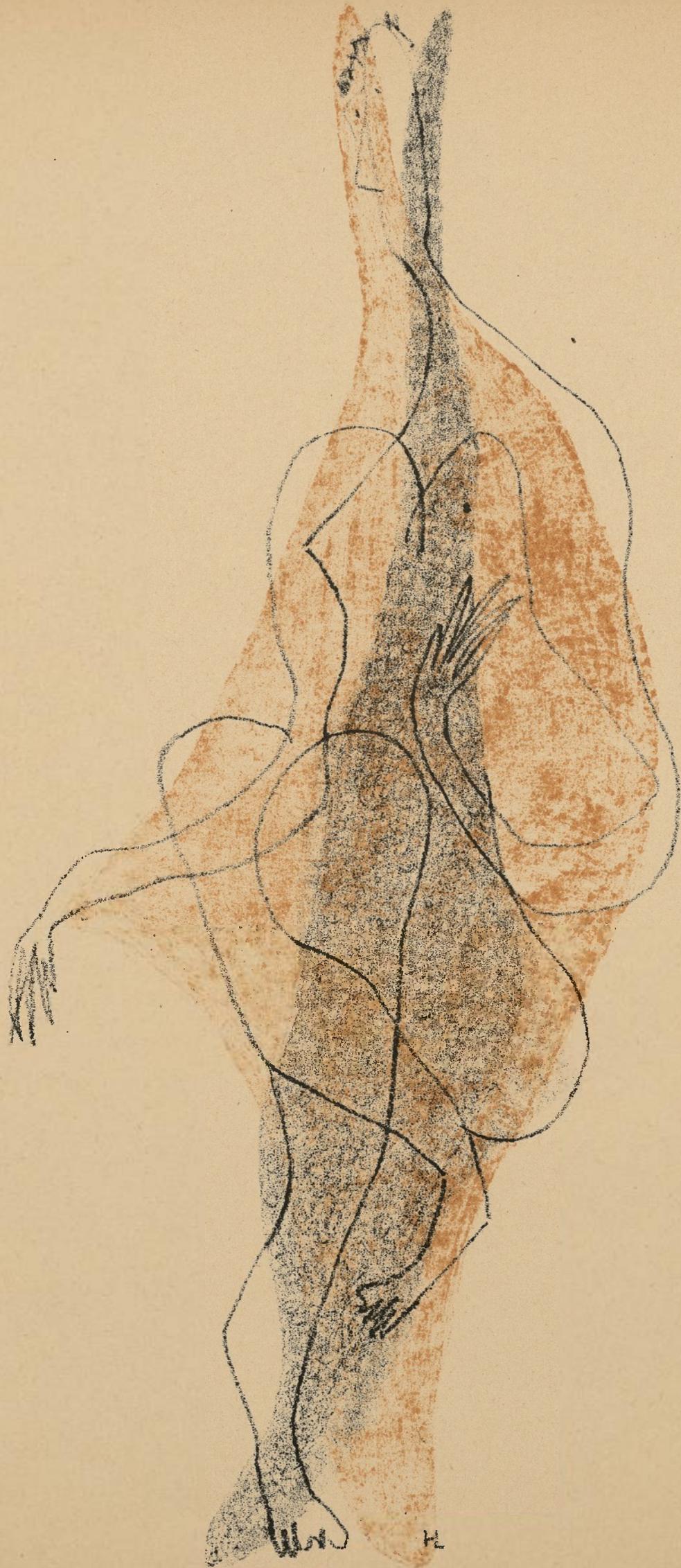
Je suis persuadé, que depuis un siècle les innombrables artistes, et surtout la plupart des artistes de notre époque qui ont choisi la ligne de moindre résistance ne produiront aucune culture.

La culture humaine n'est pas un pot de fleurs rempli de sable, ou de la terre glaise molle, qu'on peut tailler et avec laquelle on peut faire de petits « Babas » dans tous les sens et dans toutes les formes, impunément.

Au contraire, je me représente la culture comme un effort gigantesque et surhumain qui garde son instant à travers les générations. L'expérience nous a montré que le contact des ignares, avec l'art, risque de détruire la Force accumulée pendant des siècles par le génie créateur.

L'art a pour mission de maintenir cet effort





surhumain dans un état de tension constamment accrue, jusqu'à la fin du monde.

## JEAN ARP

Un petit fragment d'une de mes sculptures dont le galbe, le contraste me fascinent, est souvent le germe d'une nouvelle sculpture. J'accentue ce galbe, ce contraste, ce qui détermine de nouvelles formes. Parmi ces nouvelles formes, deux se développent avec une intensité particulière. Je les laisse se développer jusqu'au moment où les formes originelles deviennent secondaires et perdent presque toute leur expression. Finalement, je supprime une de ces formes secondaires et sans expression pour rendre les autres plus visibles.

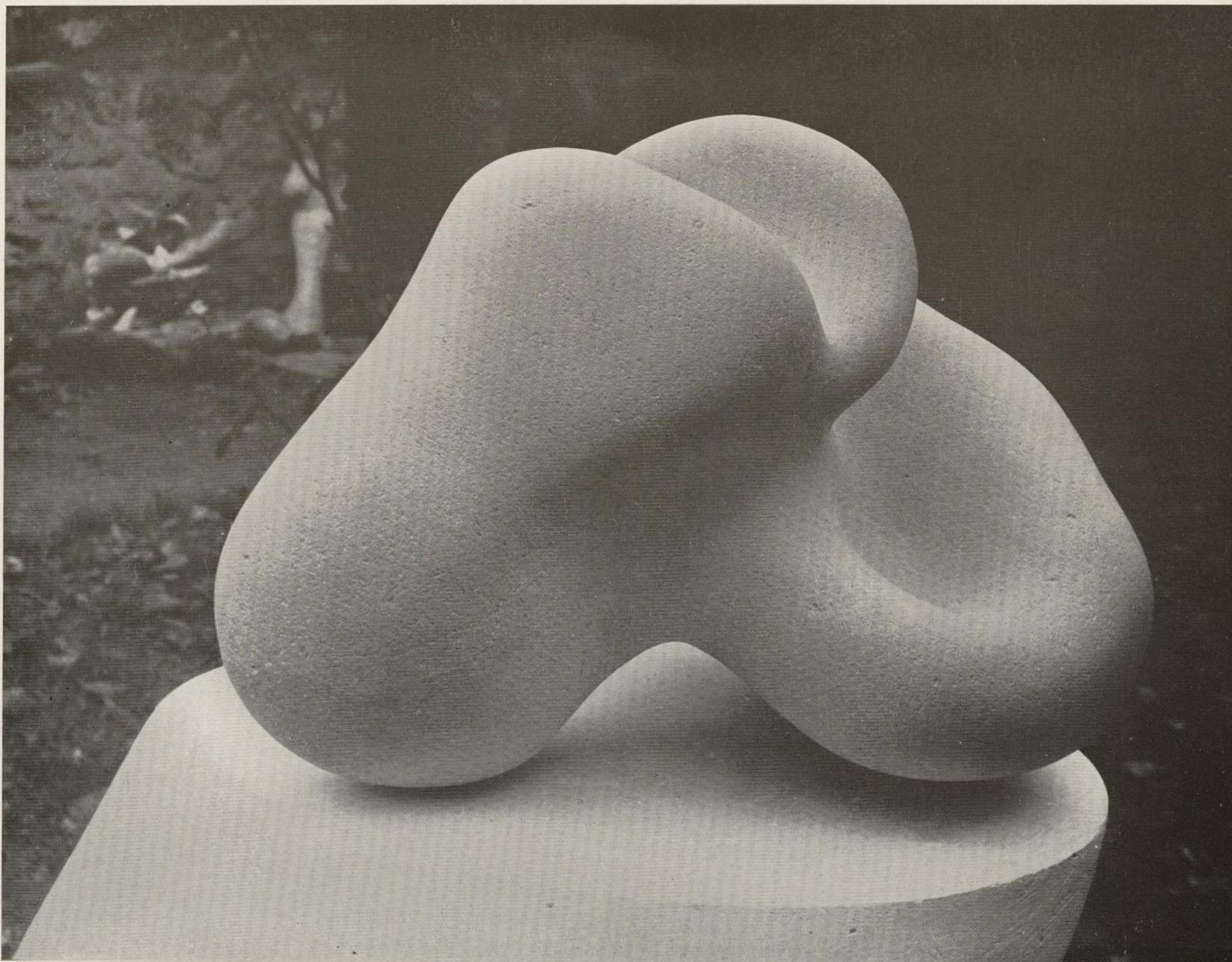
Je travaille souvent à une sculpture durant des mois, voire des années. J'y travaille jusqu'à ce qu'une part importante de ma vie ait coulé en elle. Chacune

de mes sculptures a un contenu spirituel, mais ce n'est qu'au moment où mon travail est terminé que j'interprète ce contenu et que je lui donne un nom.

## HENRY MOORE

La compréhension de la sculpture est en fonction de la sensibilité à la forme à trois dimensions. C'est peut-être pour quoi la sculpture a été dépeinte comme le plus difficile des arts. Et, certes, elle est plus difficile que les arts qui réclament seulement la sensibilité aux formes planes, à l'aspect présenté par deux dimensions. Beaucoup plus de gens sont aveugles devant les formes que devant les couleurs. L'enfant qui apprend à voir distingue d'abord seulement les silhouettes sur deux dimensions, il ne sait pas juger les distances, des profondeurs. Plus tard, pour sa sûreté personnelle et ses besoins matériels

JEAN ARP. Configuration aux mouvements de serpent. Pierre calcaire, 1950



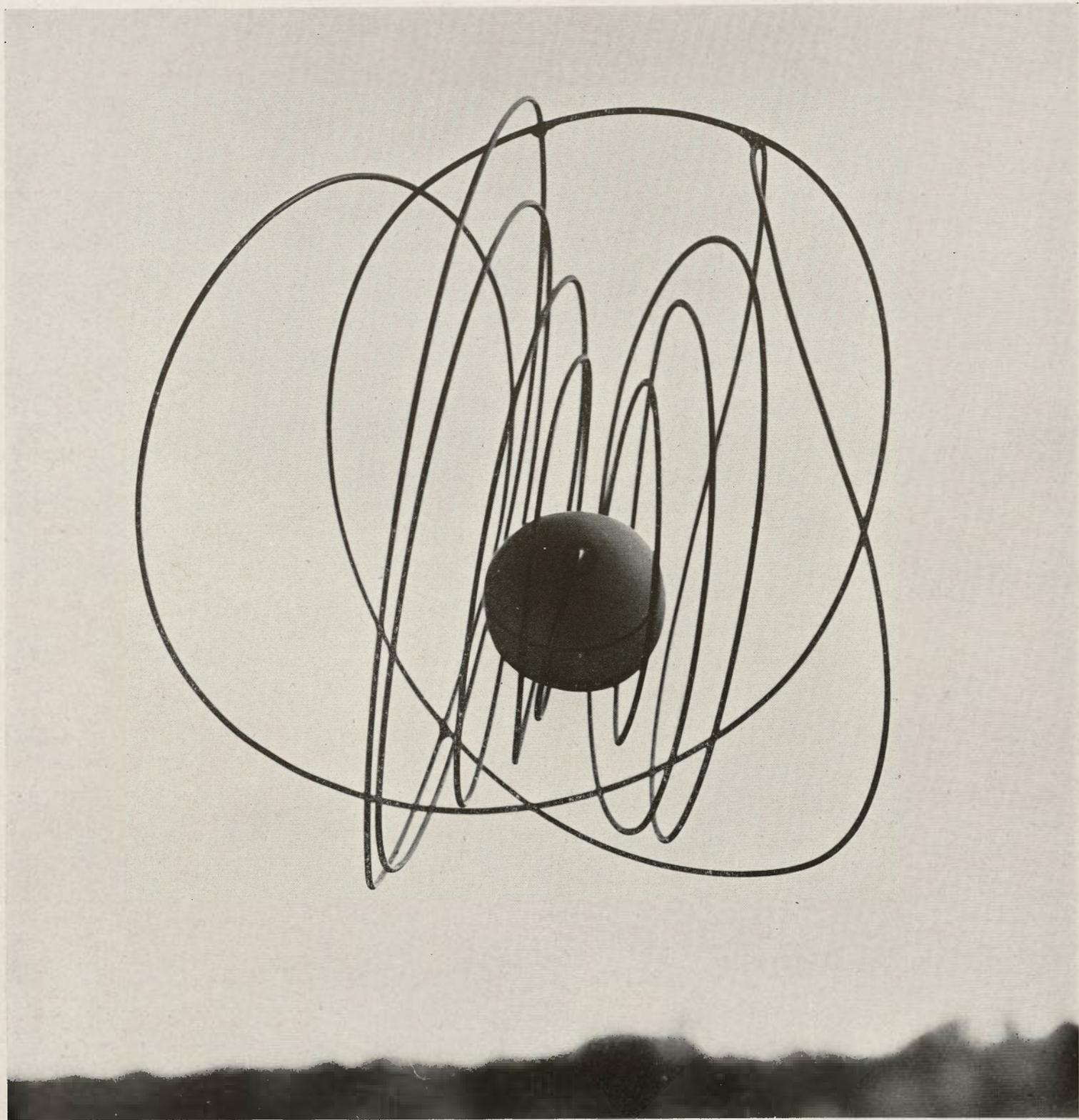
il devra développer (en partie par le toucher) son aptitude à juger grossièrement des distances qu'impliquent les trois dimensions. Mais après avoir satisfait aux exigences de la nécessité pratique, la plupart des hommes ne cherchent pas plus avant. Bien qu'ils puissent arriver à une remarquable précision dans la perception des formes planes ils ne font pas davantage l'effort intellectuel et émotionnel que requiert la compréhension de la forme dans sa complète existence spatiale.

