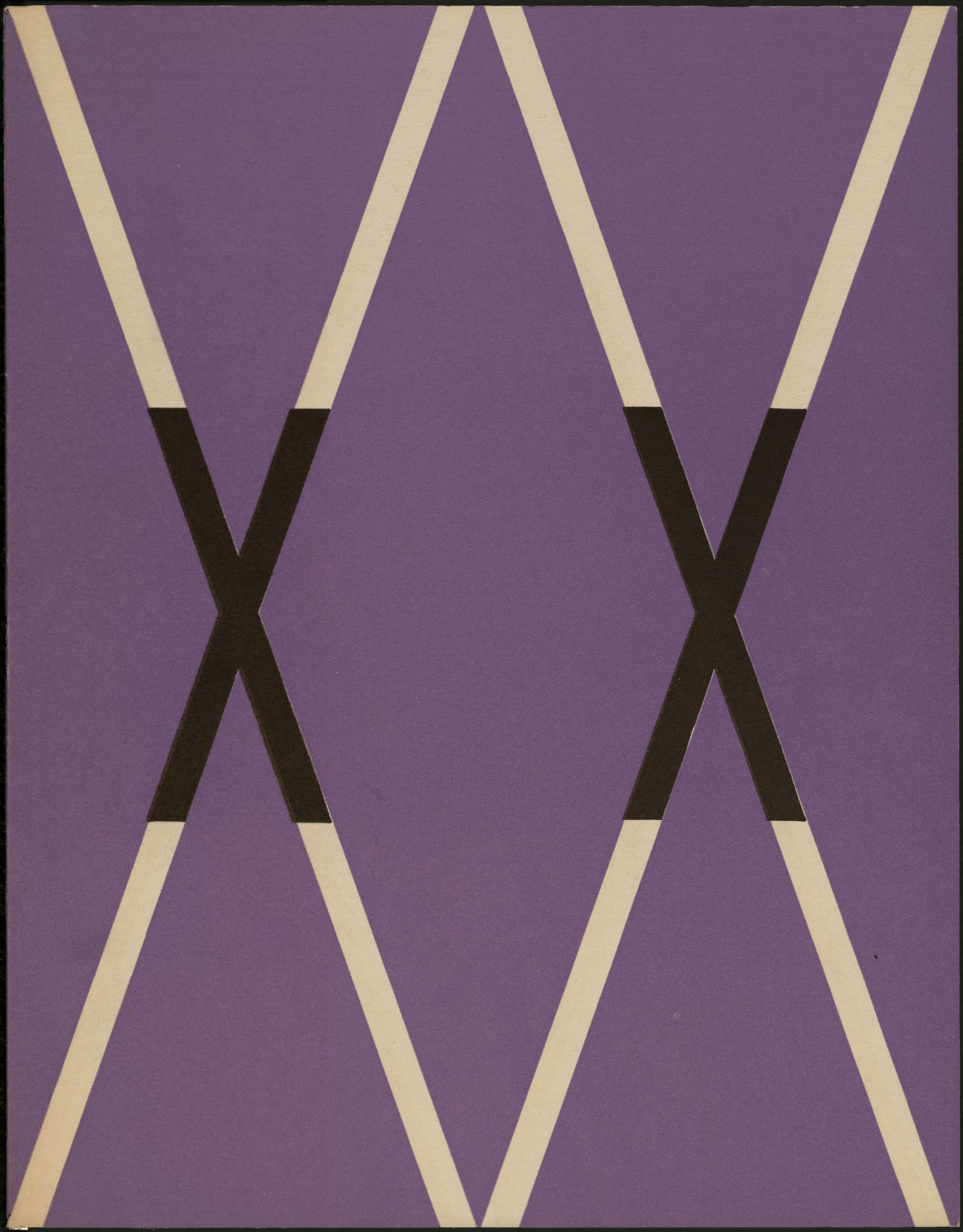


XX^e siècle

Nouvelle série - N° 2 (double) Janvier 1952

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

NOUVELLES CONCEPTIONS DE L'ESPACE

L'ESPACE EST EN NOUS par André Chamson 3

LES YEUX DE L'AME OU L'ESPACE ABOLI par Paul Henri Michel 5

LES ESPACES par Jean Cassou 11

A LA RECHERCHE DE L'ESPACE par Paul Haesaerts 13

DÉCOMPOSITION ET RECOMPOSITION DE L'ESPACE par Pierre Courthion 27

L'ESPACE ONIRIQUE par Gaston Bachelard 33

VÉRITÉS PREMIÈRES DE L'ESPACE par Pierre Guéguen 39

POÉTIQUE DE L'ESPACE par Charles Estienne 43

ESPACES MATHÉMATIQUES ET ART ABSTRAIT par Jean Dewasne 49

DE LA SURFACE A L'ESPACE par Max Bill 59

TÉMOIGNAGES par Henri Matisse, Georges Braque, Fernand Léger, Jacques Villon, Gino Severini, Arp, Alberto Giacometti, Henri Laurens, Marino Marini, Henry Moore, Antoine Pevsner 66

LE VIDE ACTIF par Michel Seuphor 81

REPRODUCTIONS EN COULEURS :

Calder et Giacometti face page 12
Juan Gris : La page de musique, 1926 » 16
Paul Klee : Croissance d'une plante, 1937 » 36
Henri Matisse : Projet pour le vitrail de Vence » 44
Marino Marini : Peinture sur papier, 1951 » 75

GRAVURES ORIGINALES SPÉCIALEMENT EXÉCUTÉES POUR « XX^e siècle ».

Fernand Léger. Lithographie face page 20
Charles Lapicque. Lithographie » 24
Alberto Magnelli. Lithographie » 52
Jacques Villon. Eau-forte » 68

Parait quatre fois par an - Prix du numéro simple : fr. 1.000
Du numéro double : fr. 1.800 - Abonnement à 4 numéros simples ou 2 numéros doubles: fr. 3.500 - Étranger: 10 dollars

VENTE ET ABONNEMENTS :

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

SUÈDE
CHARLES PORTIN, 40, BASTUGATAN,
STOCKHOLM

Dans ce numéro, entièrement consacré aux « Nouvelles conceptions de l'Espace », je me proposais de ne pas trop négliger les anciennes, mais, bien que ce cahier soit plus important que le précédent, il a fallu se contenter d'allusions. J'aurais voulu également demander à quelques critiques d'étudier les rapports entre les arts plastiques et la mise en scène, les ballets, la littérature, la musique, etc..., sous l'angle particulier de l'Espace. Mais ces rapports étant trop importants, il aurait fallu leur consacrer la moitié au moins du numéro, ce qui n'était pas possible.

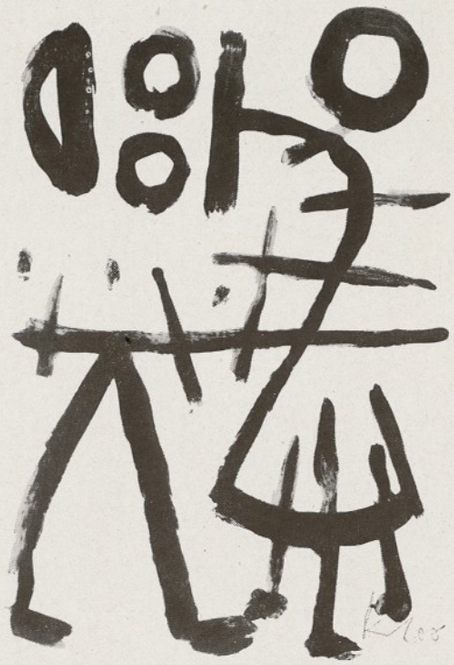
On trouvera dans les opinions librement exprimées par les collaborateurs de ce cahier, quelques contradictions. Ces contradictions, souvent plus apparentes que réelles, ne nuisent pourtant pas à l'unité de ce deuxième numéro de XX^e siècle *qui représente le plus grand effort accompli jusqu'ici pour élucider un problème qui à tort ou à raison est devenu d'une brûlante actualité.*

Un peu partout, peintres et sculpteurs créent des groupes et des mouvements spatiaux. M. Lucio Fontana, qui fut le premier à publier un manifeste de l'Espace en 1946 à Buenos-Aires et en 1947 à Milan, annonce aujourd'hui son premier livre spatial, avec des « récits » spatiaux de Milena Milani et Beniamino Joppolo. Sous le signe de l'Espace M. Deluigi présente à Milan une série de peintures étonnantes. Enfin un manifeste de l'Espace vient d'être publié à Paris, ces jours-ci.

L'une des conséquences les plus dramatiques de l'importance acquise par l'Espace, est l'abandon, par la jeunesse la plus douée, de la peinture de chevalet. On perd l'amour du tableau à une époque qui ne peut offrir aux artistes que les modestes parois des collectionneurs. Le sens mural se développe au détriment de la peinture de chevalet, mais il n'y a pas de murs à couvrir de fresques. Et même si l'État pouvait en donner, il devrait les faire garder par des policiers armés de mitrailleuses. Déçue dans ses espérances, la petite bourgeoisie médiocrement cultivée, traverse depuis un siècle une crise de fureur plastique. L'État pouvait donner des murs, des places, des édifices à décorer aux artistes, lorsque les peuples, en plein essor, acclamaient les œuvres les plus audacieuses. Aujourd'hui, pour imposer l'œuvre des artistes dignes de succéder aux anciens, il devrait recourir à la force. A Zurich même, il y a deux ou trois ans, une sculpture de Max Bill placée à l'entrée du parc, a été détruite à coup de pierre par des jeunes gens dont on admirait généralement le sérieux.

Malgré cela, il serait injuste de ne pas reconnaître l'effort fait ces dernières années par les « officiels », qui ont ouvert les portes des musées aux œuvres les plus discutées. Il nous faut également, ces jours-ci, féliciter la Biennale de Sao Paulo, dont le jury a su reconnaître en Max Bill (premier prix de sculpture), en Alberto Magnelli (deuxième prix de peinture) et en dix autres, quelques-uns des artistes les plus remarquables de ces dernières années. A Cortina d'Ampezzo le « Prix de Paris » créé par le maire de la ville, M. Rimoldi, sous le patronage du Centre d'Art Italien de Paris, et attribué par un jury français a été partagé entre un artiste abstrait, M. Antonio Corpora, de Rome et un peintre figuratif, M. Music de Venise. Le jury reconnaissait d'autre part la valeur d'un jeune sculpteur italien de Paris, dont personne jusqu'ici ne s'était inquiété, C. S. Signori, tout en décernant le prix de sculpture à M. Mascherini. Mais ces considérations nous éloignent évidemment des « Nouvelles conceptions de l'Espace ».

G. DI SAN LAZZARO.



Dessin de Paul Klee

Le prochain numéro, dont la sortie est prévue pour le mois de mai, traitera des rapports des Arts plastiques avec la Poésie, depuis Apollinaire.

Il a été tiré à part, de ce numéro, ainsi que du précédent, 25 exemplaires de luxe comportant les gravures originales signées et numérotées par les artistes.

PRINTED IN FRANCE
IMPRIMERIE UNION, 13, RUE MÉCHAIN, PARIS-XIV
DIRECTEUR RESPONSABLE : GUALTIERI DI SAN LAZZARO

L'Espace est en nous

par André Chamson

L'espace est dans mes yeux fermés quand, la tête sur l'oreiller, je me heurte à la création, au fond de moi-même. Cette rétine, encore traversée par des vibrations lumineuses, mais qui se calme et devient noire et n'est plus ni clarté, ni ombre, c'est déjà, l'espace infini... espace qui plonge, s'élève et s'étend au-delà des soleils et des étoiles qu'il renferme et qui ne brillent même plus dans son immobile immensité.

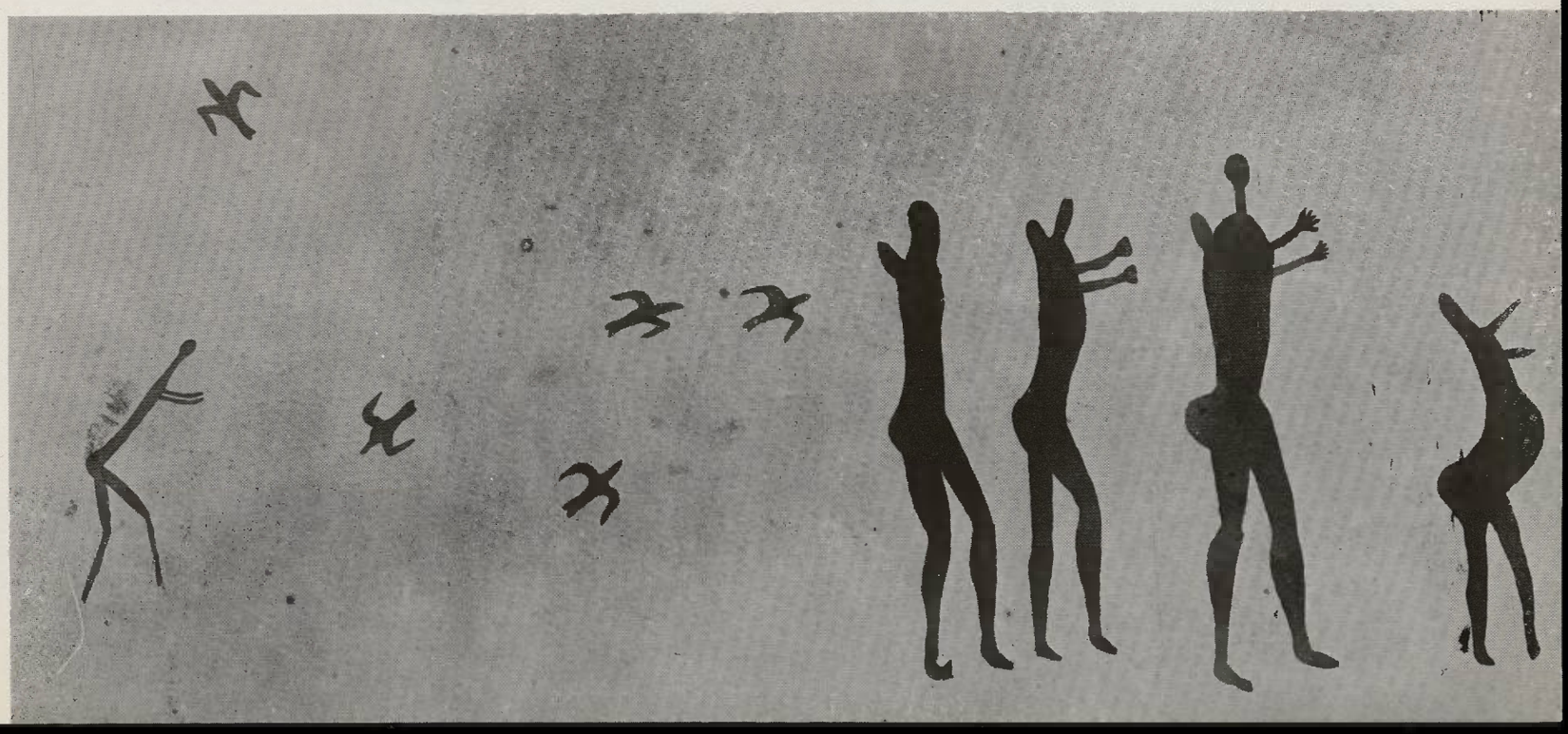
L'espace est encore là, dans la pièce étroite, aux murs nus. On dirait qu'il est tapi, à côté de moi, dans ce bureau où le travail m'est facile. C'est une grâce qui ne dépend ni des dimensions, ni des illusions de la perspective. Je connais d'autres salles, plus vastes pourtant et construites avec le souci de me tromper, où l'espace se rompt comme une glace brisée.

Il se rompt aussi, parfois, devant le spectacle du monde, devant un horizon que rien ne borne, la plaine ou la mer. Il s'engouffre comme un torrent dans le fond d'une vallée encaissée et s'enfuit du panorama où l'on m'assure qu'il n'attend que mon regard pour se révéler à lui. Ce n'est pas l'immensité qui l'apprivoise. On ne le paye pas avec des millions ni avec des milliards de kilomètres... L'espace se creuse où il veut...

Si je tente, pourtant, de serrer le sens de ce mot, il me faut convenir qu'il signifie d'abord l'intervalle compris entre deux bornes — une espace comme disent les imprimeurs. C'est la mesure exacte de ce qui va d'un corps à un autre... Mais à peine ai-je formé cette notion de l'espace qu'elle éclate aussitôt pour devenir infinie, comme elle le fait quand mes sens cessent de m'imposer leur interprétation du monde. Mon œil fermé en sait plus que mon œil ouvert. Mon corps au repos, dans l'état contemplatif qui précède le sommeil, en sait plus que mon corps en mouvement. Ils savent que l'espace est ce qui se mesure et ce qui ne se mesure pas, le plus étroit et le plus vaste, l'intervalle de mes deux doigts ou le trou de silence et de nuit qui se crée dans mes yeux fermés, nuit d'un bleu noir qui s'enroule sur elle-même et ne cesse de s'éloigner pour revenir à son point de départ, grande courbe, qui plonge vers son origine...

Quel qu'il soit, l'espace est la clef de notre rapport avec le monde et, pour tout créateur, le cryptogramme de sa création... « Dis-moi quel est ton espace... » Mais l'artiste ne peut répondre que par son œuvre. Que ce soit l'intervalle de mes doigts ouverts ou l'infini qui se creuse derrière mes yeux, dans la mort vivante du rêve, l'espace est mon absolu. Je ne connais pas l'espace des autres. Les autres ne connaissent pas mon espace. L'œuvre est le pont fragile qui nous fait communiquer... Mais l'espace se remplit de formes et de couleurs que je reconnais, car je suis homme. Le malentendu va finir dans mes pleurs ou dans ma joie... L'absolu est parfois sans grande importance.

AFRIQUE. Dessin sur pierre des Bushmen. Musée Ethnographique (Photo Giraudon)



ART FLAMAND, XV^e SIÈCLE. Conversation amoureuse (Paris, Musée du Louvre)

Les yeux de l'âme ou l'Espace aboli

par Paul-Henri Michel

Le mot *espace,* en notre langue, est des plus évocateurs. Il n'en est guère d'une plus ample résonnance : à la fois le plus facile et le plus difficile à définir, le plus riche et le plus pauvre, car ce qu'il désigne n'est rien et contient tout. Beaucoup disent qu'ils « aiment l'espace », comme s'il s'agissait d'un objet : mais ici la confusion commence, ou tout au moins le désaccord, chacun aimant l'espace selon ce qu'il y trouve ou se promet d'y trouver : cosmos ou chaos, ordre classique ou désordre baroque, ébauches d'architectures pressenties ou possibilité d'exploration sans fin à travers le monde et, au delà du monde, à travers le silence éternel.

Peut-être parce que l'esprit grec s'est trop attaché

RAVENNE. SAINT-APOLLINAIRE IN CLASSE. Détail du paysage entourant le Saint

MONTOIRE, Prieuré de Saint-Gilles (XII^e siècle)

à ces distinctions, la langue grecque n'a jamais eu, pour exprimer l'idée d'espace, un terme ayant la généralité du latin *spatium :* kénon n'est que l'équivalent de « *vide* »; topos désigne le *lieu* (l'espace occupé par un objet); diastéma l'*intervalle* qui sépare deux points; et chôros le *champ* (l'espace circonscrit à un objet donné et où s'étend son influence). L'espace serait donc ce qu'ont de commun le vide, le lieu, le champ et l'intervalle? Autant dire une pure virtualité que rien ne distingue du néant.

Ce néant, pourtant, les philosophes le considèrent comme une donnée sensible, affectant même plusieurs sens, puisque sont discriminés l'espace visuel, l'espace musculaire et l'espace tactile. Il serait difficile, en effet, de ne pas reconnaître l'existence d'une sensation, et notamment d'une *vision* de l'espace, phénomène que, dès l'enfance, nous ne cessons d'interpréter. Philosophes ou non, nous sommes tous plus ou moins pénétrés, depuis Anaxagore, de cette conviction que les phénomènes dénoncent quelque chose, qu'ils sont l'indice d'une réalité cachée. Aussi notre vision nous conduit-elle à une idée de l'espace, à une conception de l'espace *en soi*. Physiciens ou géomètres, nous dirons que cet espace *est* euclidien ou non euclidien, à trois, quatre ou *n* dimensions. Enfin, si nous avons le bonheur d'être peintres, nous nous poserons le problème supplémentaire de le transposer sur un plan. Nous devons donc distinguer soigneusement trois notions : l'espace *vu,* l'espace *construit* (j'évite l'expression d'espace en soi, qui préjugerait du bien-fondé de nos constructions) et l'espace *traduit* (celui du peintre).

L'*espace construit* — auquel nous tendons irrésistiblement à accorder une réalité indépendante de nous-mêmes — est un objet que les données sensibles nous suggèrent, ou auquel elles nous permettent d'accéder, mais que nous ne pouvons, dans tous les cas, atteindre que par une critique de ces mêmes données sensibles. L'espace « vu » et l'espace « réel » ne coïncident pas, puisque deux grandeurs égales pour nos instruments de mesure deviennent inégales à nos yeux dès qu'elles ne nous apparaissent plus à même distance.

Les variations de ces grandeurs apparentes, révélatrices de l'*espace vu,* sont elles-mêmes objet d'une science : la perspective, qui relève, comme la science de l'espace construit, de la géométrie et de la physique, mais qui en outre est inséparable d'une optique, c'est-à-dire d'une étude des conditions de la vision.

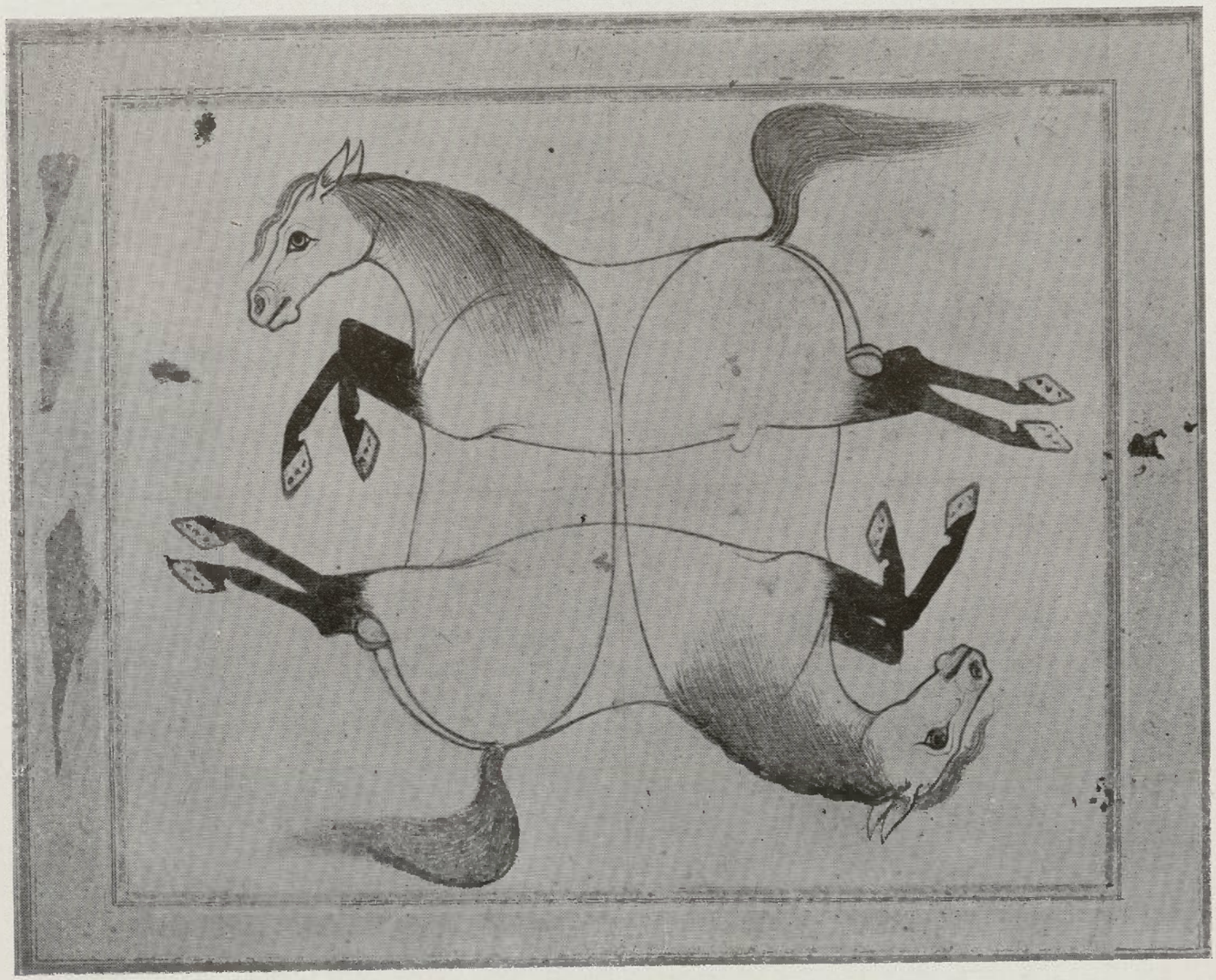
Reste l'*espace traduit,* problème central de la peinture. Sous réserve de l'art abstrait et de l'art purement décoratif, l'intention du peintre est de représenter sur un plan des objets qui, dans la nature, sont volumineux et répartis dans un espace à trois dimensions. Pour opérer cette « traduction » l'artiste a le choix entre des procédés nombreux, mais se rattachant tous à trois partis bien distincts. Le premier consiste à représenter l'espace tel qu'il apparaît, autrement dit à prendre pour modèle le champ visuel; l'art se soumet à l'optique, et les objets, dès lors, s'ordonnent dans une pers-

pective. Le second parti sera de rectifier un donné sensible tenu pour déformant et de recréer à l'image d'une réalité devinée un espace indépendant de notre vision. Le troisième parti, enfin, est celui du peintre qui, faisant délibérément abstraction de la profondeur, ne connaît plus d'autre espace que le champ à deux dimensions qu'il se donne à peindre et où les objets se groupent comme des signes sur une page blanche, selon des règles de composition adaptées à ce « graphisme ».

A ces trois partis correspondent trois manières, du moins théoriquement, car il n'est guère possible, dans la pratique, de se tenir strictement à l'une d'elles. Les écoles ont leurs préférences et chaque peintre fait sa cuisine. Le graphisme roman n'exclut pas toute perspective et, en revanche, la fidélité tant admirée des peintres de la Renaissance aux données de la vision s'accommode souvent de constructions arbitraires où l'espace *vu* s'intègre à un espace *inventé*. Uccello, Pier della Francesca font leurs délices d'une science récemment remise en honneur; mais que d'hésitations aussi, que d'ambiguités chez ces pionniers d'un art nouveau, chez leurs contemporains, chez leurs successeurs immédiats.

Au sujet de ces maîtres, une double erreur assez commune (celle de croire à la parfaite conformité de leur peinture avec le donné visuel, et surtout de prendre cette conformité supposée pour l'expression d'une vérité absolue) a été dénoncée avec vigueur par M. Pierre Francastel (*Naissance d'un espace,* Revue d'esthétique, 1951). Il me paraît acquis, dit-il, « qu'il est faux de concevoir la Renaissance comme un progrès dans une approche, voulue par toutes les générations, de quelque réalité permanente ». Pareille conception aboutirait (je devrais dire *aboutissait,* car elle fut indiscutée longtemps) à considérer toute la peinture médiévale comme l'approximation maladroite d'un idéal entrevu mais inaccessible à une technique rudimentaire. Or il s'agit de tout autre chose, et M. Francastel nous met sur la bonne voie quand, se référant à une étude de M. Grabar, il fait allusion à « la conception plotinienne, qui tolérait l'image dans la mesure où elle constituait un *symbole intellectuel* et qui lui imposait de figurer tous les détails sur un seul plan... d'où résultait nécessairement une peinture sans ombres et en surface ». Cette vue, en elle-même très exacte, doit néanmoins être complétée. Il existe, en effet, dans la peinture antérieure au *quattrocento* un sentiment et une conception de

PERSE (xv[e] Siècle). Chevaux (Paris Musée Guimet)



PAOLO UCCELLO. Combat de cavaliers. Détail (Florence, Offices)

PIERO DELLA FRANCESCA. Triomphe de la Duchesse d'Urbin (Florence, Offices)

l'espace dont le symbolisme graphique ne saurait rendre compte et dont, au surplus, les sources doivent aussi être cherchées du côté de l'esthétique plotinienne.

Le huitième traité de la deuxième Ennéade, intitulé : *Pourquoi les objets éloignés paraissent-ils petits?* pose le problème de la perspective et, dès le titre, oriente le lecteur vers cette idée que le « paraître » doit être ici distingué de l' « être », l'apparence de la réalité. Les objets éloignés ne sont pas, mais semblent plus petits en raison d'une illusion d'optique ou, si l'on veut, d'un défaut de l'œil. On admirera la précision avec laquelle est décrit, au début de ce huitième traité, le phénomène de la vision lointaine, où non seulement les grandeurs diminuent, mais où s'effacent peu à peu formes et couleurs : « Un objet voisin est perçu comme une étendue colorée. De loin, on perçoit bien qu'il est coloré, mais ses parties, à supposer qu'elles se distinguent, ne permettent pas une appréciation exacte de la grandeur *parce que leurs couleurs n'arrivent qu'effacées* ». Cette description laisse déjà deviner quelque chose de ce qui suivra. L'explication classique, euclidienne et purement géométrique, par l'angle de visée n'est pas ignorée de Plotin : il la cite, la rejette, en rappelle trois autres qu'il rejette de même, pour en arriver enfin à celle qu'il adopte, selon laquelle la perte de grandeur *est un aspect de l'amoindrissement de la sensation :* « Les couleurs ne rapetissent pas, elles s'effacent, mais il y a dans les couleurs et les formes un caractère commun, c'est l'amoindrissement qui, pour les couleurs, est effacement et, pour les grandeurs, diminution » (trad. Bréhier). Cette doctrine — qui repose sur la distinction aristotélicienne entre le sensible propre (ici : la couleur) et le sensible commun (la grandeur) (*De Anima*, II, 6, 418 a) — stipule que le sensible commun doit se conformer au sensible propre, autrement dit que la grandeur doit diminuer quand s'effacent les détails visibles de l'objet.

L'idée d'une *sensation affaiblie* — expliquant les caractères de la vision lointaine *et elle-même expliquée par une impuissance de nos organes* a régné sur tout le moyen-âge et, dans la croyance populaire, lui a survécu. Elle se rattache à la théorie optique selon laquelle le rayon que nous appelons encore rayon *visuel* ne part pas de l'objet, mais bien de l'œil. L'œil n'est pas l'instrument passif mais l'agent de la vision.

RAVENNE, SAINT-VITAL. La cité de Jérusalem

Une vue « plus perçante », « plus forte » permettrait de rétablir les formes réelles des objets éloignés, leurs couleurs et jusqu'à leurs dimensions. Cette opinion, dont l'écho se retrouve encore chez un Alberti, est des plus anciennes. L'œil, selon les Pythagoriciens, émet une lumière, un feu invisible qui lui est renvoyé par l'objet visible et lui en apporte l'image. Corrigée par Platon, combattue par Aristote dans le traité de l'*Ame,* reprise par les Stoïciens qui crurent eux aussi à un fluide, à un influx qu'ils dénommaient « souffle visuel », l'optique pythagoricienne resta vivante jusqu'à la fin de l'antiquité, et les auteurs chrétiens des premiers siècles la transmirent au moyen-âge. Suivant Basile de Césarée (*Hexaéméron*, VI), notre vue qui est faible nous fait paraître les objets petits « parce qu'elle leur communique sa propre faiblesse ». « Souviens-toi, écrit-il, de tes impressions... Si parfois, du sommet d'une haute montagne, tu as vu s'étendre à tes pieds une grande plaine, de quelle taille t'ont paru les couples de bœufs, et de quelle taille les laboureurs ? Ne prenaient-ils pas à tes yeux une apparence de fourmis ?... C'est, je le répète, que la vue, consumée dans l'air, et devenue sans vigueur, n'a plus la force de percevoir exactement ce qu'elle voit... Ainsi ne nous conserve-t-elle même pas sans déformation la figure des corps, mais elle estime rondes les tours carrées » (trad. Giet, p. 375). Un siècle seulement sépare saint Basile de Plotin, mais avec Prudence (qui meurt vers 410), nous touchons presque au moyen-âge, et nous sommes en Occident. On sait d'autre part que les œuvres de cet auteur, dont on conserve encore de nombreux manuscrits illustrés, ne furent pas sans influence sur l'iconographie médiévale. Ces circonstances ne font que donner plus d'intérêt au curieux passage de l'*Hamartigénie* où le poète, évoquant les peines et les récompenses du ciel et de l'enfer, affirme que les justes et les damnés *se voient* les uns les autres : « Ne vous étonnez pas que malgré la longue distance qui sépare les âmes damnées des âmes justes, elles se voient nettement et distinguent le sort qu'elles ont respectivement mérité, à travers les vastes espaces qui séparent le ciel du centre de la terre... On se tromperait en attribuant aux âmes la vue limitée de nos yeux. Nos yeux sont entourés d'une enveloppe transparente comme d'une barrière de verre, la coagulation d'humeurs épaisses y forme comme un miroir, et, par un obstacle liquide, empêche d'errer librement la vue qui part de ces fenêtres ». (trad. Lavarenne). « Mais les yeux des âmes (*oculi animarum*) ont le regard perçant et non pas une pupille étroite, un feu qui traverse les nues et pénètre le vaste monde caché. Rien d'obscur ni de compact ne fait obstacle à leur vue ». « Les regards de l'esprit percent l'obstacle des montagnes », et ils ne sont pas comme nos regards pour lesquels « la nuit abolit formes et couleurs ». Dans ces lignes, où la vue de l'âme est opposée à celle du corps, la vision, qu'elle soit corporelle ou spirituelle, est considérée *comme une force* et les déformations des objets lointains comme *les conséquences d'une faiblesse*. Ainsi l'antiquité finissante transmet au moyen-âge une doctrine qui, embrassant à la fois l'optique et l'eschatologie ne rend pas compte seulement de ce que nous nommons la perspective, mais fait état d'une vision plus puissante — infiniment plus puissante — que celle de l'œil, la vision de l'âme dont la force pénétrante anéantit l'espace, triomphe de l'opacité de la matière, englobe en son champ le ciel et l'enfer, restitue aux objets leur vraie grandeur et les dispose tous sur un même plan, proche et infini.

En interprétant en fonction de cette vision surnaturelle la peinture antérieure au *quattrocento,* peut-être trouvera-t-on la justification théorique de certaines déformations qui, après la Renaissance, ne seront que trop souvent tenues pour des maladresses et qui s'expliquent, au moins en partie, par le rejet des lois qui ordonnent le monde des apparences et conditionnent la vue normale : images ramenées à un plan unique, représentation des détails des objets indépendante de leur éloignement, personnages paraissant s'interpénétrer, absence de tons dégradés, de clair-obscur et en général ignorance (ou refus) de tout ce qui pourrait éveiller l'idée d'une fuite vers des lointains hors d'atteinte ou d'une disparition dans la nuit.

PAUL-HENRI MICHEL

Les Espaces

par Jean Cassou

Les diverses écoles artistiques de l'humanité ont donné diverses représentations plastiques de l'espace: plus exactement elles se sont inventé divers moyens plastiques de représenter l'espace selon la conception que les hommes, à divers moments et dans diverses contrées, se faisaient de celui-ci, autrement dit selon la conscience qu'ils en prenaient. Il a pu arriver que cette conscience fût nulle, qu'ils n'éprouvassent aucune surprise à découvrir qu'ils se mouvaient dans l'espace et que, satisfaits de leur canton consuétudinaire, leur attention se portât sur d'autres merveilleuses réalités, sur un autre principe et un autre ordre de réalités, ceux, par exemple, de la religion et qui rangent les êtres et les choses dans une réciprocité différente de leur réciprocité spatiale. Par contre, à l'aube de la Renaissance, l'Occident a éprouvé une émotion prodigieuse à renverser la position de la terre et de l'homme dans l'univers

CLAUDE LORRAIN. Le Tibre en amont de Rome. (Londres, British Museum, photo Giraudon)

CHINE. ÉPOQUE SUAN (XVe Siècle). Cavalier mongol (Anc. Coll. Veber, Musée Guimet)

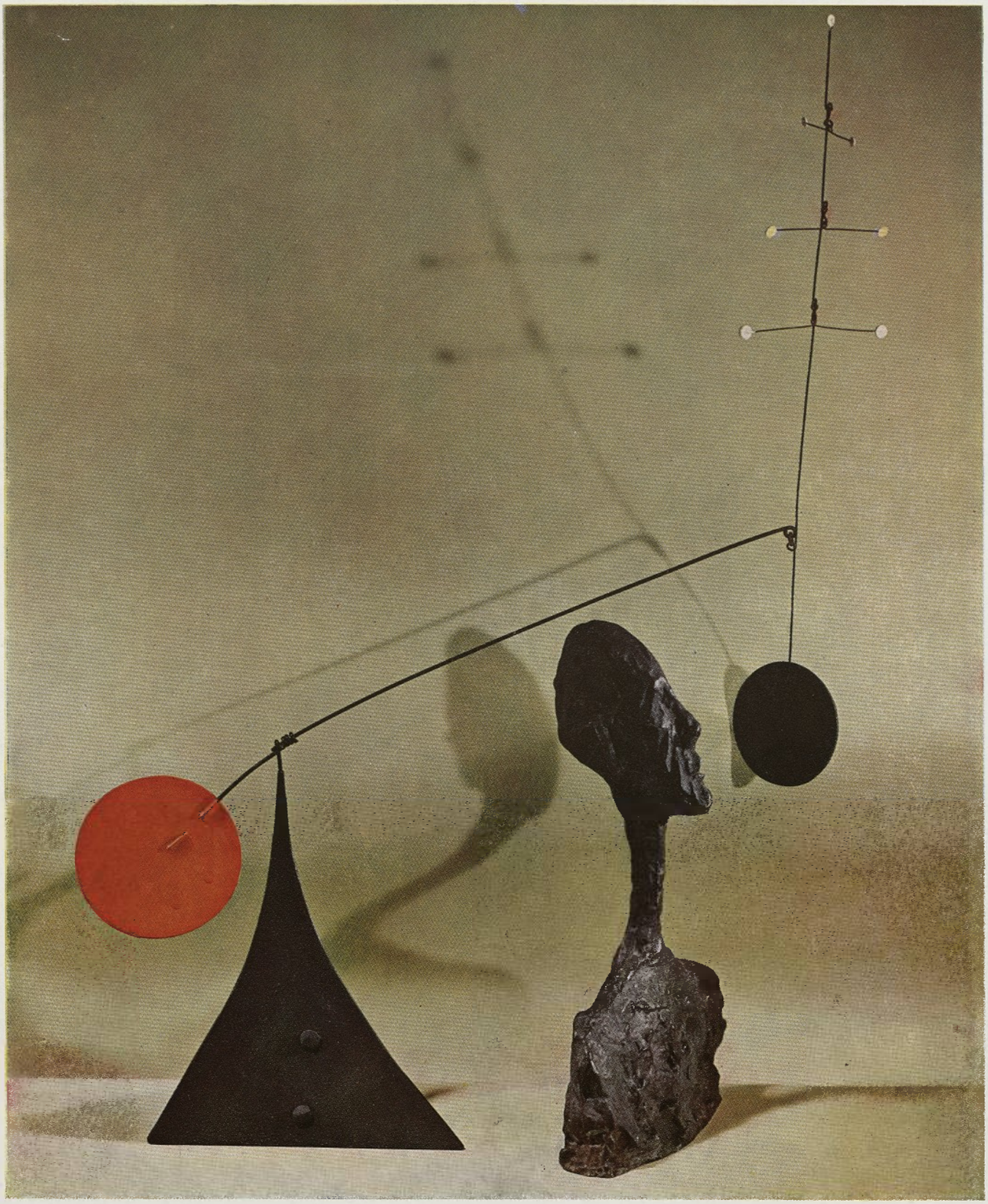
et à reconnaître qu'un tout nouvel usage de l'espace et une infinie mobilité lui étaient désormais accordés. A ce moment crucial tout l'enthousiasme s'est porté sur des procédés plastiques nouveaux tels que la perspective linéaire et la perspective aérienne.