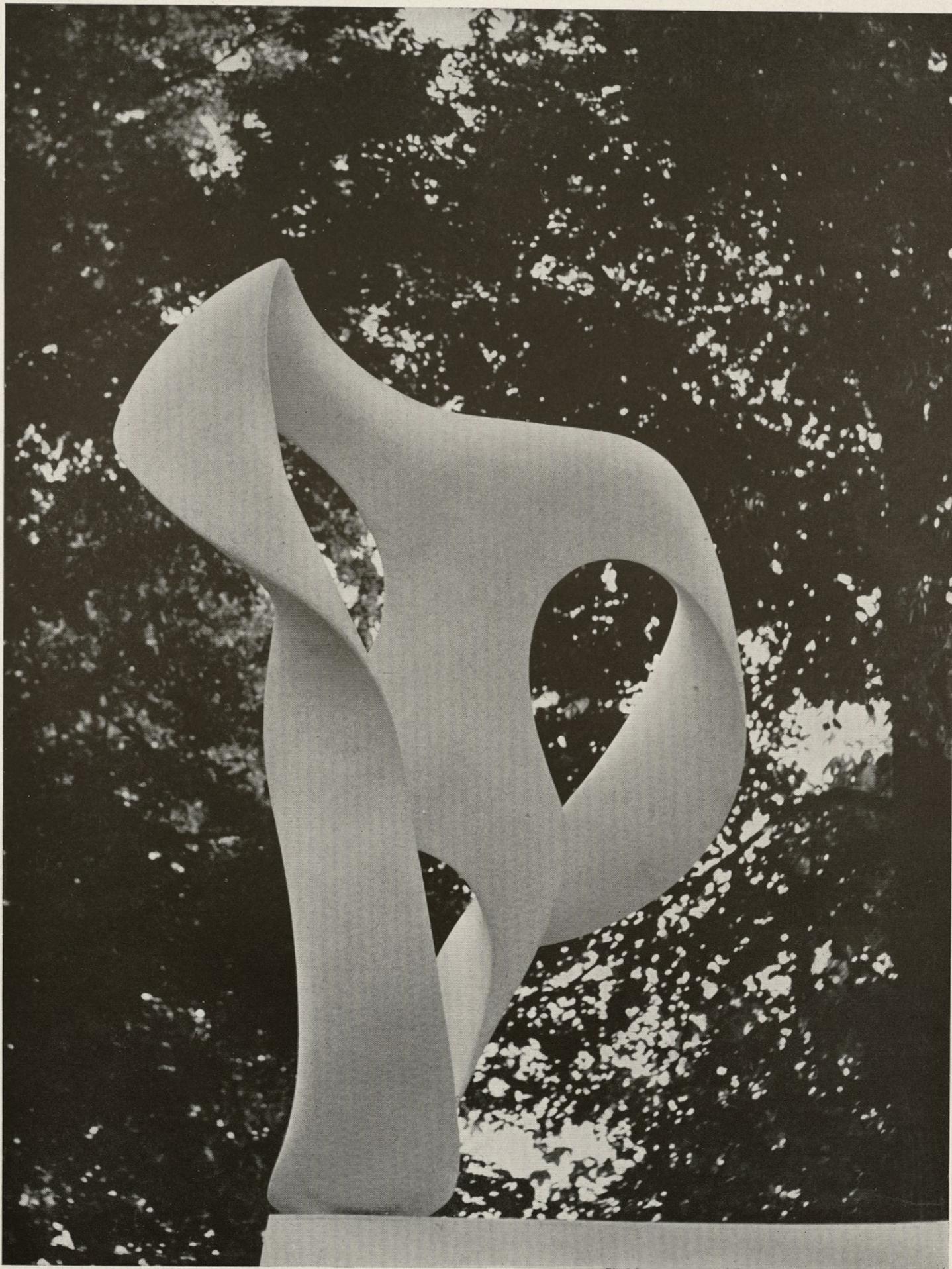
C'est ce que le sculpteur doit faire. Il doit s'effor-

cer à penser la forme et à en user en lui attribuant un caractère spatial plein et entier. Il possède la forme solide, pour ainsi dire, à l'intérieur de sa tête — il la pense, quelle que soit sa taille, comme s'il la tenait complètement enfermée dans le creux de sa main. Il obtient une représentation visuelle mentale d'une forme complexe *vue sous tous les angles d'incidence*. Il sait, tandis qu'il considère un côté, à quoi ressemble l'autre, il s'identifie lui-même au centre de gravité, à la masse, au poids, il rend réel le volume, comme l'espace que la forme déplace dans l'air.

GEORGES VANTONGERLOO. Noyau, 1946

(Photo Scheidegger. Paris)



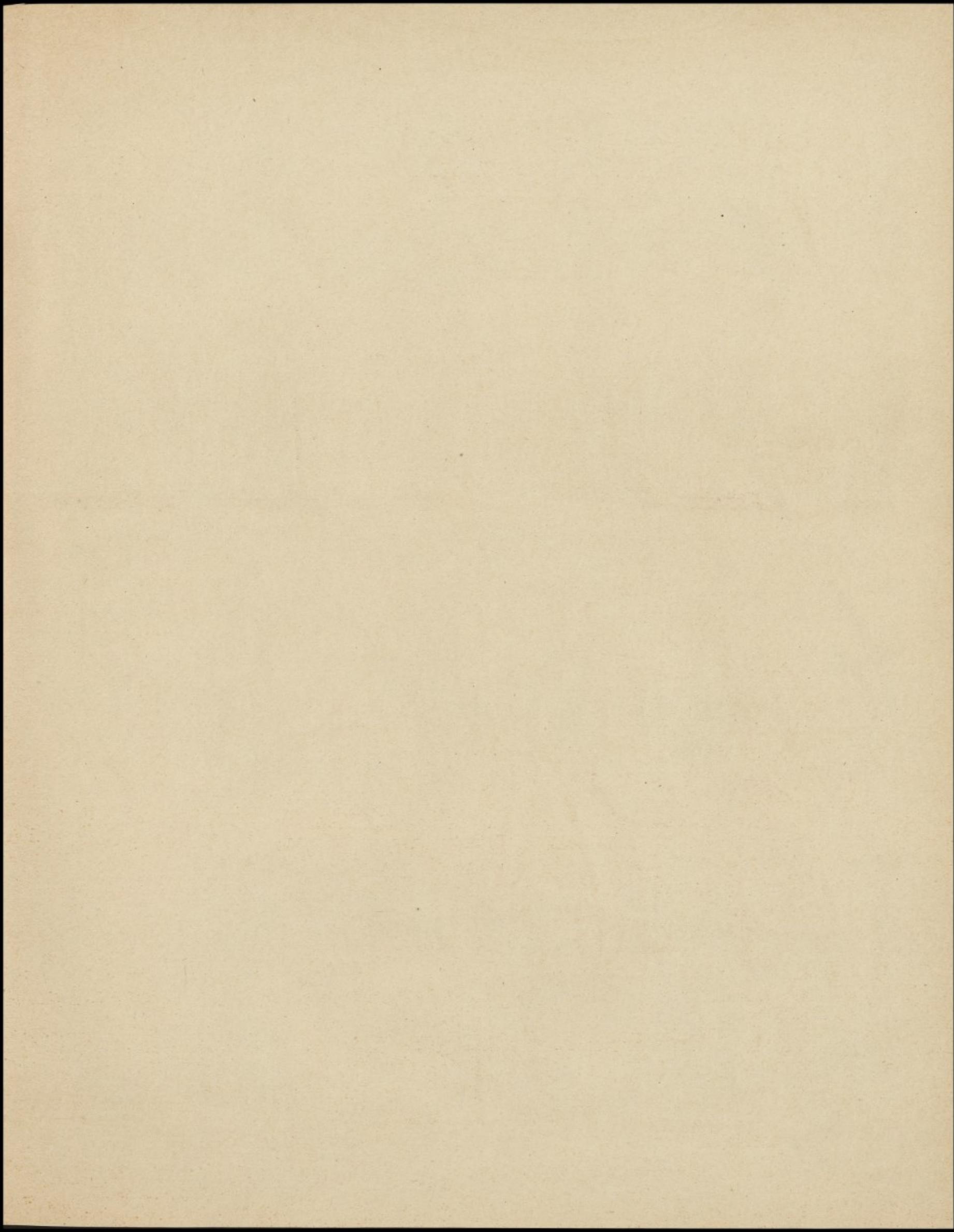


MAX BILL. Rythme dans l'espace, 1947-1948

(Photo Scheidegger)

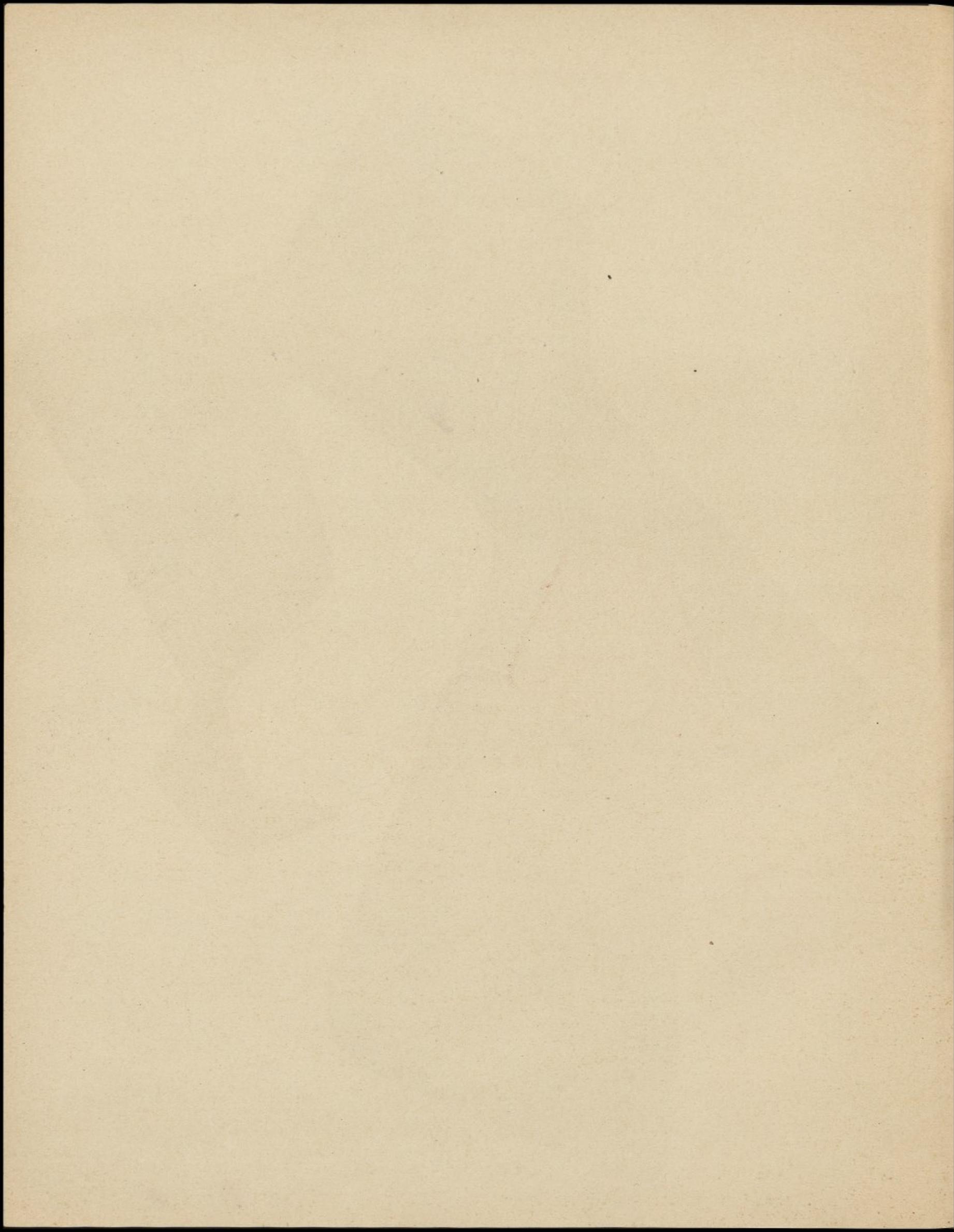


MARINO MARINI. Chevalier. Bois, 1949











HENRY MOORE. Bronze, 1950 (Coll. Samuel A. Marx, Chicago)

Et l'observateur sensible de la sculpture doit aussi apprendre à posséder le sentiment simple de la forme sans description ni réminiscence. Il doit, par exemple, percevoir l'œuf uniquement et simplement comme une forme solide sans recourir à l'idée de nourriture ou à l'idée littéraire de l'œuf qui devient oiseau. Ainsi de tous les solides : une coquille, une noix, une prune, une poire, un têtard, un champignon, un pic, un haricot, une carotte, un tronc d'arbre, un oiseau, un bouton de fleur, une alouette, une coccinelle, un jonc, un os. A partir de celles-ci, il peut progresser et apprécier des formes plus complexes ou des combinaisons de plusieurs formes.

Depuis l'époque gothique, la sculpture européenne a été recouverte de mousse et d'herbes folles — toutes sortes d'excroissances, qui ont déguisé com-



HENRY MOORE.  
Heaume, 1950  
(Coll. Webster  
Plass.)



CALDER. Le Plumeau bleu, Mobile, 1950

(Galerie Maeght, photo Scheidegger)

plètement le contour. La mission personnelle de Brancusi a été de nous délivrer de cette végétation parasitaire et de nous rendre une fois encore la conscience de la forme. Pour y parvenir il a dû se concentrer sur des formes très simples et laisser, pour ainsi dire, sa sculpture à un cylindre, à raffiner, à polir la forme simple jusqu'à un degré presque trop précieux. L'œuvre de Brancusi, en dehors de sa valeur individuelle, a joué un rôle historique. Mais il n'est plus maintenant nécessaire de restreindre la sculpture à l'unité de la seule forme simple (statique) et à l'y enfermer. Nous pouvons commencer à l'en faire sortir, à joindre et combiner ensemble plusieurs formes de tailles, de coupes, de sens différents en un seul tout organisé.

#### MARINO MARINI

Je ne fais aucune différence entre une sculpture abstraite et une sculpture figurative, pourvu qu'il s'agisse dans les deux cas de sculpture. Ce qui importe est surtout la qualité d'une œuvre d'art. Personnellement, étant méditerranéen, je ne peux m'exprimer librement que par l'humain. Mais j'accepte et j'admire toute autre forme d'expression, pourvu que par elle l'artiste parvienne à transmettre son message. Une allumette peut être plus émouvante qu'une colonne dorique, mais il serait absurde d'admettre a priori qu'une boîte d'allumettes puisse constituer un message au même titre que le Parthénon.

# Perspectives extérieures

ITALIE :

## LE DIALOGUE AVEC LA FRANCE

Il existe, depuis cinquante ans, entre l'Italie et la France, un dialogue qui n'a pas toujours échappé à la critique. Faut-il rappeler la polémique du Futurisme avec le Cubisme et l'adhésion donnée par Guillaume Apollinaire lui-même au « mouvement » de Marinetti? Ou la « défense de l'Occident » assurée par la peinture métaphysique contre l'invasion barbare représentée par certains artistes de l'*École de Paris*? Plus tard, au moment où Paris pavoisait aux couleurs du Surréalisme, Milan levait le drapeau de la peinture abstraite. Depuis cinquante ans les Italiens regardent vers Paris, sans toutefois accepter aveuglément tout ce que Paris chérit. Et il est arrivé que certains maîtres de la peinture française ont exercé une plus grande influence en Italie qu'en France. L'*École de Paris* n'a plus de limites géographiques. Afro, Birolli, Capogrossi, Corpora, Bordoni, Cagli, De Luigi, Galvano, Gregori, Joppolo, Morlotti, Radice, Reggiani, Rho, Santomaso, Savelli, Soldati, Turcato, Vedova, Veronesi et Zuffi qui constituent l'équipe de choc des cinquante artistes présentés à Paris par le *Centre d'Art Italien* ne doivent rien à leurs aînés — excepté peut-être les Futuristes dont l'influence a été remarquée cette année au *Salon de Mai* — cependant, par leurs défauts mêmes, leur fidélité à des impulsions dont ils se refusent à discipliner l'élan, ils confirment bien le caractère spécifique du génie de leur race. Avec la jeune peinture française, la jeune peinture italienne

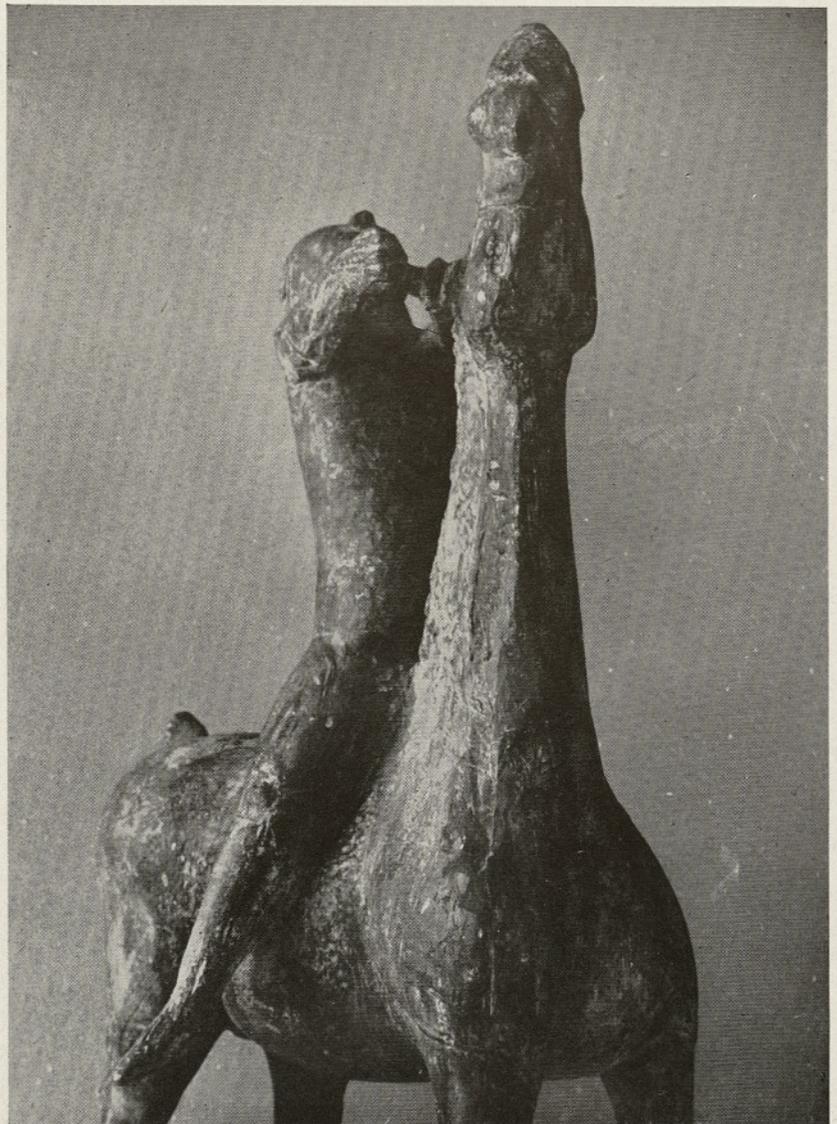
est aujourd'hui à l'avant-garde de l'art européen. Pourtant, moins heureux que leurs camarades français, les jeunes peintres italiens ont souvent l'impression d'avoir fait le vide autour d'eux, exactement comme hier les Futuristes, et le De Chirico des premiers « Souvenirs d'Italie ». En France, renonçant à la peinture imitative, les jeunes artistes ont perdu l'appui des littérateurs et des poètes trop sensibles encore à l'humain. Mais il leur reste quand même un public. En Italie, à part quelques rares collectionneurs, les artistes ne peuvent compter que sur le soutien de l'Etat et des municipalités. Malgré les erreurs du Jury qui n'est pas composé uniquement d'Italiens — il faut reconnaître que l'effort fourni par la Biennale de Venise, par exemple, est aujourd'hui presque unique dans le monde. L'année dernière, à l'exposition italienne du Musée d'Art Moderne, on a pu regretter

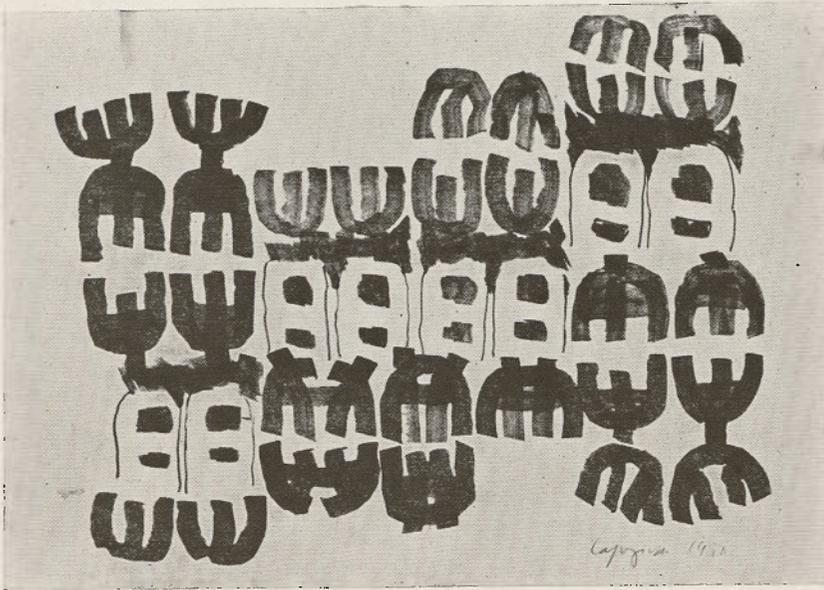
MARINI. Portrait de Strawinsky, 1950.