Encore ces procédés changent-ils selon que l'artiste se place frontalement au spectacle et à un point de vue unique, ou qu'il va jusqu'à se sentir maître de varier celui-ci. A une mentalité géométrique se substitue un exultant sentiment cosmique, tel celui qui se manifeste dans la poly-perspective de certaines œuvres de Bruegel.

Tout procédé plastique de figuration spatiale révèle un comportement mental spécifique et une philosophie : c'est là une vérité élémentaire et que fait ressortir l'exemple de la peinture chinoise. Le comportement mental de l'artiste chinois nous incite à situer les choses selon les *ondulations de la queue du dragon*, dans le déroulement du kakémono, en successives apparitions à la valeur plastique desquelles s'ajoute une charge de pensées, de sentiments et de contemplations. Cette vision se rapproche du mécanisme de la création et de la lecture poétiques juxtaposant des mots dont chacun, outre sa richesse sonore et son potentiel de suggestions affectives, comporte son temps et son espace. Certains espaces de Cézanne sont à comparer à cet espace des Chinois, ainsi que l'ont montré les si profondes et fines analyses de Mme Liliane Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*. Aussi bien les recherches et les inquiétudes de Cézanne dans le domaine de la figuration de l'espace plient-elles celle-ci à une extraordinaire et comme sans cesse vacillante multiplicité de solutions et qui souvent se rencontrent, se contredisent, mieux se prolongent et s'indéterminent réciproquement sur une même toile. Et peut-être y a-t-il lieu aussi d'attribuer cette subtile complexité au comportement mental de Cézanne, à sa position devant ou dans l'univers, à une attitude assez semblable à celle du Chinois et qui est faite d'une attention méditative et ingénue, laquelle se concentre sur un objet, sur un coin d'objet, s'en passionne, s'en obsède et glissant sur la zone contiguë, semble faire obliquer la verticale, défaillir le plan, remonter sur les deux dimensions de la toile ce qui avait paru d'abord s'établir dans la profondeur.

A partir de ce moment, de cet autre moment crucial de l'histoire des arts, l'espace ne peut plus demeurer enfermé dans l'encadrement de la vision perspective. Un espace plastique nouveau se constitue, qui est celui, bi-dimensionnel, de la toile, l'espace de la peinture à proprement parler, intellectuel et pur. Mais son correspondant, l'espace pratiqué par l'homme, a lui-même changé. L'emploi d'une vitesse sans cesse accélérée, la conquête indéfiniment ouverte d'un pouvoir qui approche de l'ubiquité transforment la nature de l'homme; le type du promeneur, d'un promeneur tout au plus voyageur, mais voyageur ponctuant son itinéraire d'arrêts et de regards, disparaît. On ne peut, en cette courte note, qu'ébaucher l'indication de quelques-uns des problèmes qui dorénavant se proposent à l'étude.

JEAN CASSOU.



« MOBILE » DE CALDER ET SCULPTURE DE GIACOMETTI (Coll. Clayeux, photo Paul Facchetti)

A la recherche de l'Espace

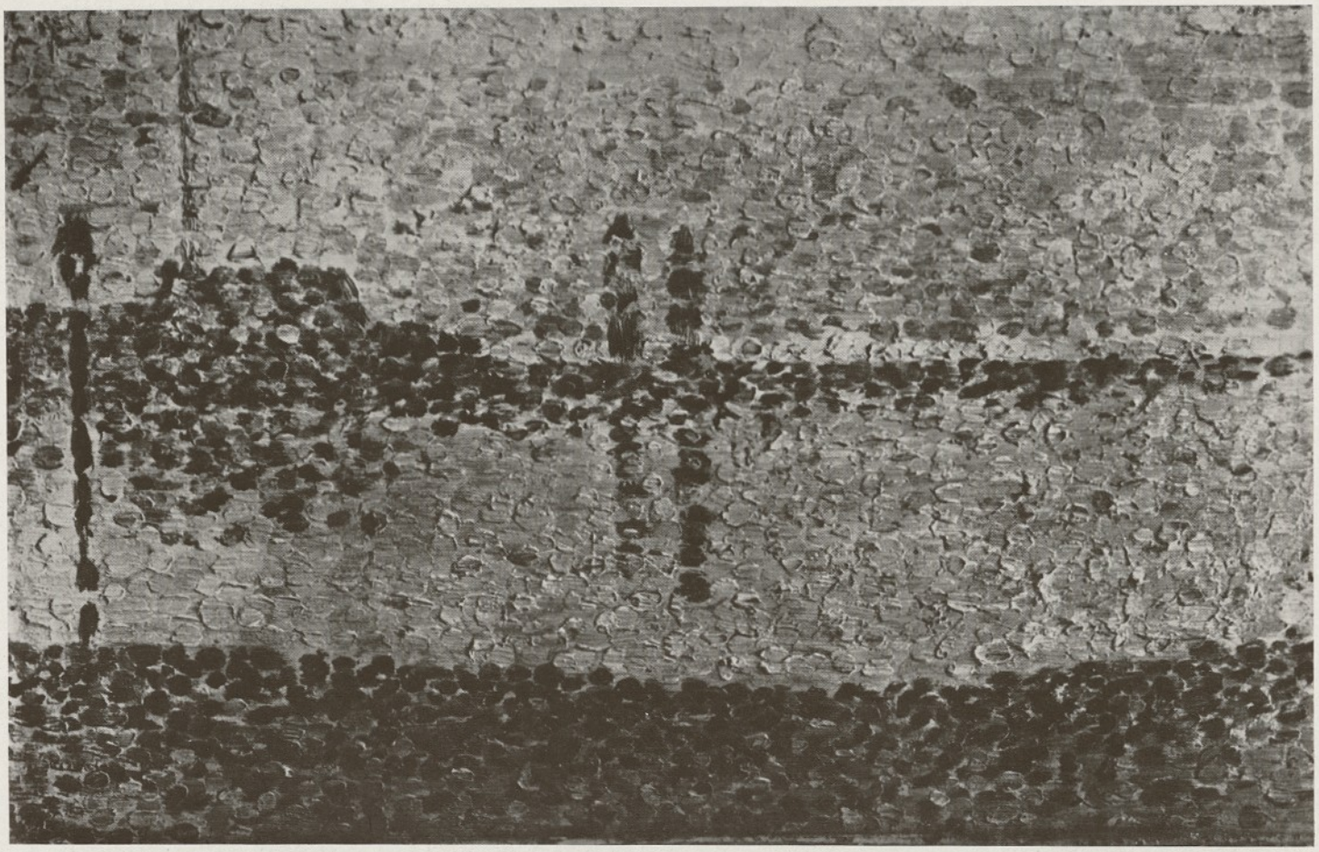
par Paul Haesaerts

Maintenu depuis la Renaissance dans la cage fermée de fils et de lignes de la perspective traditionnelle, l'art, à force de se débattre, a atteint des espaces plus libres, a rebondi depuis cinquante ans d'une région spatiale à l'autre, multipliant les aventures, découvrant des étendues insoupçonnées.

Ce semblant de reproche adressé à la Renaissance non dans un esprit de dénigrement mais en vue de définir une évolution ultérieure, ne vaut entièrement que pour le « lieu commun » renaissant; il est inapplicable aux meilleures œuvres des esprits supérieurs de l'époque. N'est-ce d'ailleurs pas dans la

VAN GOGH. La Moisson (Photo Vizzavona, Paris)

CÉZANNE. Madame Cézanne (Anc. Galerie Thannhäuser, Berlin)



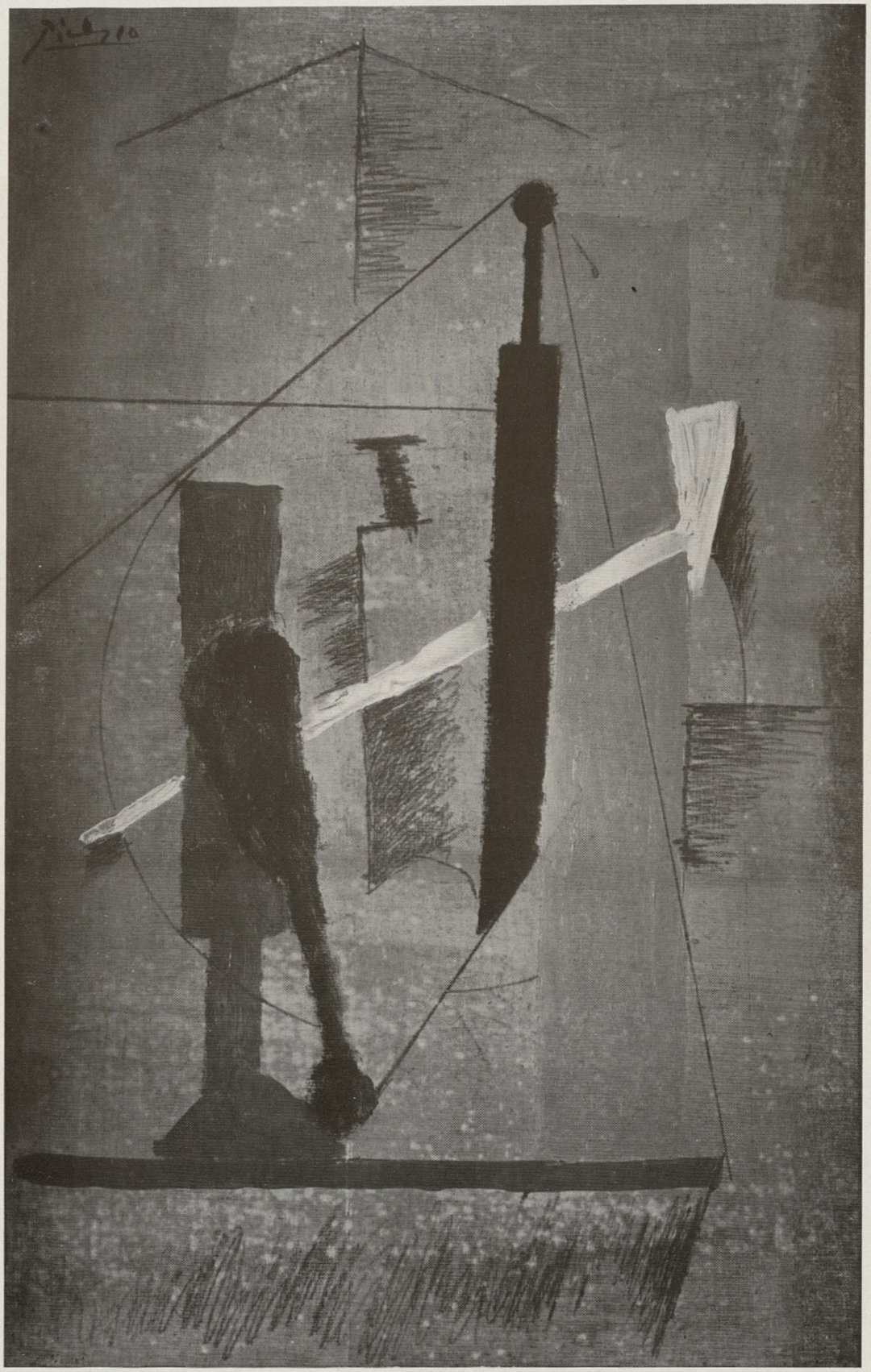
SEURAT. Étude à Gravelines

(Phot. Vizzavona, Paris)

nature de l'esprit supérieur de dépasser les murs, même obstinément fermés, qui l'enferment et tentent de réduire ses envols. La pensée de Mantegna est un glaive qui entaille l'espace fut-il de pierre; celle de Rubens est une spirale qui fore l'espace, fût-il frondaisons, torrents, nuées ou chair.

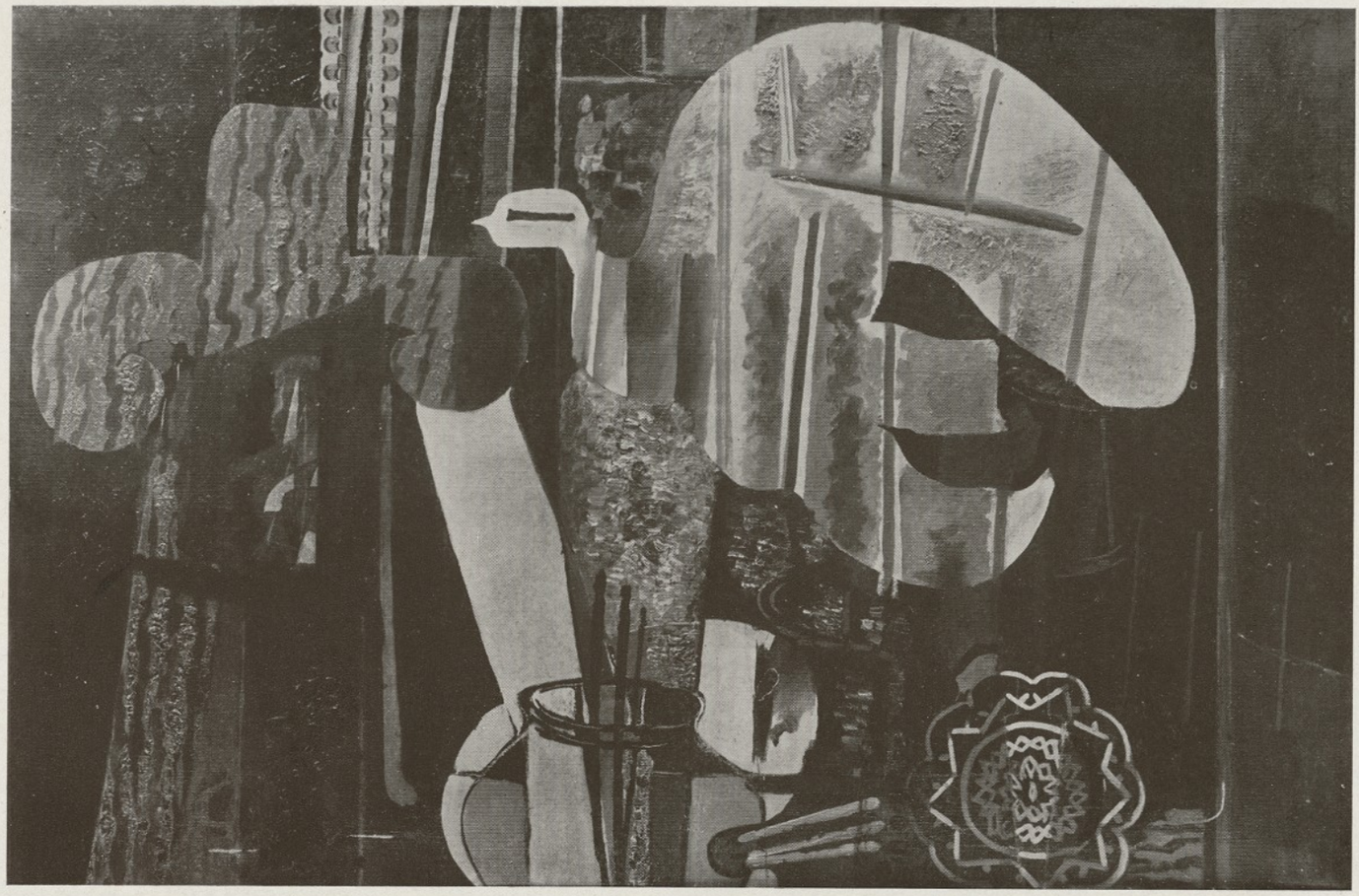
Au XIX^e siècle le rendu de l'espace n'en était pas moins resté (les exceptions sont rares) de l'ordre de la représentation des murs d'un palais ou d'une chambre, des arbres d'une forêt, de l'horizon terrestre ou maritime. Une libération ne pouvait venir que de l'avènement d'un nouveau *régime* spirituel. Cette révolution se fit. Dans le secteur « rendu » ou « évocation » de l'espace, l'adoption progressive de l'*irréalisme* rendit des services analogues à ceux qu'il a rendu dans d'autres secteurs de l'art de peindre. Cette fois, la peinture ne se dégageait pas de la prison de la perspective en acceptant d'y demeurer, quitte à y déployer quelque astuce géniale, quelque contorsion d'oubli et de griserie. On en était bel et bien sorti. Même ceux qui n'avaient pas de génie se trouvaient maintenant aux abords de l'ancienne prison en ne sachant d'ailleurs pas toujours qu'y faire ni comment diriger leurs pas dans cet espace nouveau, incommode et mal connu. Si un grand nombre restèrent indécis, quelques-uns ressentirent la joie forte et rare d'entrer dans une époque neuve. Il n'y eut plus une perspective standard, il y eut des perspectives multiples, pour autant que l'on puisse encore employer le mot quand il s'agit de divers modes d'expressions tendant à rendre sur une surface plane des sentiments multiformes, des perceptions variées suggérées par l'espace. Certains, par timidité, d'autres par curiosité se demandèrent dans quel système de représentation spatiale avait circulé l'esprit de ceux qui avaient précédé ou ignoré la perspective mathématique. D'où la découverte des modes de composition préhistoriques, égyptiens, romans, gothiques, chinois. D'où le contact retrouvé avec une circulation intense d'êtres et de choses hors des conventions nées de la seule vision oculaire. L'espace réfléchi par la pensée, sensoriellement ressenti, saisi par l'intuition, vécu par les émotions d'angoisse ou de bien-être devint ou redevint matière à peindre.

Il est impossible de situer, de façon précise, l'apparition des nouvelles représentations spatiales, toute révolution commençant en divers lieux et à divers moments. De multiples symptômes de l'instauration des conceptions renouvelées de l'espace sont déjà perceptibles dans les œuvres encore attachées aux anciennes et il est des survivances du réalisme spatial parfois jusque dans les œuvres qui s'en éloignent le plus. Toujours est-il que la perspective linéaire est, dès le début de notre siècle exclue des préoccupations même secondaires du peintre. Que celui-ci ne soit même plus en lutte contre elle ressort de ce qu'il en use parfois avec un détachement parfait et un esprit neuf (comme d'un ennemi battu l'on peut faire une amitié originale). S'il arrive à un Chirico, à un Carrà, à un Delvaux de s'attacher à la perspective c'est en quelque sorte en vue de for-



PICASSO. Bouteille, verre et pipe. 1913 (Coll. particulière, Milan)

JUAN GRIS. La page de musique, 1926 (cm. 38 × 46) (Galerie L. Leiris, Paris)



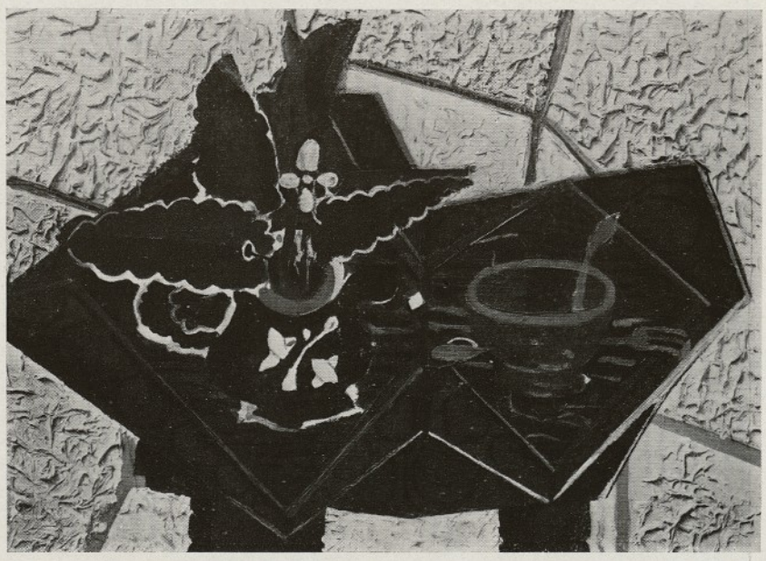
BRAQUE. Atelier III. Peinture sur toile, 1949. (130 × 195) (Galerie Maeght, Paris)

cer sa nature initiale ou traditionnelle et de lui faire exprimer une « sensation intellectuelle » qui la défigure et la transcende.

L'espace ne sera plus décrit, copié, « relevé » à la manière dont un architecte relève le plan d'une bâtisse, mais suggéré, évoqué. Et cela parfois grâce à des déformations de données objectives, d'autres fois par des formations de données subjectives issues des activités de la pensée, du sentiment, de la sensation, de l'intuition. Une formule morte et de nature mécanique a été rejetée et remplacée par un système vaste et subtil d'équivalents à inventer, invention qui se fait sciemment parfois, la plupart du temps dans la passion de l'inconscient. « Lumière, lumière, vous embrassez des mondes » a dit Ensor, indiquant par cette exclamation le sentiment d'étendue qu'un Monet, qu'un Pissarro, qu'un Sisley, que les Impressionnistes en général ont su introduire dans les meilleures, les moins « descriptives » de leurs toiles. La vibration lumineuse captée dans le champs restreint de la toile mais venue de partout, de bien au-delà de la surface peinte, efface les contours trop précis et limitatifs, amplifie, magnifie le coin de paysage ensoleillé qui n'est plus qu'une indication révélant l'immense incendie de lumière qui crépite de la terre aux étoiles.

Chez Cézanne le lyrisme est absent. Par successives renonciations, il s'incorpore en quelque sorte à l'objet. D'où la puissance calme, secrète, mais

BRAQUE. La Nappe verte (56 × 62), 1943 (Galerie Maeght, Paris)



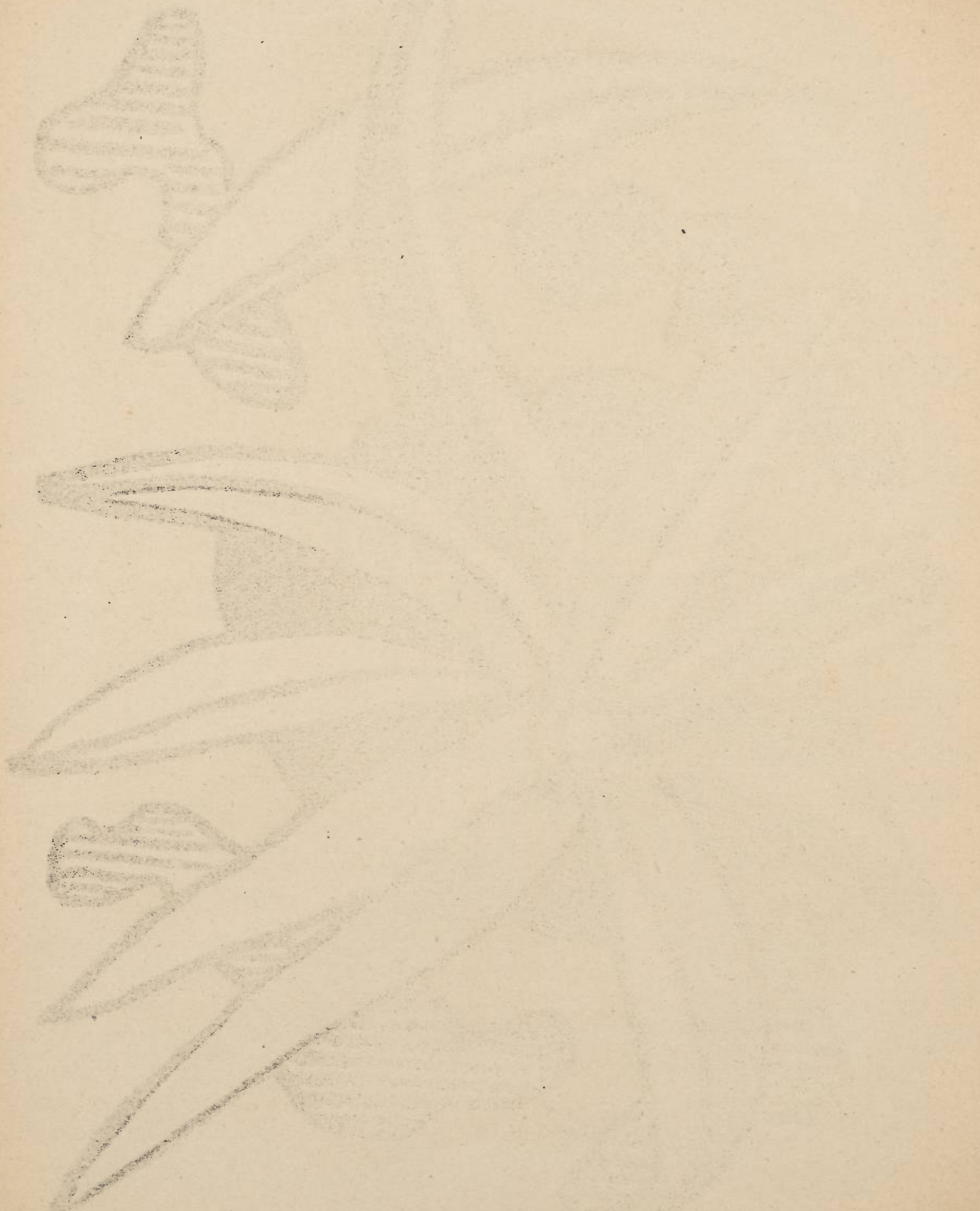
RAOUL DUFY. Langres, 1936 (65 × 100 cm.) (Phot. Galerie Louis Carré, Paris)

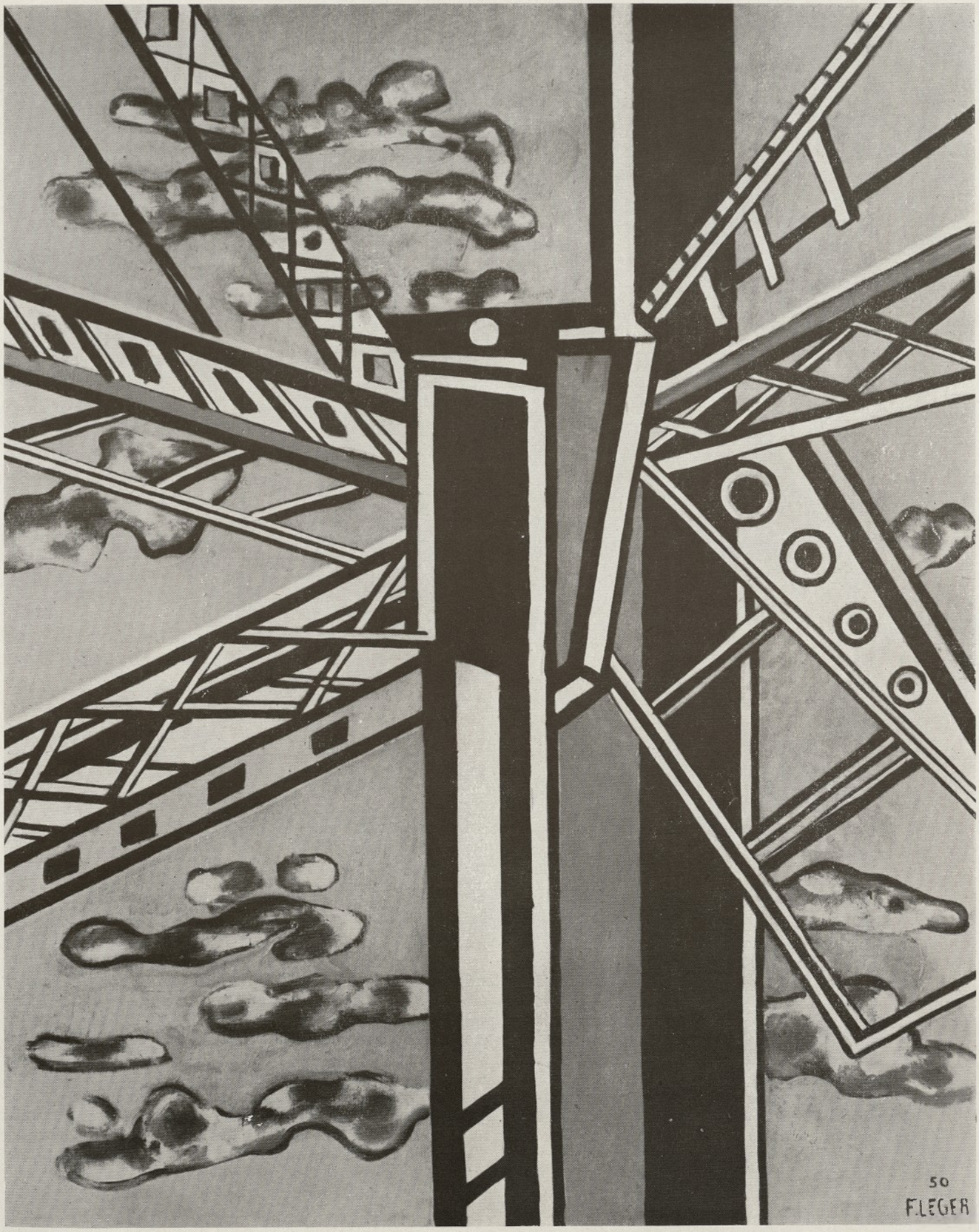
CHAGALL. La Promenade, 1917

explosive de son art. Une pomme, un repli de terre lui suffisent pour refaire un univers en miniature. Pour lui, peindre un objet consiste à conquérir pour cet objet par la couleur, sphère par sphère, une place dans le monde de la peinture, c'est assurer à cet objet une installation indiscutable dans l'espace. Du coude à coude serré des divers éléments du tableau naît une expression vigoureuse, dense, ramassée de l'étendue qui, cette fois, est perçue, non comme une vibration aérienne mais comme ayant la solidité d'un marbre ou d'un métal.

Cherchant ainsi qu'il le disait « à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines », Van Gogh a chargé ses couleurs d'un tel dynamisme qu'elles émettent loin autour d'elles de virulentes radiations. Sa fougue morale fait se distendre les plaines et tournoyer en rosaces la substance des ciels. Elle fait éclater une passion universelle qui bouleverse, amplifie les dimensions de ce qu'il peint, qui introduit dans les plans réduits de ses formes en à plat des portions d'espace d'une ampleur sans limites.

Déjà la fuite et le goût de l'exotisme de Gauguin expriment son besoin d'avide communion avec l'espace. Mais ce ne sont là qu'indications sans valeur plastique. Comme recherche concrète mise délibérément en œuvre en vue de donner au tableau une ample « résonnance spatiale », il y a la juxtaposition savante de surfaces colorées avec franchise et unies. Gauguin en choisit le ton et la forme de





FERNAND LÉGER. Étude pour les "Constructeurs", 1950 (Phot. Bernès, Marouteau & Cº)

FERNAND LÈGER. Composition aux deux Poupées, 1936 (Coll. Mary Callery, New York)

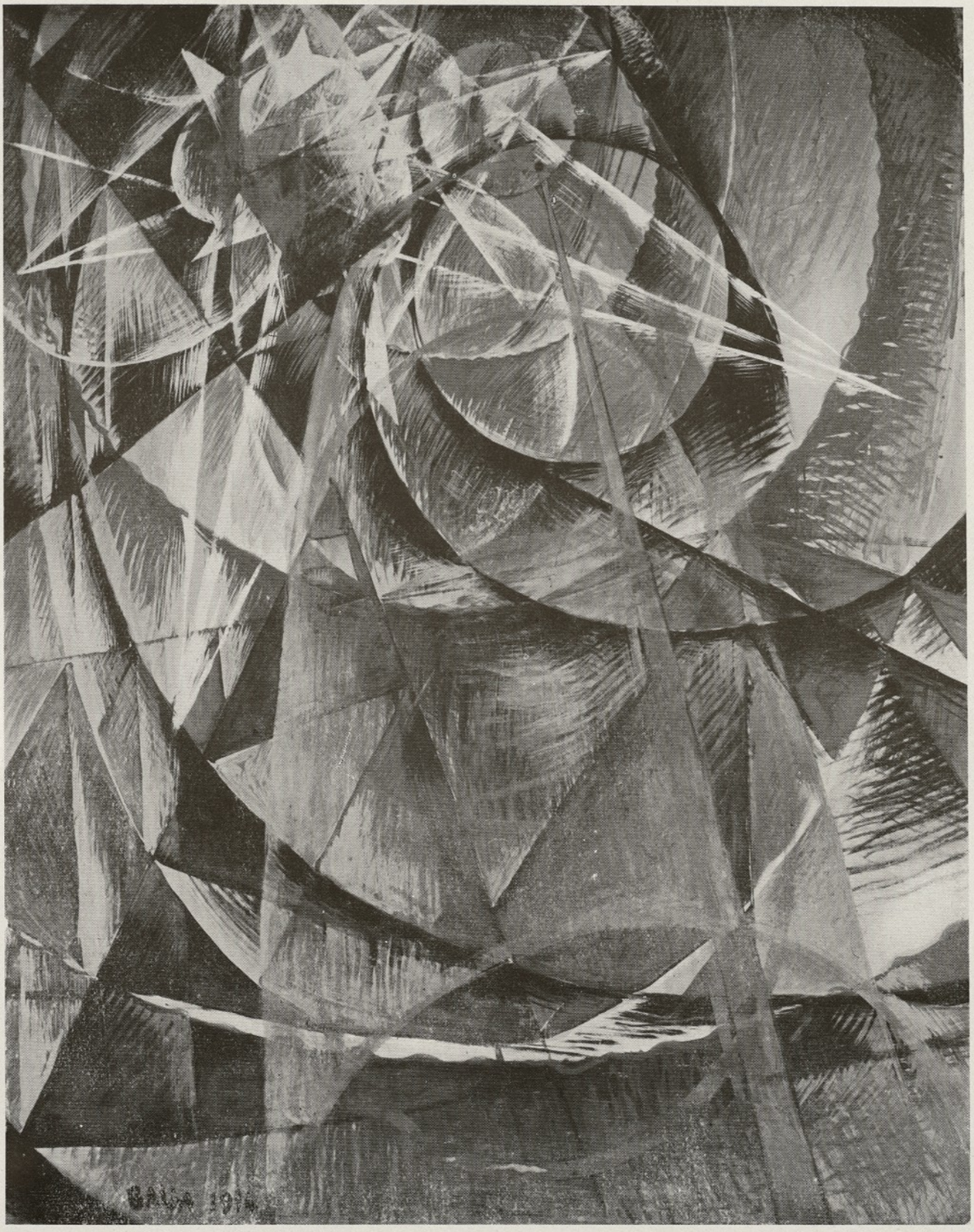
manière à créer par les jeux de leurs interréactions une impression de mobilité, la sensation d'un va-et-vient d'extension et de rétention toujours en mouvement.

Si l'art de Cézanne se développe sous le signe de la géologie et de la biologie, si la substance plastique de Van Gogh est éruptive et émotionnelle, Gauguin, lui, agit par abstraction ou symbole, en faisant intervenir sans cesse ses facultés de raisonnement. Mais plus contrôlé encore que lui, plus surveillé par la raison raisonnante sera Seurat. Tout chez lui — discipline imposée à la forme, enregimentement et classification des touches colorées — tend à obtenir, dans la représentation du quotidien une certaine impression d'étendue stellaire ou interplanétaire qui semble être l'objectif premier et presque unique de son effort d'artiste. Quelque chose de la nature même de l'art d'un Uccello ou d'un Piero della Francesca est retrouvé, quelque chose d'essentiel, d'indispensable peut-être à tout art plastique : l'*amplification* (en un certain sens : la démesure) *par le style*.

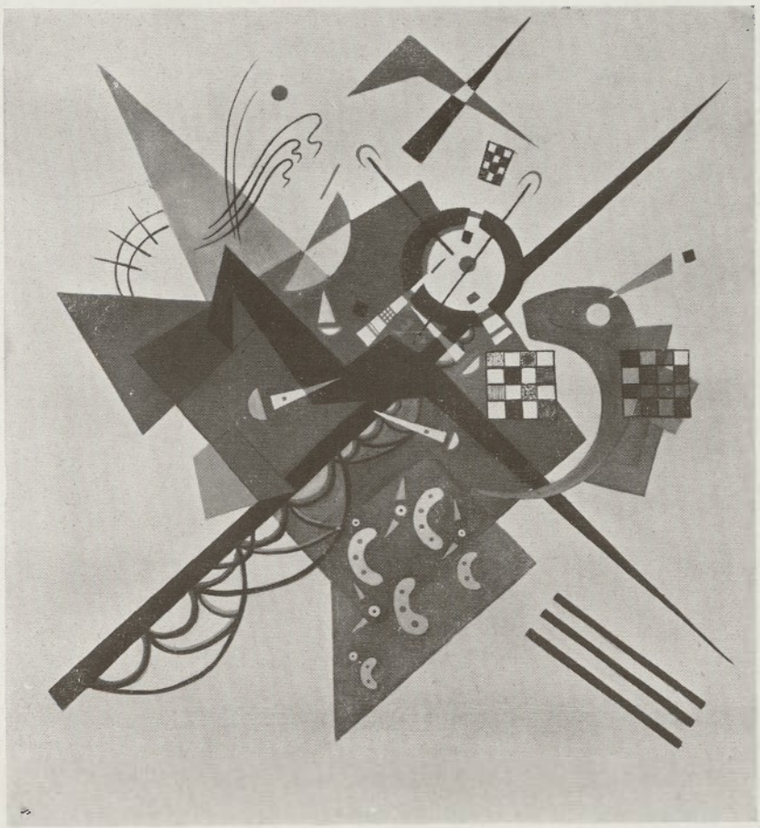
Picasso, lui, connaît de longue pratique la voie qui mène à cette sorte d'amplification; il se plait à l'emprunter souvent. De simples dessins de lui, au trait — le profil de Stravinsky, un joueur hirsute de syrinx, un nu de femme courant devant la mer —, créent, par la noblesse de leur style, une sorte d'agrandissement magique, une merveilleuse extension plastique de la scène ou de la personne évoquée. Toutefois, hyper-impressionnable et intuitif comme il est, sa manière la plus habituelle de mener ses œuvres dans le domaine de l'immensité plastique consiste à leur donner un caractère explosif. Cri d'allégresse parfois, cri d'angoisse le plus fréquemment. Ce cri s'en va résonner et faire échos autour de l'œuvre, hors d'elle, dans l'indéfini de l'espace ambiant.

Exprimer la sensation du spatial physique ou psychologique est un problème que chaque école picturale d'art contemporain, en s'inspirant de ses chefs de file, a résolu à sa manière et suivant la ligne générale de son esthétique. Ainsi le futuriste pratiquant ses audacieuses coupes dans le temps, a voulu montrer simultanément les aspects successifs que prend pour nous l'espace quand il est traversé par un même objet en mouvement. L'introduction de cette quatrième dimension, dans des tableaux qui n'en comportent que deux a donné un aspect nouveau au rendu de la dimension, la troisième, qui nous occupe et dont les peintres de notre siècle cherchent à amplifier et à diversifier l'expression. Au lieu « d'empêcher les choses de bouger » le tableau a voulu fixer « un mouvement perpétuel » et nous avons été pris de vertige comme, au cinéma, devant l'effet de stroboscopie. Une sensation nouvelle, cette fois, nous a été donnée d'espace *traversé* plutôt que d'espace *contemplé*.