MARINI. Bronze, 1950 (Détail)

(Buchholz Gallery, New York)



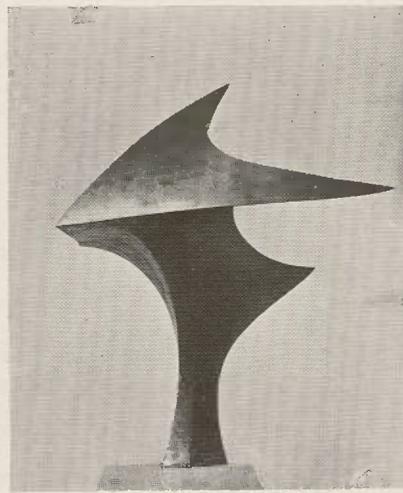


CAPOGROSSI. Composition, 1950

(Galerie Nina Dausset, Paris)



SIGNORI. Sculpture, 1950



FRANCHINA. Sculpture, 1950

BIROLI. Peinture, 1949

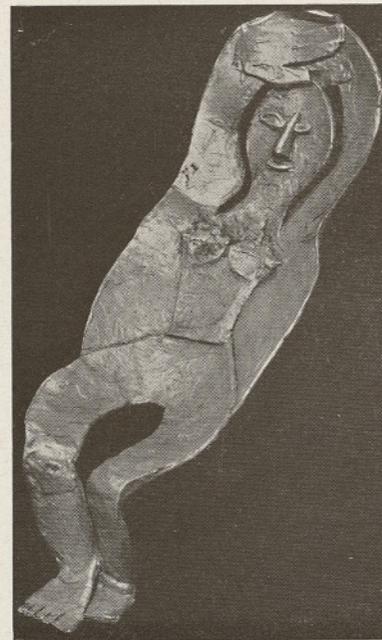
(Exposition du Centre d'Art Italien)



certaines absences, dont notamment celle de Magnelli mais les sacrifices consentis par les collectionneurs milanais qui sans profit personnel avaient assuré les frais de l'exposition, n'en est pas moins méritoire.

Au contraire de la peinture, la sculpture italienne est moins liée au sort de la sculpture française. Sauf rares exceptions, les jeunes sculpteurs italiens, n'ont pas, comme les peintres, les yeux tournés vers Paris. Certains d'entre eux, nous ne nommerons que Marino Marini, ont acquis une renommée universelle sans passer par Paris. Mais eux aussi espèrent pouvoir un jour montrer leurs œuvres aux Parisiens. Nous leur souhaitons de pouvoir bientôt grâce au Centre d'Art Italien de Paris, réaliser leur désir.

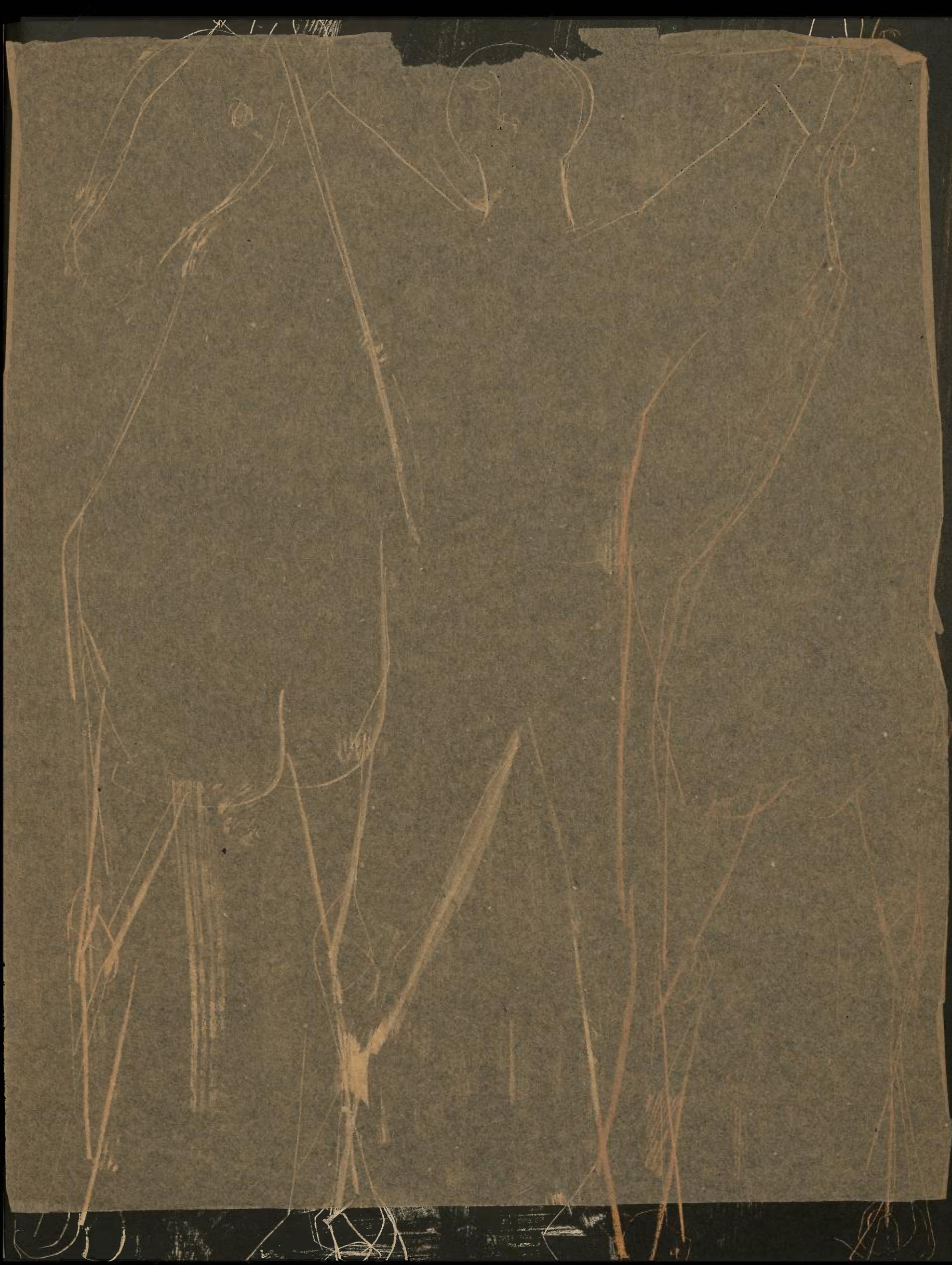
S. L.

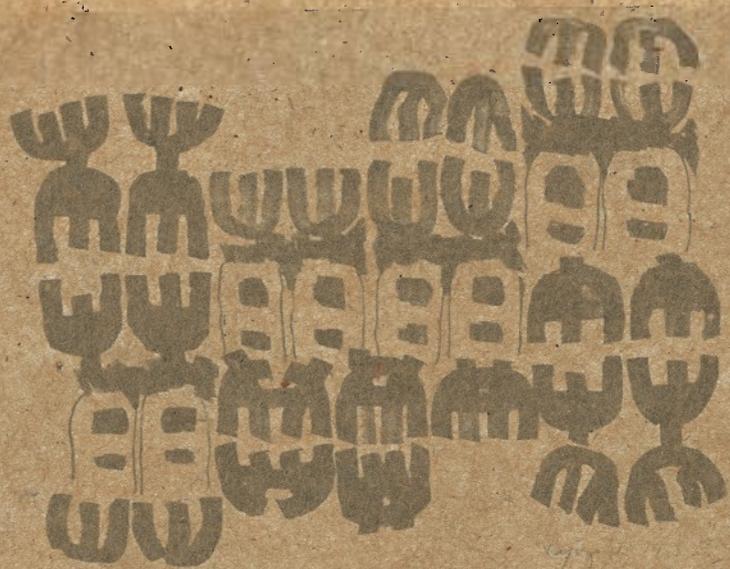


GIUDITTA SCALINI.  
(Galerie Pierre, Paris)

FAZZINI. Portrait  
du poète Ungaretti  
(Galerie Henriette  
Niepce, Paris)







CAPOGROSSI. Composition, 1950

(Galerie Nina Dausser, Paris)



SIGNORI. Sculpture, 1950



FRANCHINA. Sculpture, 1950

BIROLI. Peinture, 1949

(Exposition du Centre d'Art Italien)



certaines absences, dont notamment celle de Magnelli mais les sacrifices consentis par les collectionneurs milanais qui sans profit personnel avaient assuré les frais de l'exposition, n'en est pas moins méritoire.

Au contraire de la peinture, la sculpture italienne est moins liée au sort de la sculpture française. Sauf rares exceptions, les jeunes sculpteurs italiens, n'ont pas, comme les peintres, les yeux tournés vers Paris. Certains d'entre eux, nous ne nommerons que Marino Marini, ont acquis une renommée universelle sans passer par Paris. Mais eux aussi espèrent pouvoir un jour montrer leurs œuvres aux Parisiens. Nous leur souhaitons de pouvoir bientôt grâce au Centre d'Art Italien de Paris, réaliser leur désir.

S. L.

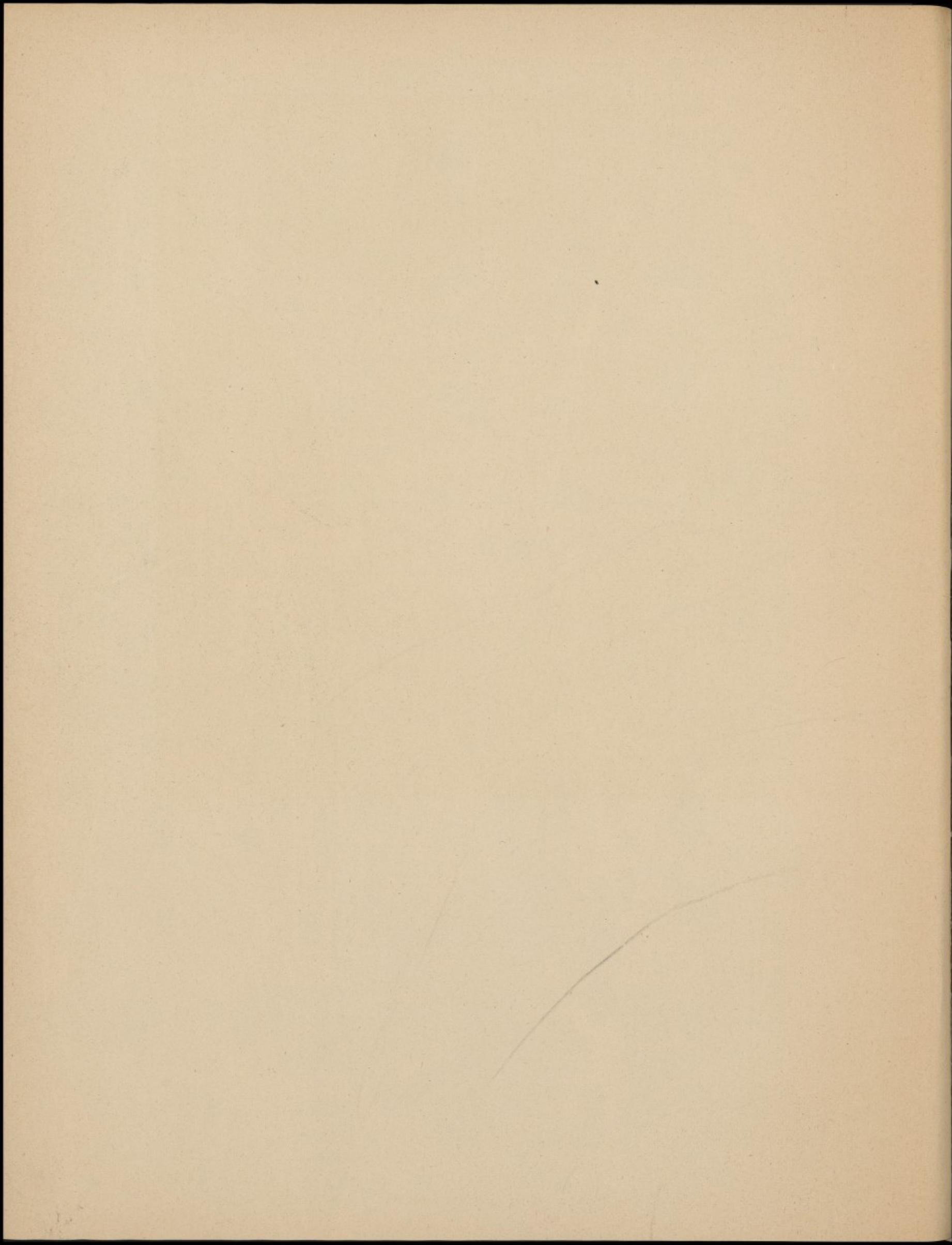


GIUDITTA SCALINI  
(Galerie Pierre, Paris)