Dans le cubisme aussi il y a vision *simultanée*. Un même objet est vu de face, en plongée, de profil, en coupe. Nous ne sommes cependant pas invités à tourner autour de cet objet, comme le ferait une



BALLA. Mercure passe devant le soleil. 1914 (Coll. Gianni Mattioli, Milan)



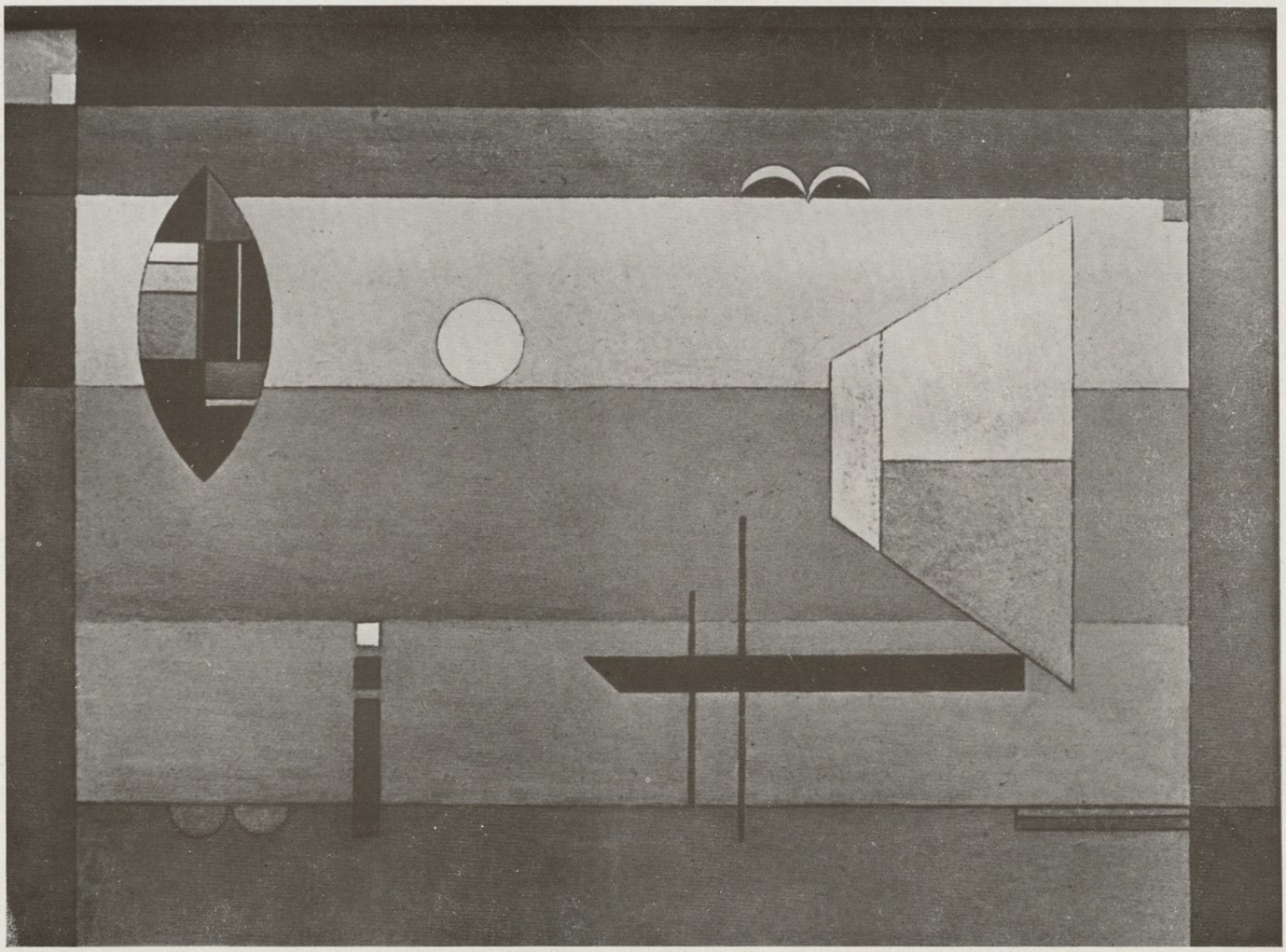
KANDINSKY. Sur blanc, 1923
(98 × 105 cm.) (Coll. N.K., Paris)

mouche autour d'une lampe ou un oiseau autour d'un phare en rotation. Nous le contemplons, tandis que lui et nous demeurons immobiles. Nous le saisissons par la pensée tel qu'il est en un même instant mais riche des différents aspects qu'il prend dans l'espace. Nous sommes face à une authentique projection « architecturale » établie toutefois avec cette « inexactitude » harmonieuse et voulue qui est le fait et le propre de l'art.

Si l'expressionniste allume, au centre de ses formes et de ses couleurs un feu qui les éveille et les déforme, les font éclater et s'élancer, telles des fusées, hors du champ restreint de la toile, le néoplasticien, glacial, pondéré, suggère, lui, l'étendue par des juxtapositions de plans et de tons qui se rapprochent et s'éloignent les uns des autres en obéissant à leur degré de saturation, à leur timidité ou à leur arrogance, à leur concentration ou à leur dispersion.

Qui dira dans quelle mesure un peintre est seulement lui-même et dans quelle mesure il est partie d'une école, le produit de l'esprit de son temps! L'unanimité avec laquelle les peintres ont aban-

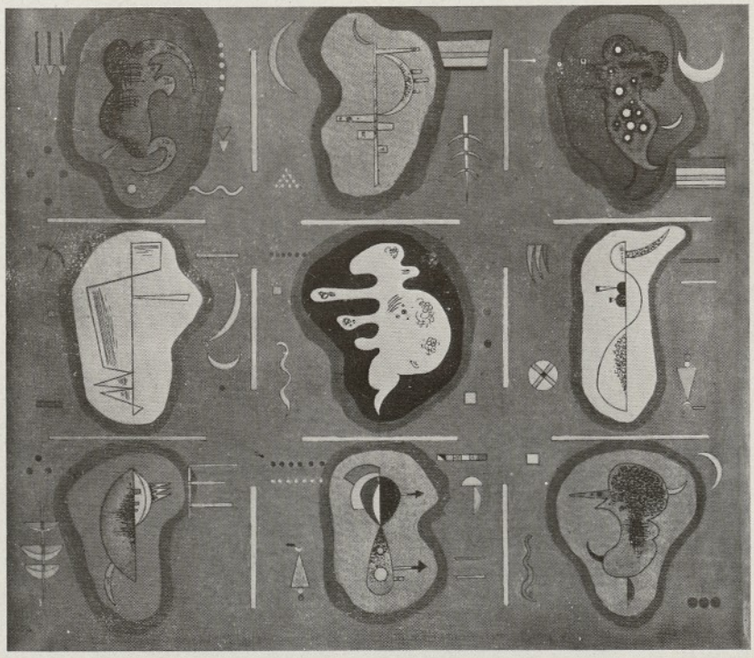
KANDINSKY. Moulin à vent (Hollande), 34 × 50 cm.
Tempera sur carton, 1904 (Coll. Mme N.K., Paris)



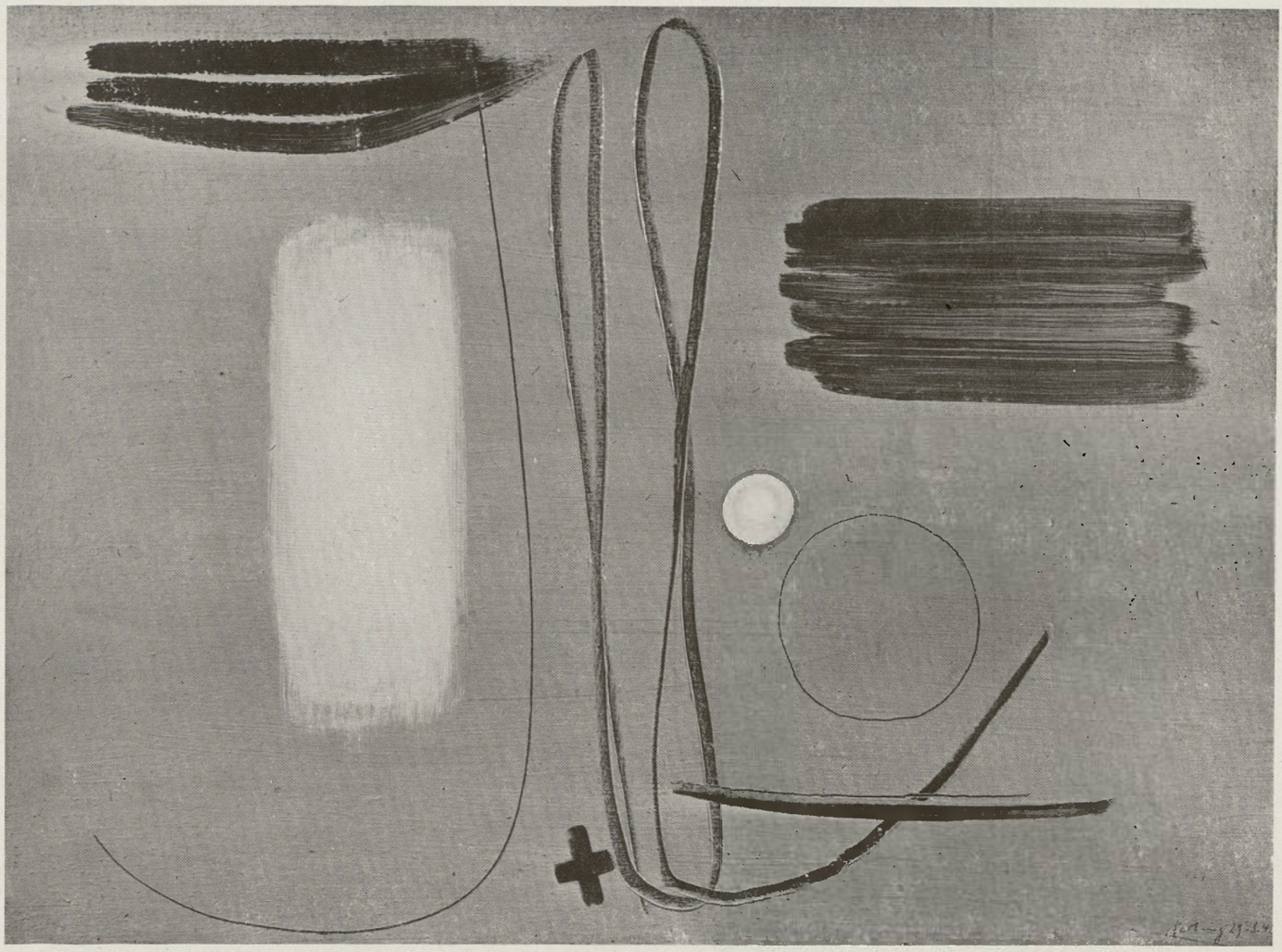
KANDINSKY. Composition, 1930 (60 × 49 cm.)

donné les anciennes conceptions (réalistes) du rendu de l'espace les rattache de toute évidence aux tendances d'époque, mais la manière dont ils élaborent, chacun pour soi, leurs conceptions nouvelles en la matière les différencie, les singularise, les isole, les fait se détacher de la communauté à laquelle, par ailleurs, ils sont si étroitement liés.

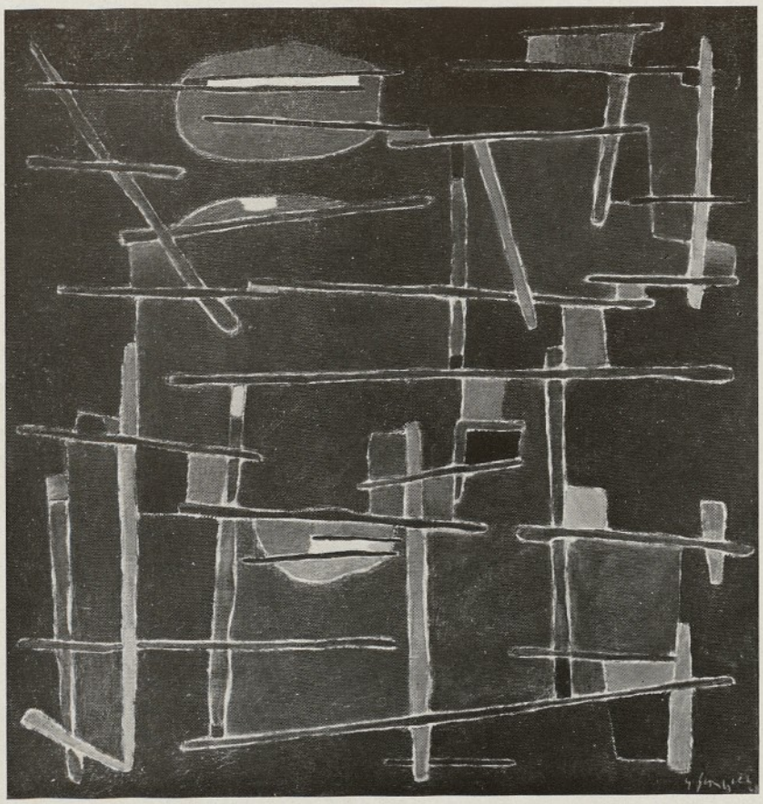
Chez Henri Rousseau, il est une sensation angoissée de vide, de creux général dont la vacuité est difficilement remplie par des formes anormalement agrandies et comme atteintes de gigantisme. Chez Matisse, l'air dans l'espace grand ouvert se déploie en libres envolées dont ses grandes compositions, *la Joie de Vivre*, *La Musique* et *la Danse* sont des expressions lyriques et précises. Raoul Dufy use d'un langage spatial semblable, moins ample peut-être mais plus fin et plus jovial. Il renchérit même en lançant dans ses espaces clairs et soyeux tout un arsenal de signaux aériens : oiseaux, feuilles frissonnantes, petits nuages blancs, papillons, cerfs-



SIGNES AÉRIENS DE KANDINSKY
Chacun pour soi (70 × 60) 1934



HARTUNG. Peinture N° 30, 1948 (50×65 cm.)
(Phot. Galerie Louis Carré, Paris)

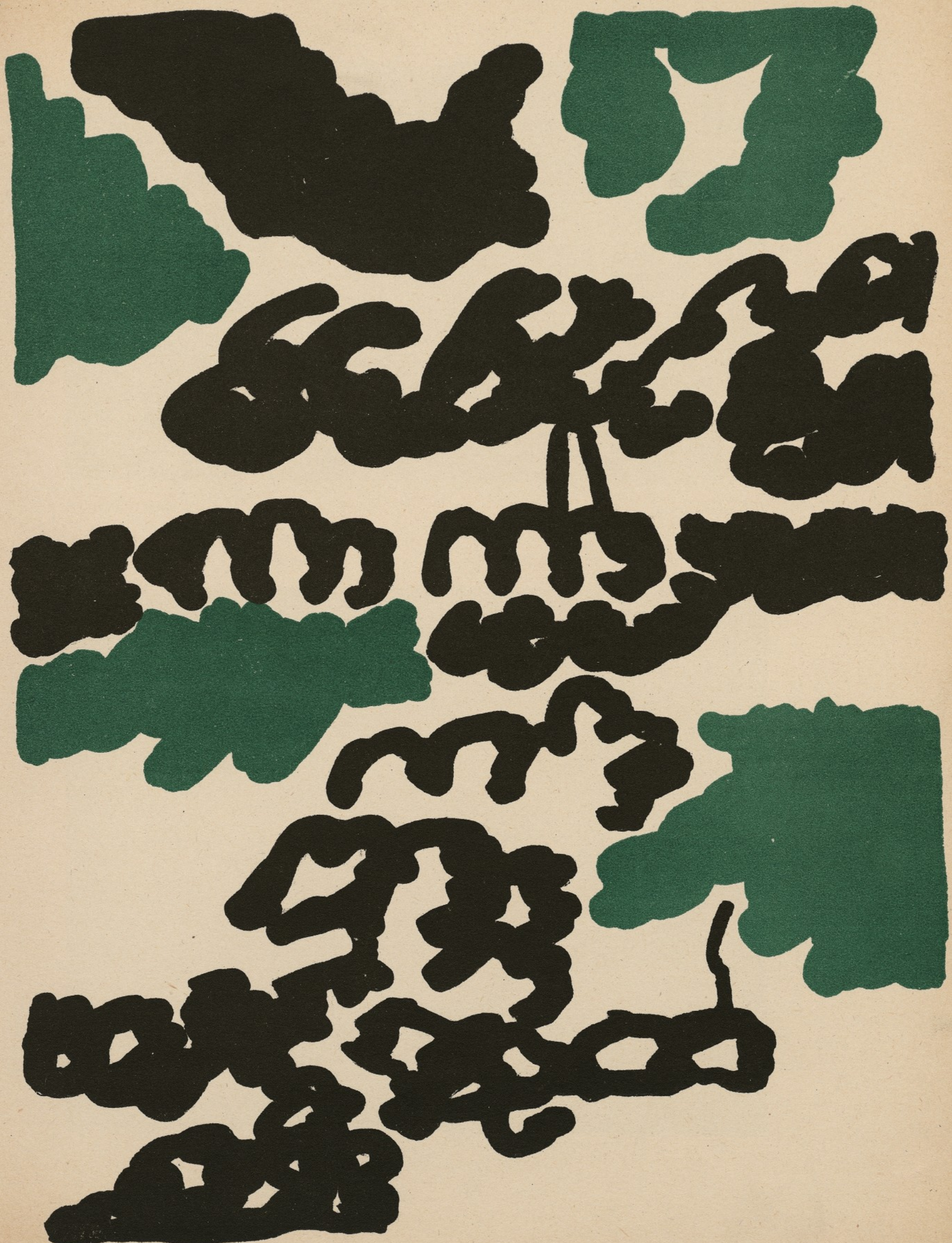


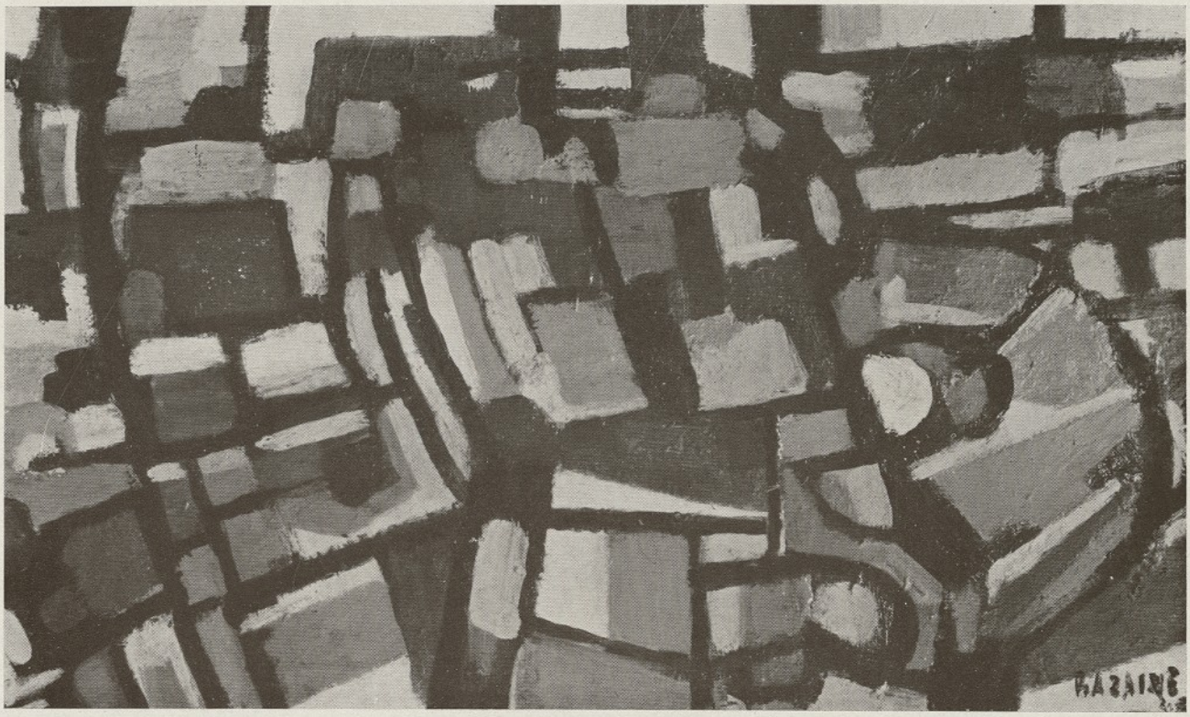
SINGIER. La nuit à Dieppe, 1948
(Galerie de France)

volants, voiliers, drapeaux et fanions. Lhote crée une lumière elle-même créatrice d'espace en juxtaposant avec délicatesse ses tons froids de glaciers, de nuit, et ses tons chauds d'or, de paille brûlée. Chez Villon, l'espace est rendu par la façon dont une lumière tendre et omniprésente dessine et enrobe la féerique construction des objets.

A l'opposé de ces « aériens » pour qui l'espace est déploiement heureux, pour un Rouault, un Soutine, un Permeke un Kokoschka, l'espace est oppressif. Il étouffe, il écrase, manifestant ainsi sa lourde présence et sa puissance. Céleste, matinal, méditerranéen chez les uns, il est nocturne, infernal chez les autres.

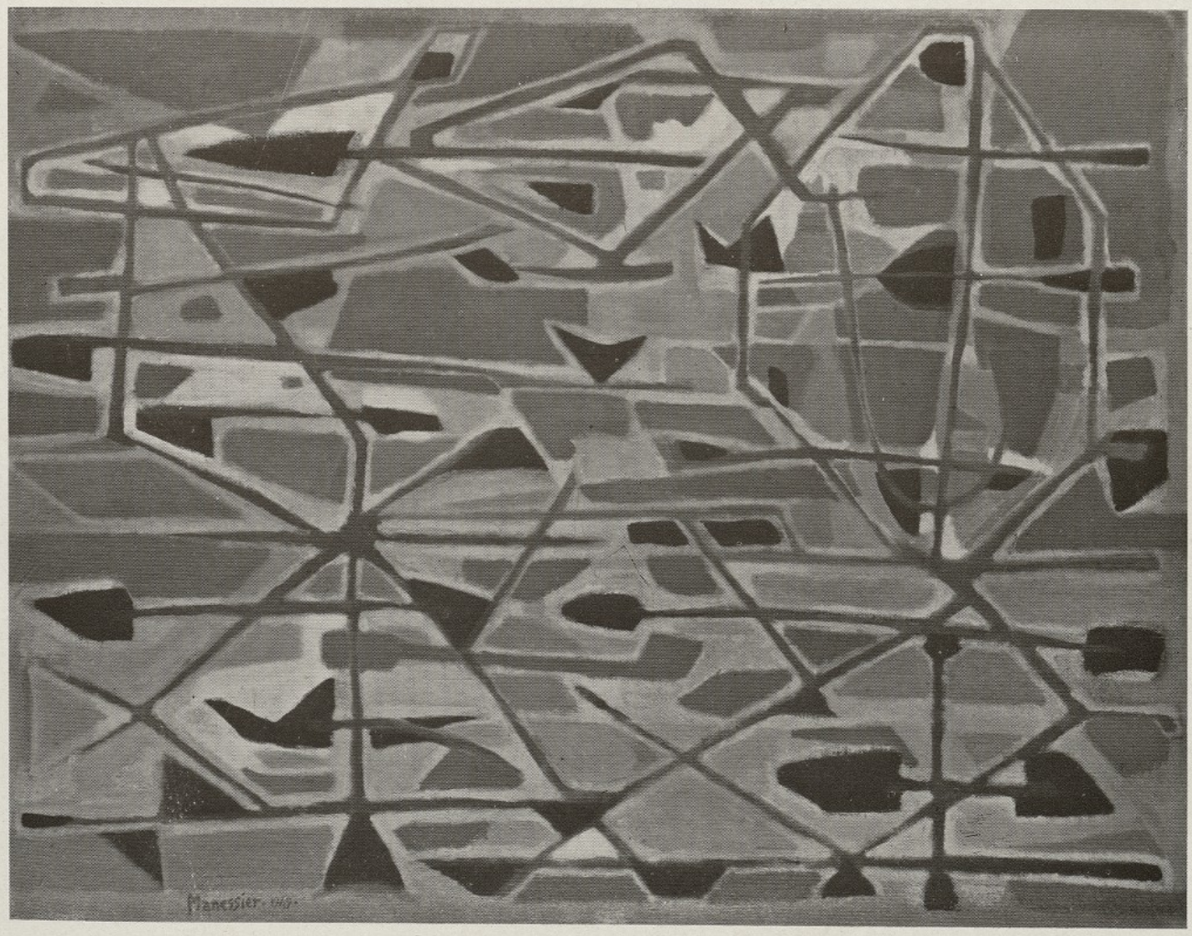
Le rude langage pictural de Fernand Léger exprime, avec une force de grue ou de turbine géantes, la nécessité et souvent la joie de conquérir un espace d'argent et de lumière par la machine. L'astuce de l'ingénieur et l'endurance de l'ouvrier sont les moteurs de ce travail systématique de lotissement et de stylisation.





BAZAINE. Composition (Galerie Maeght, Paris)

MANESSIER. Les Oiseaux passent sur la campagne, 1949 (Galerie de France Paris)



GISCHIA. Les Roches noires, 1950 (Galerie de France, Paris)

L'invention d'une perspective forcée, d'une « super-perspective » crée chez Chirico un sentiment d'angoisse, d'agoraphobie devant la profondeur insolite de l'espace, tandis que Salvador Dali, nous fait subir une cruelle torsion morale, en nous forçant à suivre les fantaisies et méandres d'un espace distendu et retordu qui va du follement grand au rabougri minuscule. De ses gestes de poète, Chagall ouvre des portes donnant sur des firmaments inconnus où les lois de la pesanteur sont abolies, où les têtes volent loin des corps, où les ânes trottent pattes en l'air, où voguent des isbas et gravitent des violons, où les oiseaux ont des montres et les horloges des ailes.

Si Chagall use de moyens souvent extraplastiques qu'il force, parfois à grand peine, à rentrer dans l'orthodoxie picturale, un Klee, un Miro sont, eux, des inventeurs de signes vidés en général de tout contenu symbolique, rendus éloquents par leurs seules vertus plastiques. Les fonds sur lesquels viennent s'inscrire et vivent ces signes, deviennent des évocations pures et comme décantées de l'élément spatial, cette fois sans haut ni bas, sans référence à la pesanteur, ce reste ultime de représentation réaliste. Dans l'important secteur de l'art actuel où le peintre renonce à tout recours à l'objet reconnaissable, s'affirment et se développent maintenant l'idée « *Mondrianesque* » d'un espace rectiligne, immobile, rigide et l'idée « *Kandinskienne* » d'un espace souple, courbe, extensible. Mais ce ne sont là que deux directions principales qui se tracent dans une vaste région spirituelle, où l'art non-figuratif — de celui fulgurant de Bazaine à celui méditatif de Manessier et impérieux de Schneider, de celui calculé de Singier à celui velouté d'Hartung et éclatant d'Estève — peut faire sonner ses multiples accords et se déployer ses conceptions variées de l'espace. L'idée d'espace, d'espace ouvert aux infinis possibles, page immense, substrat pour les écrits les plus diversifiés des peintres, n'est-elle pas l'élément primordial où l'art non figuratif évolue nécessairement, — n'est-elle pas à l'art dégagé de la représentation (et même à l'autre s'il se veut de qualité) ce qu'est l'idée de temps pour toute musique épurée : un élément premier, indispensable qui doit être repensé et revécu dans son initiale simplicité si nous voulons continuer à conquérir l'essentiel, c'est-à-dire une esthétique moderne, un style d'époque ?

PAUL HAESAERTS.

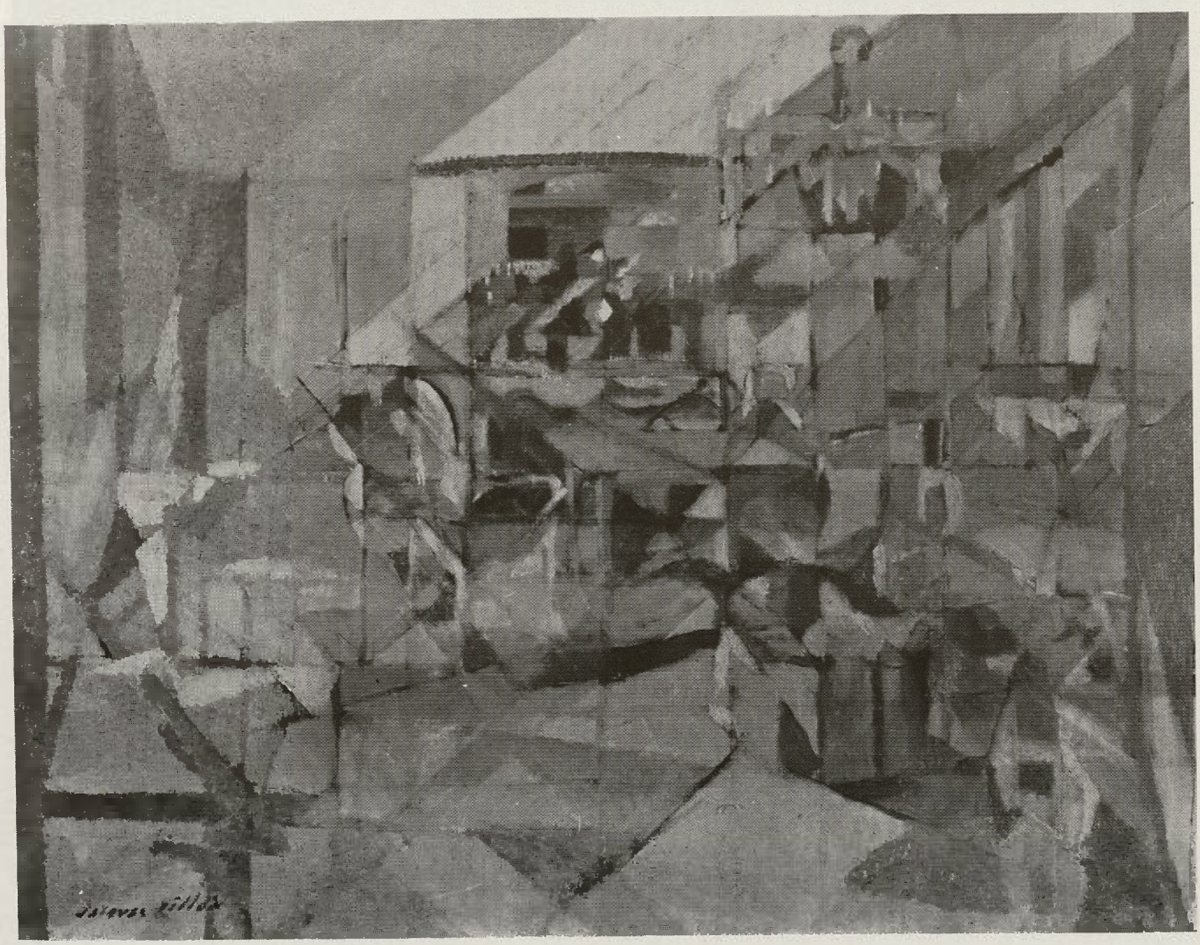
Décomposition et recomposition de l'Espace

par Pierre Courthion

Certains peintres de la nouvelle génération éprouvent, ils me l'ont dit, une certaine angoisse à l'imagination de l'espace. Il ne s'agit plus ici seulement de l'espace mesurable, figuré par la perspective albertienne, mais encore et surtout de l'espace, appel à je ne sais quelle dilatation illimitée du corps et de la pensée. C'est l'intuition de quelque chose d'immense dans quoi nous sommes impliqués. Le moi s'agrandit de tout un inconnu; mais jusqu'à quel point ne va-t-il pas être submergé par cette fluidité qui l'enveloppe? Et, au cours de cette opération durant laquelle, par moments, l'artiste rejoint quelque chose de l'élan des mystiques, que va-t-il se passer? Y aura-t-il augmentation ou diminution du moi?

Nous comprenons assez facilement qu'un homme, sur le moment de se perdre ou, plus simplement, de se donner éprouve un certain vertige à l'idée de ne plus se reprendre. Il aura tendance alors à se réfugier dans le connu. Il éprouvera un soulagement certain en mettant à sa route des mesures pour en marquer les étapes. Et dans un signe réduit à la simple et rassurante expression du point, il laissera se concentrer sans trop s'en émouvoir —

JACQUES VILLON. Le grand Salon de Bernay, 1945 (73 × 92 cm.) (Phot. Galerie Carré)



JACQUES VILLON. Figure d'homme (Portrait de l'artiste), 1949 100×73 cm. (Photo Galerie Carré)

et à l'infini — toutes ses velléités de fuite. Lui se tiendra rassuré, en deçà de ce point, dans la région où il aura construit ce que j'appellerai l'écran de sa prison. L'au-delà du point ne sera là que pour marquer le contraste du connu et de l'inconnu, de l'œcumène et de l'exotère, du mesurable et de l'illimité. L'en deçà : un refuge où notre homme saura pouvoir venir se réfugier après chaque tentative d'incursion.

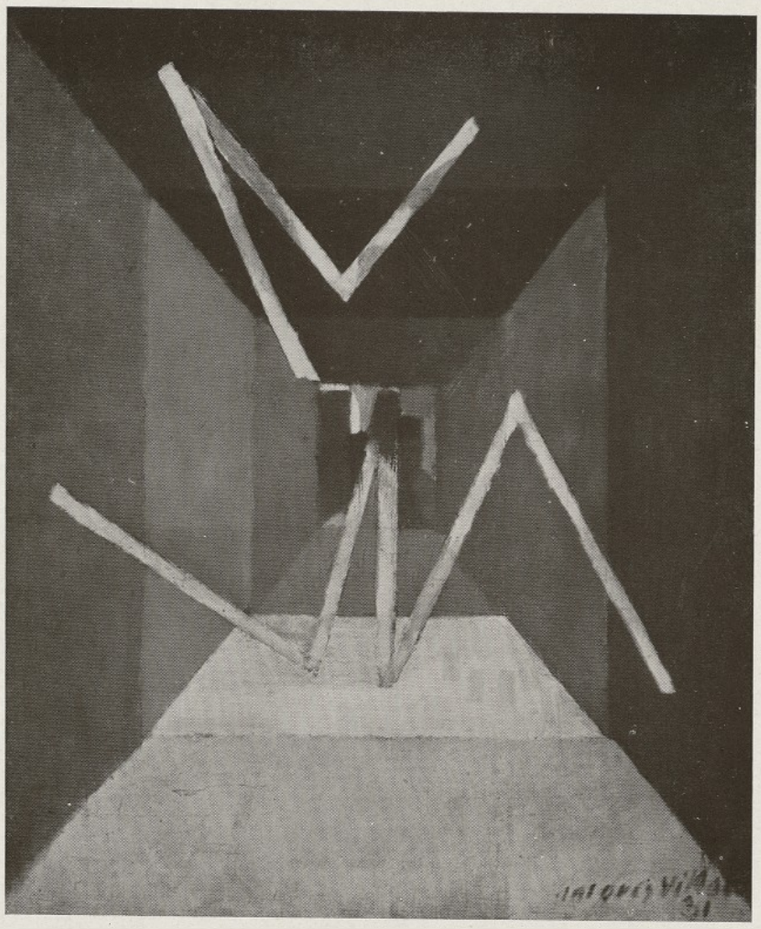
★

Pourquoi alors ne pas tenter courageusement d'outrepasser cette zone où notre entendement a tendu le filet de ses mesures ? Pourquoi ne pas entreprendre tout de suite ce que certains, partisans du « mystère laïc » appellent la *traversée du miroir ?* Car si nous éprouvons quelque crainte à nous aventurer au delà, il faut dire aussi qu'en deçà, nous commençons à étouffer. Cet espace mesurable (et si bien, si parfaitement mesuré par les artistes de la Renaissance), quel intérêt peut-il encore présenter pour nous, maintenant qu'il a cessé d'exercer sur notre désir l'attrait de l'aventure ? Les grandes œuvres auxquelles a donné naissance la conception scénique de la perspective, jusqu'à de Chirico, sont, à notre avis, si abondantes et si bien faites, voire même si admirables, qu'il serait vain et sans objet de la part des artistes d'aujourd'hui de prétendre à les recommencer. Déjà, par sa méthode partiellement démonstrative, en tentant d'unifier la présentation d'un objet sous ses formes géométriques : plan, coupe, élévation, le cubisme semble avoir été la suprême manifestation de cet esprit. Avant d'abandonner l'ancienne conception, l'artiste a fait le tour de l'objet, il en a juxtaposé les parties. Pour cela, il s'est en quelque sorte substitué lui-même à l'espace dont il a décomposé les diverses formules de présentation. Aussi, en mettant fin à l'imitation des objets de façon plate, tels que nos yeux les perçoivent dans la nature, avec les alternances d'ombres et de lumières sur leur corps, le peintre cubiste, épigone de l'optique physique traditionnelle, s'est montré du même coup le précurseur d'une optique non imitative des choses que nous apercevons dans l'étendue.

Cet espace qui entoure les objets, Jacques Villon, de son côté, l'a décomposé en facettes. « Si, dit le peintre, on réunit tous les plans que j'ai tracés sur la toile au moyen de droites qui partent du centre approximatif de la surface, lequel est situé sur le dernier plan, et qui vont jusqu'au sommet des quatre angles de la toile, on obtient une pyramide. Cette pyramide produit également l'impression de s'avancer vers le regard, la pointe la première, ou de creuser un vide sous lui, la pointe de la pyramide étant au fond du vide. Cette propriété qu'ont les pyramides, quand on les voit d'en haut, de produire deux impressions contradictoires, confère à l'image un mouvement qui est un frémissement, un mouvement sur place, et dont il ne semble pas qu'il y ait de raison qu'il cesse. C'est un *perpetuum mobile.* »

La conception spatiale de Villon, laquelle a donné naissance à tant de peintures émouvantes, se rattache encore au prisme d'Ucello, au système de la pyramide visuelle exposé par Alberti, à la tradition Renaissante.

Que de grandes pages dans ces appels à la fuite, ces représentations d'étendues, et qui ont augmenté



JACQUES VILLON. L'Architecture, 1931 (55 × 46 cm.) (Photo Galerie Carré)

les pouvoirs de l'homme! Que de beaux équilibres dans ces architectures de villes et sous ces portiques! Que de promenades et de voyages sur les quais des ports et sur les mers balancées où recule sans cesse la ligne de l'horizon! Quel réconfort pour le peintre! Pour le regardant, quelle sécurité! Il faut néanmoins se rendre à l'évidence : les maîtres de la perspective ont parlé (ils parlaient déjà savamment en Grèce et à Pompéï). Que faire d'autre qu'un trompe-l'œil, après les évocations tour à tour convainquantes ou impressionnantes de Piero della Francesca, de Ghirlandajo, de Mantegna, de Signorelli, de Léonard, de Durer, de Callot; après les profondes atmosphères du Tintoret, de Greco, de Gellée, de Rembrandt, de Vermeer, de Corot ? Et comment aussi, sans les modifier, adapter ces règles, conçues pour la représentation, à un art souvent non représentatif ?

★

Cette organisation de l'espace selon la perspective classique, linéaire ou aérienne nous semble avoir fait ses preuves, et ne plus correspondre à la recherche artistique. Quoi ? Nous nous étonnerions que, dans un monde aussi bouleversé que le nôtre, la conception de la future œuvre d'art soit à reprendre entièrement! Réunir, assembler, ordonner les éléments d'une nouvelle hiérarchie visuelle, voilà ce qui incombe à l'artiste de 1951. C'est ainsi que naît un style : il émerge peu à peu d'inévitables

tâtonnements : équilibre sans cesse à chercher. Sous la poussée du dedans, une figure menacée, mais inévitable dessine un à un ses traits. C'est ainsi qu'après un siècle d'esthétique comparative, nous en venons de nos jours à considérer plutôt les divergences. La perspective classique créait des analogies. L'espace y était partout comparé et même assimilé à l'étendue (Bergson fut le premier à dénoncer cette confusion). Et voici qu'une optique nouvelle se prête maintenant à la présentation des différences; les choses y apparaissent non point suivant les proportions et l'éclairage qu'elles semblent avoir dans la nature, mais comme les parties d'un univers qui a sa propre lumière, sa lumière intérieure, et selon l'importance que leur confère mentalement chaque artiste. Plus que jamais, ce qui *est* a cessé de n'être que ce que nos yeux voient.

*

Cet espace, des peintres aussi différents que Lapicque, Estève, Bazaine, Tal Coat, Giacometti, de Staël et Rollier cherchent à le suggérer par approches, par certains rapports dans les proportions plastiques et changeantes qu'ils créent à la mesure de leur conception. Il s'agit pour eux de faire de l'artiste le centre même de l'organisation, de substituer par conséquent à l'ancien ordre de présentation de l'œuvre selon l'optique physique immédiate — qui reste extérieure — un ordre différent dont l'auteur serait le centre et la mesure. C'est dire qu'en plus des expériences dont peut s'enrichir la physique elle-même, une nouvelle conception de l'espace pourra se fonder sur les phénomènes d'une *optique spirituelle*. L'espace ne sera plus la cage immuable dont les barreaux et les plans sont tous si bien calculés que l'on croirait y voir l'espace hermétiquement clos d'une prison. Il ne sera plus rattaché à ce que notre seule vue peut percevoir de la nature, mais ouvert, au contraire, sur un certain nombre de possibles.

Ce mot, Charles Lapicque ne l'aime guère, lui qui voit dans l'espace pictural une zone demeurant à l'abri du possible et de l'impossible. Séparant nettement l'espace de l'étendue, Lapicque oppose justement l'*espace rêvé* à l'*étendue mesurée*. « Dans le lieu et l'instant où l'un s'installe, écrit-il, il faut que l'autre vide la place ».

Certes, nous rêvons tous notre espace plastique. Mais suffit-il de rêver ? Notre rêve, en soi, n'est au fond qu'un désir. Désir d'un espace pur où tout ce qu'il y a de vrai deviendrait possible au-delà de nos moyens limités, où l'œuvre d'art prendrait place en pleine liberté. Mais par là, ne cherchons-nous pas, consciemment ou inconsciemment à atteindre plutôt quelque réalité transcendante, un lieu non mesurable à l'œil nu, et où la fonction fabulatrice sans demeurer candide reprendrait ses pouvoirs dans un univers plus complexe que celui que nous pouvons nous représenter selon les plans et les déductions de la logique traditionnelle ? L'espace-ce nouvel espace de l'art — ce serait alors plutôt l'approche d'un état où ce qu'il y a de meilleur en nous trouverait un débouché, non plus alors sur l'étendue, mais sur un autre plan supranaturel. Ce serait tout ce qui s'ouvre, en opposition à ce qui se

LAPICQUE. Moulin à Laumoder, 1948

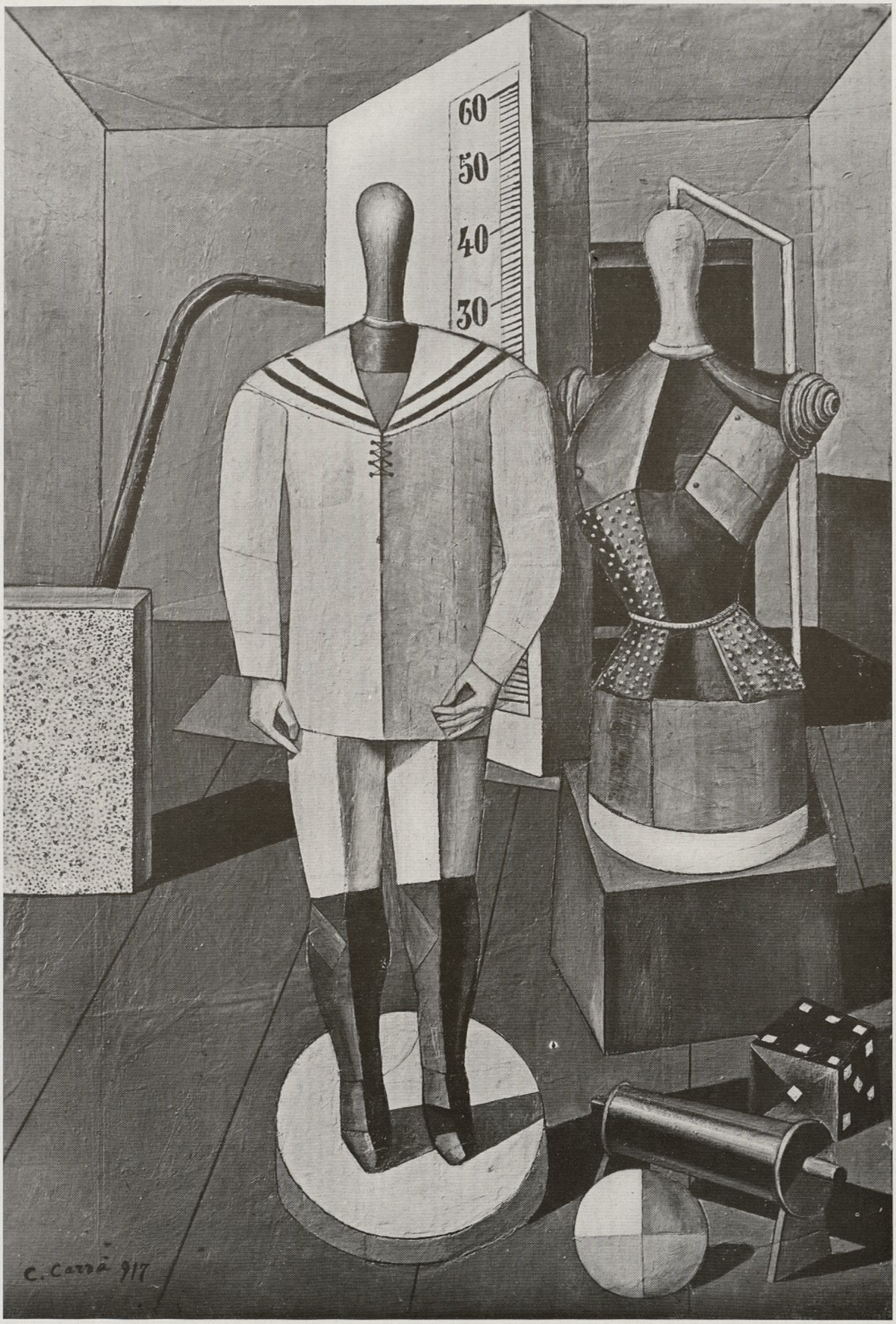
TAL COAT. La Pluie, 1950 (Galerie de France)

ferme. Car il ne suffit pas seulement — grâce à l'élasticité de la perception visuelle à laquelle nous sommes aujourd'hui parvenus — de passer de l'échelle habituelle de notre optique strictement *oculaire,* telle que, sans aide d'instruments, elle apparaît à l'œil nu, à un univers de détail ou de gros plan considéré à la loupe ou au microscope (à ce sujet, j'apprécie pleinement une toile comme le *Waterloo* de Lapicque), mais encore de s'ouvrir à tout ce qui, dans notre perception, prend la figure d'une vision intérieure.

L'espace, ce serait l'imagination d'un ensemble de proportions où règnerait une certaine hiérarchie sans cesse en train de se faire, c'est-à-dire un ensemble de relations qui formeraient l'accord intemporel auquel nous avons besoin, nous, passagers, de nous reporter, un lieu sans frontières quoique limité dans l'étendue par ce qui le conditionne (longueur et largeur du tableau, volume de la statue). Et celui qui regarde, immobile, interdit, aurait, hors du temps, loin des actes, la certitude de toucher ce qu'il voit, et même d'y prendre part; il s'y retrouverait augmenté, plus apte que lui-même, enrichi de la divination qui lui permettrait d'approcher ce qui surpasse toute science.

Voilà donc une ouverture un peu folle pratiquée dans la paroi construite à la mesure du compas. Voilà à quoi peut s'appliquer notre esprit de recherche et d'aventure. Mais il importe aussi de rappeler, ceci pour finir : l'artiste ne rendra son œuvre manifeste à nos yeux qu'en imposant sa vision au moyen de son langage propre. Celui-ci se ramène à quelques moyens d'expression, toujours les mêmes, sans quoi l'œuvre d'art ne saurait prendre corps : matière, couleurs, qualité des lumières, rapports des plans. Mon Dieu! que nous sommes donc compliqués! Tous ces beaux mots pour en revenir à cette donnée immédiate : un peu de matière dure ou durcissante où l'artiste, après qu'il l'a touchée et transfigurée, laisse un secret bien gardé, et dans quoi l'art de tous les temps s'incarne et se perpétue.

PIERRE COURTHION



CARLO CARRA. Mère et fils, 1917 (Coll. Jesi, Milan)

L'Espace onirique

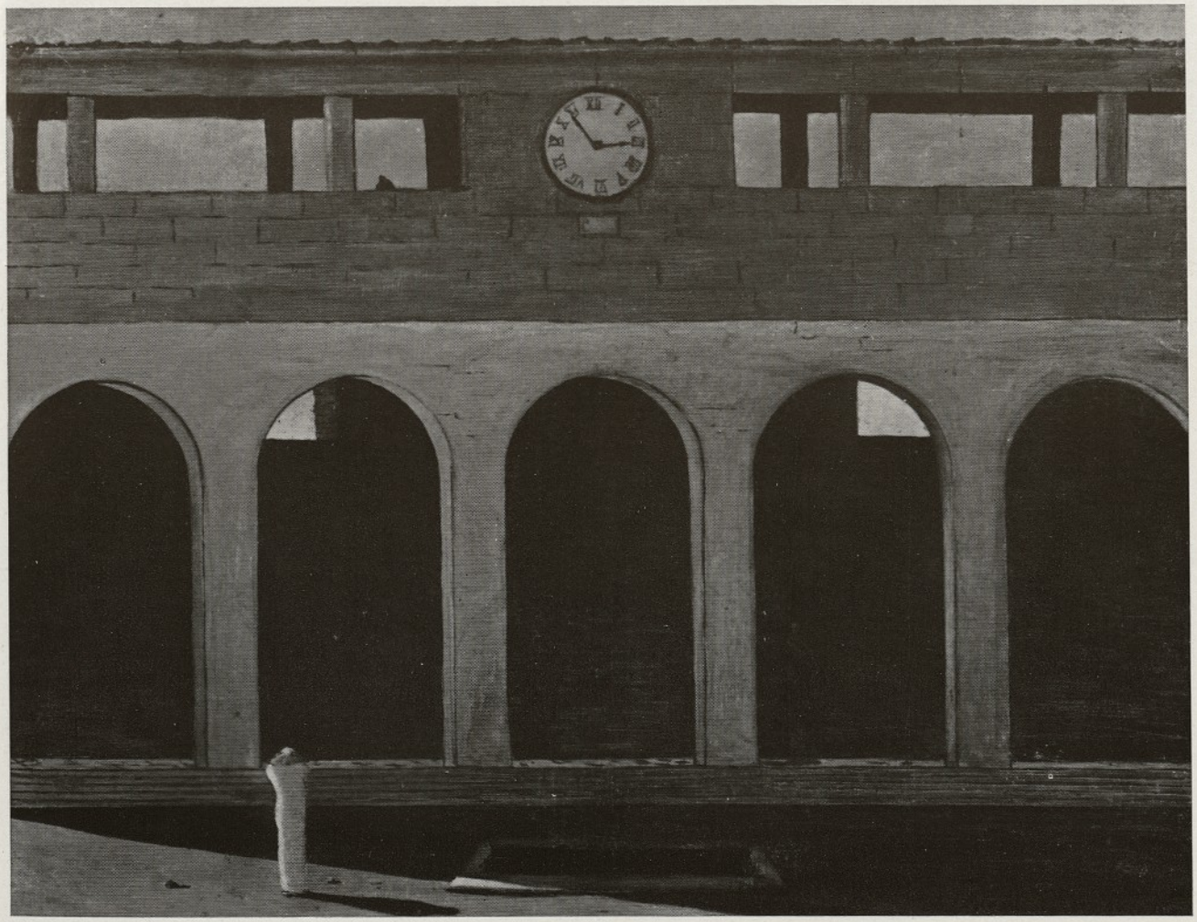
par Gaston Bachelard

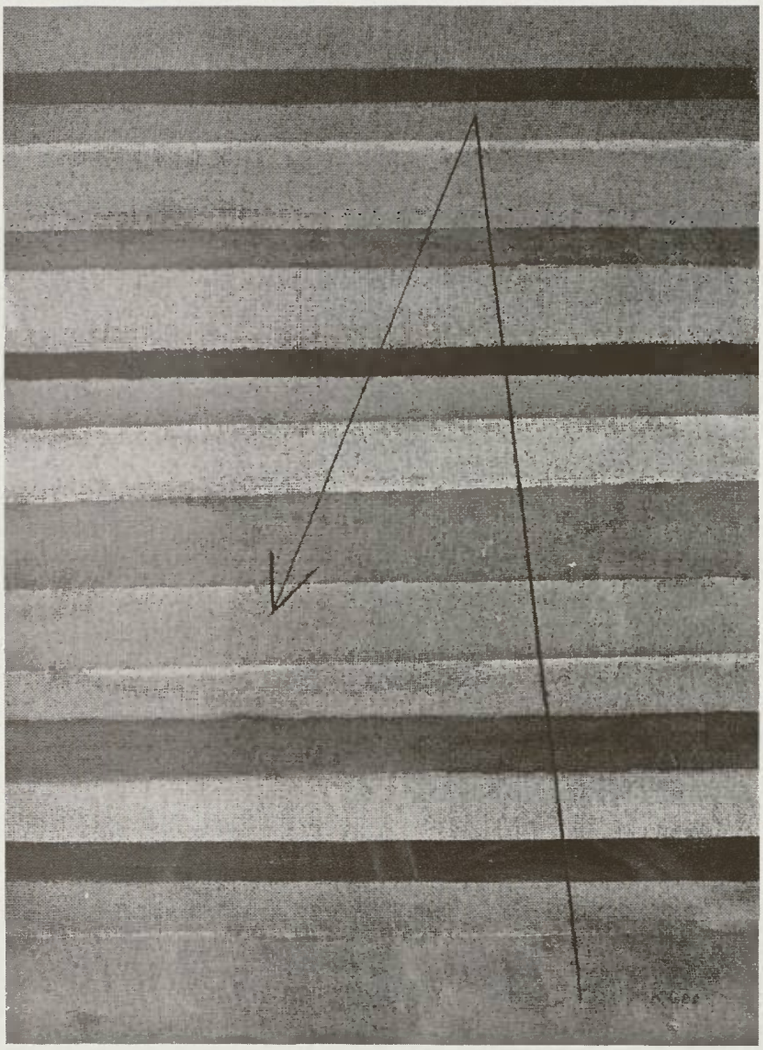
I

Dans quel espace vivent nos rêves ? Quel est le dynamisme de notre vie nocturne ? L'espace de notre sommeil est-il vraiment un espace de repos ? N'a-t-il pas plutôt un mouvement incessant et confus ? Sur tous ces problèmes nous avons peu de lumière parce que nous ne retrouvons, le jour venu, que des fragments de vie nocturne. Ces morceaux de rêve, ces fragments d'espace onirique, nous les juxtaposons après coup dans les cadres géométriques de l'espace clair, Du rêve nous faisons ainsi une anatomie en pièces mortes. Nous perdons ainsi la possibilité d'étudier toutes les fonctions de la physiologie du repos. Des transformations oniriques, nous ne retenons guère que les stations. Et c'est cependant la *transformation,* les transformations qui font de l'espace onirique le lieu même des mouvements imaginés.

Peut-être comprendrions-nous mieux ces mouvements intimes, aux houles et aux vagues sans nombre, si nous pouvions désigner et distinguer les deux

CHIRICO. L'Enigme de l'heure, 1911 (Coll. Gianni Mattioli, Milan)





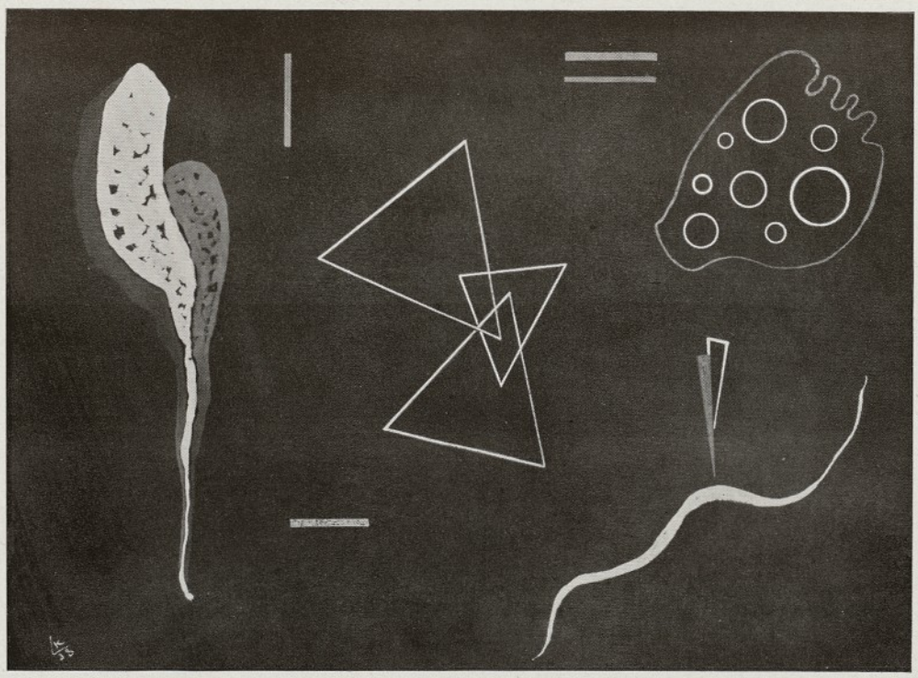
PAUL KLEE. Descente, 1932 (Gal. Louise Leiris, Paris)

grandes marées qui, tour à tour, nous emportent au centre de la nuit et nous rendent ensuite à la clarté et à l'activité du jour. Car la nuit du bon sommeil a un centre, un minuit psychique où germent des vertus d'origine. Et c'est d'abord vers ce centre que l'espace onirique se rétracte, et c'est ensuite à partir de ce centre germinateur que l'espace se dilate et se structure.

Faute de pouvoir, dans un court article, indiquer tous les remous d'un espace qui sans cesse diminue ou grandit, qui sans cesse cherche le minuscule et l'infini, marquons, dans leur ensemble, la diastole et la systole de l'espace nocturne autour du centre de la nuit.

II

A peine entrons-nous dans le sommeil que l'espace s'amortit et s'endort — s'endort un peu en avance sur nous-mêmes, perdant ses fibres et ses liens, perdant ses forces de structure, ses cohérences géométriques. L'espace où nous allons vivre nos heures nocturnes n'a plus de lointain. Il est la toute proche synthèse des choses et de nous-mêmes. Rêvons-nous d'un objet, nous entrons dans cet objet comme en une coquille. Notre espace onirique a toujours un coefficient central. Parfois, dans nos rêves de vol, nous croyons aller bien haut, mais nous ne sommes alors qu'un peu de matière volante. Et les cieux que nous escaladons sont des cieux tout intimes — des désirs, des espoirs, des orgueils. Nous sommes trop étonnés de l'extraordinaire voyage pour en faire une occasion de spectacle. Nous restons le centre même de notre expérience onirique. Si un astre brille, c'est le dormeur qui s'étoile : un petit éclat sur la rétine endormie des-

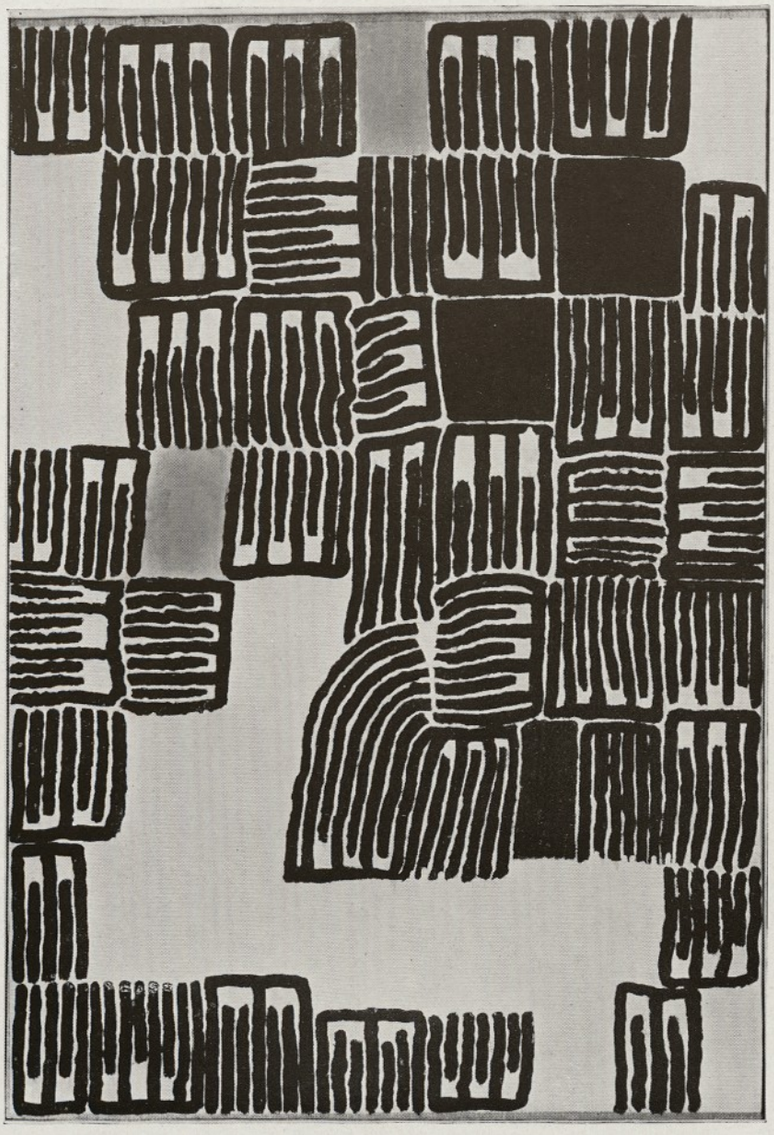


KANDINSKY. Trois Cercles. Gouache, 1938 (Coll. Cardazzo, Venise)

PAUL KLEE. Cet endroit de la gorge. Gouache, 1933 (Gal. Louise Leiris, Paris)

OSSORIO. Famille verte (Studio Facchetti, Paris)

CAPOGROSSI. Le Rêve, 1951 (Studio Facchetti, Paris)



sine une constellation éphémère, évoque le souvenir confus d'une nuit étoilée.

Précisément notre espace endormi est bien vite l'autonomie de notre rétine où une chimie minuscule éveille des mondes. Ainsi l'espace onirique a pour fond un voile, un voile qui s'illumine de soi, en de rares instants, en des instants qui deviennent plus rares et plus fugitifs à mesure que la nuit pénètre plus profondément notre être. Voile de Maïa non point jeté sur le monde, mais jeté sur nous-mêmes par la nuit bienfaisante, voile de Maïa tout juste grand comme une paupière. Et quelle densité de paradoxes quand nous imaginons que cette paupière, que ce voile-limite appartient à la nuit autant qu'à nous-mêmes! Il semble que le dormeur participe à une volonté d'occultation, à la volonté de la nuit. Il faut partir de là pour comprendre l'espace onirique, l'espace fait d'essentielles enveloppes, l'espace soumis à la géométrie et à la dynamique de l'enveloppement.

Alors les yeux ont, d'eux-mêmes, une volonté de dormir, une volonté lourde, irrationnelle, schopenhauerienne. Si les yeux ne participent pas à cette volonté universelle de sommeil, si les yeux se souviennent des clartés du soleil et des couleurs minutieuses des fleurs, l'espace onirique n'a pas conquis son centre. Il garde trop de lointains, il est l'espace brisé et turbulent de l'insomnie. Reste en lui la géométrie du jour — une géométrie qui sans doute détend ses liens et qui par conséquent devient cocasse, fausse, absurde. Et les rêves et les cauchemars sont alors aussi loin des vérités de la lumière que de la grande sincérité nocturne. Pour bien dormir, il faut suivre la volonté d'enveloppement, la volonté de chrysalide, suivre jusqu'à son centre, dans la douceur des spirales bien enroulées, le mouvement enveloppant, bref l'essentiel devenir courbe, circulaire — fuyant les angles et les arêtes. Les symboles de la nuit sont commandés par les formes ovoïdes. Toutes ces formes oblongues ou rondes sont des fruits où viennent mûrir des germes.

Si nous en avions la place, après la détente des yeux, nous décririons ici la détente des mains qui, elles aussi, refusent les objets. Et quand nous aurions rappelé que toute la dynamique spécifique de l'être humain est *digitale,* il faudrait bien convenir que l'espace onirique se délie lorsque le nœud des doigts se desserre.

Mais nous en avons assez dit, dans une rapide esquisse, pour indiquer la première des deux directions nocturnes. Un espace qui perd ses horizons, qui se resserre, qui s'arrondit, qui s'enveloppe est un espace qui est confiant en la puissance de son être central. Il enferme normalement les rêves de la sécurité et du repos. Les images et les symboles qui jalonnent cette concentration doivent être interprétées en fonction même de leur centralisation progressive. On oublie un élément de l'interprétation si on les isole, si on ne les considère pas comme un instant du processus du sommeil centralisateur.

PAUL KLEE. Croissance d'une plante, 1937 (40×53 cm.) (Coll. Mme N. Kandinsky, Paris)

PAUL KLEE. Le Cygne, Dessin, 1937

Voyons maintenant l'instant même du minuit psychique et suivons, dans la deuxième direction de la nuit, le reflux qui nous mène à l'aurore.

III

Débarrassé des mondes lointains, des expériences télescopiques, rendu par la nuit intime et concentrée à une existence primitive, l'homme, en son profond sommeil, retrouve l'espace charnel formateur. Il a les rêves mêmes de ses organes : son corps vit dans la simplicité des germes spatiaux réparateurs, avec une volonté de restituer les formes fondamentales.

Alors tout va renaître : la boule et la fibre, la glande et le muscle, tout ce qui se gonfle et tout ce qui s'étire. Les rêves vont être augmentateurs. Rêve-t-on d'une dimension, elle va croître; les dimensions enroulées vont se redresser. Au lieu de spirales, voici des flèches avec une pointe d'agressivité. L'être se réveille hypocritement, gardant encore les yeux fermés et les paumes paresseuses. Mais le centre a des forces nouvelles. L'être était plastique, le voici plasmateur. Au lieu d'un espace arrondi, voici un espace avec des directions préférées, des directions voulues, des axes d'agression. Comme les mains sont jeunes quand elles se font à elles-mêmes des promesses d'action, des promesses d'avant l'aube! Le pouce joue sur le clavier des quatre autres doigts. Une argile de rêve répond à ce tact délicat. L'espace onirique, à l'approche du réveil, a des gerbes de droites fines; la main qui attend le réveil est une touffe en vie, une touffe de muscles, de désirs, de projets.

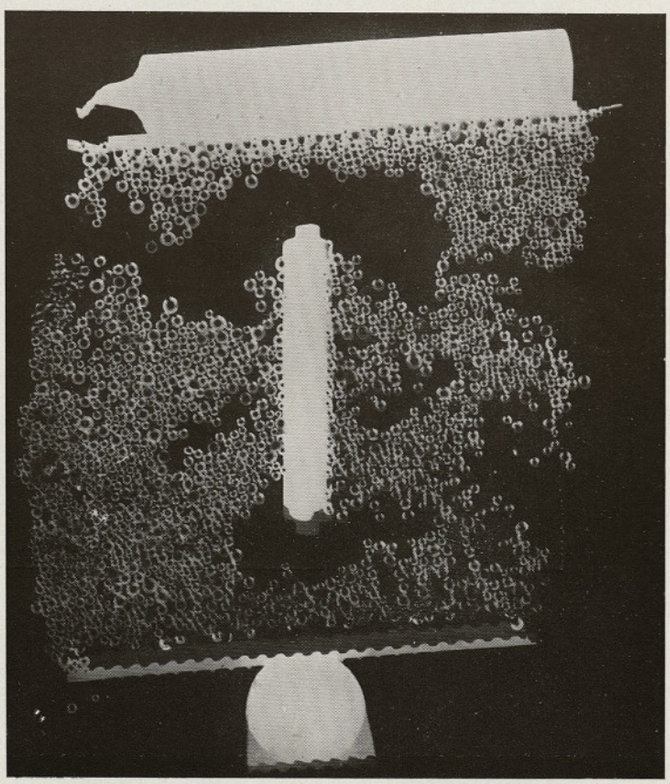
Alors les images ont un autre sens. Elles sont déjà des rêveries de la volonté, des schèmes de volonté (1). L'espace s'emplit d'objets qui provoquent plus qu'ils n'invitent. Telle est du moins la fonction de la nuit *complète* qui a connu la double et large marée, de la nuit *saine* qui refait l'homme, qui le met tout neuf au seuil d'une nouvelle journée.

Alors l'espace est déhiscent, il s'ouvre de toutes parts; il faut le saisir dans cette « ouverture » qui est maintenant la pure possibilité de toutes les formes à créer. En fait, l'espace onirique de l'aube est changé par une soudaine lumière *intime*. L'être qui a fait son devoir de bon sommeil a soudain un regard qui aime la ligne droite et une main qui fortifie tout ce qui est droit. C'est le jour qui poind à partir même de l'être qui se réveille. A l'imagination de la concentration a fait place une volonté d'irradiation.

Telle est, dans sa simplicité extrême, la double géométrie où se déploient les deux devenirs contraires de l'homme nocturne.

GASTON BACHELARD

(1) Cf. Le terre et les rêveries de la volonté. Éd. CORTI.



MAN RAY. Rayographie, 1924

DESSIN D'ENFANT (Collection P.G., Paris)

Vérités premières de l'Espace

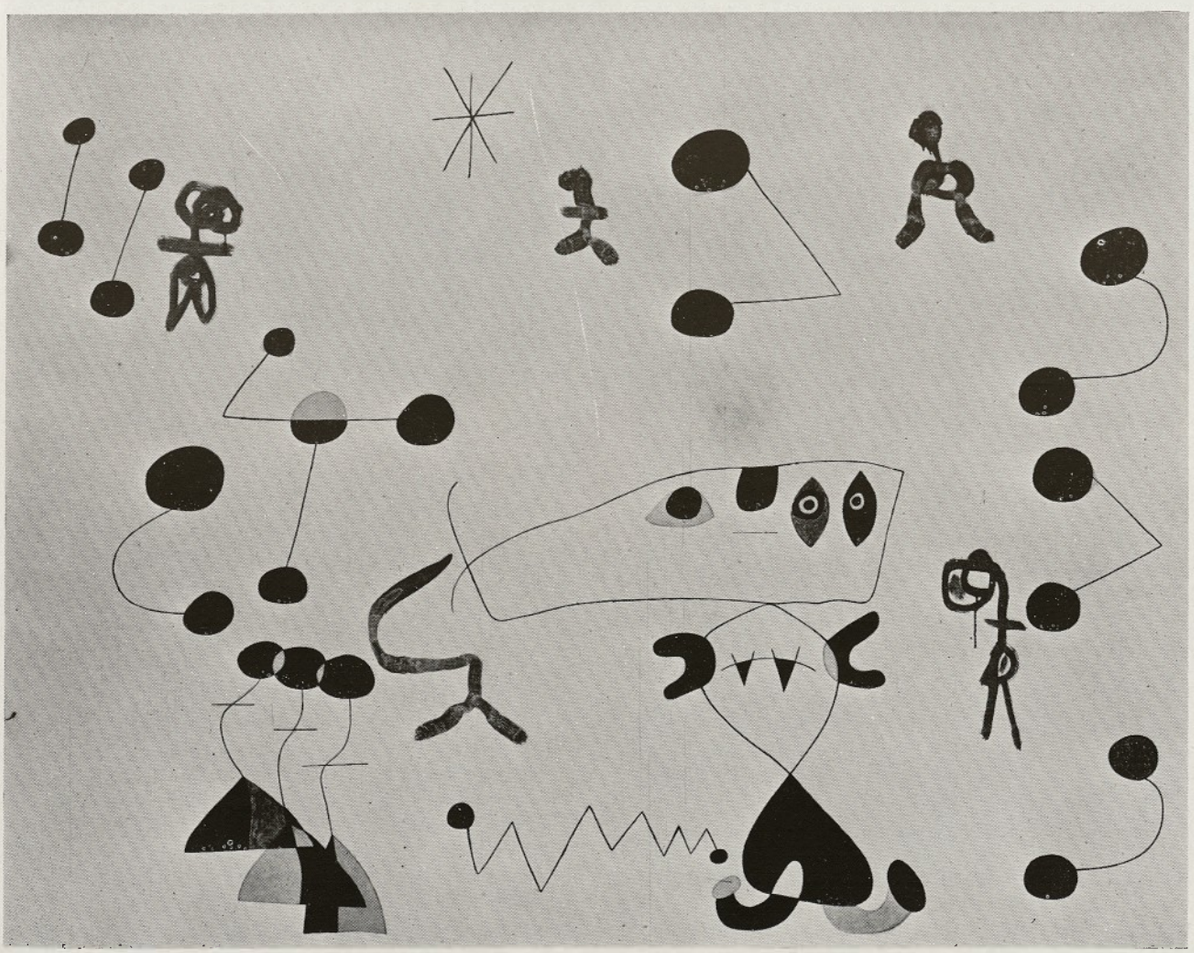
par Pierre Guéguen

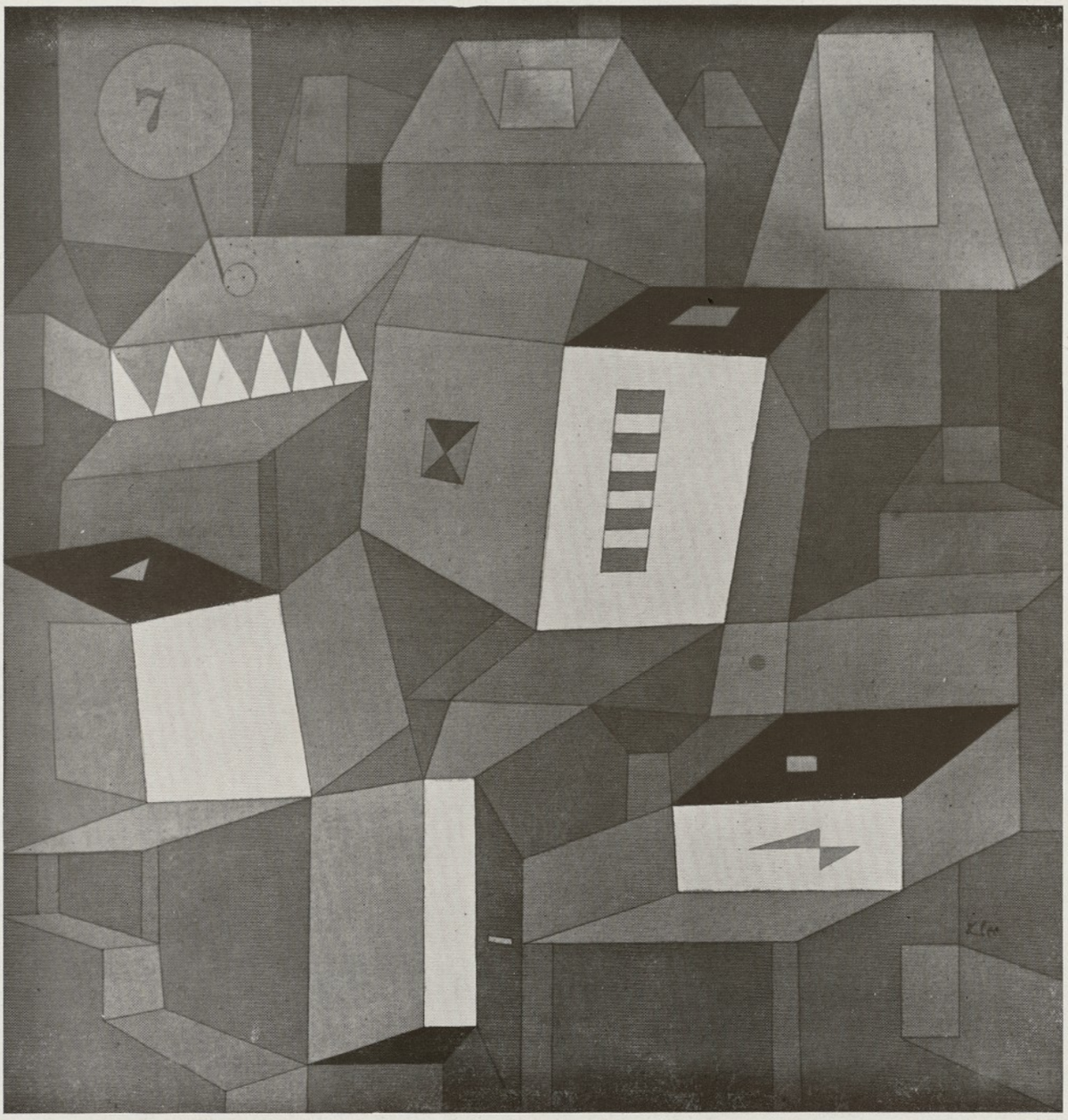
S'il n'existait qu'un Espace majuscule, unique, absolu, illustré par des siècles de science et d'art classiques, l'enfant qui naît, nu de notions, apparaîtrait bien dépourvu.

Heureusement ces entités presque mythiques, l'Espace et le Temps deux des Ouranides, ne sont plus que des Titans rompus, dédoublés : ils ont subi, de la part des savants modernes maintes mutilations et déformations. Et si, en les divisant on les multiplie, c'est pour mieux les fusionner et confondre. Or l'enfant se trouve de plain-pied dans ces métamorphoses. Il n'aura de notion abstraite de l'Espace qu'à l'âge ingrat, quand il deviendra cet adulte en réduction : l'élève, à qui l'école enseigne la perspective. Après quoi, il sera un homme comme tout le monde, se mouvant dans un espace tout fait, dogmatique, utilitaire et, critiquant les artistes modernes parce qu'ils ne lui servent pas cet espace banal cuisiné sur le plat et le plan du tableau. Il ne comprendra rien à leurs fantaisies prétendues, qui, avec les géométries non-euclididiennes, ne font que remettre, à l'endroit, la culotte à l'envers du Dagobert-Espace.