FAZZINI. Portrait  
du poète Ungaretti  
(Galerie Henriette  
Nicée, Paris)









MAX BILL. Tableau vert

### SUISSE : MAX BILL

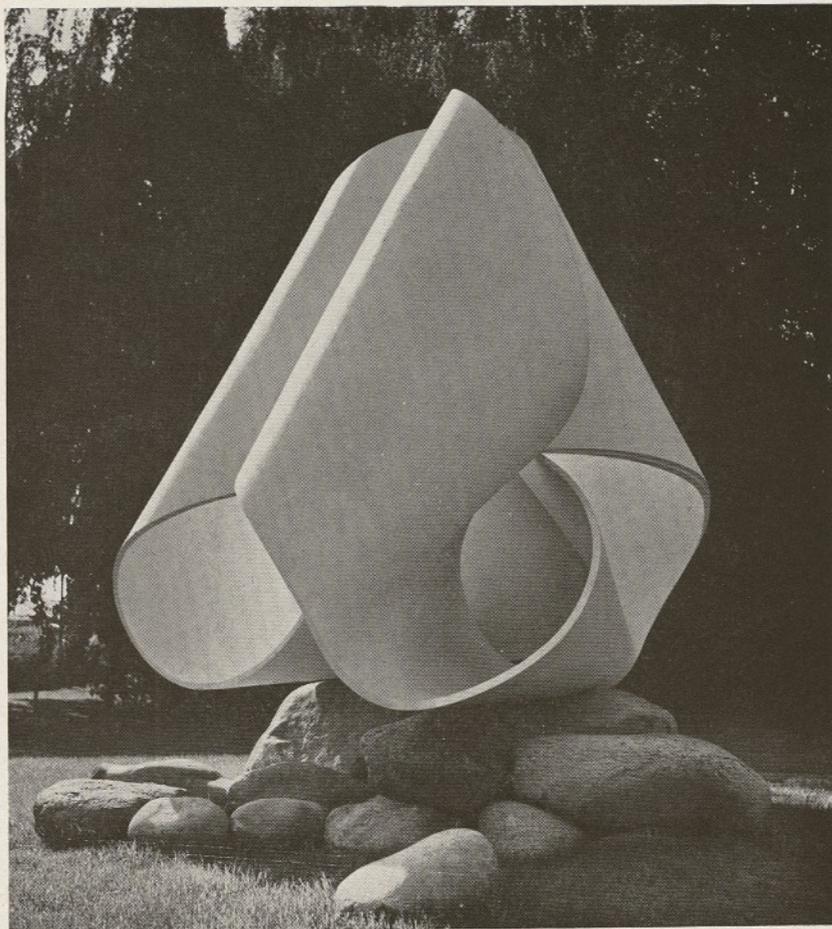
L'activité de Bill comprend à peu près tous les domaines des arts modernes, y compris l'architecture, la création de produits industriels et la typographie. Mais au fond de son cœur, Bill est artiste indépendant — peintre et sculpteur.

Dans sa qualité de peintre et de sculpteur, Bill est le chef incontesté d'un groupe d'artistes, qu'on peut appeler « l'école zurichoise » de l'art non-figuratif en Suisse. Ses peintures et ses constructions spatiales ne représentant plus aucun objet ni de sujet quelconque, mais étant elles-mêmes des « objets » créés d'après les lois des formes, Bill appelle son art — à juste titre au point de vue théorique — « art concret ».

L'attitude profondément antinaturaliste de cet art donne lieu à l'opinion qu'il serait antiréaliste, c'est-à-dire loin de la réalité dans sa conception spiri-

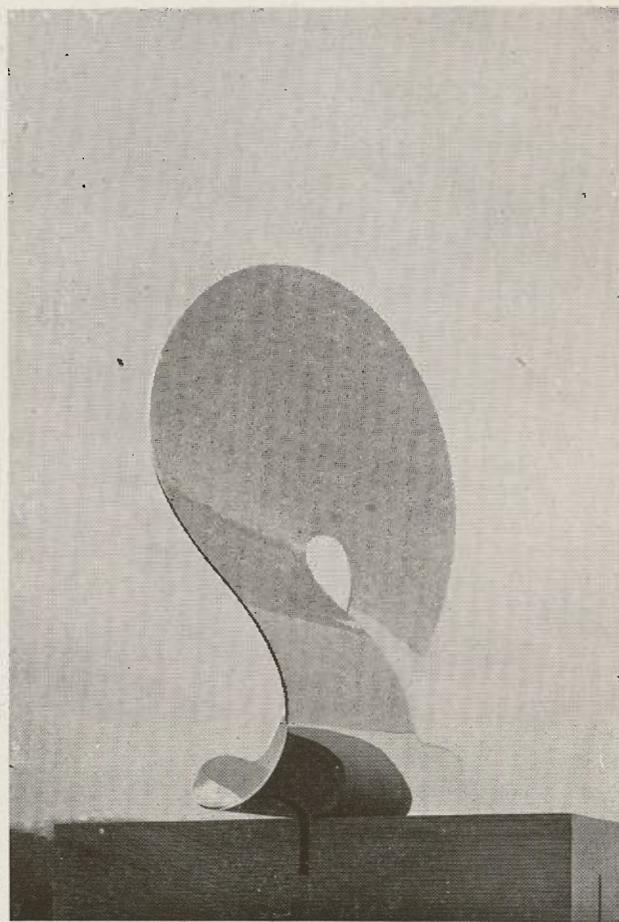
tuelle; mais l'intérêt que Bill consacre au vaste domaine des objets quotidiens prouve que ce jugement est une erreur. Il faut même dire, que ses peintures et ses sculptures émanent de la même conception fondamentale que ses créations pour la production industrielle : l'attitude affirmative envers le monde moderne, les sciences et la science appliquée : la technique. Bill a sans doute raison, s'il est convaincu que les formes artistiques d'une époque qui a créé l'avion et le téléphone, ne peuvent plus être les mêmes que celles du temps de la machine à vapeur et de la lampe à pétrole.

Lorsqu'on regarde plus longtemps les tableaux et les constructions spatiales de Bill — on sent bientôt que la peinture, mathématiquement construite, produit dans nos yeux des trompes-l'œil :



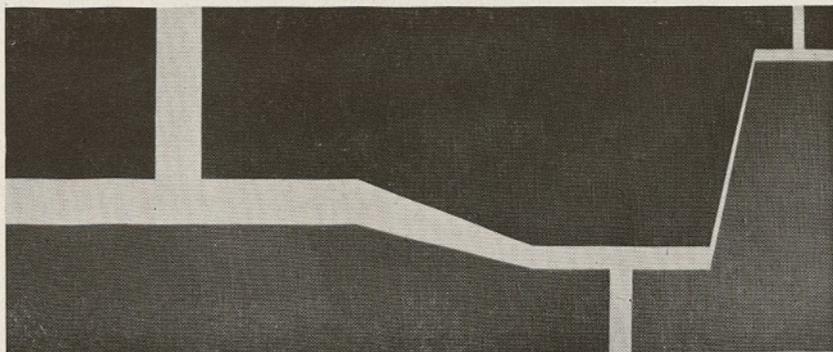
MAX BILL. Continuité, 1947

(Photo Herdeg)



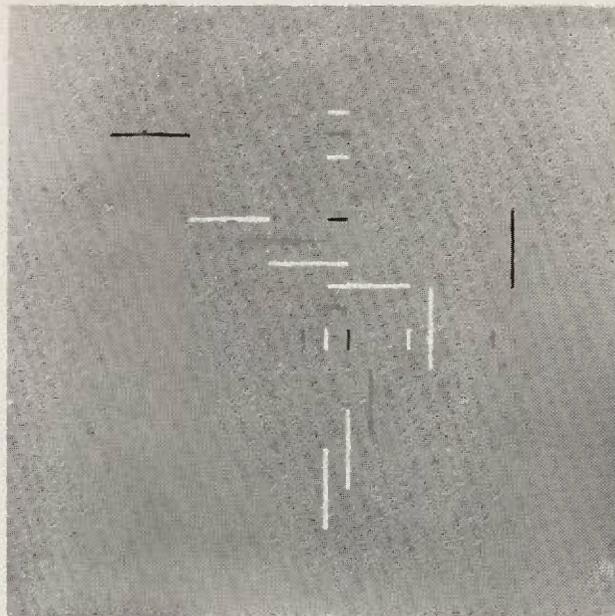
MAX BILL. Boucle sans fin, 1947-1948

(Photo Scheidegger)



GRAESER.  
Rythme ramifié,  
1946

↑  
École  
Zurichoise  
de l'Art  
Concret  
↓



R. P. LOHSE.  
Composition, 1946

de deux carrés absolument congruents, le plus clair paraît plus grand et le plus foncé plus petit. De deux lignes droites de longueur égale, la verticale semble plus longue que l'horizontale. Etant donné que Bill ne corrige pas ces effets trompeurs dans ses tableaux, mais fait ressortir leur efficacité, il en résulte une tension vivante, une oscillation entre la forme construite et l'effet optique. On peut même parler d'une lutte clandestine entre le monde abstrait des formes mathématiques et le monde personnel de l'impression optique. Cette lutte est une des bases de l'œuvre de Max Bill. Pour lui, la peinture est exclusivement destinée à la deux-dimensionnalité, sans aucune illusion corporelle et sans aucune illusion spatiale. Il en résulte la puissance d'un tableau de Bill d'accentuer la surface d'un mur. Par contre, le rayon d'action d'une sculpture doit être uniquement l'espace et non l'effet corporel ou la surface d'un corps. Il en résulte la force éminente d'une sculpture de Bill, qui recrée l'espace, qu'elle se trouve en plein air ou dans un intérieur.

La construction de Max Bill « Continuité », qui était placée dans le parc de la « Zuka » n'est pas encore oubliée. Dans le jardin au bord du lac de Zurich elle opposait aux formes croissantes des arbres environnants et aux formes de décomposition des blocs erratiques sur lesquels elle était posée, la forme constructive de l'esprit créateur humain. Il restera également inoublié que cette œuvre impressionnante n'a pas pu être conservée pour la ville de Zurich, mais fut détruite par une brute, stupide comme un bloc de pierre, qui, ne pouvant pas faire valoir des arguments critiques, manifestait ainsi la liberté suisse d'exprimer son opinion.

G. SCHMIDT.

## EN BELGIQUE

### DEPUIS L'EXPRESSIONNISME

Il y eut un expressionnisme flamand, nettement flamand. Un Permeke, un Gustave de Smet, un Tytgat et un Brusselmans en furent les principaux maîtres, et leur art demeure vivant, s'il a perdu sa valeur de choc et son immédiate actualité. Il est dans l'ordre que les « jeunes », respectant les formes, les procédés et les styles élaborés par leurs aînés, s'en détournent et s'en éloignent. Ainsi font Flamands et Wallons. Remarquons, d'ailleurs, qu'ils cultivent de moins en moins l'accent national : la peinture et la sculpture belges d'aujourd'hui sont moins belges qu'elles ne le furent de 1918 à 1940. Une ère s'ouvre, qui voit triompher des « tendances » de caractère universel, œcuménique, dont il n'est pas niable que la plus puissante, la plus dévorante, soit la tendance à l'abstraction. Le réalisme traditionnel des Flamands, tout de même que la particulière sensibilité wallonne, cède au courant qui va s'intensifiant et de plus en plus s'identifiant avec le destin de l'art mondial.

Sur l'abstrait, sur le non-figuratif, il y aurait beaucoup à dire. Bornons-nous ici à constater que les plus intéressants parmi les peintres dont les successives et récentes « conversions » firent quelque bruit, ne sont pas ceux qui adoptent tout bonnement un vocabulaire et une syntaxe équivalant à une sorte d'espéranto pictural, mais bien ceux qui, usant du langage nouveau qui s'entend à New York comme à Paris et à Buenos Aires comme à Venise, y savent intégrer des inflexions personnelles et s'exprimer, selon la dialectique en vogue, avec le maximum de liberté.

De ces indépendants, toujours prêts à ruer dans les brancards et à reconsidérer leur position, Louis Van Lint, en Belgique, est le plus doué. Il apparaît déjà le chef de file de sa génération : il a des suiveurs, des imitateurs. Nous n'irons pas jusqu'à dire qu'il ne doive rien à Bazaine, à Lopicque, mais il a sa palette, son écriture, sa vision. Fondé sur une perception subtile, aigüe, d'une réalité immédiatement décantée, réarticulée et reconstituée selon le bon plaisir de l'esprit et du cœur, son art n'est abstrait qu'en surface et envisagé de l'extérieur ; il garde une vibration, une souplesse, une espèce de jeu, de marge de sécurité, d'ouverture par quoi son efficacité rejoint celle d'une poésie spontanée, ardente et exquise.

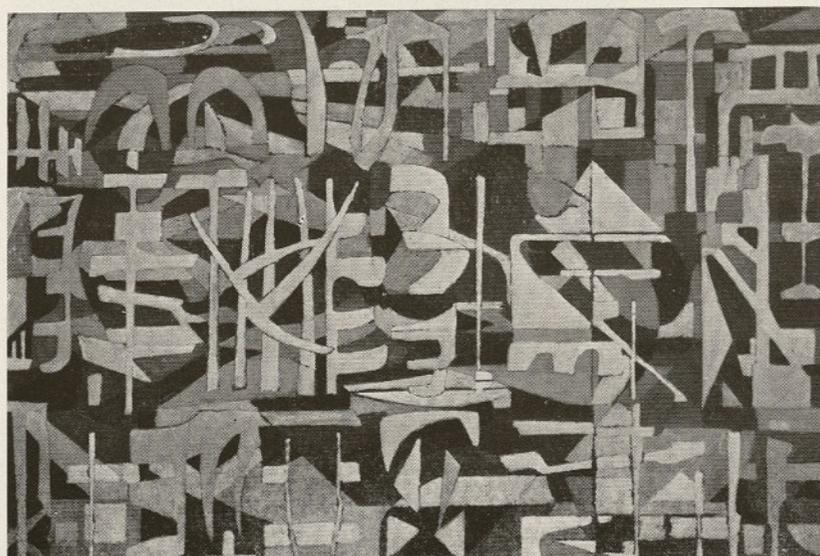
Coéquipiers de Van Lint dans le groupe de la « Jeune Peinture Belge » (dissous après la mort de René Lust, son animateur, mais virtuellement toujours sur la brèche), Marc Mendelson et Gaston Bertrand suivent, avec peut-être plus d'application, plus de rigueur et de constance, des méthodes qui leur sont propres. Le premier nous semble un charmeur d'objet, tenté par le décoratif et sauvé par son sentiment des formes essentielles, des tons pleins ; le second, par l'évocation assez angoissante de grands espaces, tend à une pureté quasi vertigineuse, à un ascétisme dépourvu de sécheresse et qui s'accommode de raffinements musicaux.

Du style, des manières des précédents s'inspirent ou s'approchent (sans oublier l'exemple des meilleurs Français) de nouveaux venus comme Pierre

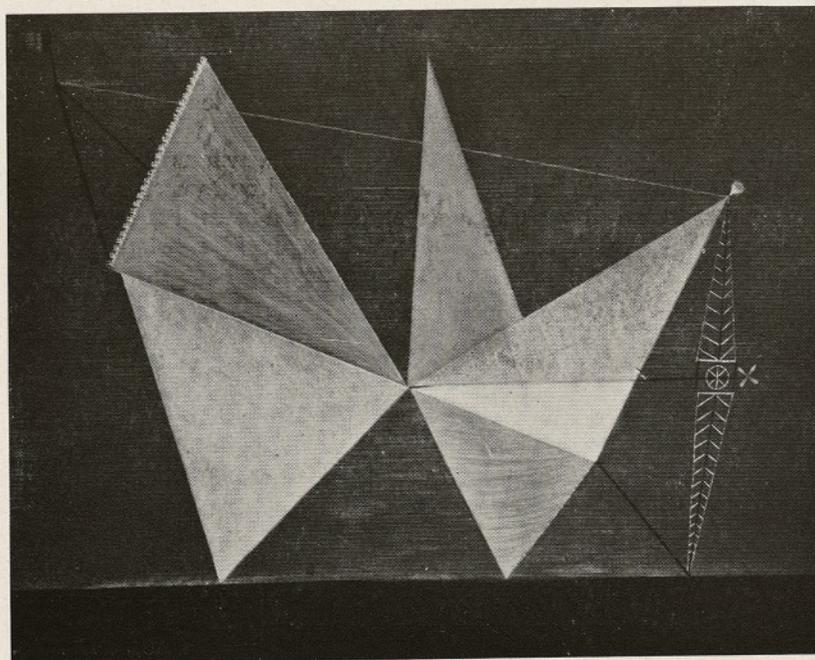


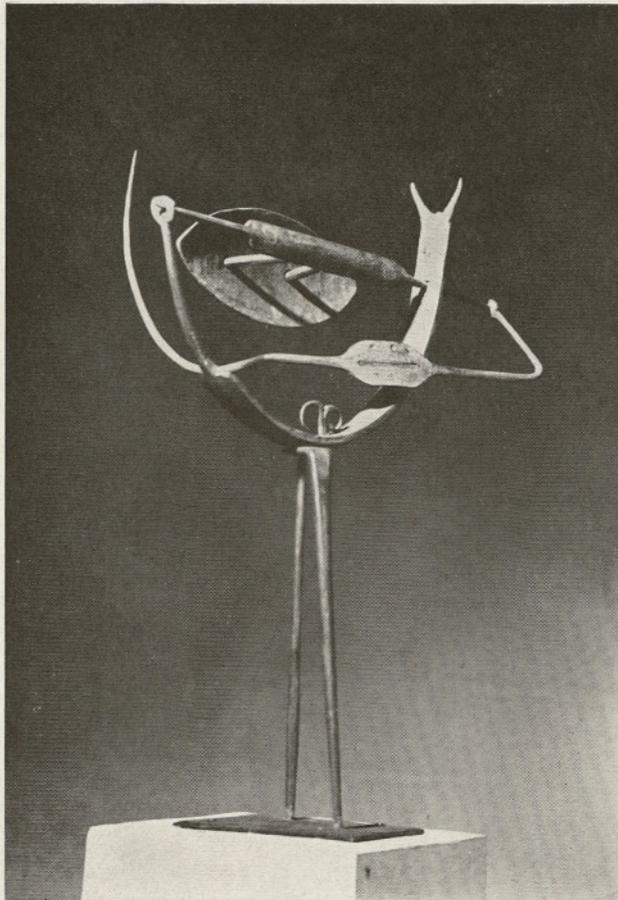
MENDELSON. Nature morte

VAN LINT. Composition lunaire, 1951



VAN ROY. Cerf-volant





BUTLER. Tête

(Coll. P. Watson, Londres)



SUTHERLAND. Épines

(Coll. H.-E. Roland)

Alechinsky et Georges Collignon, lauréats du prix « Jeune Peinture 1950 » conjointement avec le débutant Jean Dubosq, à qui l'on a reproché de trop ressembler à Bernard Buffet, mais qui fait preuve de décision, voire de maîtrise, et qui pourrait surprendre ses admirateurs et ses détracteurs.

Dans l'isolement, le silence, avec une énergie farouche, Antoine Mortier confère une signification à la fois plastique et magique, à ses schémas d'humbles choses inertes et de corps humains. On fait aussi confiance à Jan Cox et à Jean Milo, à Ongenæ et à Leo Van Roy, qui, sans s'être donné le mot, usent à leur façon de la métaphore, de l'allusion, de la concentration, de la déformation lyrique.

Le surréalisme est-il mort ? On le dit, mais imperperturbablement Paul Delvaux, dans un univers à l'image de sa pensée, aux dimensions de ses rêves, multiplie les confrontations imprévues, les carambolages tragiques, et, dans une forme serrée, châtiée, vraiment classique, fait tenir la substance même de la plus moderne inquiétude, l'énigme de la vie, de l'amour, de la mort.

Les sculpteurs sont, en règle générale, moins aventureux que les peintres. La récente exposition de Willy Anthoons, toutefois, a permis d'apprécier les résultats, à peu près convaincants, d'un effort tendu vers la pure gratuité des volumes s'équilibrant, se balançant, se conjuguant, dans un constructivisme se suffisant à lui-même. Une sérénité plus épanouie, naturellement humaine, continue très heureusement à caractériser le style d'un Charles Leplæ, d'un Georges Grard, dont la maturité donne les plus beaux fruits.

PAUL FIERENS.

## REGATE FRANCE ANGLETERRE

En janvier 45, j'ai débarqué à Paris pour occuper le poste difficile et incompris d'« Officier des Beaux-Arts »... il n'y avait pas que le titre de ridicule. Il y a peu d'Art à défendre en Angleterre depuis 1851, la mort de Turner. On avait vaguement entendu parler de ce peintre romantico-pré-impressionniste sans savoir qu'il atteint le « fauvo-expressionnisme » en 1830 et, à la fin, l'« abstracto-dynamisme »... mais sans collection de titres ridicules... à Paris d'abord on se moque des rares gloires du Passé car il s'agit de faire valoir le Présent.

En France, comme à l'époque de Cézanne, il y a cloison étanche entre l'« Art Vivant » et l'« École ». « L'Éducation » étant en général au moins trente années en retard sur la « Création ». L'École Parisienne, malgré un bon progrès est encore « Chose Vivante », pas encore une « Institution ».

Il fallait donc se mouiller; ne pas rester diplomatiquement sur la rive hors du coup!

Ayant aperçu quelques Signes chez nous, il était obligatoire de croire en eux pour aider à convaincre les autres: Croire en un pays qui venait de vivre cent ans sans art!

Il fallait lancer notre navire à faible franc-bord contre la formidable flottille Lutécienne de vingt millions de tonnes avec ses batteries de Presse redoutables.

Pessimiste, à moitié convaincu seulement quant à l'issue, il m'a été permis de faire une déclaration de foi dans *Arts* en mars 45... j'ai dit « quelque chose a changé en Angleterre ». Depuis, je n'ai rien

déclaré, mais les « Signes » se sont développés et je suis davantage convaincu. Cette conviction est plus éloquente que des phrases, car il y a une raison à cela. Il n'y a pas là l'admirable subtilité avec laquelle l'écrivain d'art « subtilise » la raison d'être d'une œuvre en inventant d'autres à côté de la question. Ce n'est pas non plus la Science sage et exacte, apprise, de l'historien d'Art dans son jeu de quilles contre les spéculations savantes de ses collègues. Il y a autant constatation que conviction.

J'ai appris récemment qu'un éminent artiste de nos jours croyait que Milo était un sculpteur faiseur de Vénus. Le bobard mérite d'être vrai : il montre à quel point l'art est pour les artistes et l'Histoire pour l'historien d'art.

Mais j'en viens moi aussi à ne rien dire. Je ne veux pas non plus parler des artistes annoncés déjà avant la guerre par cette revue clairvoyante... Moore, Barbara Hepworth, Hayter, Nicholson et d'autres. Certains ont depuis atteint dans notre conscience des positions monumentales comme leurs œuvres.

Actuellement, d'autres artistes se groupent inconsciemment autour des signes du Temps et en expriment la tension aigüe, la cruauté perforante et désespérée, le Cancer... Malgré cela leur expression n'est pas dépourvue de joie... joie fanatique des sacrifices collectifs... joie mécanique des insectes blindés se heurtant sans cesse dans un Age de Fer à eux, supérieurement organisé... ou joie des formations cristallines qui obéissent à la tension harmonieuse de l'attraction moléculaire, joie de la vie sous-marine, glauque et silencieuse où le maximum de beauté et de rythme expriment l'efficacité mécanique et la cruauté consentie.