Toutes ces conceptions hardies, révolutionnaires,

MIRÓ. Femmes dans la nuit. Mars 1945 (Galerie Maeght, Paris)





PAUL KLEE. A sept heures au-dessus des toits, 1930 (Galerie Louise Leiris, Paris)

l'enfant en possède cependant le germe conceptuel, même si ce germe ne doit jamais lever abstraitement. Par la force du génie vivant qu'il incarne, il expérimente ces notions et elles sont pour lui jouissance savoureuse dans une existence neuve et nue que les catégories, les distinctions ne limitent ni n'encombrent.

Il y participe simultanément de deux façons également fertiles en miracles. Par l'*étalement spatial de son corps* poussant et se poussant, par la *gravitation autour de lui de corps indépendants* mais qu'il cherche à atteindre pour les mettre spatialement sous sa coupe.

La position la plus fréquente du tout-petit est la position semi-sphérique, qu'il gîte dans le giron nourricier, ou dans la nacelle du berceau. Le cylindre ne lui est pas inconnu, puisqu'il le mime sans le savoir sur le tapis de la nursery. L'enfant rencontre partout deux espaces un *espace de portage,* d'assiette également doux, matelassé (coussins, bras et corps parentaux) et un *espace de transport,* l'air élastique et tendre qu'il franchit si aisément. Au fond, il expérimente d'abord le *plein* et le *vide,* le solide et le fléchissant, et bientôt le dur et le mou quand dans l'air facile et comme nul, il rencontre le corps qui fait « boum » avec la bosse au front concomitante. On voit déjà le nombre de nuances ressenties par notre héros bougeant, en marche non vers un espace théorique mais vers l'espace vrai : *l'espace agi* ; *l'espace vivant.*

Les premières sensations spatiales sont d'ordre tactile dynamique et cénésthésique. Le tout petit cherche à toucher et est touché; il cherche à se mouvoir et des bras le meuvent, tout son corps enregistre à mesure, renseigné par les centres papillaires. Un échec devient un renseignement encore : il apprend d'un coup la chute dans le vide et le

« stop » du parquet, soit qu'il culbute, soit qu'assis à la table, il joue au jeu si excitant de la table rase aux dépens du couvert. Chaque sens se fait bureau de dépouillement spatial à mesure qu'il apparaît et s'organise, même dès les débuts proto-historiques du *stade anal* et du *stade oral* où le vagissant prend la première conscience de ce qui n'est pas lui, par les deux émissions physiologique des fèces et du cri. L'espace, alors, c'est le *hors soi,* c'est l'*Autre* auquel le petit roi accorde ses dons.

Le hors soi, l'Autre, répond et chaque sens capte précieusement les réponses. *L'ouïe,* organe spatial, va peu à peu distinguer le fort et le faible, puis la distance, qui affaiblit les sons forts et lui apprend que papa l'appelle de loin.

La *vue,* organe spatial par excellence, qui naît au dixième jour, sera très aidée par le sens du toucher dans le repérage des choses et plus il y aura de repères, mieux elle évaluera leur situation exacte. Mais ici il faut immédiatement séparer la voie qui va vers l'observation pratique et scientifique, de celle qui va vers l'intuition existentielle confuse et opulente, où l'imagination trouve son aire propice, et l'art son terrain de vol, son espace plastique.

Une prééminence est vite accordée à la vue dans l'exercice de l'espace. La bifurcation de tout à l'heure se concrétise, selon que l'enfant, aidé par les adultes, classe les objets extérieurs, les situe et les dimensionne rationnellement, ou que, livré à son génie, *il invente au contraire, une activité sensationnelle pour exprimer ses sensations : le dessin.*

L'enfant dessine. Pourquoi ? Parce que le *jasis oral* qu'il articule étant encore trop imparfait, il éprouve la nécessité de se rendre compte autrement des choses, d'en établir un inventaire sommaire, de jouer au jeune démiurge par le *jasis graphique.*

Des pions desséchés, l'appellent « gribouillis »; ce jasis graphique alors qu'il est à l'origine des arts plastiques et qu'il constitue le document le plus précieux sur la conception naturelle, naïve de l'espace, exprimée par l'enfant lui-même.

Or la première expression spatiale authentique de l'homme en son jeune âge, est celle d'un *Espace Cosmique.* Les « gribouillis » se font dans tous les sens parce que, comme dans l'espace sidéral, il n'y a pas de sens, pas de haut ni de bas, de podes ni d'antipodes; mais des possibilités multiples.

L'enfant qui ne sait rien découvre le véritable espace libre, non encore épinglé en Haut et Bas Droitier et Gaucher, *l'espace artificiel de l'art* identique à celui dont il jouit par ses pores et ses sens : un *espace plastique lieu des possibles.*

Donc sur la feuille de papier ou l'ardoise, l'enfant *jase* graphiquement, dans n'importe quelle direction comme les cubistes prétendaient peindre; mais ils se sont lassés plus vite que lui.

Le réalisme observateur le disputant de plus en plus chez l'enfant-élève à la fantaisie imaginable, le dessinateur en arrive aux notions rationnelles sur l'espace-papier : ligne de terre, ligne d'horizon mais sans qu'on puisse parler, entre les deux, de perspective, mais plutôt de préoccupation meublante. Il apprend vite que s'il dessine tout en bas de sa feuille, tout le haut reste vide, sauf dans le cas de bonshommes démesurés. D'instinct donc, ou d'imitation, il limite le ciel d'Ouranos et fait don à Gaia de la plus large part. Non cependant sans

MIRÓ. Personnages, 1949 (Gal. Maeght, Paris)

BAUCHANT. Ulysse et les Sirènes (Galerie Jeanne Bucher)

quelques inventions encore, que d'ineffables « testeurs » appellent des « regressions ».

L'une de ces inventions... regressives peut s'appeler *le rabattement en plan du sol sous l'élévation* de la partie haute du dessin. Ainsi une orangerie, dessinée au milieu de la feuille, montrera le jardin qu'elle domine non pas en perspective, menant vers elle; mais *en chute verticale,* comme dans les étalages. L'effet est délicieux car chaque plate-bande, vue en surplomb offre son maximum de poésie, d'autant mieux que les fleurs elles, sont dessinées d'élévation, arbitrairement. Mais *en art, l'arbitraire est le naturel* puisque l'art est par essence *artifice* mais de haut vol.

Signalons, pour terminer, une ravissante intuition onirique de l'espace chez certains enfants : *la simultanéité de l'opaque et du transparent.* Le petit dessinateur vous présente une maison avec fenêtres fermées, murs parfaitement murés, porte close; mais en même temps il dessine ce qui se passe intra-muros. Ici une famille est à table. Là un garçon se couche. De même, dans une niche d'où sort la tête du chien, le corps de la bête aussi est visible. L'enfant invente ainsi un des moyens expressifs du cubisme, lequel nous offrait (sectionné il est vrai) tel détail d'un objet, inaperçu pour la vision normale, mais connu.

S'imaginerait-on jamais qu'une invention aussi charmante que ce *dessin transparent* où, comme dans les rêves, l'opaque se trouve percé, fait l'objet d'une disqualification des pédagogues testeurs? Ils la considèrent comme scandaleuse régression psychique (1). Le testeur fait comparaître devant lui les petits tombés dans le péché de transparence (25 % environ) et essaie de leur faire comprendre leur faute au nom du Dur, du Mur, de l'Intimité et de la Raisonnabilité. « Amen » dit le Pécheur (1) qui ne comprend pas très bien pareil à son camarade de dix ans qui déclarait au professeur de dessin : « On ne va pas tout de même copier ce qu'on voit » ? Le plus terrible est que cette enquête sur la régression a été pratiquée dans les écoles de la Seine sur des centaines d'enfants et le testeur a donné à son vaste petit monde une leçon magistrale. Il a expliqué à la majorité des enfants, ceux qui n'avaient pas eu l'idée heureuse de la transparence, l'hérésie où était tombée une minorité de « retardés ». Des petits, voyant les dessins *transparents* les ont trouvé quant à eux, plus jolis que les autres et, n'ayant rien compris au sermon testicologique, ils se sont mis à faire coexister l'opacité avec la transparence, le réel avec le songe.

Poursuivant leur découverte sur le plan spatial de la page quelques enfants arrivent au *cloisonnement* et par lui à la multiplicité. Comme des verriers, ou des sculpteurs de bas-reliefs, ils enferment dans des segments le plus souvent géométriques des motifs autonomes : une maisonnette, un bateau, un arbre, voire des compositions abstraites.

Le garçonnet deviendra un jour aviateur, parachutiste, skieur nautique, mais ces expériences neuves et passionnées de l'espace ne réveilleront pas en lui les vérités premières de ses intuitions d'enfance. Seule une vocation d'artiste aura des chances de rouvrir les mystérieuses écluses et de le faire se retrouver de plain-pied dans l'espace libre et multiple des dompteurs de faux réel.

PIERRE GUÉGUEN

Poétique de l'Espace

par Charles Estienne

Que l'espace soit un des problèmes qui préoccupent le plus les artistes d'aujourd'hui, peintres, sculpteurs et architectes, c'est certes indiscutable. Encore ne faudrait-il pas se leurrer et en disant « problème » insister sur l'aspect « technique », je veux dire, sur l'aspect purement cérébral et mécanique de la question plus que sur son aspect « esthétique ».

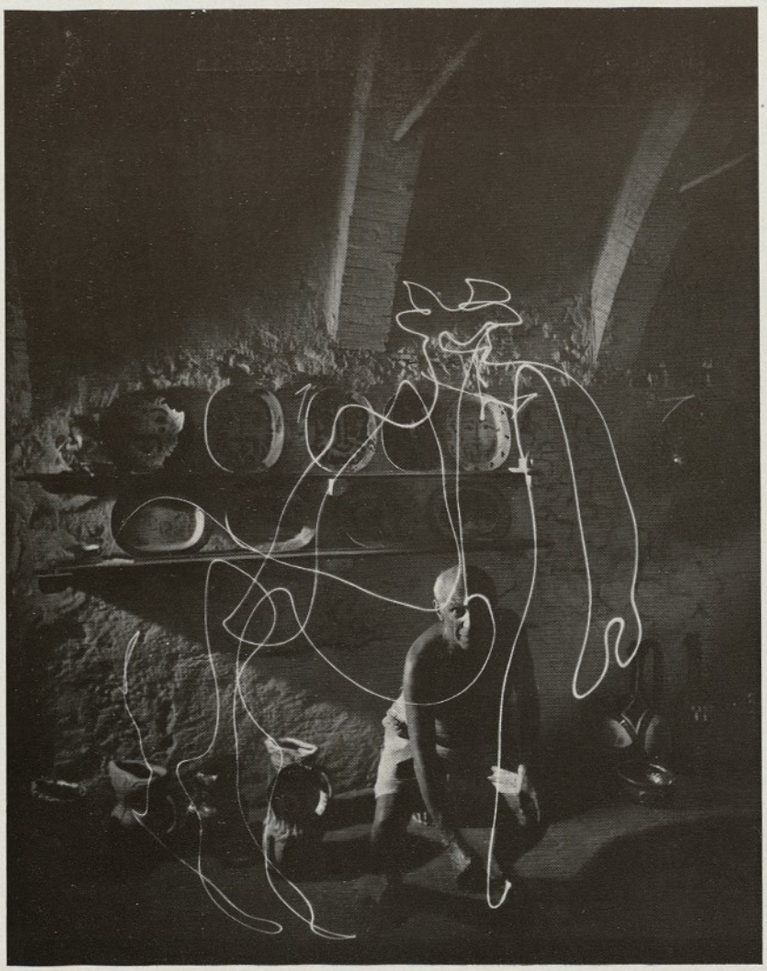
A une époque où le *fait abstrait* est sans nul doute la pierre de touche de toutes les recherches plastiques, et j'irai même jusqu'à dire de toute recherche esthétique quelle qu'elle soit, il n'est pas sans actualité de répéter que la solution au problème de l'espace plastique n'est pas la fabrication (je n'ose dire « en série ») d'un espace seulement physique et matériel. Quand un sculpteur qui s'imagine abstrait croit avoir trouvé tout parce qu'il a mis au point une sculpture ou une construction seulement non-figurative, il n'a pas avancé d'un pas car alors il nous donne un peu trop simplement à voir et à toucher une maquette d'architecture, ou pire un objet d'ameublement de style dit moderne, ou une maquette d'engin mécanique — lesdits objets privés, malheureusement, de toute possibilité d'uti-

KANDINSKY. Lyrique, 130 × 94, 1911 (Musée Boymans, Rotterdam

lisation pratique. Et nous voici retombés, un peu plus lourdement, dans le figuratif, car l'inutilité est certes le dernier des critériums esthétiques.

Que l'art d'aujourd'hui soit tourmenté par l'espace, soit, mais il est capital de ne pas oublier que ce tourment est, au premier chef, et plus que jamais, une exigence esthétique — c'est-à-dire une exigence spirituelle. Et parler ici de « spirituel » ce n'est nullement abonder dans le sens du « spiritualisme » un peu trop connu que d'ailleurs l'on peut confondre assez rapidement avec son apparent contraire le « matérialisme » dans le terme commun d'« idéologie ». Non, parler de « spirituel » à propos d' « esthétique » et d' « esthétique » à propos d' « espace », cet espace fût-il celui qu'on peut imaginer à notre époque, c'est rappeler purement et simplement une vérité des plus élémentaires : à savoir, que nulle création humaine digne de ce nom n'est, à proprement parler, mécanique (les « mécaniques » même exigeant au départ l'invention, c'est-à-dire l'esprit); et à plus forte raison la création esthétique, où l'homme ne se contente pas de créer quelque chose, mais se crée soi-même alors, en même temps et à ce propos; et l'homme — il est étrange d'avoir à le répéter — ne se crée pas de l'extérieur, mais de l'intérieur. je veux dire, rien n'existe qui ne pose pas la question, qui ne propose pas le changement à son être tout entier, cet être si complexe, bien sûr, mais où finalement rien n'est fait, rien n'est changé, rien n'est créé, sauf dans l'acte libre où l'esprit — suprême et indispensable témoin — accepte, décide, constate, ou refuse. Et cet acte de l'esprit s'il est un acte intellectuel et un acte volontaire, pour autant il n'est pas un acte humain détaché des autres, un fait humain desséché; au contraire il n'a de sens que des épaisseurs de sensibilité qu'il traverse et il est, *après tout*, cet éclair de conscience libre qui est l'homme et qui fait l'homme — et qui le renouvelle — mais après l'expérience — sensible, sensuelle, voire « mécanique » — de tout le reste, de ce qui lui est extérieur comme de ce qui lui est intérieur — et, dans cet échange actif, dans cette dialectique perpétuelle que propose et exige l'esprit, bref dans cette activité de création, l'on trouvera peut-être une définition vraiment *moderne* de l'espace plastique *moderne*, cet espace qui est né dès l'instant que l'art d'aujourd'hui a rompu son immobilité millénaire pour engager, si peu que ce soit, le dialogue avec le spectateur...

PICASSO. Dessin dans l'Espace (Photo Gjon Mili, N. Y.)

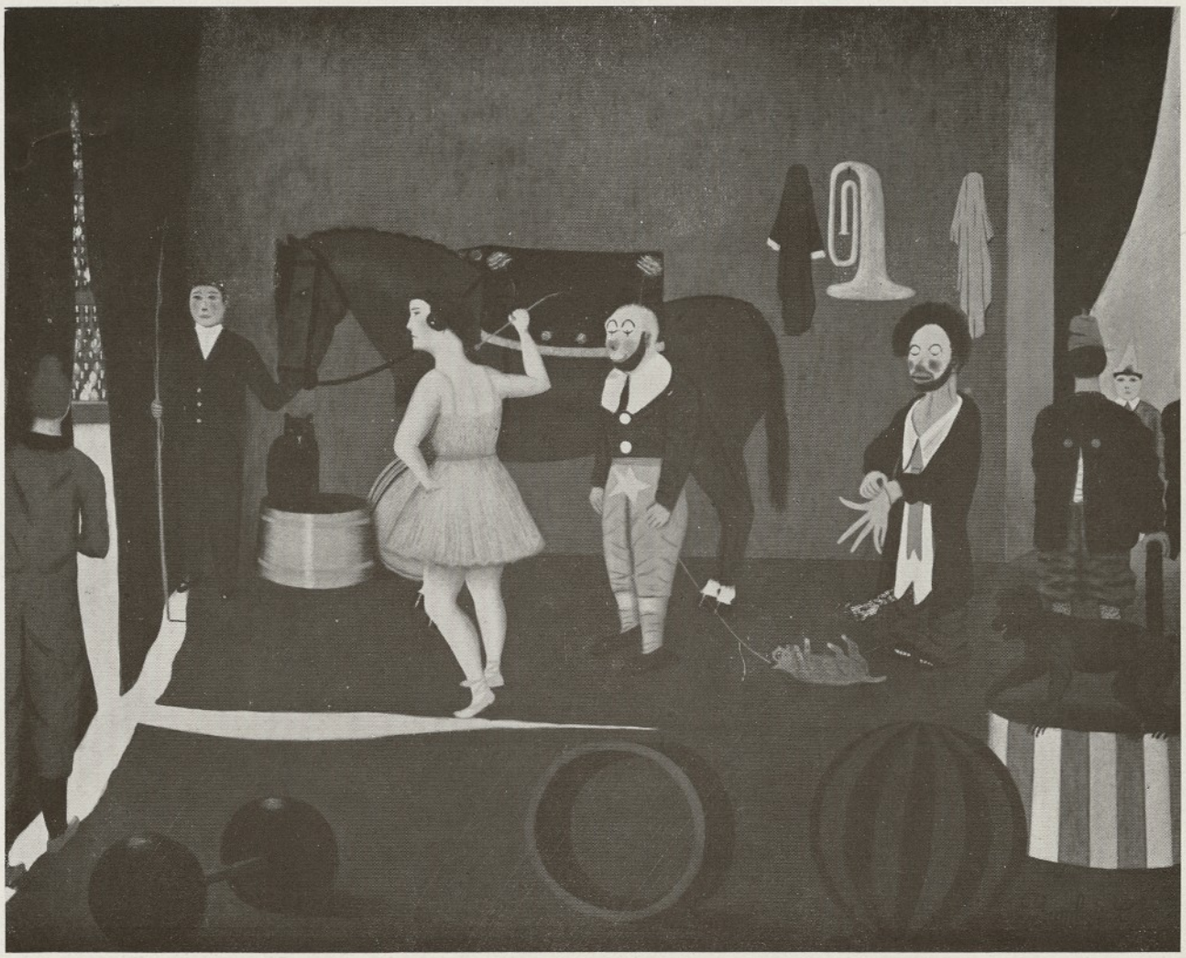


Mais partons maintenant des données plastiques les plus immédiates, les plus concrètes; partons, par exemple, du fait plastique le plus « matériel » et le plus (pratiquement, tangiblement), situé dans l'espace, je veux dire le fait architectural. Cette haute tour rectangulaire qui se détache sur le ciel flanquée de deux autres plus petites, c'est une partie des remparts — corps-de-garde ou caserne — d'une vieille cité du Midi, Gordes-en-Vaucluse — mais a-t-on rendu compte de sa totalité esthétique, de son réalisme poétique et émotionnel, en s'attachant seulement, en s'arrêtant volontairement à sa fonction — je ne dis pas architecturale — mais utilitaire? Non certes; bien au contraire, et en contre-épreuve, Apollinaire remarquait déjà en 1913 (dans « Les Peintres cubistes ») à propos des chefs-d'œuvre indiscutables de l'architecture (des Pyramides à la Tour Eiffel...) : « Le monde entier est couvert de monuments inutiles ou tout au moins de proportions supérieures au but que l'on voulait atteindre... » On entend bien qu'il s'agit ici d'une autre inutilité que celle signalée plus haut — où la totale inutilité pratique (fonctionnelle) n'était pas compensée comme dans les Pyramides ou la Tour Eifel, par la fonction plastique pure, par l'*utilité poétique*. Et, de toute évidence, — mais il faut, hélas, le rappeler — une caserne (par exemple) ou une église ne sont pas belles parce qu'elles sont caserne ou église mais parce qu'elles sont belles...

Revenons à Gordes. Et allons encore plus loin, plus loin que l'architecture. Peu importe donc que ce monument ait eu la « fonction » caserne (à l'heure actuelle on construit non loin de lui une moderne caserne de gendarmerie, parfaitement banale, c'est-à-dire laide); mais il serait insuffisant de louer seulement en cette architecture ses qualités de réussite plastique, la qualité, voire la puissance de ses moyens plastiques. On oublie un peu trop quand on cite en exemple aux autres arts plastiques, l'abstraction plastique architecturale, que toute architecture est toujours située physiquement dans l'espace de la Nature, et qu'ensuite, si elle est réussie, *elle y respire poétiquement*... Et ceci n'est pas de la littérature. J'ai entendu un jour un peintre abstrait donner en leçon à ses confrères la couleur (un seul ton, passé au pistolet) dont on avait « peint » la coque d'un

HENRI MATISSE. Un projet
pour le vitrail de la Chapelle de Vence.
(Photo Paul Facchetti)

Hauteur : 4 m. 46. Largeur : 2 m.

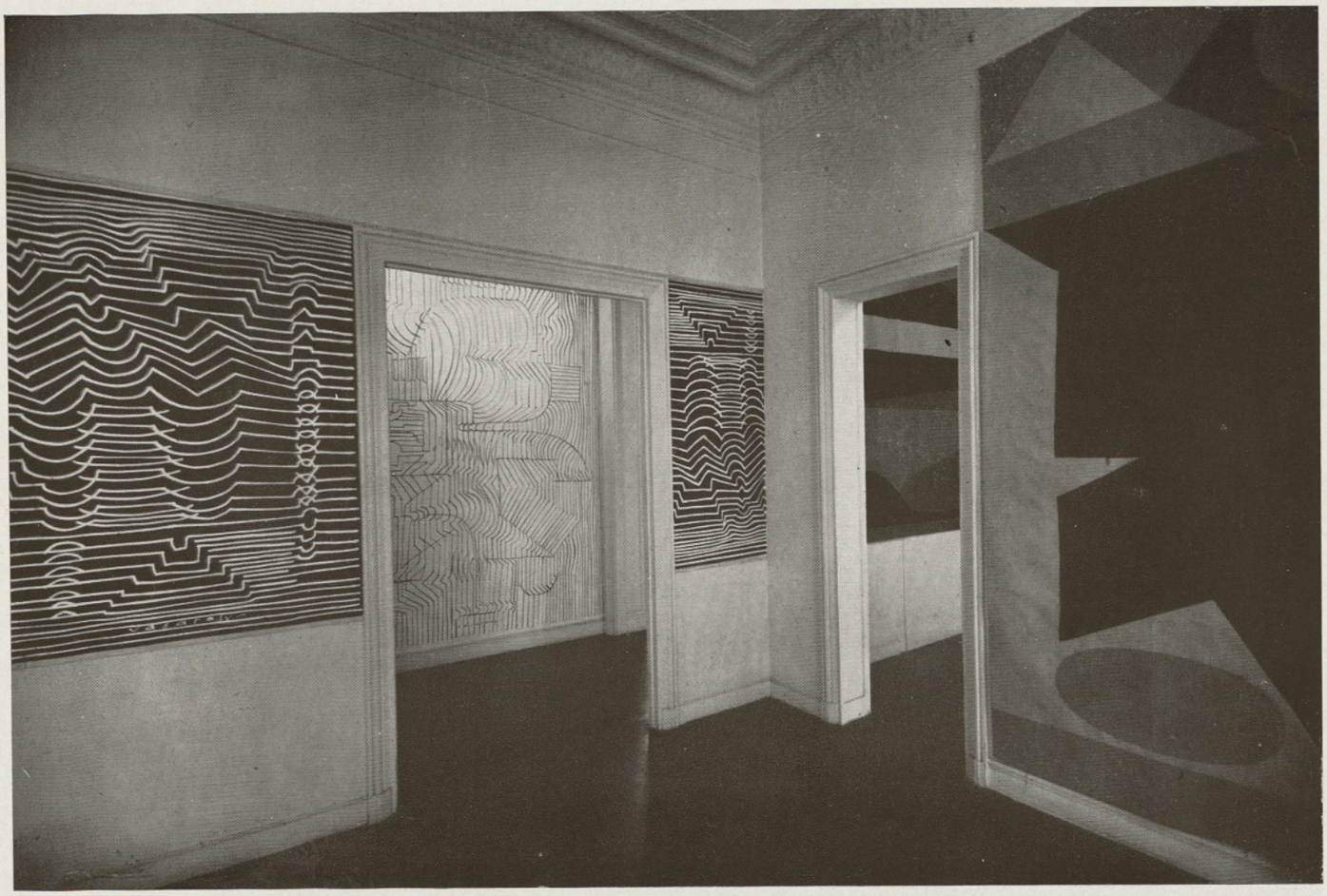


BOMBOIS. Avant l'entrée en piste

cargo. Il oubliait seulement une chose, cet idéologue pseudo-moderne, que ledit cargo se meut, est vu dans l'espace de la Nature (dans l'atmosphère si vous préférez) et que la couleur de sa coque en est d'autant et, sans doute complètement modifiée. Allons plus loin, et plus précis : le cargo rouge dans la Nature découvert par un œil qui ne se contente pas de n'être qu'un œil, c'est la métaphore-type la plus simple, c'est-à-dire la rencontre de deux objets, de deux réalités, sur un plan où « ordinairement » on ne les rencontre pas... Le cargo perd alors sa fonction de cargo pour une autre, et l'espace où on l'a découvert n'est désormais plus l'espace naturel, l'espace physique, mais un nouvel espace, création complète du spectateur, *un espace poétique* dont les éléments et les moyens sont plastiques.

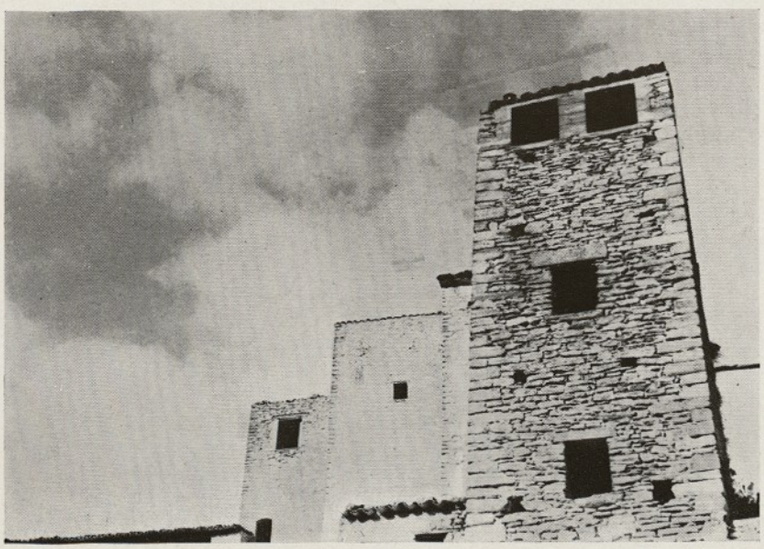
... Ainsi de l'architecture en question. En soi elle est déjà parfaite; la force simple de ses proportions, la saveur de son matériau (l'appareillage visible, sans crépi) sont déjà une joie plastique — Mais l'essentiel est encore ailleurs : dans la métaphore plastique monumentale qu'elle installe dans le ciel, dans l'étrangeté de ce dialogue qu'elle engage avec son cadre naturel — avec la Nature — dans l'étrangeté aussi et l'ambiguité même de sa présence en ce lieu, le mystère de sa stature comme vivante de ces trous noirs des fenêtres dont le regard passe au-dessus du spectateur comme ceux du Sphynx (architecture ou statue?) ou des têtes colossales de l'Ile de Pâques. Littérature? Que non pas! Géographie poétique très précise. Qui a reçu une fois le choc total du site de Gordes-en-Vaucluse sait de science certaine que le pouvoir complet de l'architecture est lié indissolublement à la métaphore concrète qu'elle installe dans tel site géographique; et l'espace qu'elle crée alors par les moyens plastiques et les matériaux qui lui sont propres, cet espace n'est plus seulement l'espace physique, l'espace mécaniquement mesurable, mais un espace souverainement et authentiquement poétique. Et je rappelle ici, une fois pour toutes, que la poésie n'est pas certaine écume littéraire — « un excédent verbal, un surplus de la connaissance » comme le dit si bien René Char — mais l'acte même de *faire,* au sens étymologique le plus précis.

Nous voici donc en connaissance, si j'ose dire, de l'espace plastique et un peu mieux aptes, peut-être, à en éprouver la plénitude et toute la richesse de son ambiguité. L'architecture nous fait voir et toucher que l'objet d'art n'est rien, ou perd une importante partie de son pouvoir, si on le renferme sur lui-même, si on ne le confronte pas à ce qui l'entoure, si on ne sent pas autour de lui cet espace qui est son domaine et sa respiration. Comment en est-il avec la peinture?



VASARELY. Peintures murales et tapisseries. (Galerie Denise René)

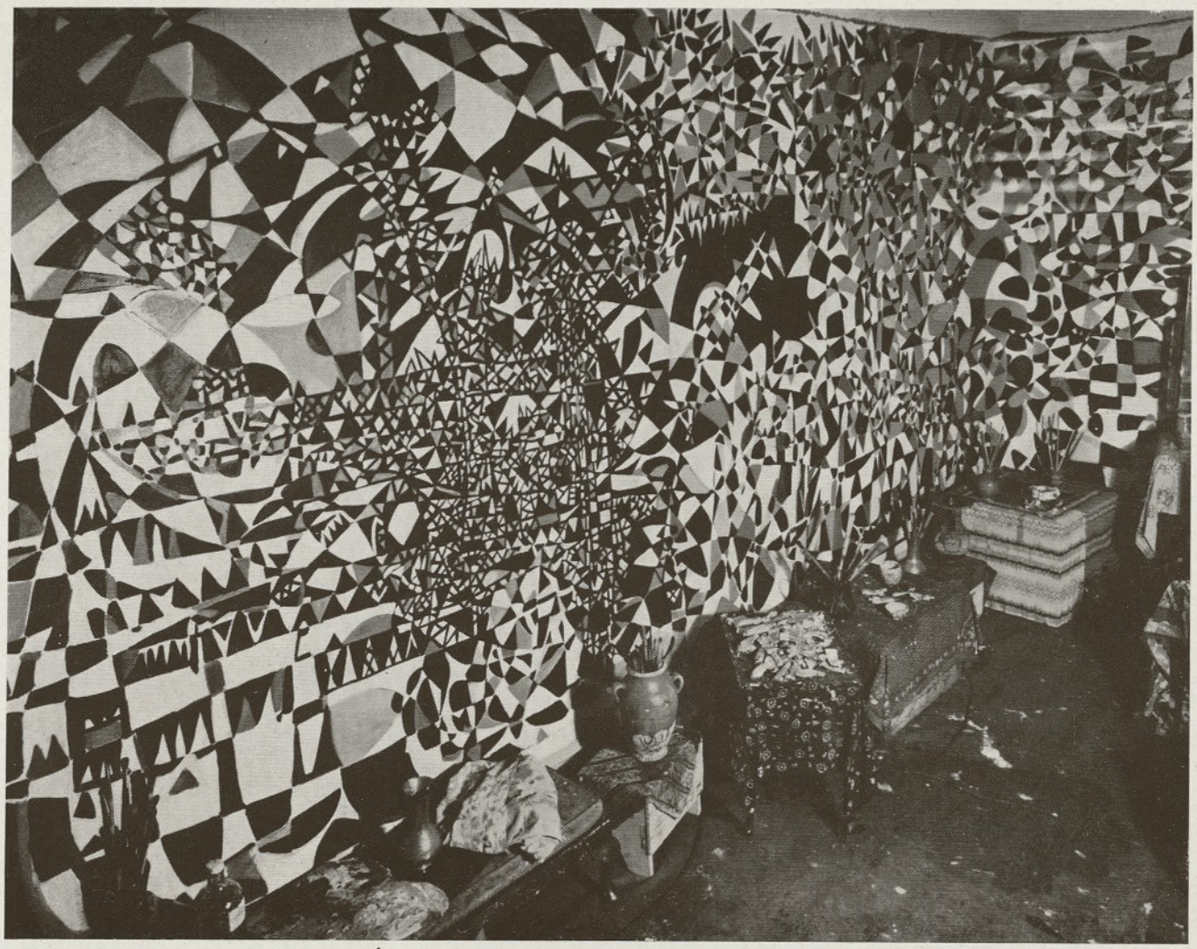
GORDES. L'ancienne Caserne (Photo Aurel)



Observons d'abord que la peinture, même abstraite, a déjà son espace à elle, son espace intérieur, et j'entends par là, pour commencer, ce qui se passe entre formes et couleurs dans les limites du rectangle de toile peinte... C'est pour n'avoir pas compris que l'homme crée son espace partout — j'entends : son espace poétique — y compris dans l'espace naturel qui est comme chacun sait, à trois dimensions; c'est pour avoir confondu repérage optique et signification esthétique que certains refusent l'espace à la peinture abstraite parce que celle-ci, en principe, devrait être plane et à deux dimensions, en peinture moderne qui se respecte, fille de la célèbre définition de Maurice Denis. Et cependant, le tableau abstrait le plus « plan » qu'on puisse imaginer, le plus et le mieux fait de tons plats et sans modulations, cela « bouge » toujours, ne serait-ce qu'optiquement, et à plus forte raison émotionnellement. Le mur le plus blanc, le plus vide, il est mouvant, il bouge; le tableau le plus blanc, le plus vide (voyez Malévitch) ou les tons les plus apparemment plats et impersonnels (voyez Mondrian), ils sont mouvants (et émouvants), ils bougent, et alors naît l'espace qu'il faut être bien naïf, bien contaminé, même sans le savoir d'esprit figuratif, pour le confondre, cet espace, avec son utilitaire homonyme à trois dimensions...

Ce tableau de Poliakoff [1] a donc son espace, consti-

(1) Voir "XX^{e} siècle" n^{o} 1.



FARH-EL-NISSA ZEID. Composition murale (Photo prise par G. Parmiter)

tué par le *mouvement* de ces deux grandes formes *centrales,* l'une claire, l'autre foncée, *vers lesquelles* nous sommes — l'œil et l'esprit — comme attirés. Ce mouvement ,cette attraction qui mettent en cause et le créateur et le spectateur, ils sont l'expression et le signe d'un monde poétique autonome et du « lieu » de ce monde, monde si vivant et si mouvant (à sa manière) qu'il est de la plus simple évidence de le situer dans un espace... sauf bien entendu, à nier purement et simplement le fait esthétique et à ne voir dans le tableau qu'une tache décorative morte et sans expression.

Et d'autant que ce monde, à en juger par la plus simple expérience que l'on puisse en faire et que je viens d'ébaucher, ne se réduit pas aux limites du rectangle peint mais tend toujours à déborder ces limites dans l'exacte mesure où il anime le mur — autour de lui — où il anime aussi, en face de lui, l'espace — le mot vient naturellement — l'espace qui est le lieu de ses relations avec le spectateur... Telle est donc la leçon que nous propose l'expérience esthétique complète du fait-tableau. Leçon capitale, si l'on veut bien se souvenir qu'elle fait sortir la peinture, ou plus généralement, les formes et les couleurs, de ce que j'ai appelé leur immobilité millénaire. Ce dont on prend conscience en même temps — et ce n'est pas moins capital — c'est que le spectateur sort lui aussi de son immobilité, de sa passivité, le fait esthétique lui enjoignant de se créer à cette occasion; et le monde du tableau déborde autour de celui-ci créant un espace aux combinaisons plastiques et aux possibilités émotionnelles infinies; toutes choses sensibles au moindre « accrochage » de tableaux ou de sculptures. Quoi qu'il en soit, il n'y a pas très longtemps que l'on a pris connaissance de ces possibilités plastiques supplémentaires des faits picturaux et sculpturaux. Sans aucun doute, les premiers artistes qui virent et énoncèrent clairement ces nouveaux développements de l'espace plastique, furent Gabo et Pevsner; et d'ailleurs, bien avant leur première expédition à Paris en 1923, ils avaient commencé à créer en ce sens, intégrant à leurs « constructions » d'espace le Temps, et même — ce sera l'apport spécifique de Pevsner — l'ombre, la lumière et jusqu'à certaines modulations colorées.

Jusque-là, en effet, la peinture, par exemple, confondant plus ou moins son espace propre et celui de la Nature était grosso modo une sorte de fausse fenêtre ouverte dans le mur qu'elle n'animait pas, mais trouait... Un cadre, en général important, était donc indispensable pour isoler la scène ou le paysage « représentés ». Ce n'est point par hasard si avec la conquête progressive par la peinture de son autonomie le cadre s'est amenuisé jusqu'à disparaître à peu près totalement. N'étant plus une fenêtre ou un théâtre, le tableau est devenu un objet qui ayant son espace à lui n'a plus à imiter celui de la Nature — et par contre peut transformer complètement celui-ci. Et cette transmutation de l'espace

DAY SCHNABEL. Marbre blanc

Dans le fond : dessin de SCHNEIDER

naturel en espace plastique. par un phénomène qui est le phénomène poétique par excellence, voilà ce que l'on peut entendre par un nouvel espace, cet espace qu'ont contribué à former toutes les techniques — je n'hésite pas à employer ce terme — toutes les techniques de la poétique moderne, le Surréalisme comme l'Abstraction.

Ainsi compris, dans son entière autonomie de création mentale et émotionnelle, l'espace est la grande chance, j'ose dire humaine, de l'art d'aujourd'hui, car le spectateur est continuellement provoqué à y prendre, lui aussi sa part de création. Cet espace, lyrisme plastique de l'esprit, il est le cœur même de l'art de Kandinsky il fait la saveur des meilleures œuvres du primitif Bombois; il n'est pas tout à fait absent des « Constructeurs » de Fernand Léger; il avance à coups de *métaphores* faisant feu de tout bois — de la rencontre de tous bois — et il est bien curieux de constater que c'est par la même arabesque fulgurante, si les moyens « techniques » en sont différents — que Lapicque et PICASSO nous signifient leur prise de possession. Parti enfin des possibilités d'un simple accrochage dans une galerie, le même espace naît partout : de la présence insolite de formes abstraites piquées par jeu sur le mur d'une maison villageoise : du « doublement » d'une sculpture par son ombre portée; des surprises de l'agrandissement photographique d'un dessin (cf. Vasarély); du changement brusque de dimensions consécutif au rapprochement d'une sculpture et d'un dessin, de la présence concrète d'une grande conception murale « surprise » de tout près en cours d'achèvement dans l'atelier même de l'artiste. Bref, et pour conclure je m'adresserai au poète Char, ici l'art ne se contente pas d'être formel il est un trait-d'union suprêmement humain. Ainsi il est devenu spécifiquement poésie cette poésie, dit Char, qui « doit être le produit de l'homme en soi et de sa sensation. Le mot passe à travers l'Individu, définit un état... propose aussi un autre état. Le poète ne viole pas le réel, mais en libère une notion que dès lors il se trouve en devoir de ne point laisser dans sa nudité autoritaire. La poésie n'est pas formelle : elle est dogme mystérieux de la sensation d'une évidence-vérité une fois pour toutes. »

CHARLES ESTIENNE

Espaces mathématiques et art abstrait

par Jean Dewasne

Lorsque Ptolémée demanda à Euclide s'il n'y avait point une route plus aisée que l'aride et sévère ordonnance de ses théorèmes pour comprendre ses « Eléments », celui-ci déclara sans ambage :

— C'est impossible; en géométrie il n'y a pas de route privilégiée pour les rois.

A Pharaon comme au dernier de ses esclaves il fallait mais il suffisait de connaitre une seule longueur pour définir un point dans un espace à une dimension, c'est-à-dire une ligne; deux longueurs pouvaient le définir dans un espace à deux dimensions, c'est-à-dire un plan; et trois dans un espace à trois dimensions dénommé justement « euclidien », celui dans lequel vous et moi nous promenons, que cela nous fasse plaisir ou non.

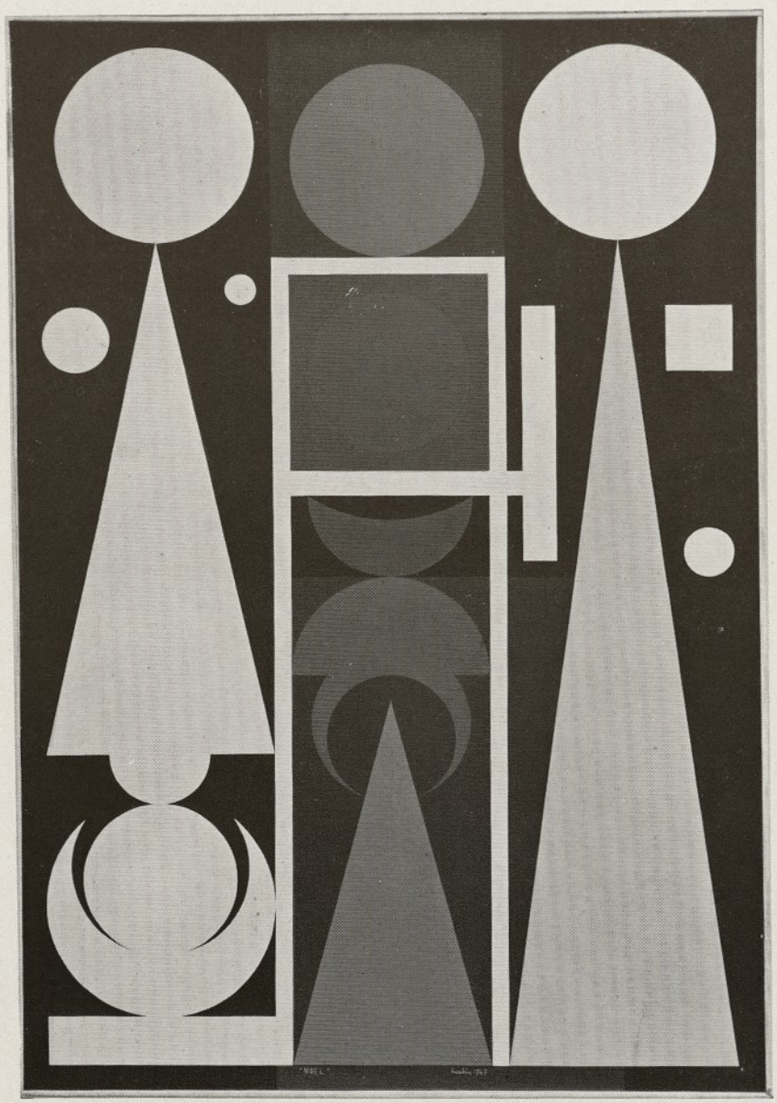
Notre ancêtre à tous, Descartes, ayant tracé deux coordonnées rectangulaires sur une feuille de papier, étudia les figures décrites par un point lorsque les distances qui le séparent de l'une et l'autre des dites lignes varient régulièrement. Il bénit ainsi le mariage de l'algèbre et de la géométrie en créant la « géométrie analytique ». Il présida du même coup aux rapports entre le calcul et une forme dessinée. Toute fonction à deux variables était mère d'une figure géométrique plane. La même idée appliquée aux fonctions à trois variables fit naître des figures à trois dimensions s'inscrivant donc dans l'espace euclidien.

Continuons le jeu et imaginons la figure tracée par une fonction à quatre variables. Elle s'inscrira dans un espace à quatre dimensions; à cinq variables, dans un espace à cinq dimensions, et ainsi de suite. Une fonction à *n* variables sera la clé d'un espace à n dimensions.

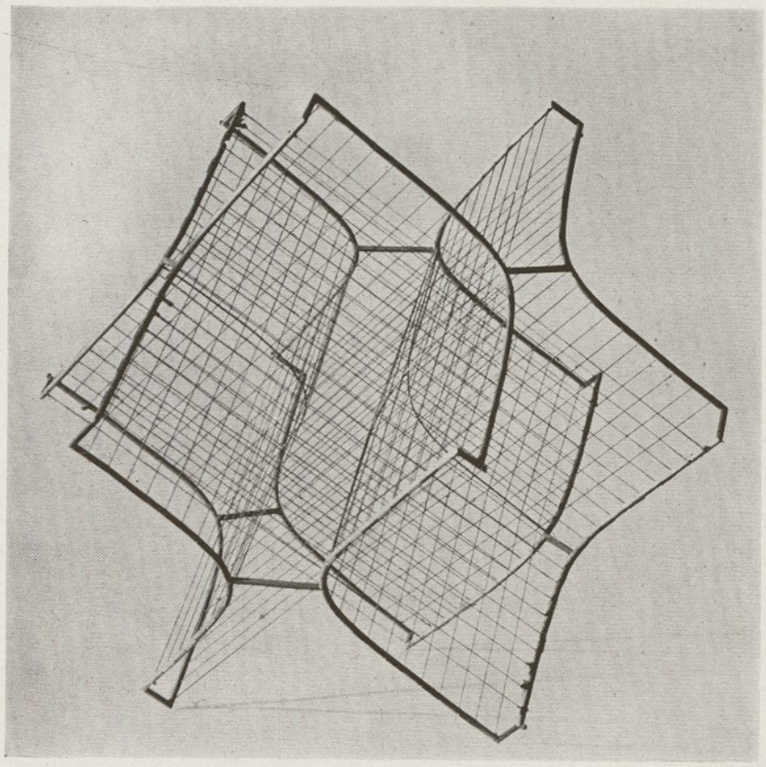
Loin d'être un langage formel, ce jeu a suggéré des analogies fécondes et pratiques, par exemple en théorie des probabilités et en physique. La quatrième variable, mère de la quatrième dimension, n'est pas forcément reliée au temps. Cette célèbre union ne se produit que dans des applications particulières de la fonction envisagée. Certains problèmes ne peuvent être résolus qu'en tenant compte d'un nombre de variables supérieur à trois. On dit alors qu'ils rendent compte de phénomènes qui évoluent dans des espaces ayant le nombre correspondant de dimensions.

Dans les problèmes précédents l'inconnue était un nombre ou un système déterminé de nombres. Mais si elle est une courbe ou une fonction, voire une surface ou une fonction de plusieurs variables numériques, la figure décrite vogue en plein « espace

HERBIN. « Noël », 1949 (130×89 cm.)

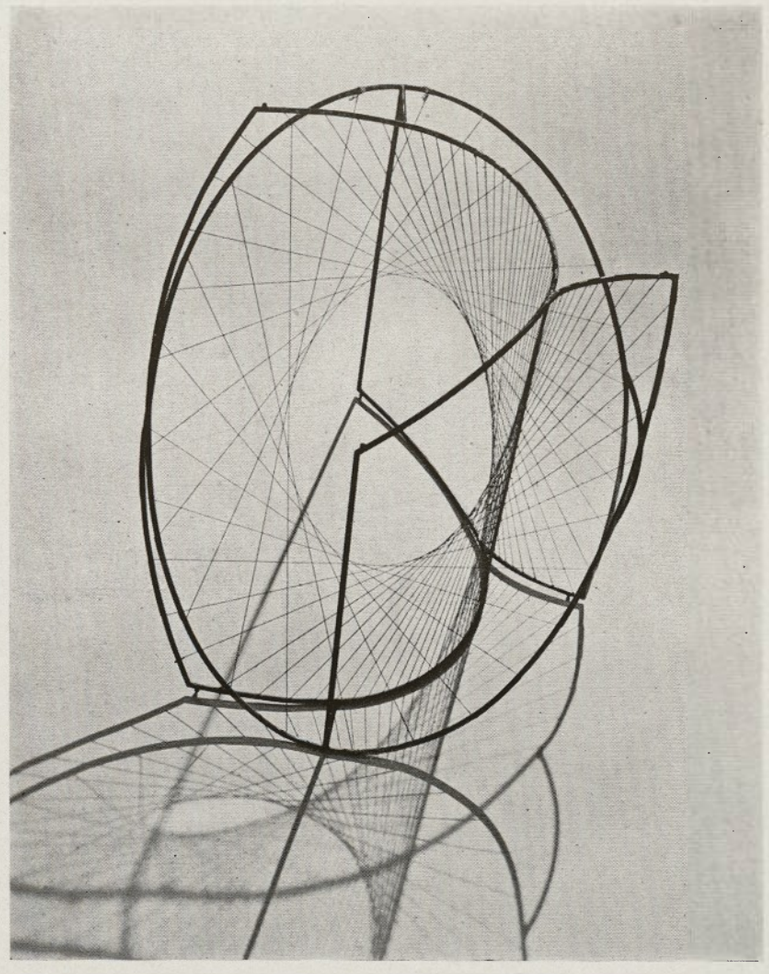


Maître des couleurs, Herbin déploie le prisme de ses analogies universelles. L'intensité des tons résoud le problème du fond et des formes, tout en obligeant ces dernières à rester simples sous peine de confusion.



P. DE LA DÉCOUVERTE. Cubique de Chasles (Photos Scheidegger)

P. DE LA DÉCOUVERTE. Cubique gauche avec ses tangentes



fonctionnel ». La physique ou la mécanique posent chaque jour de tels problèmes. C'est un espace « où les éléments sont des fonctions de même nature, chacune de ces fonctions jouant le rôle de point de cet espace » (Vito Volterra).

Voilà bien des espaces différents. Tout hiérarchisés soient-ils, il est bien dommage de les voir séparés les uns des autres.

— Ne serait-il pas possible de les englober dans une même théorie des espaces dont les points seraient des éléments de nature quelconque, choisis selon les besoins ?

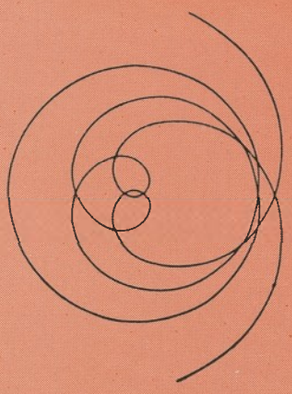
C'est la synthèse opérée par Maurice Fréchet, explorateur des « espaces abstraits » — qu'il ne faut pas rapprocher superficiellement et stupidement de l'art dit également abstrait! Une géométrie s'y épanouit dans « un espace dont les points ont une nature non définie, dont nous ne savons pas si ce sont des nombres, des courbes, des surfaces, des fonctions, des séries, des ensembles, etc. ». Il en résulte que les géométries non euclidiennes sont en nombre indéfini, puisqu'elles relèvent de propriétés de groupes dont l'ensemble est lui-même illimité.

Pour faciliter leurs recherches et les mieux faire comprendre les savants n'ont pas manqué de construire en matériaux durs les figures étudiées, créant ainsi de merveilleux graphiques où de surprenantes sculptures. Pour ce faire le plâtre et le bois ne leur suffirent point. Ils durent employer de nouvelles techniques comme celles du ruban de métal, du plexiglass et des fils tendus, qui permettaient de suivre clairement le jeu entier des surfaces développées.

A cette vue certains artistes furent frappés d'étonnement. Les uns copièrent purement et simplement l'aspect extérieur de ces objets, en quoi ils ne faisaient qu'imiter, et il n'est pas possible alors de les classer parmi les créateurs abstraits. Les autres, plus subtils, empruntèrent les techniques et les utilisèrent selon leurs possibilités matérielles afin de créer des œuvres d'art originales sans plus se soucier des significations algébriques.

Les sculptures mathématiques, qui sont souvent des *projections* dans notre espace à trois dimensions, de formes évoluant normalement dans quatre, cinq et *n* dimensions, révèlent aux hommes des familles de courbes jusque là inconnues, et des modes de passage, pour unir deux surfaces ou deux volumes voisins, jusqu'ici ignorés de la sculpture traditionnelle. Les artistes se sont assimilés ces formes et en ont enrichi leur vocabulaire. Enfin la réalisation de leur œuvre oblige les sculpteurs d'aujourd'hui à des connaissances intuitives, pratiques ou théoriques de la géométrie dans l'espace qui n'étaient nullement indispensables à leurs anciens confrères figuratifs.

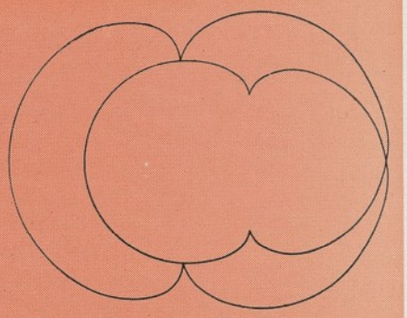
Jusqu'ici la façon dont nous avons considéré toutes les géométries était dominée par des considérations métriques. Un autre de leurs aspects montre comment étudier aussi les propriétés des figures qui subsistent après des déformations continues, c'est-à-dire des déformations qui peuvent être différentes suivant les différents sens de la figure mais ne changent pas l'*ordre* des éléments. C'est l'objet de la « topologie ». Un de ses chapitres, l'*analysis*



1

1. *Spirale de Galilée.*

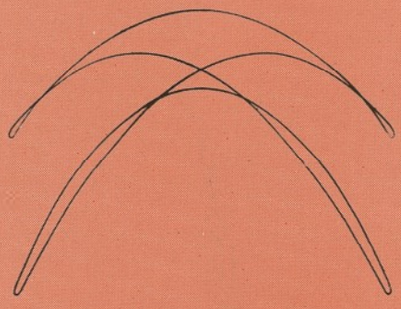
Ce n'est pas par hasard que Pise, ville natale de Galilée, est à la fois un lieu d'exceptionnelle tradition mathématique et d'un art plastique remarquablement radieux. Ce physicien stupéfiant n'enviait-il pas à Titien ses lauriers! Ne l'aurait-il pas surpassé, sans le savoir, en permettant à Fermat de dessiner cette courbe, épanouie comme la belle Vénitienne qu'il aimait?



2

2. *Conchoïde de Néphroïde.*

La symétrie n'est pas toujours de mise en géométrie analytique. Ces deux formes jumelles narguent le compas non sans satisfaction.

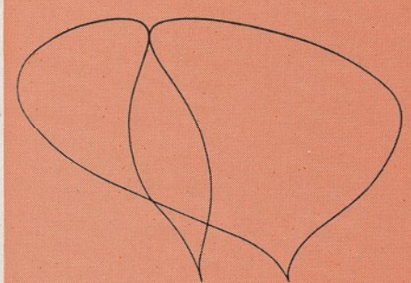


$$20\,y = (8 + x \pm \sqrt{16-x})(8 - x \pm \sqrt{16+x})$$

3

3. $20\,y = (8 + x \pm \sqrt{16-x})\,(8 - x \pm \sqrt{16 - x})$.

Je ne puis résister à la tentation de publier une fois de plus ce signe de la suprême grâce. Nulle part encore je n'ai rencontré plus d'élégance alliée à autant de fermeté et de vivacité. D'elle j'éprouve ce que disait Euler de la spirale logarithmique : « Je ne puis me rassasier de sa contemplation. »

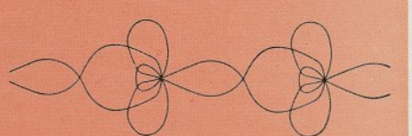


$$216\,x = (36 \pm y\sqrt{3y})(3 \pm \sqrt{48 - 2y})^2$$

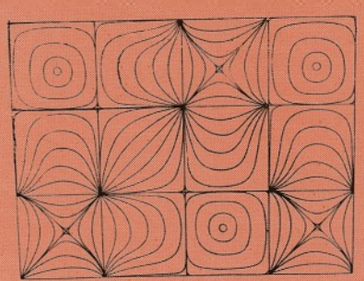
4

4. $216\,x = (36 \pm y\sqrt{3\,y})\,(3 \pm \sqrt{48 - 2\,y})$

Baroque et l'air penchée, elle frémit d'une mobilité juvénile. Examinez-la bien de près : la ligne ne se place jamais exactement où la partie précédente pouvait le laisser prévoir. C'est tout le secret d'une courbe vivante.



5



6

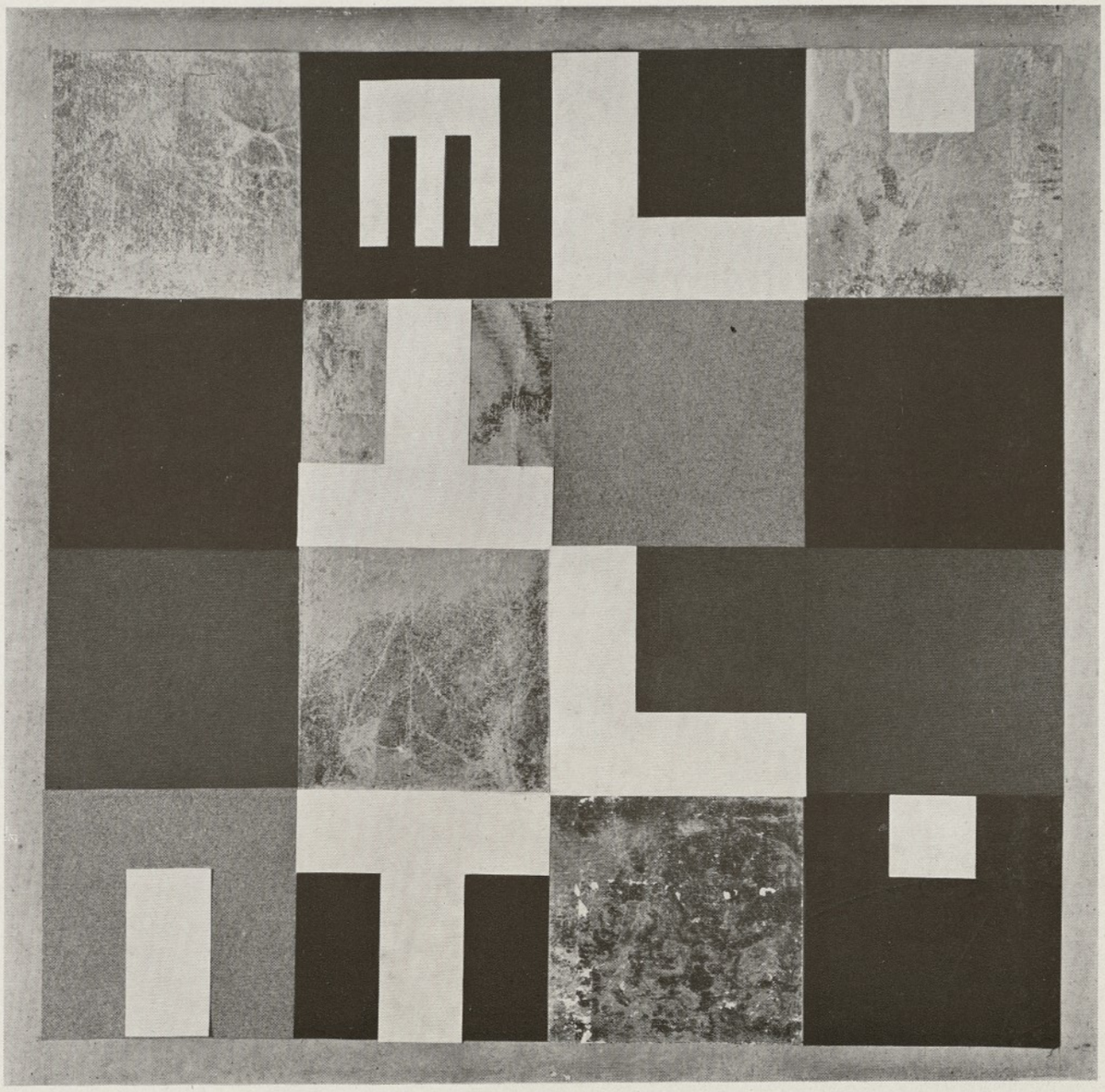
5. *Transformation complexe par les tangentes hyperboliques.*

Cette figure périodique ne pouvait être que fille d'un Japonais. Monsieur Kurokawa tricote avec l'esprit, concurrence le végétal et la faune ailée, crée un rythme d'une complexité musicale et élastique. Carrés et cercles parfaits sont bien touchants dans leur archaïsme, mais les tresseurs d'espaces, aujourd'hui, nous montrent la voie nouvelle.

6. *Equation différentielle :*

$$\frac{dy}{dx} = \frac{tg\,s\,a\text{-}c\,tg\,\sin^2 y}{tg\,s\,arc\,tg\,\sin^2 x}$$

Quatre figures se partagent le plan avec une subtilité de répartition machiavélique. Quel empirique marqueteur pourrait imaginer mieux? Mais ne croyez pas faire œuvre d'art en coloriant tout simplement cette foison liliale.



SOPHIE TAEUBER et JEAN ARP. Composition horizontale-verticale, 1919 (Mus. of Modern Art, N. Y.)

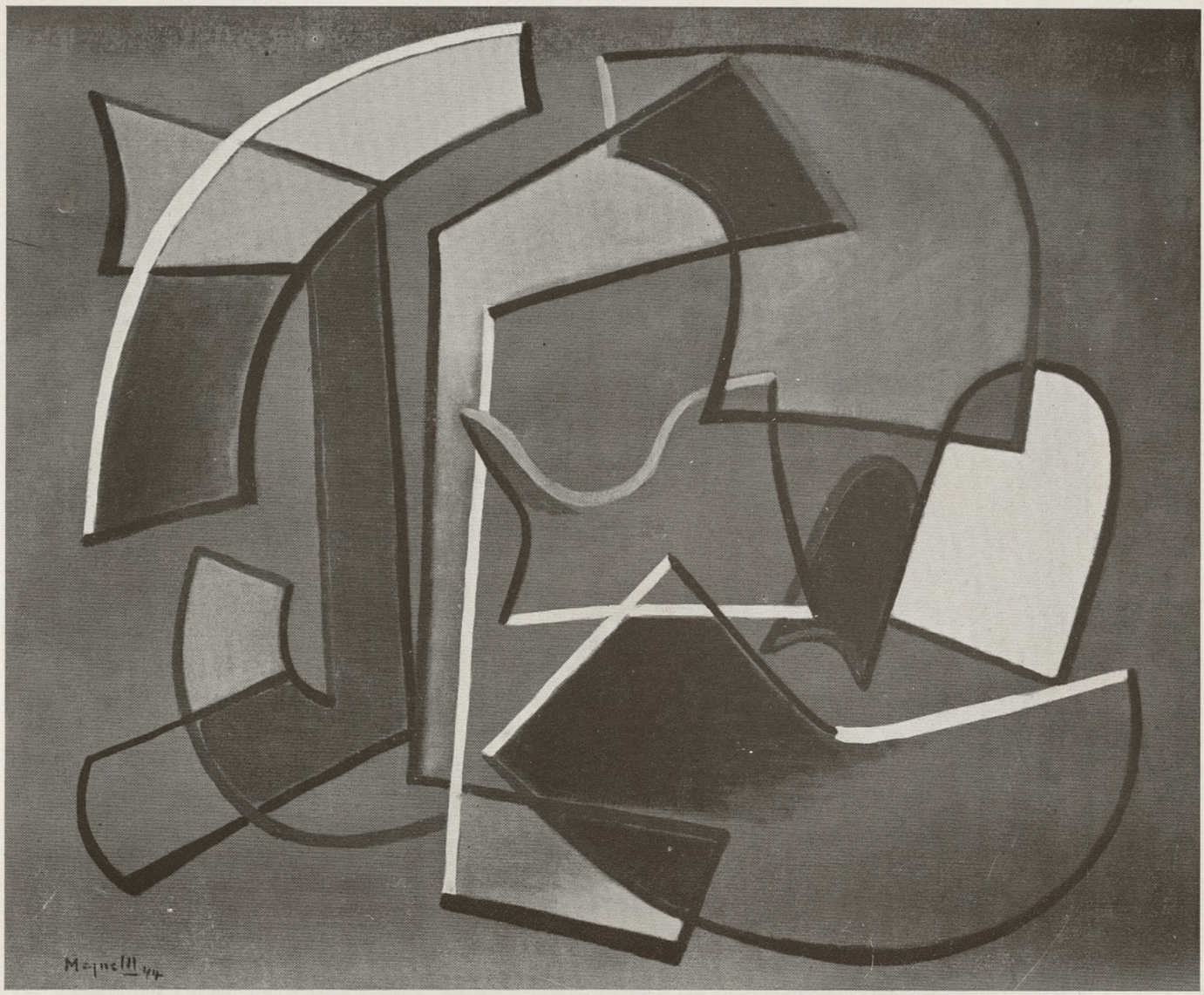
situs, s'occupe particulièrement des surfaces sans se préoccuper de leur degré, celles-ci pouvant même être transcendantes.

Notons par exemple, d'après une source de l'Institut Henri Poincaré, que « sur une sphère, une courbe fermée partage habituellement la surface en deux parties; que deux courbes fermées et sécantes la partagent en quatre parties et ont deux points communs ». Ces propriétés n'existent pas pour le tore. Celui-ci est une surface de révolution engendrée par un cercle tournant autour d'une droite de son plan, laquelle ne passe pas par son centre (ce qui donnerait à nouveau une sphère). Ce tore est donc une sorte d'anneau. Sur lui « une courbe fermée convenablement choisie, laisse la surface d'un seul tenant. On peut y dessiner également deux courbes, un méridien et un parallèle, n'ayant qu'un point de rencontre ». On voit que la topologie est une sorte de géographie des formes géométriques.

Il est bien certain que tout sculpteur abstrait l'emploie plus ou moins consciemment. Mieux elle lui sera connue, mieux il pourra en découvrir les trésors et faire œuvre variée.

Sur un sujet plus simple, soyons encore plus net : tout sculpteur doit connaître au moins les éléments du problème de « l'équipartition de l'espace ». Il s'agit de remplir entièrement ce dernier, sans laisser le moindre vide, avec un solide qui se répète. Une quantité de cubes accolés les uns aux autres en donne une idée, ou encore un mur composé de briques. Certaines figures plus compliquées résolvent ce problème, telles les granatoèdres, les polyèdres de lord Kelvin, les octaèdres et cuboctaèdres.

L'équipartition d'un plan sera facilement figurée par un damier, où elle est résolue par une suite de carrés. Toutes les solutions de ce problème, dans le cadre de la géométrie plane d'Euclide, ont été résolues par les Grecs dans leurs mosaïques orne-

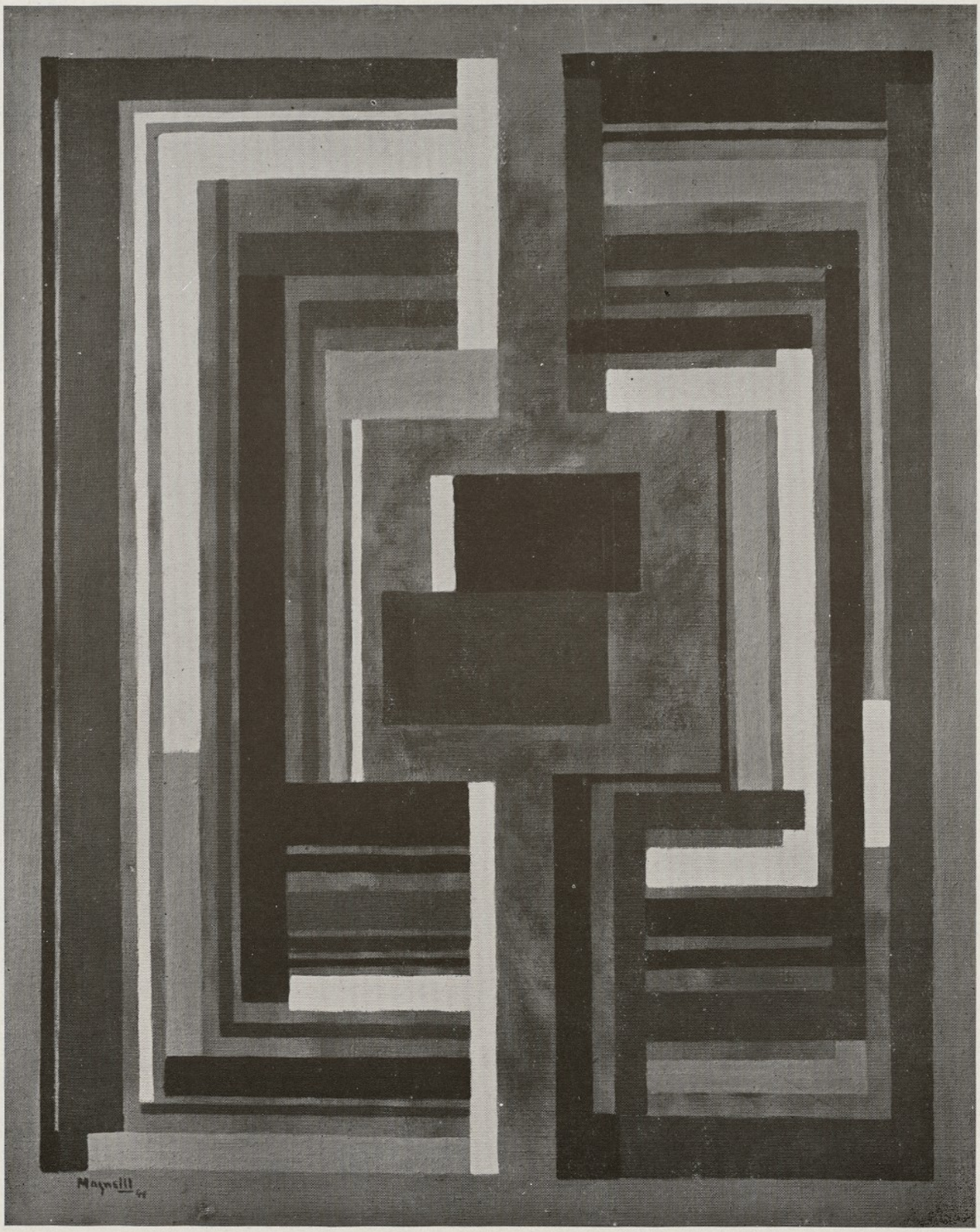


ALBERTO MAGNELLI. Recueilli. Paris, 1944 (81 × 65 cm.)

mentales. Avant eux les Egyptiens ornaient déjà leurs tombeaux de spirales se répétant à l'infini et donnant un recouvrement complet du plan.

De nos jours le problème du plan est infiniment plus complexe. Il n'a pas manqué d'agir sur la peinture. Mais d'autres interventions, toutes très légitimes dans le domaine des arts plastiques, nous le cachent constamment : influence de la couleur sur la forme, effet des diverses illusions d'optiques, actions physiologiques et psychiques sur le corps humain, considérations psychologiques et philosophiques qui président à tout art, conditionhitechniques de création et d'utilisation.

Dans le cadre de notre propos actuel nous sommes de toute façon obligé de constater que l'espace d'une peinture est un espace à deux dimen-



ALBERTO MAGNELLI. Raison valable. Grasse, 1941 (100×81 cm.)

Plutôt que de se soumettre à la nécessité d'une théorie, Magnelli ne cesse de prouver que sensibilité et sensualité peuvent s'épanouir dans la clarté et la solidité.

ROBERT DELAUNAY. Rythme 1938/3 163×131 cm. (Coll. Bing, Paris)

L'éclat de ces grandes rotations n'a pas fini d'illuminer nos ciels. La monotonie formelle du cercle s'efface devant le rythme, l'amplitude du mouvement, la richesse colorée, l'audace de la conception.

sions, fait trop souvent oublié. Toute allusion à la troisième dimension introduit des considérations étrangères à la peinture; elles font partie de l'arsenal « Mensonge plastique » puisque cette dimension n'est pas réelle, puisque c'est une illusion de troisième dimension. Il faut donc en éliminer les causes et les effets.

L'art figuratif étant tout entier fondé sur une certaine imitation de l'aspect extérieur des objets, n'a pas à s'en soucier. Illusion d'illusion d'apparence superficielle, il n'en est pas à un camouflage près. Mais l'art abstrait doit s'en préoccuper au plus haut point puisqu'il veut être une réalité en lui-même, et rejette toute indication de ce qui n'existe pas vraiment, matériellement, dans l'œuvre considérée.

De nombreux artistes s'imaginent faire de la peinture abstraite en peignant dans une troisième dimension imitée des formes du genre sculpture mathématique. Ils font tout au plus du surréalisme, n'ayant changé que de modèles, non de façon de peindre. D'autres introduisent purement et simplement dans leurs tableaux des courbes de géométrie analytique telles qu'ils les ont trouvées dans des documents. Elles ne sont pas nées du jeu plastique interne des matériaux avec l'homme. C'est une copie de courbe au lieu d'être une copie de fesses, voilà tout.

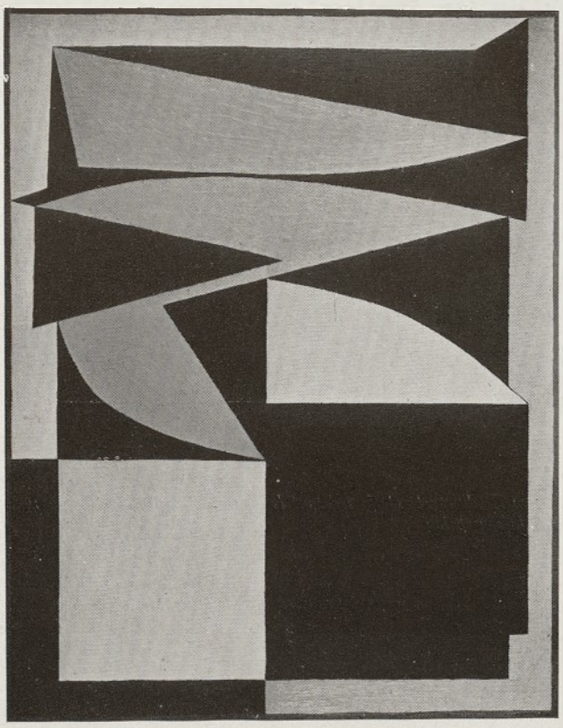
Si nous analysons la fausse troisième dimension de la peinture figurative et de sa petite sœur la pseudo-peinture abstraite, nous constatons qu'elle est due surtout au fait que les formes mordent les unes sur les autres. La forme en avant cache une partie de la forme en arrière; mais en même temps le spectateur peut reconstituer mentalement dans sa totalité la forme cachée. Si nous voulons supprimer toute illusion de troisième dimension, sur un espace qui n'en a que deux, la première chose à faire est *de n'y tracer que des formes entières*. Il faut que le langage plastique employé montre clairement qu'aucune partie de forme ne se continue *sous* une autre.

Un cas particulier va être totalement transfiguré par cette constatation, celui d'une forme sur un fond. Tant que l'on peut faire une distinction entre ces deux éléments, il reste, à parler en toute rigueur, une trace de troisième dimension. On ne peut la résoudre que par l'utilisation de formes contigües, à volonté alternativement considérées comme négatives ou positives, ce qui fait coïncider les notions de forme et de fond et supprime toute allusion de profondeur. Nous obtenons alors une peinture réellement abstraite. Tout comme on a pu abstraire la couleur des objets apparents pour en faire un objet concret ayant sa valeur propre et son action déterminée, de même on a abstrait l'idée de forme jusqu'à en faire un autre objet concret.

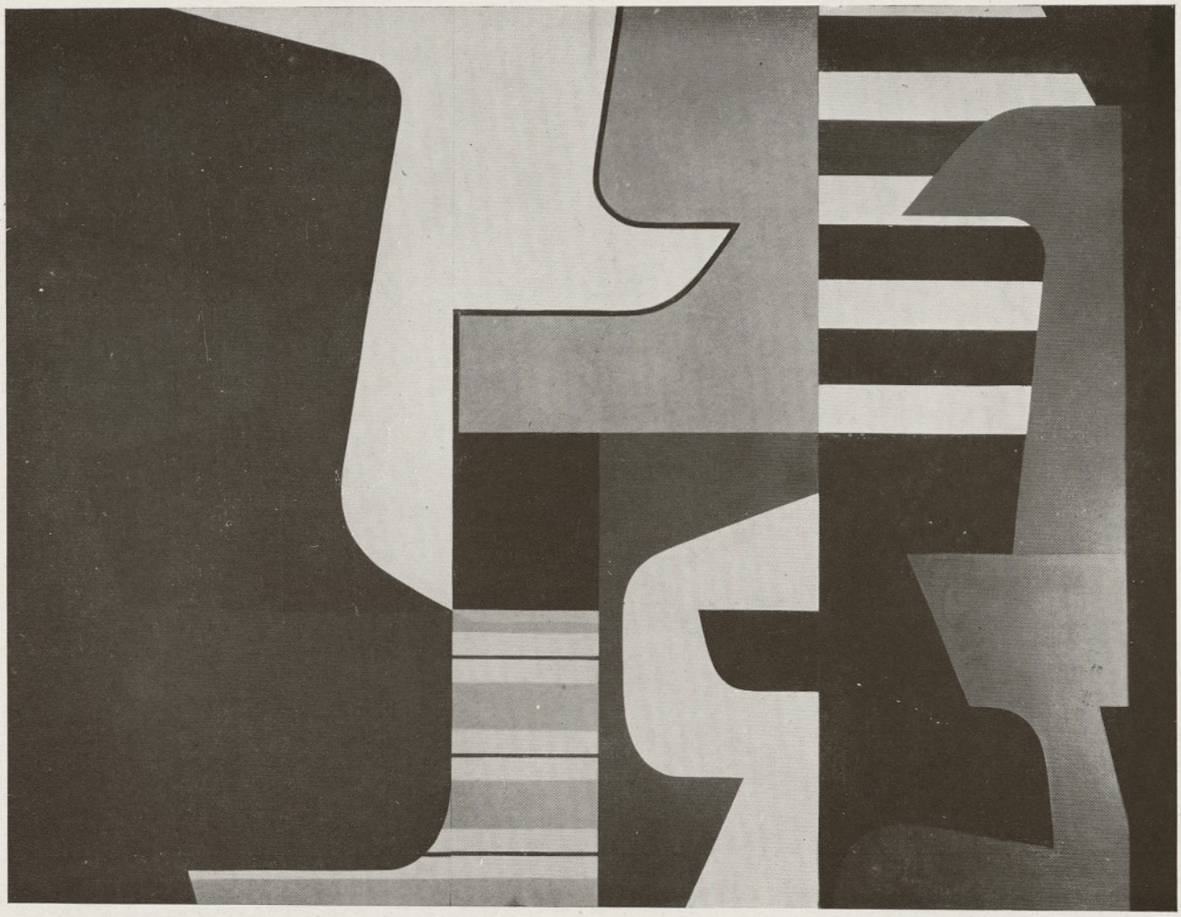
Cette peinture, enfin elle-même grâce au respect des deux dimensions réelles où elle se déploie, présente une conception qui a quelques rapports avec le problème résolu par les Grecs dans l'équipartition du plan de leurs mosaïques. C'est par là que, sans en connaître évidemment les raisons, certains adversaires de la peinture abstraite l'accusaient d'être uniquement décorative. C'est à cause de cela, au contraire, que certains artistes abstraits étudient attentivement les ornementations grecques et arabes. Mais n'oublions pas que les dites mosaïques répètent à l'infini le même motif, alors que le tableau abstrait d'aujourd'hui peut faire éclore un système de formes toutes différentes et résolument fort complexes, ce qui peut le porter au sommet de l'art de tous les temps.