Quoique appartenant aux aînés, je choisis Sutherland pour symboliser la jeune génération montante. Derrière la pulsation solaire de ses œuvres récentes du Midi guette la cruauté de ses toiles anciennes l'hypnotisme magique de la Mort que donne le fanatisme religieux.

Sans sa peinture on ne verrait en Sutherland qu'un homme beau, éminemment civilisé et maître de la courtoisie humaine des grands siècles. Un tel contraste en soi, sans liaisons apparentes entre les pôles, caractérise partiellement l'esprit de ses jeunes confrères et semble témoigner d'un réveil de conscience universelle dégagée des conceptions romantiques et sentimentales qui dé-virilisent tous les arts depuis plusieurs siècles.

Les reproductions ici présentes indiquent un rythme collectif inconsciemment uni, nettement plus insulaire, pour la première fois depuis cent ans. Davantage de Signes reproduits feraient mieux entendre, je crois, les battements sonores d'un même tambour de guerre.

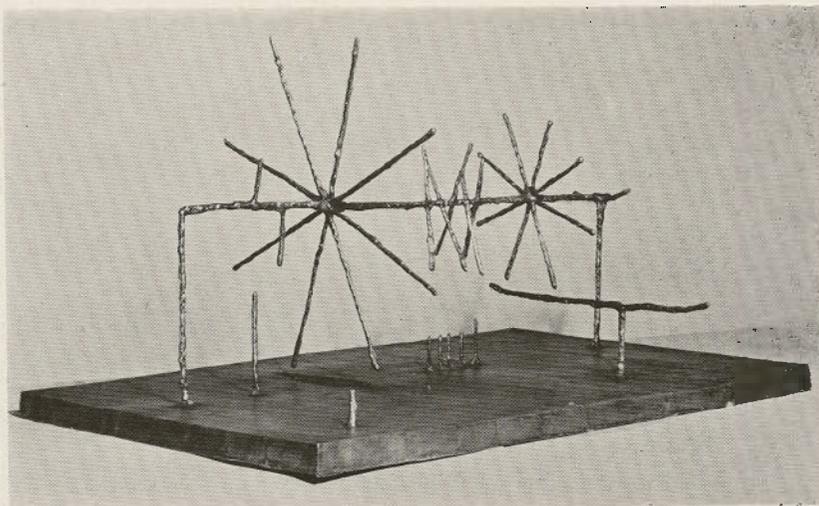
Péniblement, sûrement, une génération se forme des moins de cinquante ans. Ils naviguent de conserve, inconsciemment gardant le même cap.

Heureusement, il n'y a pas de guerre, pas de nationalisme, même pas de régate entre nos deux pays, seulement beaucoup de courants circulatoires profonds et bénéfiques. Il serait dommage de trop dévoiler leurs flots mystérieux avant leur complètes croissances.

Il est à espérer que ce Mouvement d'art refoulera lentement la vague envahissante de puritanisme masochiste qui fait accepter trop volontiers chez nous des entraves à la liberté humaine. Le Mouve-



HENRY MOORE. Bronze, 1950 (Détail)



TURNBULL. Mobile, bronze

ment, d'ailleurs, n'est pas seulement celui des artistes; des amateurs et les officiels surtout sont parfois plus avancés que les créateurs eux-mêmes! on voit à la tête des musées et des « Councils » des hommes étonnamment « avant garde » pour des organismes d'État. L'institution antique de la Royal Academy vient de surprendre le monde en accueillant une exposition de l'École Parisienne : elle a été reçue favorablement sans scandale par un vaste public consentant, pourtant habitué à autre chose!

Une évolution rapide et étendue frappe l'imagination de celui qui a connu un poids de moisissure traditionnel étouffant l'effort de l'artiste luttant pour un art vivant, avant la récente guerre... je crois que quelque chose a changé... maintenant vient le moment critique de la croissance.

FRANK MAC EWEN.

### 3 ARTISTES D'AMÉRIQUE LATINE

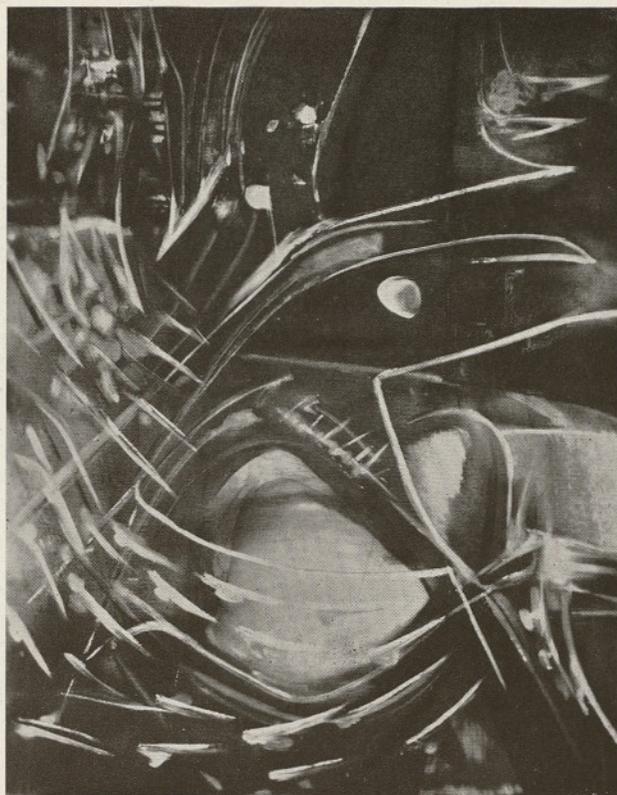
Les trois artistes d'Amérique Latine dont je parle ici ont été révélés au public parisien ces dernières années par de très importantes expositions.

Le Chilien Matta avait débuté en peinture dans le groupe surréaliste vers 1946. Sa chance fut probablement de vivre pendant les années de guerre dans l'amicale orbite de Marcel Duchamp, à New-York. Duchamp lui communiqua une ascèse bien-faisante, Matta ayant une facilité qui aurait pu être dangereuse, surtout dans un surréalisme déjà sorti de sa phase épique, ayant dépassé cet *état naissant* hors duquel il y a peu à attendre des tard venus dans quelque mouvement que ce soit. Dans ce climat américain généralement si peu propice à presque tous les artistes émigrés d'Europe, Matta construisit de grandes œuvres très implacablement glaciales, mais d'une froideur exorcisante, comme l'avaient été vingt ans plus tôt les œuvres américaines de Duchamp et celles de Francis Picabia, cet hispano-cubain lui aussi réfugié à New-York du fait de la guerre de 1914, je veux parler de leurs machines aux mécaniques destinées à ne jamais fonctionner, mais qui n'ont pas cessé d'irradier de la plus tonique poésie tout ce qu'il y a justement de moins dupe de ce mécanisme qui restera longtemps l'un des pièges les plus primaires du « modernisme ». Matta a retrouvé un mythe spatial que, depuis Uccello, seul Chirico de la période métaphysique avait remis en vedette.

La Brésilienne Maria a fait à la galerie Drouin l'une des plus curieuses expositions de sculpture qu'il m'ait été donné de voir : cet art, ordinairement monumental, c'est-à-dire lié à des lois d'équilibre, à des contingences matérielles, devient avec Maria une sorte d'hallucinant ballet magique, mystérieusement envoûtant, qui agit à la façon d'un philtre, d'une opération de sorcellerie amoureuse. Comme Matta elle arrivait de New-York où elle s'était liée d'amitié avec Marcel Duchamp, André Breton et Salvador Dali. Durant l'année qu'elle a travaillé à Paris, elle a eu la grande sagesse, au lieu de se laisser aller à tel ou tel parisianisme intellectuel engendreur de succès faciles, de puiser le meilleur d'elle-même dans les prodigieuses et mystérieuses réserves de ce Brésil qui a certainement une très importante contribution à apporter à l'Art : ses cires et ses bronzes rayonnent de Magie et d'Amour.

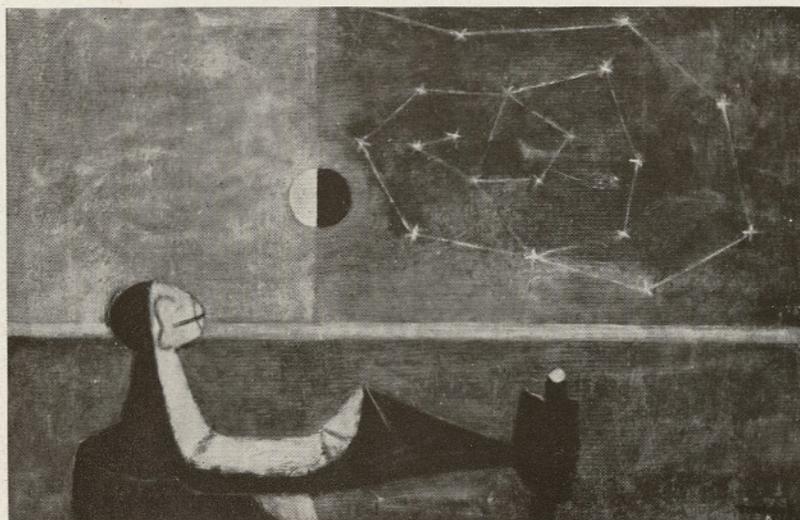
Rufino Tamayo est selon moi le plus grand peintre mexicain ; son œuvre est empreinte d'une force joyeuse essentiellement tropicale, mais en même temps d'une rare sensibilité, alliant à une invention de formes d'une audace digne du plus expressionniste Picasso un chromatisme subtil rappelant les plus précieuses recherches des Bonnard. Ses œuvres des dernières années mettent sa personnalité en très haute place, et les toiles qu'il a peintes l'année dernière à Paris montrent une audace et une force qui nous font souhaiter de le voir revenir longtemps parmi nous : il est certains domaines plastiques dans lesquels il n'y a plus rien à attendre d'Européens pour qui l'aventure est ailleurs, mais qui peuvent donner sous le pinceau du pur indien zapotèque qu'est Tamayo des inventions formelles et colorées d'un lyrisme auprès duquel nous ne perdrons rien à chercher une chaleur aussi insolite que féconde.

MICHEL TAPIÉ.