Au commencement de l'art abstrait les peintres de tendance stricte et constructive — par opposition à la tendance impressionniste — expressionniste — n'employaient que la règle et le compas. C'était agir avec le vieil esprit de Platon, qui étrangla ainsi lentement la science grecque. Nous pouvons néanmoins comprendre une pareille attitude en des débuts si héroïques. L'ennui c'est que la forme négative d'un cercle peint sur un rectangle faisait immédiatement fond. Par contre-coup l'étonnante pureté d'un Mondrian venait du fait qu'il n'employait que des formes rectangulaires, ce qui résolvait automatiquement le problème. Mais il n'était pas possible de s'en tenir toujours à des formes aussi simples.

VASARELY. Zante, 1949 (130×97 cm.)

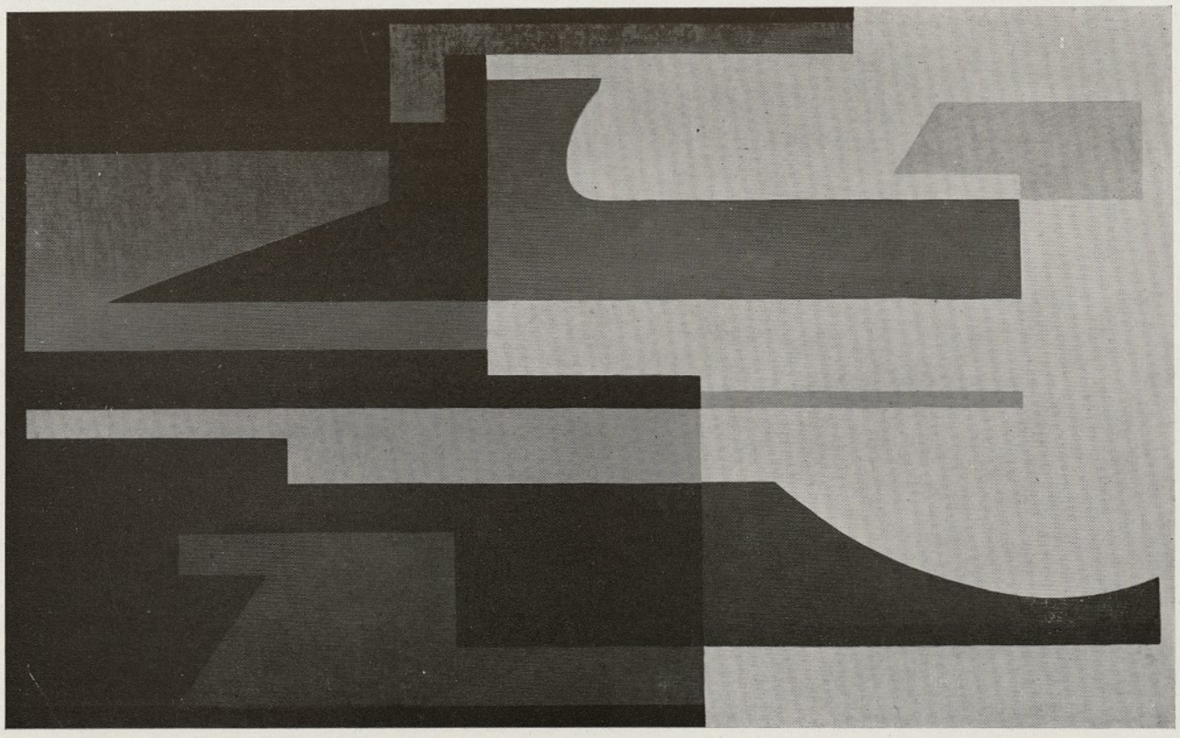


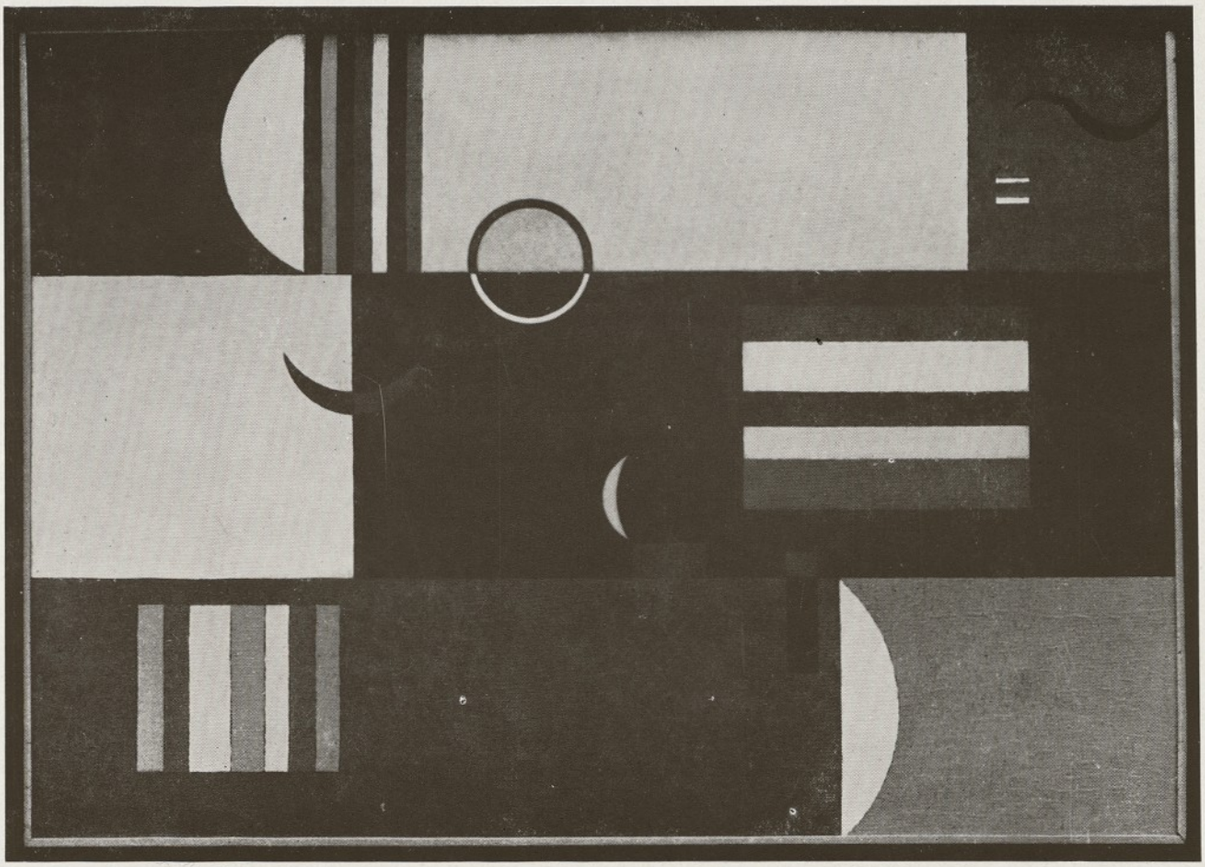
Aujourd'hui, grâce au système plastique des formes alternativement considérées comme négatives et positives, on peut les créer d'une extrême complexité. Les courbes séparant deux formes le deviennent également. Elles sont souvent du genre « courbes exponentielles ou courbes logarithmiques ». Certaines d'entre elles sont la trace d'une projection, sur les deux dimensions d'un plan, de courbes nées dans des espaces à trois ou quatre dimensions. Elles peuvent être même plus complexes puisque, la plupart du temps, elles ont encore été modifiées en fonction des illusions d'optiques



DEWASNE. Apothéose de Marat. Peinture murale 9 m. × 2 m. 50 (Détail) (Gal. Denise René)

EDGARD PILLET. Interzone, 1951 (146 × 89 cm.)





KANDINSKY. Noir-Blanc, 1931 (70×49 cm.)

qui jouent un rôle important dans les œuvres d'art plastiques. Elles sont donc modifiées en raison de phénomènes physiques et physiologiques aux constantes calculables.

On sait, par exemple, que certaines éllipses — et c'est toute la famille des coniques qui entre en scène — dessinent les directions du moindre effort oculaire, la droite obligeant l'œil à une gymnastique fatigante. Le calcul mathématique — et les différents espaces qu'il révèle — s'introduit donc dans la physique des rapports entre l'homme et la forme plastique. Chacun de ces rapports fait jouer quelques constantes avec quelques variables, créant ainsi des espaces dont peintre et spectateur sont loin de se douter. Et nous ne développerons pas ici les rapports entre couleurs, fonctions et espaces mathématiques!

Je dis bien « espaces mathématiques », car à notre échelle et à nos vitesses humaines l'espace physique n'a pas plus de trois dimensions. Une sculpture mobile n'est pas un objet à quatre dimensions, mais seulement à trois et se mouvant à une certaine vitesse dans une certaine direction. Les sculptures mathématiques, issues d'espaces calculés de quatre ou *n* dimensions, ne sont elles-mêmes que des *projections* dans l'espace à trois dimensions dont il ne nous est pas possible de sortir.

La « quatrième dimension picturale » risque d'être un euphémisme poétique sans fondement solide, à moins d'être étayé par une étude mathématique extrêmement sérieuse, ce dont les historiens d'art ne sont actuellement pas capables, n'y ayant pas été préparés.

Voulue ou inconsciente, savante ou empirique, l'exploitation des mathématiques et de leurs différents espaces ne confère pas automatiquement la beauté à une œuvre. Elle n'est pas non plus la seule source de beauté. Mais il n'y a pas de belle œuvre sans une structure mathématique plus ou moins subtilement dissimulée. L'*ordre* lui-même, sans lequel il n'y a point œuvre d'art, n'est qu'un des chapitres de cette science, comme la topologie nous le montre. Le pauvre nombre d'or fait maintenant piètre figure dans sa grossièreté primaire, auprès de phénomènes où entrent variables numériques et fonctionnelles, variables « abstraites » notions de groupes en nombre illimité, constantes physiques, chimiques, physiologiques, biologiques, sociologiques, calcul des probabilités et statistiques, en attendant ceux qu'on ne manquera pas de découvrir.

JEAN DEWASNE

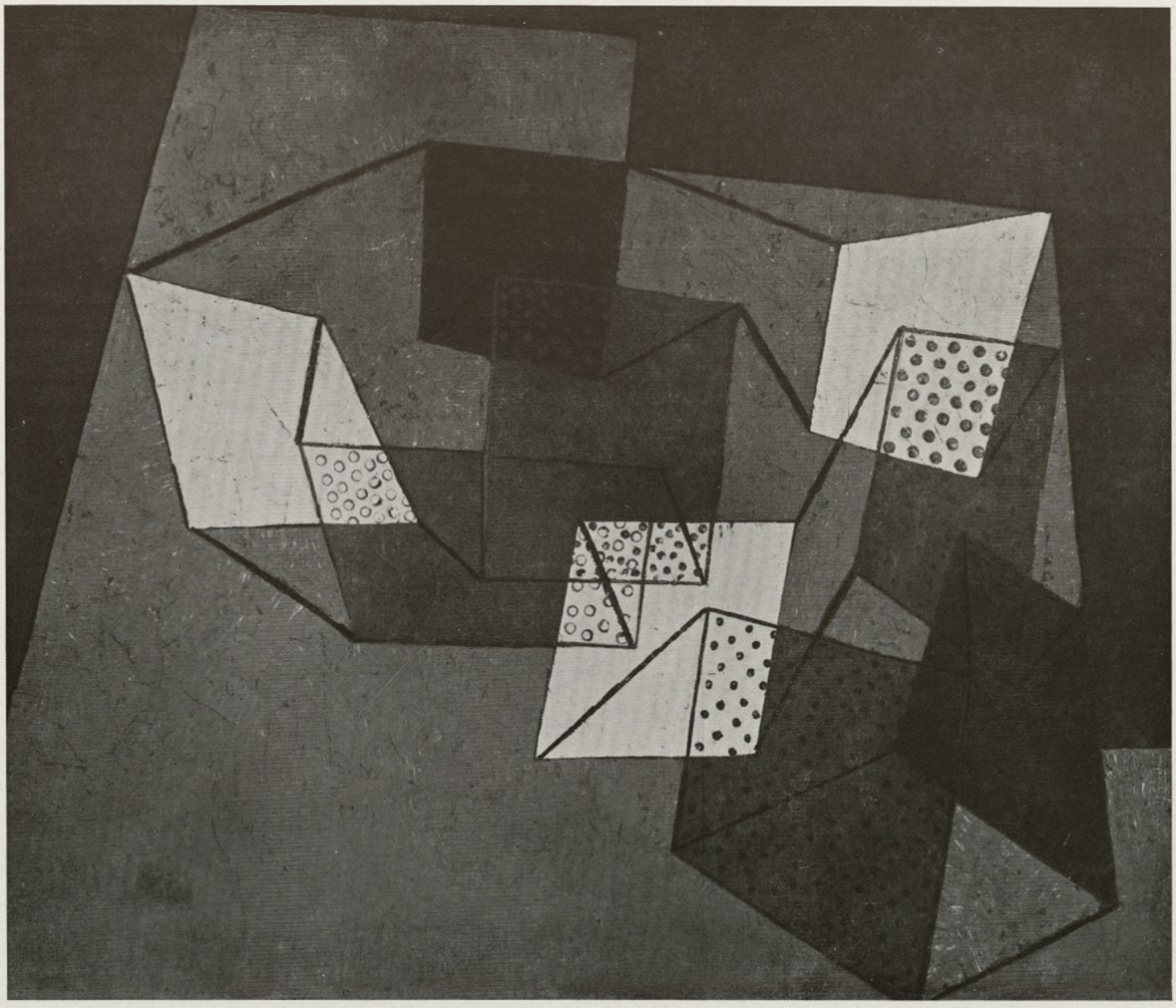
De la Surface à l'Espace

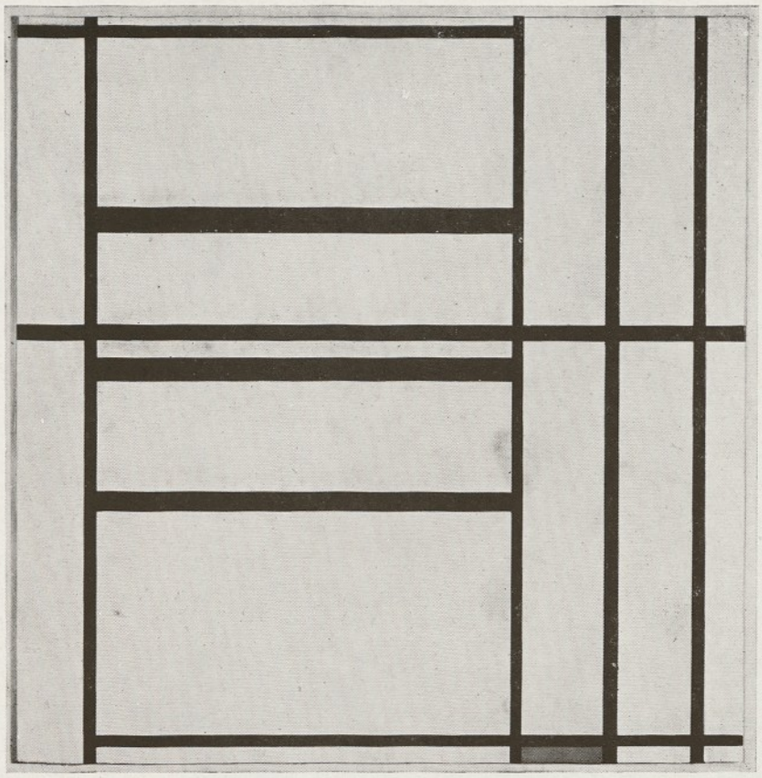
par Max Bill

La relation de l'homme avec son milieu, et donc avec l'espace, a, dans notre siècle, subi un changement profond s'exprime également, et même avant tout, dans l'art. Bien plus, la transformation de l'art est peut-être cela même qui rend, pour la première fois, sensible la nouvelle relation de l'homme avec l'espace.

Si, au début du XX^e siècle, la construction du tableau, sa structure, procédait encore de l'organisation de la surface — et de la surface seule —, c'est cependant à l'intérieur de cette dernière qu'a commencé la métamorphose. Cette surface, en effet, on l'a mise consciemment en rapport avec l'espace. Elle-même devint l'un des éléments d'un processus se déroulant, précisément, dans l'espace et duquel on avait ajouté le facteur nouveau de cette dimension

PAUL KLEE. Surfaces entre-tendues, 1930





MONDRIAN. Composition, 1930 (Coll. Peggy Guggenheim, Venise)

MAX BILL. Illimité et limité, 1947 (Photo Herdeg)

variable : l'homme. Ce qui jusqu'alors n'avait eu lieu que dans des cas d'exception, — presque uniquement, alors, à des fins spéciales, — je veux dire : le souci de tenir compte de l'homme en tant que facteur dynamique, apparaît désormais sous les espèces d'une nouvelle composante de l'œuvre.

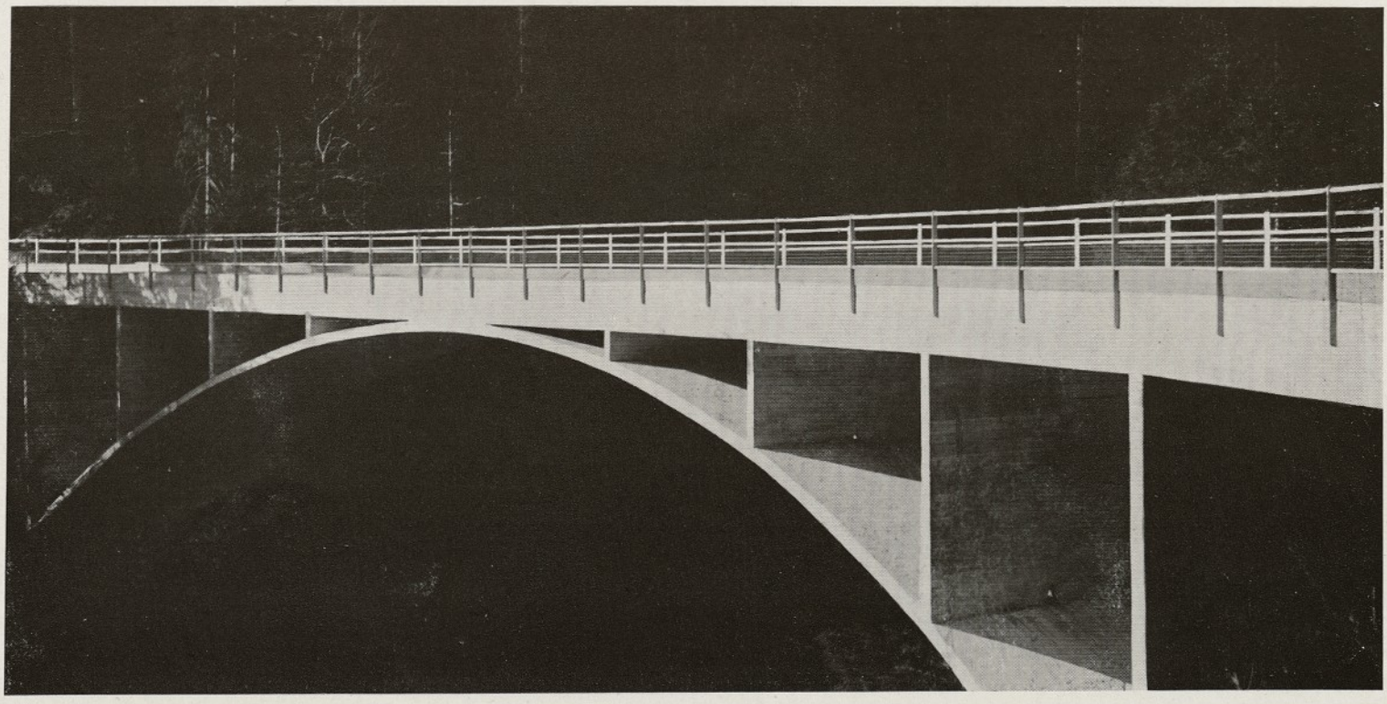
Mais, en même temps que ce développement auquel nous venons de faire allusion et dont nous aurons l'occasion de reparler plus loin, une autre possibilité de dépasser l'espace euclidien se fit jour. Dans une série de tableaux, Paul Klee tenta de créer, sur une surface plate, des espaces qui n'entrent ni dans la catégorie de l'espace en trompe-l'œil de la perspective ni dans celle de ce que l'on peut appeler les « formes spatiales sans volume ». Klee a intégré à l'espace du tableau une grandeur irréelle : l'irréductibilité de l'espace a-perspectif. Les notions traditionnelles de l'espace ne peuvent plus servir à localiser les phénomènes ainsi représentés. Ces œuvres de Klee rappellent lointainement les figures dont les mathématiciens font usage pour leurs projections de la quatrième dimension. Des thèmes analogues, — des projections d'espaces irréels, — ont été traités, ces dernières années, par Josef Albers en de nombreuses variations. En d'autres termes, Klee et Albers ont utilisé la surface de l'espace dit réel dont on essayait de donner l'illusion depuis la Renaissance.

Toutefois, je voudrais surtout parler ici d'une autre relation entre la surface du tableau et l'espace. Il s'agit en l'espèce du rapport, déjà mentionné au début de ces lignes, entre une figure plane et son entourage, dont, essentiellement, l'homme. On avait jusqu'à présent toujours considéré un tableau comme l'organisation d'une surface peinte, comme une composition destinée à un spectateur situé frontalement en face de la toile. La raison en est que tout tableau était, jusqu'à une époque récente, en même temps reproduction de la réalité, — la représentation d'autre chose que soi-même. Le tableau n'était jamais seulement composition. C'est ce qui explique que nous avons encore l'habitude de considérer, en tout premier lieu, les peintures comme quelque chose de parallèle à nos yeux. Pour regarder un tableau, notre premier mouvement est toujours de nous placer bien en face. La tradition du tableau-copie n'avait pas permis l'autonomie de la fonction formelle ni donc l'action directe du tableau; c'est seulement de nos jours qu'il est devenu possible de créer des peintures autonomes, et de les juger en outre quant à leur action dans l'espace.

Les tableaux, de ce fait, acquièrent une fonction nouvelle. Sur l'espace, en particulier, sur la pièce où ils sont appendus au mur, ils agissent d'une autre manière qu'auparavant. Leur action sur l'espace est indépendant du fait que le spectateur les regarde en face ou de côté. Il apparaît même indifférent qu'on les regarde de façon active et consciente ou bien, que, sujets seulement passifs, nous les laissions agir sur nous comme autant d'éléments de l'espace, car leur action se manifeste tout autant de façon inconsciente. Ce qui signifie que l'homme, en tant qu'élément mobile, en tant qu'*a-mension* dont la relation spatiale au tableau est par définition changeante, doit être aujourd'hui considéré dans l'art comme un facteur infiniment plus important que par le passé. Il est la variable de la relation spatiale. Toute peinture, auparavant considérée comme une surface à deux dimensions, se trouve ainsi devenir

RICHARD J. NEUTRA. Villa Tremaine, Santa Barbara, Californie, 1947 (Photo Shulman)

ROBERT MAILLART. Pont du Schwandbach (Canton de Berne), 1933



FRANK LLOYD WRIGHT. Maison à Bear Run, Wisc. 1936

aspect et partie d'un phénomène pluridimensionnel dans lequel l'espace réel perpétuellement changeant (de par le mouvement de l'homme) et l'espace psychique (c'est-à-dire l'état dans lequel se trouve cet homme) se superposent. En ce sens, une peinture n'est donc plus quelque chose de bi-dimensionnel, dès l'instant que nous la concevons en fonction de son effet, de son action — de son sens — et non plus uniquement comme un « objet » clos en lui-même. (Evidemment, cette constatation vaut aussi, plus ou moins, pour n'importe quel objet affecté à un usage quelconque, mais ce qui est important, c'est que l'on puisse aujourd'hui créer des œuvres d'art où il est expressément tenu compte de cette condition, c'est-à-dire qui impliquent une fonction dynamique).

Ces constatations ont ceci d'instructif qu'elles permettent de s'expliquer pourquoi nous voyons naître, de nos jours, des surfaces peintes ou dessinées qui n'ont d'autre raison d'être que de constituer des rythmes purs, dont l'effet, loin de reposer sur la représentation d' « images-souvenirs », procède au contraire des considérations précédemment exposées. Or, ces dernières excluent automatiquement les vieilles méthodes pour en instaurer de nouvelles, également en ce qui concerne l'organisation du tableau, l'emploi de la couleur, etc. La couleur cesse d'être exclusivement employée comme un moyen de représentation, mais elle agit aussi par elle-même.

L'une de ces nouvelles possibilités réside dans la production de champs d'énergie à l'aide de la couleur. Une seconde possibilité est la création de certains rythmes que l'on ne saurait engendrer d'autre manière. Alors que la grande majorité des œuvres rentrant dans la catégorie de ce que l'on appelle aujourd'hui peinture et sculpture « abstraites » ne montrent ces propriétés que de façon fort partielle, ces caractéristiques constituent au contraire la marque distinctive de l'art concret tel qu'il se manifeste dans les deux exemples ici reproduits, ou encore dans les illustrations des pages 73 et 74 du N° 1, 1951 de « XX^{e} siècle ». Si donc, dans de tels cas, l'effet spatial au sens traditionnel est supprimé, il n'en reste pas moins, sur la surface, un autre effet également spatial et que l'on ne saurait éviter, mais qui n'a rien à voir avec l'espace trompe-l'œil de la Renaissance ni avec les projections géométriques tendant à représenter la quatrième dimension. Ici, l'effet spatial résulte uniquement des rapports de tension, de l'action psycho-physiologique des couleurs, des contrastes chromatiques clair-sombre, bleu-orange, etc.

Examiner ici en détail tous les phénomènes auxquels je viens de faire allusion, m'entraînerait trop loin. Je voulais seulement indiquer que la peinture a, elle aussi, aujourd'hui plus que jamais, une fonction spatiale; qu'un tableau, tout à fait de la même façon qu'une source de lumière ou de chaleur, est source de rayonnements, à cette capitale différence près que les rayonnements d'une peinture résultent de sa propre organisation, et non point d'une énergie non produite par la source qui la transmet.

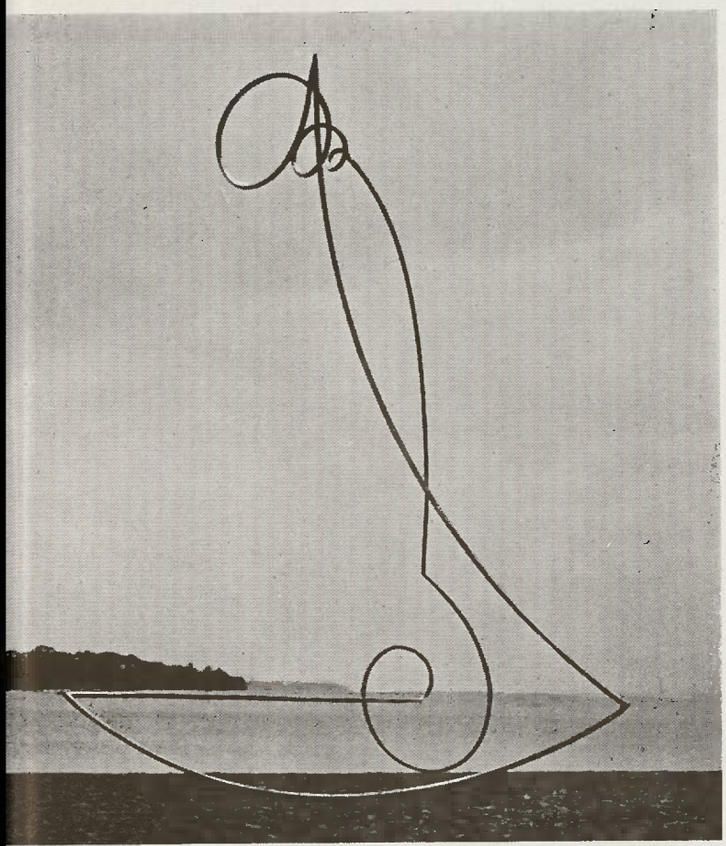
Il convient de nommer aussi, comme autant d'autres exemples de la volonté de concrètement tenir compte de l'espace, les peintures présentant un caractère de relief. Les œuvres décisives réalisées en ce sens sont dues à Jean Arp, Kurt Schwitters, Moholy-Nagy et Sophie Taeuber. La tentative d'ouvrir l'espace du tableau, autrement dit d'en faire éclater la surface plane, a même amené des compositions d'éléments équivalents mais invertis, comme dans le relief de Jean Arp, dont la régularité est cependant annulée par le jeu des ombres, l'œuvre tenant compte ainsi de l'action non-frontale dans l'espace non-frontal.

Citons également, comme marquant un autre pas accompli dans cette direction, toute une série d'ouvrages de Vordemberge, dans lesquels, le tableau étant subdivisé, l'espace réel fait irruption entre les diverses surfaces.

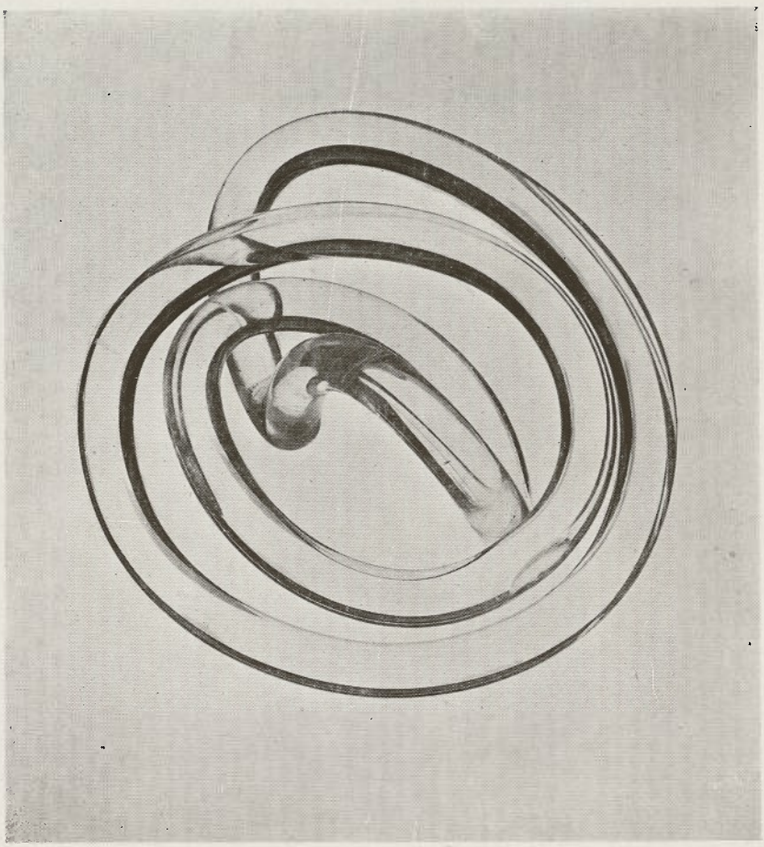
Quant à la sculpture, c'est elle qui, la première, exprima de la façon la plus manifeste l'actuel sentiment de l'espace. Celui-ci, n'étant plus considéré comme quelque chose d'extérieur à l'appréhension esthétique, est devenu partie intégrante de l'expression d'art.

Au début de cette évolution, de façon à peu près analogue au rôle joué par la découverte de l'art nègre au commencement du cubisme, — il y a l'influence exercée par les représentations spatiales des fonctions mathématiques. Mais, bien que ces modèles mathématiques aient assurément pu contribuer à ouvrir la voie depuis lors parcourue par la sculpture, il serait cependant erroné d'admettre que les ouvrages ici reproduits procèdent de leur inspiration, si même il convient de reconnaître que la pensée mathématique ne laisse pas d'avoir souvent une part décisive dans la conception des nouvelles œuvres plastiques, un peu de la même façon que les rapports mathématiques ont agi sur les créations musicales depuis l'âge du baroque jusqu'à la gamme à douze tons de notre temps.

Aujourd'hui, nous pouvons constater diverses tendances dans celles des créations plastiques essentiellement consacrées à la tâche d' « informer » l'espace. Soit dit d'ailleurs expressément, les autres formes contemporaines de la sculpture qui, présentant



MAX BILL. Hexagone dans l'espace aux côtés d'égale longueur, 1947



VANTONGERLOO. Noyaux, 1951 (Photo Scheidegger)

plutôt un caractère archaïquement massif, obéissent nécessairement à d'autres lois, réclament d'être tenues à l'écart des présentes considérations.

Mais, pour revenir aux premières, je dirai que les principales tendances formelles de la sculpture actuelle sont à peu près les suivantes : la grille à trois dimensions, la ligne dans l'espace, la superficie d'un corps transparent, la surface dans l'espace et la génération de l'espace par la lumière ou par des volumes en mouvement.

Cette dernière possibilité, c'est-à-dire l'emploi de corps solides, est pratiquée par Alexander Calder.

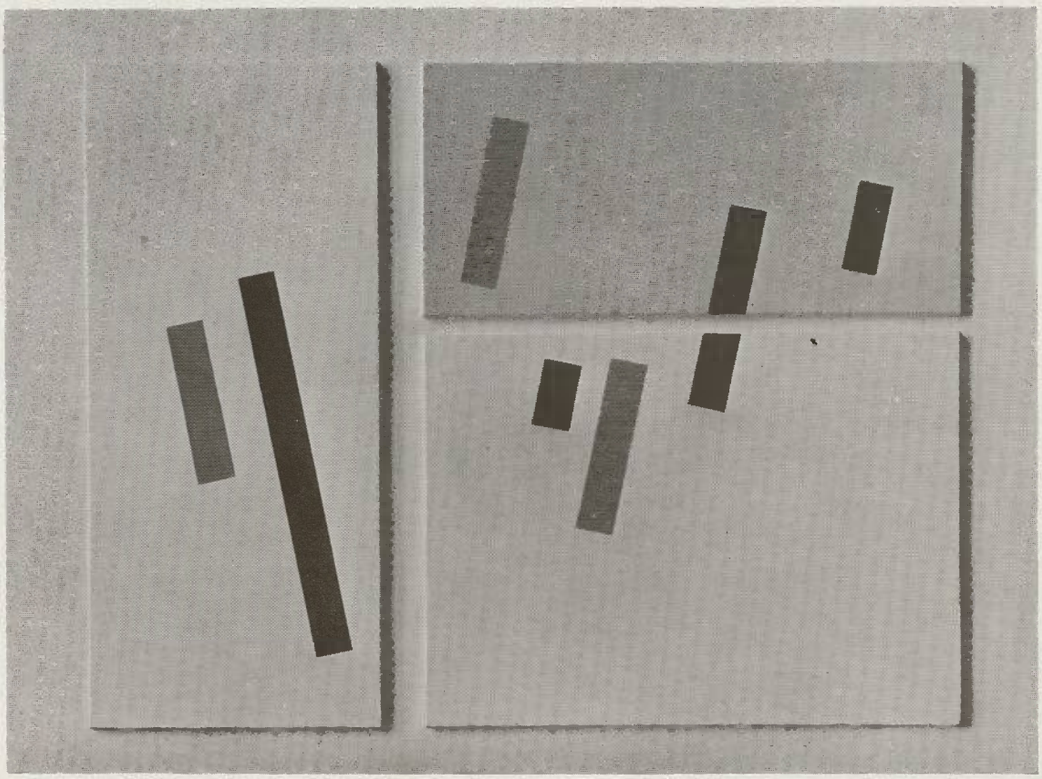
La précédente, le recours à la lumière, n'est encore provisoirement connue que sous la forme du feu d'artifice, de même que l'eau ne l'est guère que sous forme de fontaine. Quant à la réduction d'une sculpture à une seule surface, elle semble au premier abord devoir constituer une contradiction en soi, tout comme la réduction d'une sculpture à une ligne. L'un et l'autre fait traduisent une même tendance à la dématérialisation, un même besoin de se détourner de l'archaïco-massif, de par ce que l'on pourrait appeler une conversion à l'illimité de la seule énergie.

La topologie des surfaces a amené la découverte de la surface développable, telle que nous la voyons utiliser par certains sculpteurs, spécialement Gabo et Pevsner. Il en résulte des œuvres plastiques faites de surfaces se compénétrant l'une l'autre et dont la substance matérielle répond moins au besoin d'engendrer des volumes qu'à celui de conférer son indispensable solidité à une construction dans l'espace.

Depuis que le mathématicien Moebius a décrit son « ruban sans fin », nous connaissons l'existence de ces êtres mathématiques constitués d'une surface unique et que l'on peut donc définir dans le domaine de l'idée pure, comme dépourvus de volume.

La « Surface hexagonale dans l'espace » n'est autre chose qu'une forme ainsi constituée; il s'agit bien, en l'espèce, d'une surface unique comportant un pourtour hexagonal composé de six lignes, mais tracé dans l'espace de telle sorte que la figure qui en résulte ne peut être considérée comme un espace fermé en lui-même. Nous avons ici affaire à un espace qu'il est uniquement possible de comprendre en fonction de son devenir dynamique, du mouvement qui le fait naître; et l'action qu'il exerce sur ce qui l'entoure, découlant de la même loi, est de pareille nature. Un phénomène tout semblable se manifeste à nous avec « L'hexagone dans l'espace aux côtés d'égale longueur » (dont la matière dépend uniquement de la nécessité statique de la construction). Cette sculpture linéaire dessine un espace non localisable et ne présentant ni intérieur ni extérieur, tout comme l' « hexagone » lui-même n'appartient pas à l'espace euclidien. Cette sculpture pourrait aussi bien être définie un « dessin dans l'espace ».

Dans la sculpture de Lassaw, nous avons au contraire la dissolution, la décomposition d'un volume, d'une masse, en une pluralité : la « grille », dans laquelle les épaisseurs matérielles forment contraste avec les espaces intercalaires, non clos. Enfin, la sculpture de Vantongerloo est un volume transparent comportant une longueur une super-



VORDEMBERGE-GILDEWART.
Composition n° 179, 1950
(60 × 46 cm.)

ficie, de même qu'un intérieur visible. La transparence et sa limitation engendrent l'effet spatial proprement nouveau, en ce sens que l'espace intérieur du volume s'intersecte avec l'espace externe.

Tout ce que nous avons dit montre, dans la peinture comme dans la sculpture, une même tendance à entretenir avec l'espace des relations absolument neuves. Les moyens matériels trouvent un emploi nouveau dans leurs combinaisons comme dans la forme. La matière à laquelle nous avons affaire est beaucoup moins une masse que support d'énergies. En dernière analyse, ce n'est plus du tout cette matière qui compte, mais au contraire les énergies que le support matériel a pour unique rôle de manifester, — qu'il s'agisse d'énergies colorées ou spatiales.

Il en va de même en architecture. Si nous avons indiqué plus haut que le tableau influence l'espace qui l'environne et que l'homme, en tant que grandeur variable de cet espace, joue un rôle essentiel, il va de soi que l'espace lui-même est aussi d'une décisive importance. Or, la nature de l'espace architectural s'est également, à notre époque, transformée du tout au tout. Les moyens auxquels l'architecture d'aujourd'hui a recours diffèrent de ceux que connaissait la tradition. Les constructions témoignent de possibilités absolument inédites permettant la création d'espaces architecturaux dont la réalisation eût été auparavant impensable. Des dalles en porte-à-faux débordant largement les parois de verre qu'elles surplombent, sont devenue l'expression caractéristique de l'architecture moderne. Les deux espaces, l'intérieur et l'extérieur, se compénètrent. Après que Théo van Doesburg et Frédéric Kiesler eurent préparé dans de premiers essais cette

ARP. Symétrique-végétal, 1947 (Coll. Trix Dürst, Bâle)

MAX BILL. Surface hexagonale dans l'espace, 1951

compénétration spatiale, Miës van der Rohe en a réalisé ce principe dans toute sa pureté.