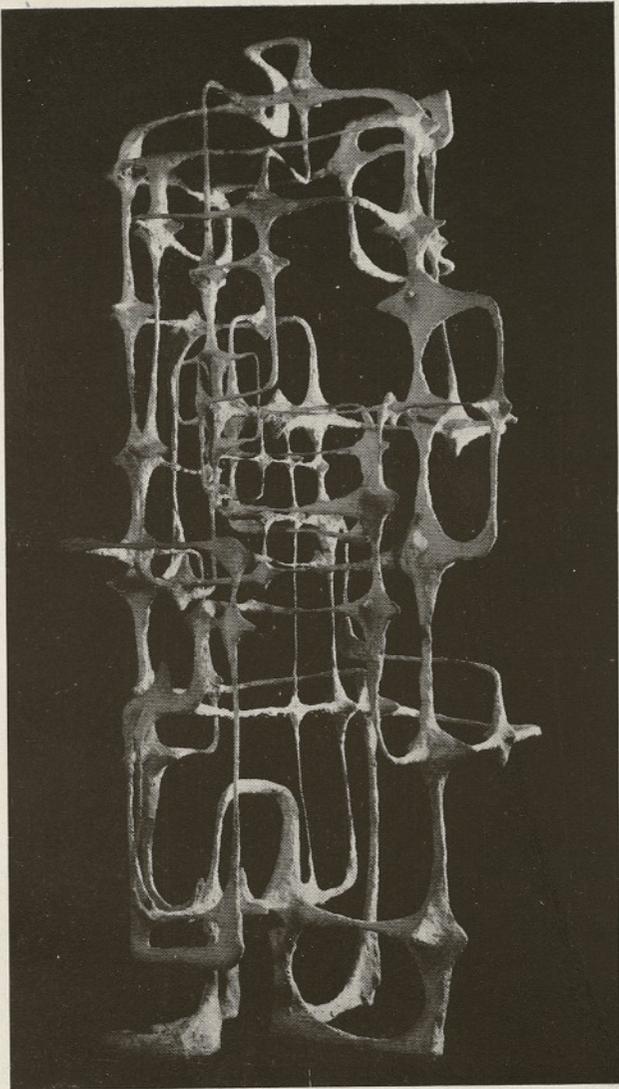
M A T T A .  
Oigu Pacifique

TAMAYO. Homme devant l'Infini

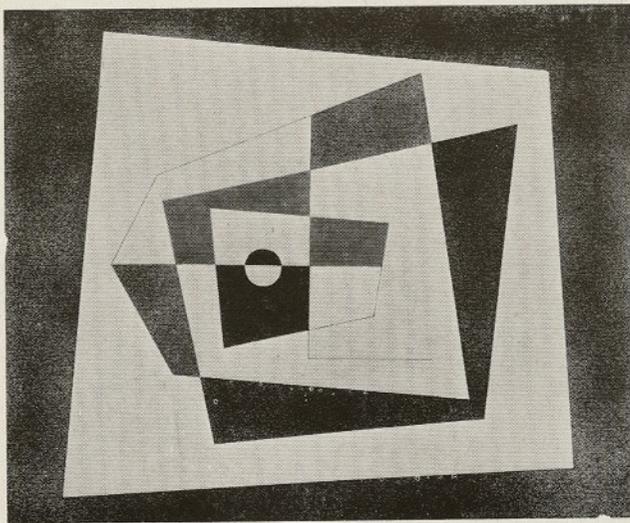


MARIA. Le Chemin, l'ombre, trop long, trop étroit. Bronze





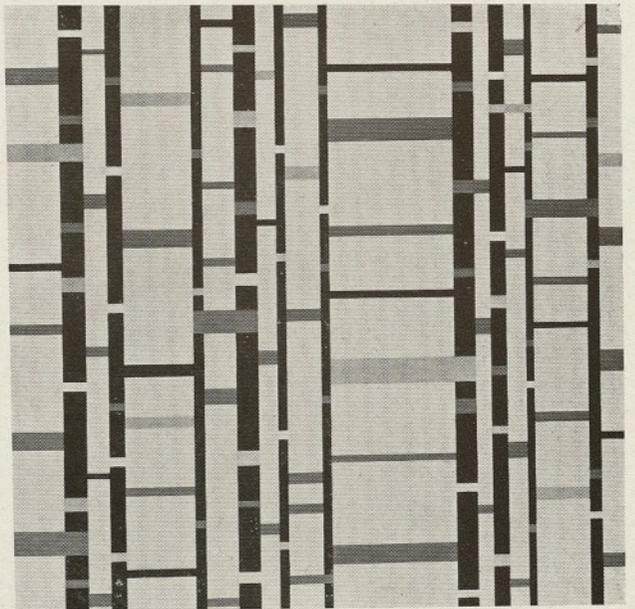
J. MARIN. Lower Manhattan



DE KOONING. Peinture, 1950

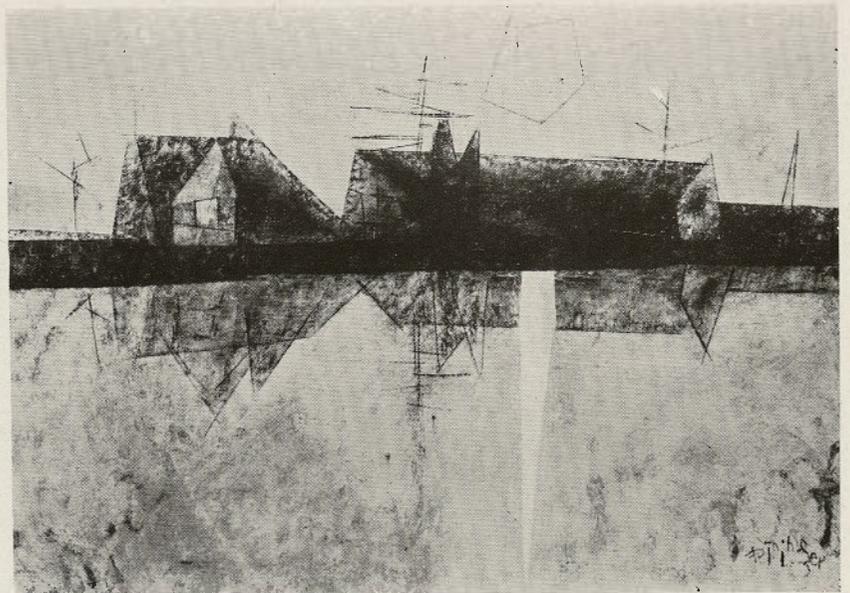
← LASSAW.  
Milky Way, 1950

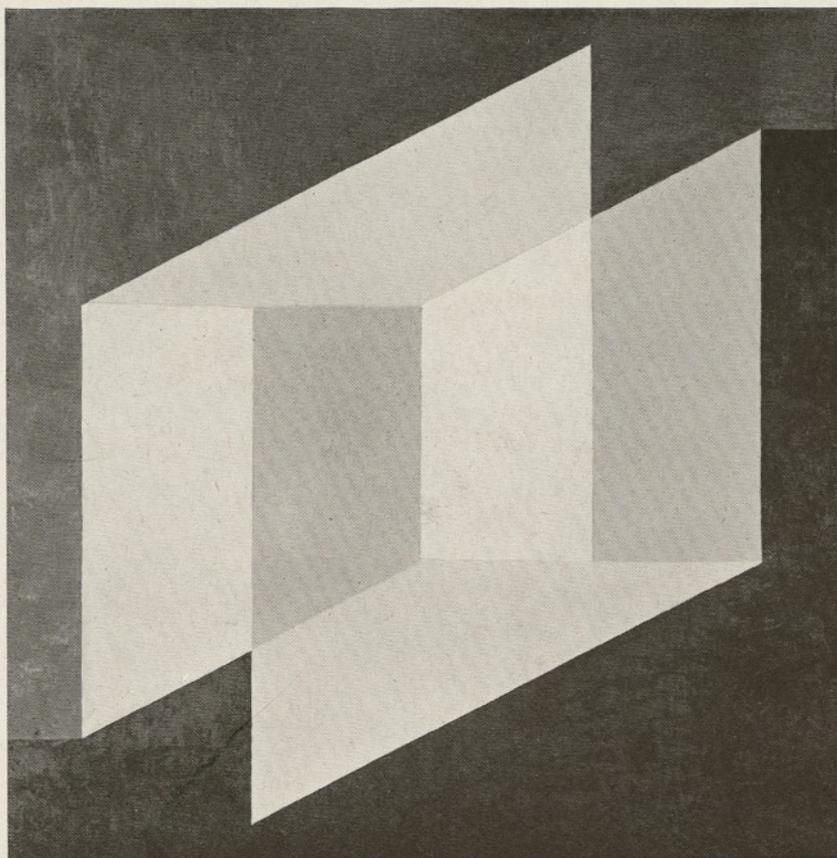
← S H A W.  
Composition, 1942



DILLER. →  
Peinture, 1948

FEININGER. La Maison au bord de l'eau, 1950





JOSEPH ALBERS. Composition

## ABSENCE DE LA PEINTURE AMÉRICAINE EN EUROPE

En matière de peinture, l'Europe a toujours tendance à considérer les E.U. comme un simple additif. Peut-être New-York, la grande ville derrière l'Hudson, jouit maintenant, du point de vue esthétique, d'un peu plus de prestige qu'un dépôt de charbon, et, certains musées américains se voient attribuer une autorité non moindre que celle d'un musée provincial. Mais l'art florissant de nos jours aux E.U. reste peu connu et la faute en incombe plus aux Américains qu'au Vieux Monde : les expositions significatives qu'on organise trop rarement sont trop dispersées pour remédier à ce malentendu.

Même la Biennale de Venise de 1950 n'avait pas assez dégagé les sens pris par la peinture des E.U. au cours de ces deux dernières générations. Elle débutait par John Marin dont on loue invariablement les dons d'aquarelliste, la vigueur d'aquarelliste, et, parfois, la passionnante peinture à l'huile mais ne laissait qu'entrevoir une fraction, une ombre de son talent. Un choix de tableaux inconcevablement hétéroclites était disposé de manière à évoquer un pot-pourri où musique de chambre et compositions pour orchestre eussent alterné sans discernement dans une salle de concert. Des participants déjà cotés comme William de Kooning (qui vient d'exposer à Paris chez Nina Dausset), Jackson

Pollock, un abstrait très prôné et quelque peu frénétique, le paisible paysagiste Lee Gatch, mêlés aux autres étaient trop confondus pour donner leur note particulière, claire et compréhensible.

Une initiative plus heureuse coïncidait avec cette catastrophe : au Musée Stedelyk d'Amsterdam. Le Directeur, Mr. Sandberg, présentait suivant un plan défendable et original, un choix abondant de peintures américaines récoltées au cours d'une tournée sur le littoral de la région de New-York. Un sommaire de cette exposition peut rendre compte des tendances nouvelles et récentes aussi bien que pourrait le faire une entreprise plus ambitieuse.

Si nous mettons à part les toiles du XIX<sup>e</sup> siècle et quelques autres plus anciennes qui servaient, si on peut dire, de vestibule devant les principales galeries, cette exposition attirait surtout l'attention sur le groupe d'Alfred Stieglitz.

Stieglitz, photographe et ami particulièrement désintéressé des artistes, introduisit à New-York des peintres comme Picasso, Matisse, Henri Rousseau, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Picabia et bien d'autres avant la célèbre exposition de 1913; et il encouragea aussi les Américains audacieux. Il commença par Marin en 1909 et continua ainsi jusqu'à sa mort qui survint en 1946. Il soutint longtemps Marsden Hartley, un expressionniste qui célébrait les paysages du Maine, l'abstrait Arthur G. Dove, fantasque et toujours inconnu, le Fauve américain Alfred G. Dove (qui n'a pas cependant figuré à Amsterdam) et une masse d'autres. Ceux-ci, peut-être, ont eu leur première présentation intelligente en Europe dans les galeries du Stedelyk. Les « Huit », pour la plupart réalistes attardés, après avoir été un temps rebelles, font aujourd'hui quelques concessions. On remarquait des échantillons du spirituel mais presque monocorde Stuart Davis qui assimila de bonne heure les innovations françaises, et aussi la brigade grinçante et querelleuse de la Conscience Sociale, les commentateurs littéraires surréalistes presque tous affaiblis, et l'étrange navigateur nocturne Morris Graves, dont les oiseaux évoquent on ne sait pourquoi un Edgar Allan Poe devenu peintre.

Des réalistes contemporains dépouillés tels que Edward Hopper dont les distributeurs d'essence, les restaurants sur le zinc, les intérieurs de théâtre ressemblent trop souvent à des photographies en couleurs n'y ont pas fait la moindre apparition. Et, là, on aurait dû faire plus de place à Lionel Feininger qui a remporté le Second Prix au dernier Concours international Carnegie de Pittsburg. Feininger qui appartient au BAUHAUS s'affirme avec une concision, une sécheresse, un raffinement qui devraient être bien accueillis en Europe. Il ne suggère pas la violence, il appartient à cette sorte d'Américains qui, comme Henry James ou Hawthorne, s'expriment avec calme parce qu'ils sont maîtres de leurs moyens. Quant aux autres, les nouveaux venus qui montrent le plus d'activité et, à leur tête, De Kooning et Pollock, ils restent en quelque sorte inconnus sur ce Continent. Motherwell, Salemme; James Brooks, d'autres encore, tels que les purs « abstraits », Joseph Albers, Burgoyne Diller, Fritz Glarner, Charles G. Shaw, devraient intéresser ici. Il faut les voir et voir ceux qui les ont un peu précédés. On devrait au moins avoir la curiosité de les juger.

JEROME MELLQUIST.