Le jeu des surfaces, des éléments qui portent ou qui sont portés, se manifeste avec une évidence toute particulière dans les constructions qu'il a été possible de réaliser dans des conditions économiques spécialement favorables et pour lesquelles l'architecte a pu choisir en toute liberté les moyens d'expression de l'idée à mettre en œuvre, comme ce fut le cas dans quelques-unes des créations de Frank Lloyd Wright ou de Richard Neutra.

Mais la plus stricte économie dans les moyens peut également s'ils sont mis au service d'une juste conception, conduire à des résultats convaincants. C'est ce que démontrent certaines constructions techniques, tout particulièrement les exemples si hardis que nous en a donnés Robert Maillart. Ses œuvres constructives procèdent de l'économie la plus rigoureuse; un maximum d'esprit d'invention y est donné à la plus petite quantité possible de matière, et cela de telle sorte qu'il en est résulté, par exemple dans le pont du Schwandbach, une construction parfaite, dont la caractéristique est de constituer un système de dalles et de parois mutuellement équivalentes et parfaitement complémentaires, conférant à cette réalisation d'une si belle unité une transparence peu commune, analogue à celle à quoi la sculpture aspire également aujourd'hui. Un système analogue de dalles et de parois constitue aussi le projet de pavillon d'exposition reproduit ci-contre. Ici également, économie rigoureuse de matériel, et une claire conception spatiale en rapport avec les besoins auxquels doit répondre le bâtiment. Ici également, l'essai de conjuguer l'espace intérieur et l'espace extérieur de telle sorte qu'il en résulte une troisième totalité, tout ensemble fermée et ouverte.

L'on ne cesse aujourd'hui d'exiger de la peinture et de la sculpture qu'elles retrouvent leur ancienne alliance avec l'architecture. Cet idéal de la Renaissance n'est plus valable. L'âge de la peinture murale est passé. Seule une conception de l'espace considéré comme un tout, jointe au souci de tenir compte de tous les moyens d'expression formelle, répond aux nécessités et aux valeurs de notre temps. Notre conception de l'espace diffère du tout au tout de celle qui l'a précédée. Alors que les moyens techniques n'ont cessé et ne cessent, entre les mains des ingénieurs, d'approcher toujours davantage de la perfection, nous avons à nouveau besoin de l'artiste qui, capable d'unir en lui-même peinture, sculpture et architecture, sache voir l'espace comme un ensemble et dans sa relation avec l'homme. C'est dans cet espace que la création plastique, — picturale et spatiale — peut se hausser à l'unité. Et c'est à cette unité que nous aspirons.

Aspiration qui, au demeurant, n'est en rien hostile aux œuvres particulières de la peinture, de la sculpture ou de l'architecture, dont chacune a sa fonction à remplir. Je n'en suis pas moins convaincu, en dernière analyse, que seule la pénétration de la vie tout entière par ce que nous appelons aujourd'hui « l'Art » — en tant que principe d'ordre spirituel et base de toute activité humaine —, sera en mesure de dissiper le chaos d'indécision, d'irresponsabilité, de déchéance, d'insécurité, d'angoisse et de panique, et de créer enfin l'harmonie.

(Traduit de l'allemand par Jean-Paul Samson).

Témoignages

Henri Matisse

Je ne pourrais rien dire de mon sentiment de l'espace qui ne soit déjà exprimé dans mes tableaux. Rien ne serait plus clair que ce que vous pouvez voir sur ce mur :
cette jeune femme que j'ai peinte il y a trente ans... ce « bouquet de fleurs »... cette « femme endormie » qui datent seulement de ces dernières années et, derrière vous, ce plan définitif d'un vitrail constitué en papiers de couleur découpés.

De « La joie de vivre » — j'avais trente cinq ans — à ce découpage — j'en ai quatre vingt deux — je suis resté le même : non comme l'entendent mes amis qui veulent à toute force me complimenter sur ma mine, mais parce que, tout ce temps, j'ai cherché les mêmes choses, que j'ai peut-être réalisées avec des moyens différents.

Je n'ai pas eu d'autre ambition lorsque j'ai fait la Chapelle. Dans un espace très restreint, puisque la largeur est de cinq mètres, j'ai voulu inscrire, comme je l'avais fait jusqu'ici dans des tableaux de cinquante centimètres ou de un mètre, un espace spirituel, c'est-à-dire un espace aux dimensions que l'existence même des objets représentés ne limite pas.

Il ne faut pas me dire que j'ai recréé l'espace à partir de l'objet quand j'ai « découvert » celui-ci : je n'ai jamais quitté l'objet. L'objet n'est pas tellement intéressant par lui-même. C'est le milieu qui crée l'objet. C'est ainsi que j'ai travaillé toute ma vie devant les mêmes objets qui me donnaient la force de la réalité en engageant mon esprit vers tout ce que ces objets avaient traversé pour moi et avec moi. Un verre d'eau avec une fleur est une chose différente d'un verre d'eau avec un citron. L'objet est un acteur : un bon acteur peut jouer dans dix pièces différentes, un objet peut jouer dans dix tableaux différents un rôle différent. On ne le prend pas seul, il évoque un ensemble d'éléments. Vous me rappelez ce guéridon que j'ai peint isolé dans un jardin ?... Eh bien, il était représentatif de toute une ambiance de plein air dans laquelle j'avais vécu.

Il faut que l'objet agisse puissamment sur l'imagination, il faut que le sentiment de l'artiste s'exprimant par lui le rende digne d'intérêt : il ne dit que ce qu'on lui fait dire.

Dans une surface peinte je rends l'espace au sens de la vue : j'en fais une couleur limitée par un dessin. Quand je me sers de la peinture, j'ai le sentiment de la quantité — surface de couleur qui m'est nécessaire et je modifie son contour pour préciser mon sentiment de manière définitive. (Appelons la première action « peindre » et la seconde « dessiner »). Dans mon cas, peindre et dessiner ne font qu'un. Je choisis ma quantité de surface colorée et je la rends conforme à mon sentiment du dessin comme le sculpteur pétrit la glaise en modifiant la boule qu'il a faite tout d'abord, l'étirant d'après son sentiment.

Regardez encore ce vitrail : voici un dugong — un poisson très reconnaissable, il est dans le Larousse — et, au-dessus, un animal marin en forme d'algue. Autour ce sont des fleurs de bégonia.

Ce soldat chinois sur la cheminée est exprimé par une couleur dont le dessin détermine la quantité agissante.

Celui-ci — (*l'artiste le tourne entre ses doigts*) — qui est couleur de turquoise et d'aubergine comme jamais soldat ne le fut, serait détruit s'il était vêtu de couleurs prises dans la réalité matérielle. Des couleurs inventées dont le « dessin » détermine les contours, à cela vient s'ajouter le sentiment de l'artiste pour parfaire la signification de l'objet. Tout ici est nécessaire. Cette tache brune, qui figure le terrain sur lequel on imagine le personnage, rend aux couleurs turquoise et aubergine une existence aérienne que leur intensité pourrait leur faire perdre.

Le peintre choisit sa couleur dans l'intensité et la profondeur qui lui conviennent comme le musicien choisit le timbre et l'intensité de ses instruments. La couleur ne commande pas le dessin, elle s'accorde à lui.

— « Le vermillon ne fait pas tout... » disait Othon F... avec aigreur. Il ne faut pas non plus que la couleur « habille » simplement la forme : elle doit la constituer.

Vous me demandez si mes découpages sont un aboutissement de mes recherches ?... Mes recherches ne me paraissent pas encore limitées. Le découpage est ce que j'ai trouvé aujourd'hui de plus simple, de plus direct pour m'exprimer. Il faut étudier longtemps un objet pour savoir quel est son signe. Encore que dans une composition l'objet devienne un signe nouveau qui fait partie de l'ensemble en gardant sa force. En un mot, chaque œuvre est un ensemble de signes inventés pendant l'exécution et pour le besoin de l'endroit. Sortis de la composition pour laquelle ils ont été créés, ces signes n'ont plus aucune action.

C'est ainsi que je n'ai jamais essayé de jouer aux échecs bien que ce jeu m'ait été signalé par des amis qui pensaient bien me connaître. Je leur ai répondu :

— « Je ne peux jouer avec des signes qui ne changent jamais. Ce Fou, ce Roi, cette Dame, cette Tour... ne me disent rien. Mais si vous mettiez des figurines à la ressemblance d'Un Tel, d'un Autre, et d'Autres encore, de gens dont nous connaissons la vie, là, je pourrais jouer mais en inventant un signe pour chaque pion au cours de chaque partie ».

Donc le signe pour lequel je forge une image n'a aucune valeur s'il ne chante pas avec d'autres signes que je dois déterminer au cours de mon invention et qui sont tout à fait particuliers à cette invention. Le signe est déterminé dans le moment que je l'emploie et pour l'objet auquel il doit participer. C'est pourquoi je ne peux à l'avance déterminer des signes qui ne changent jamais et qui seraient comme une écriture : ceci paralyserait la liberté de mon invention.

Il n'y a pas de rupture entre mes anciens tableaux et mes découpages, seulement, avec plus d'absolu, plus d'abstraction, j'ai atteint une forme décantée jusqu'à l'essentiel et j'ai conservé de l'objet que je présentais autrefois dans la complexité de son espace, le signe qui suffit et qui est nécessaire à le faire exister dans sa forme propre et pour l'ensemble dans lequel je l'ai conçu.

J'ai toujours cherché à être compris et, lorsque j'étais chahuté par les critiques ou par les confrères, je leur donnais raison estimant que je n'avais pas été assez clair pour être compris. Ce sentiment m'a permis de travailler toute ma vie sans haine et même sans amertume pour les critiques, d'où qu'elles viennent, ne comptant que sur la clarté de l'expression de mon œuvre pour arriver à mon but. La haine, la rancœur, et l'esprit de vengeance font partie d'un bagage dont l'artiste ne peut pas se charger. Sa route est assez difficile pour qu'il expurge son esprit de tout ce qui pourrait l'alourdir.

Propos recueillis par Maria Luz et approuvés par Henri Matisse.

Georges Braque

— Ce n'est pas assez de faire voir ce qu'on peint. Il faut encore le faire toucher.

— Le peintre ne tâche pas de reconstituer une anecdote. Mais de constituer un fait pictural.

— Il faut arriver à une certaine température qui rende les choses malléables.

— Le style préclassique est un style de rupture.

Le style classique est un style de développement :

— Le Mont-Saint-Michel et Versailles.

— Villon et Madame de Sévigné.

— Une nature morte cesse d'être une nature morte quand elle n'est plus à la portée de la main.

— L'espace visuel.

— L'espace tactile.

— L'espace visuel sépare les objets les uns des autres.

— L'espace tactile nous sépare des objets.

Espace visuel : Le touriste *regarde* le site.

Espace tactile : L'artilleur touche le but.

(La trajectoire est le prolongement du bras).

Unités de mesure tactile : le pied, la coudée, le pouce...

La découverte par les peintres de la perspective mécanisée influence la pensée. Les rapports sont fonction du point de vue. Architecture, philosophie... La logique est faite perspective.

Fernand Léger

Le problème de l'espace mural est le plus important des problèmes de l'espace.

Lorsque les architectes eurent enfin débarrassé les murs de tout vestige de l'époque 1900, nous nous sommes trouvés devant des murs blancs. Un mur blanc est parfait pour un peintre. Un mur blanc avec un Mondrian, est encore mieux. J'ai peint vers 1925 des peintures abstraites et je pense que ce genre de peinture ne peut trouver son développement logique que dans la peinture murale : l'abstraction est une position extrême où l'on ne peut se maintenir parce qu'on ne peut progresser. Mais les murs n'ont pas été faits seulement pour les peintres. Trop de gens se fussent trouvés dépaysés, perdus devant une transformation aussi radicale de leurs habitudes visuelles.

C'est alors que nous avons fait intervenir les couleurs et leurs propriétés d'être perçues à une distance différente par les observateurs. On peut avancer un mur (mur noir) le reculer (mur bleu pâle). On peut même le détruire (mur jaune). Le rectangle habitable se fait « rectangle élastique. »

Cette découverte avait dans ses possibilités une conséquence pratique : celle d'améliorer les logements les plus humbles en accordant un supplément d'espace aux pièces trop exigües.

J'ai utilisé cette solution pour l'espace plus précisément pictural. Des objets séparés — j'enlève la table que Braque et Picasso ont conservée — que le choix de leur couleur fait avancer ou reculer sur la toile, la couleur du fond aussi, créent par le mouvement un espace nouveau, sans aucun effet de

perspective : l'espace, un espace imaginé, naît du rythme. Il reste au peintre à varier les rythmes et les couleurs pour obtenir l'expression. Enfin, un espace transparent peut être suggéré en conservant distinctes lignes et couleurs.

Dans « les Constructeurs » j'ai essayé de réaliser de plus violents contrastes en opposant aux nuages et aux structures métalliques des figures humaines peintes avec un minutieux réalisme. Je ne sais si j'ai réussi mais je crois que c'était, tout de même, une bagarre à susciter.

Propos recueillis par Maria Luz et approuvés par Fernand Léger

Jacques Villon

Création d'un tableau! Exprimer par des équivalences, des signes, ce qui constitue un tableau.

L'artiste éprouve le besoin de s'exprimer, de se confesser, de confesser ses émotions devant la vie, son trouble. Devant la vie qu'il voit, mais aussi devant la vie qu'il sent, qu'il soupçonne dont il émane, qu'il vient rejoindre.

Cette première phase est une écriture, en partie automatique, mais qui, à mon avis doit serrer, de près, la nature.

Après ce premier stade-document l'esprit est sollicité soit par l'abstraction, soit par l'imitation.

Je choisis la tendance « abstraction » qui, elle, s'éloigne du document et donne au tableau, plus de solennité.

A partir de ce moment, la part « inspiration », aurait-on dit autrefois, est entièrement aboutie, la part « écriture » va prendre la première place; il s'agit alors de « métier », métier sensible, qui tremble à chaque pas, à chaque pas se gonfle d'inconnu. L'intuition de la vie à travers les choses s'exprimera par le rythme, ligne de force subtile qui indique le trajet que suivrait la dislocation d'un sujet, s'il éclatait.

Cette ligne-rythme est une équivalence qui se meut dans l'*Espace*. Pour moi, l'Espace se traduit d'une façon empruntée à Vinci, qui la codifia pour la première fois. Il se présente comme une pyramide dont les points de base se trouveraient dans l'objet, le sommet dans l'œil du spectateur. Une deuxième pyramide aurait sa base dans l'œil et son sommet à un point de l'objet. Un jeu d'échange entre ces deux pyramides crée l'Espace. Donc un trait, ligne d'intuition de la vie à travers les choses courant dans cet Espace pyramidal correspondrait à un objet ou personnage, vivant dans l'Espace.

Un tableau influencé par cette vision pyramidale, parcourue par un rythme, résume schématiquement le « Tableau ».

Si à ce schéma, vous ajoutez en plans superposés de valeurs-couleurs, une décomposition de votre sujet « point-de-départ » plans accrochés au rythme, vous complétez, expliquez votre tableau et l'espace vibre.

Ces plans colorés doivent être choisis dans la gamme chromatique d'après leurs valeurs de couleurs afin qu'ils se trouvent hiérarchisés. Pour lui donner sa signification particulière, que suggère déjà la ligne d'intention, influencez votre tableau par des notes prises sur nature. Telle teinte tombant sur telle teinte donne telle nouvelle teinte.

Il est bon de choisir, au départ, un accord chromatique; choix qui vous semble correspondre à la chanson de votre sujet, accord qui exprimera, dans leur pureté, certains points de force, alors que sur tout le reste du tableau, cet accord se mariera avec la gamme des plans valeurs qu'il influencera.

Donc, pour nous résumer, l'Espace qui s'exprime par un jeu de valeurs observées, peut, si l'on veut le cristalliser, se traduire, appliqué au tableau, en pyramides : pyramide fuyante, pyramide avançant, et, dans l'espace ainsi créé une hiérarchie de plans-valeurs colorés renforcera l'illusion.

Gino Severini

Si la littérature n'avait pas envahi aujourd'hui la scène de notre monde artistique, il serait peut-être oiseux de s'occuper en particulier de cette question, tellement elle rentre dans le problème de la forme.

Mais on a écrit, à côté de bien des choses intéressantes, tant d'autres qui ne le sont guère, qu'on peut juger opportun de porter la question à l'ordre du jour.

En tant que peintre, je m'occupe surtout de l'espace du peintre, et je pense que cet espace est relatif à l'Univers que le peintre s'est créé, et qu'il n'a pas, par conséquent, une valeur en soi.

L'espace du peintre est différent de celui de l'architecte, du sculpteur, et aussi de l'espace où l'on vit, et de l'espace géométrique.

Il ne faut donc pas interpréter l'espace à la façon du géomètre (quoique la géométrie puisse et même doive constituer un point de départ technique pour le peintre) et non plus, à la façon du physicien ou

du biologiste (quoique la Science puisse, elle, aider l'artiste à créer son Univers). L'artiste vit cependant dans le monde des phénomènes, et notre construction mentale et sensible ne peut pas se passer d'une notion de l'espace quelle qu'elle soit, empirique ou aprioristique.

Mais, comme je l'ai observé plus haut, l'espace du peintre n'est pas celui dans lequel on vit; nous nous en servons, mais à la façon du *danseur* qui semble ramasser l'espace en dansant et s'en draper comme d'un vêtement. Ainsi, l'espace qui est autour du danseur, et que celui-ci a l'air de modeler, n'est déjà plus l'espace dans lequel on vit, il est l'espace de l'art, qui participe aux mouvements, à la vie de l'art.

Ainsi les formes que le peintre invente vivent dans cet espace dont l'artiste s'est emparé, et vivent aussi dans la matière dont l'artiste se sert, et vivent en outre, et avant tout, dans l'esprit de l'artiste, qui est lui-même forme.

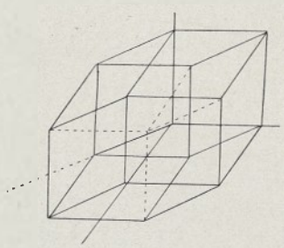
Quoique l'espace du peintre ne soit pas non plus, comme nous venons de le dire, celui du géomètre, on parle souvent de géométrie à son sujet.

Il faudrait donc préciser de quelle géométrie on entend parler. Car, si l'espace n'est pas une forme absolue dans le sens objectif, cette forme peut tout de même se manifester de différentse manières, et à chacune d'elles peut correspondre un système géométrique qui l'interprète.

Poincaré dit qu'« il n'y a pas de géométrie plus ou moins vraie, mais des géométries plus ou moins commodes ».

Au temps du cubisme et du futurisme, nous avons cru que la géométrie *non-euclidienne* était la plus commode pour atteindre des réalités supernaturelles, super-réelles, par le moyen de l'hyperespace et de la 4e dimension. Encore aujourd'hui il y a des artistes qui le croient, mais, peut-être, ont-ils une idée assez imprécise de cette fameuse 4e dimension.

Nous savons aujourd'hui qu'une géométrie non-euclidienne nous conduirait en dehors de notre domaine, dans une région de réalités possibles du point de vue spéculatif, mais moins possibles et non concrètes, du point de vue de l'art.



Voici un hypercube tracé géométriquement, il montre toute une structure logique qui est relative au raisonnement du géomètre, mais non à celui de l'artiste.

Peut-être que dans le domaine de l'art décoratif et ornemental, des corps réguliers à 4 dimensions ou hypercorps, peuvent être utilisés, comme, semble-t-il, cela a été fait par l'architecte Claude Bragdon, de New-York.

Il n'est pas moins avéré, à mon avis, que l'espace du peintre n'est ni à 2, ni à 3, ni à 4 dimensions, c'est un espace sujet à de nombreuses variations, qui sont relatives à la fin que se propose le peintre, et aussi à la technique, à la matière employée par lui.

Par exemple l'espace du mosaïste, celui du peintre verrier, celui de la fresque ou de la peinture à l'huile, autant de concepts d'espace différents les uns des autres.

Ces choses sont clairement expliquées dans la « Vie des Formes » de Focillon, mais combien de peintres et de critiques connaissent ce livre admirable ?

En conclusion on peut dire que l'espace du peintre est à N dimensions, et sa notion, reliée à une conception dynamique de l'étendue (autant dire : simultanéité) convient seule à l'art de peindre, phénomène, comme a dit Stravinsky à propos de la musique, qui nous est donné pour instituer un ordre dans les choses, et surtout un ordre entre l'*homme et le temps,* à quoi nous nous permettons d'ajouter : entre l'*homme et l'espace,* le concept d'espace dont il s'agit pour nous étant espace forme plus espace temps, c'est-à-dire étendue et durée simultanées.

En réalité, donc, on ne peut pas avoir une idée de l'espace satisfaisante pour le peintre sans *simultanéité.*

L'importance que les futuristes ont donné à la *simultanéité* dans leur manifeste de 1910, se révèle aujourd'hui particulièrement justifiée et actuelle.

Apollinaire, tout en nous mettant en garde contre les dangers des « états d'âme », avait prévu les développements possibles qui étaient dans le « dynamisme plastique », lorsqu'il écrivait (en 1912) qu'il permettait « de passer de la mélodie à la symphonie ».

Je dirai, pour terminer, au sujet de la géométrie à laquelle l'artiste a le droit de s'appuyer (on pourrait dire même l'obligation, s'il ne veut uniquement se baser sur le don naturel et sur le goût, comme les modistes), qu'il ne faut pas la considérer comme « *moyen d'expression* », mais comme « *moyen de construction* ». Et de ce point de vue, toutes les géométries, pourvu qu'elles soient prises sérieusement, peuvent être utilisées, ainsi que les rapports d'harmonie bien connus et la mathématique en général.

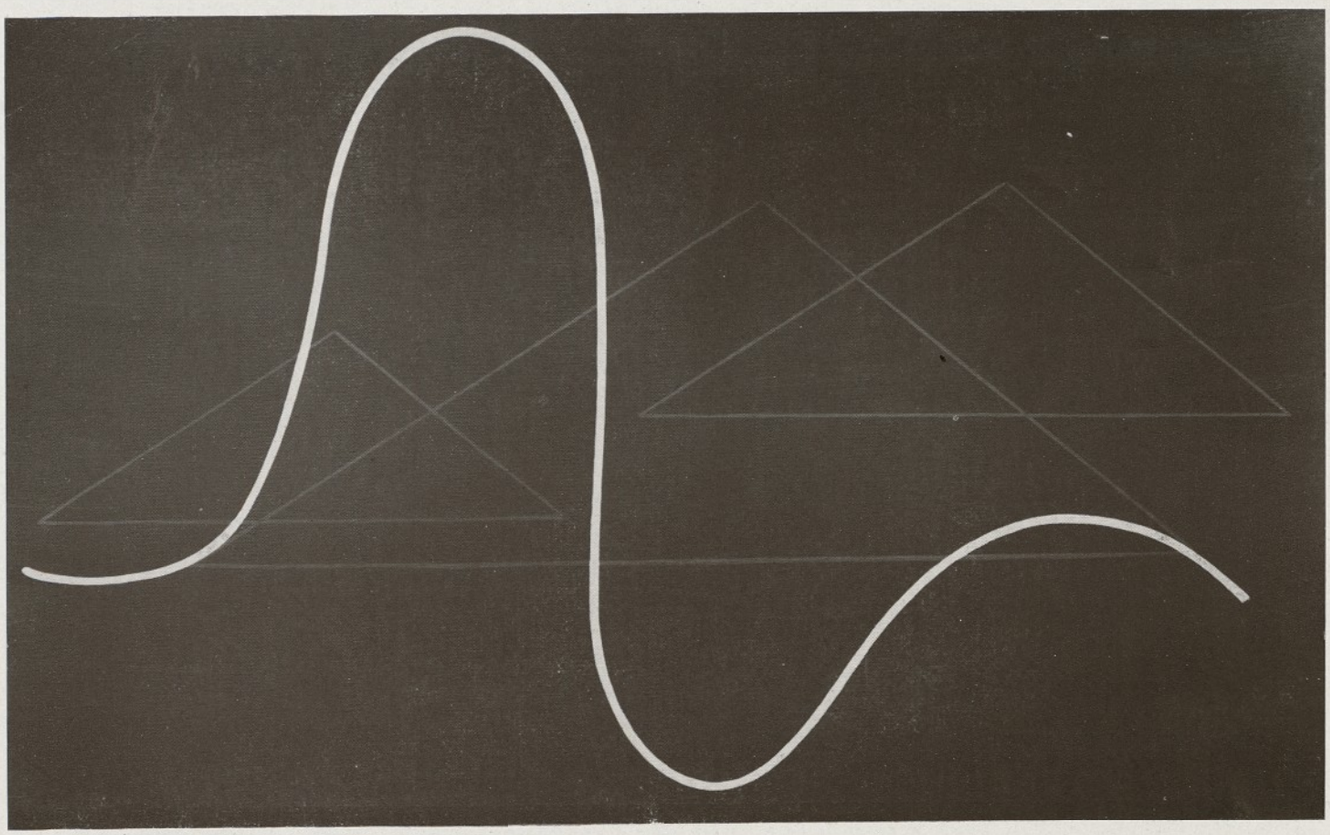
Les exemples que je donne appartiemment à la géométrie analytique.

Sur un rectangle $\frac{\sqrt{5}-1}{2}$ et sur un rectangle $\sqrt{2}$ j'ai tracé les courbes cubiques reproduites ici; elles donnent, selon moi, une représentation de l'espace que je considère comme une base permettant d'exprimer autre chose qu'une équation.

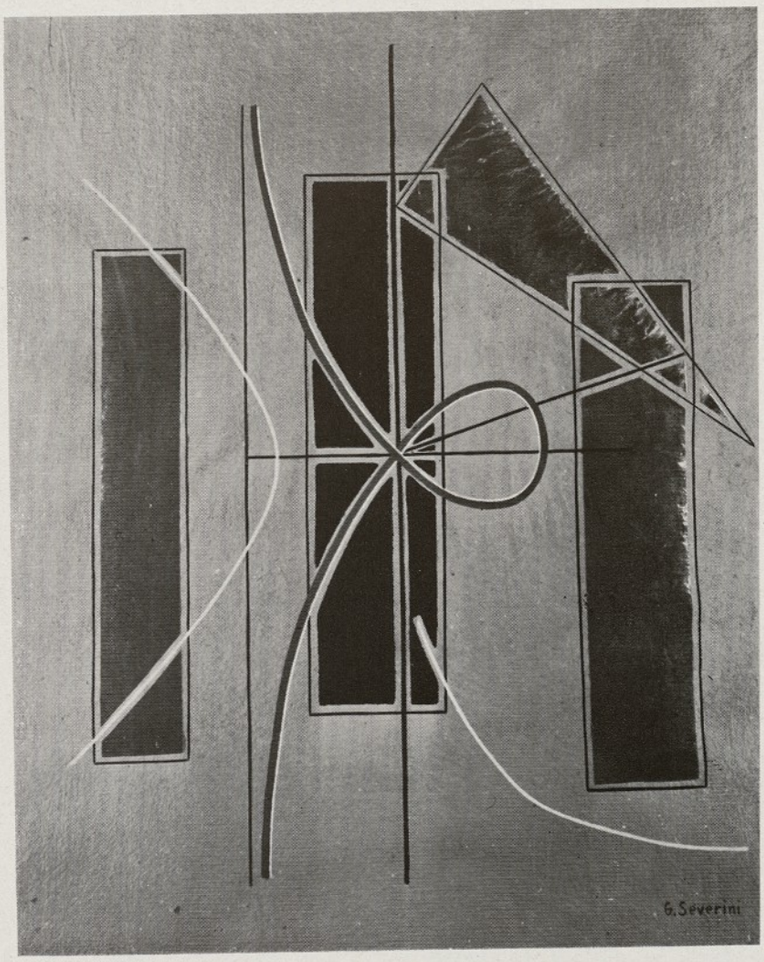
En tant que « moyen », la géométrie la plus commode pour l'artiste est peut-être et toujours la Géométrie Euclidienne, d'autant plus qu'elle n'empêche pas de faire appel à d'autres géométries si nous le voulons, dans le but de transposer une forme dans un autre espace, lorsque des nécessités techniques l'exigent. Mais cela regarde surtout l'art mural monumental.

Je n'ai pas épuisé, loin de là, tout ce qu'il y aurait à dire sur l'espace, mais j'espère avoir contribué à mettre un peu de clarté sur cette question.

GINO SÉVERINI



SEVERINI. Courbe cubique dans un rectangle $\frac{\sqrt{5}-1}{2}$
(Construction)



SEVERINI. Courbe cubique et hyperbole dans un rectangle $\sqrt{2}$

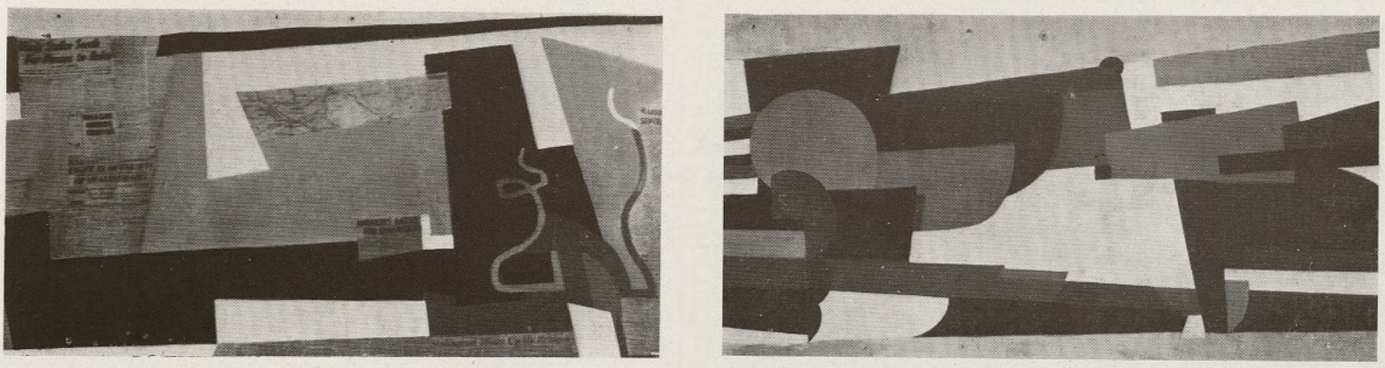
Arp (à propos de Hans Richter)

Hans Richter est l'arrière-arrière-petit-fils des scribes égyptiens. Ses rouleaux hiéroglyphiques font partie des documents les plus vénérables de la calligraphie humaine. Bien qu'il soit classé parmi les artistes dynamiques et constructivistes qui comprennent la réalité en mouvement, en développement, je suis persuadé qu'à ses rêves ne sont étrangers ni le vent du sud ni les larmes de la couleur du pavot.

Richter se fit connaître d'abord par ses rouleaux hiéroglyphiques, ses rouleaux de dessins, ses dessins sur de longs rubans de papier. Dans ces dessins il fixait le mouvement d'une poésie de formes plastiques. Il y développait les mouvements de groupes de formes isolées, de plans, de lignes. Richter se passe de faste inutile. Son tableau-poème est à la fois apollonien et dionysiaque, « non à différents moments, mais ivre et sobre en même temps ». Bien que de fines étincelles grésillent de la nudité des cubes, seule une sorcière rose n'admettra pas qu'elles ne fassent partie d'un grand jeu profond. Sans arrogance, ces cubes s'entassent, s'adossent à des arcs sonores, rêvent d'une sur-perle dynamique au paisible cœur atomique qui vogue de voie lactée en voie lactée. Des lignes montrent des tours d'adresse éblouissants. Des lignes-mères traînent derrière elles de jeunes lignes. Des points sont forts comme les graines. Combien nous apparaissent misérables auprès de ces œuvres les entrailles dorées, les couronnes et les trésors tourbillonnants.

Je connais Richter depuis les années de notre jeunesse. Je connais son œuvre et l'œuvre de Viking Eggeling. Ils ont un égal mérite dans la réalisation dynamique de l'art plastique. C'est de leurs rouleaux qu'est sorti le film abstrait. Il est certain que Richter a réussi à faire de ces rouleaux de dessins des poèmes grandioses.

Aujourd'hui il peint des tableaux dynamiques-statiques, symboles des fruits spirituels qui mûrissent dans l'espace humain de son cœur.



HANS RICHTER. Détails de « Stalingrad » (1943) film-collage et de « Invasion » (1945)

Alberto Giacometti

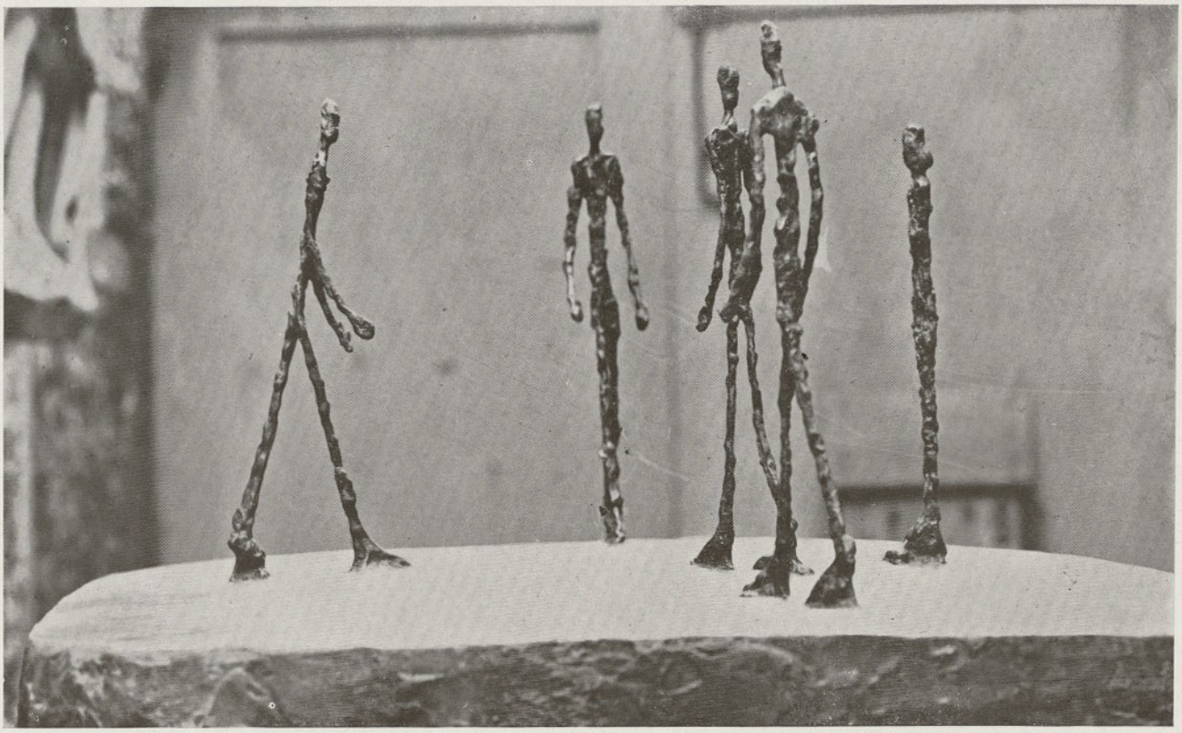
Il m'avait bien avertie : on ne peut pas exprimer par des mots ce qu'on a dans l'œil et dans la main. Les paroles faussent les pensées, les écrits faussent les paroles : on ne se reconnaît plus. Après avoir fait cette déclaration, il m'avait tout de même dit qu'il ne croyait pas à un problème de l'espace, que l'espace est créé par les objets, qu'un mobile se déplaçant tandis qu'aucun point de son corps n'est en contact avec un autre objet n'aurait pas la sensation de l'espace. Ce qui comptait pour lui, c'était le sujet. L'espace, les formes, la toile, le plâtre, le bronze... autant de moyens. L'important était de recréer un objet qui pût donner la sensation la plus proche de celle ressentie à la vue du sujet.

La sculpture reposait sur le vide. C'est l'espace qu'on creuse pour construire l'objet et à son tour l'objet crée un espace. L'espace même qui était entre le sujet et le sculpteur.

— « Ce chat venait vers moi, je le voyais de face. Un chat est étroit il passe entre deux objets aussi rapprochés (Giacometti étendait les mains parallèlement à une distance de cinq centimètres environ).

S'il avait représenté l'animal d'après des mesures prises sur lui, ce chat, une fois sculpté, n'aurait pas pu passer, il aurait donné l'impression de ne pas pouvoir passer.

La statue demande autour d'elle une zone vide. C'est pourquoi il aime les petites statues, il faut trop d'espace



GIACOMETTI. Place avec cinq personnages (Photo Scheidegger)

aux autres. L'atelier tout entier pour « le chien qui défile la tête basse ».

L'espace est plus facile à rendre par la peinture que par la sculpture. Grâce aux deux dimensions on est à l'aise : tout est fiction. Mais nous ne savons rien de l'espace. Nous avons trop appris sur lui. Nous continuons à vivre dans l'espace de la Renaissance ; seul Cézanne avait bousculé le vieil ordre des choses. Bousculé, pas détruit.

Il m'avait dit aussi que ses statues n'étaient pas seulement des formes qui avaient pris leur place dans l'espace, mais aussi des formes qui le traversaient. Et caressant les très longs naseaux d'un cheval : « Il devrait percer l'espace .. »

Il avait ajouté des choses drôles et des choses sérieuses. Il les a vues écrites et il a pensé que pour chaque question il avait dix réponses contradictoires ; qu'il ne pouvait donc s'en tenir à aucune. Il a préféré leur substituer une sorte de poème qui commence dans la nuit de l'espace aboli et s'achève par l'évocation de l'espace sonore parcouru par les cloches qui l'ont réveillé à Venise un matin.

Un aveugle avance la main dans la nuit.
Les jours passent et je m'illusionne d'attraper, d'arrêter ce qui fuit.
Il n'y a rien à faire : je relis ce que vous avez écrit après notre conversation de l'autre jour, les mots dits se perdent une fois écrits.
Toutes les questions, toutes les réponses s'annulent. (A toutes les questions d'autres réponses).
Si je savais faire (mais je ne suis pas sûr de le vouloir) si je savais faire une sculpture, une peinture comme je veux (mais je suis incapable de dire ce que je veux ?). Si je savais les faire, elles seraient faites je pense depuis longtemps (oh je vois un tableau merveilleux et brillant mais il n'est pas de moi, il n'est de personne. Je ne vois pas les sculptures je vois le noir).
Mais alors je n'aurais plus à répondre vous ne me poseriez d'ailleurs pas de questions.
et je danserais
et je ferais des numéros !
Ah c'est trop joli, joli, joli.
Et je préfère m'arrêter plus tôt que de dire n'importe quoi de tort et de travers. (de travers la rue d'Alésia) à cheval sur l'arbre et je crie, je crie, je crie
huuuuuuuuuuuuuu !
non, à tort et à travers les feuillages.
Un aveugle avance la main dans le vide (dans le noir ? dans la nuit ?)
Les jours passent et je m'illusionne d'attraper, d'arrêter ce qui fuit,
je cours, je cours sur place sans m'arrêter
quoi ajouter ? je ne sais plus rien dire mais je sais rire (ce n'est pas vrai) ni danser.
Manie, manie manie maniaque qui manie ma manie qui maniaque me manie dans la vie qui, qui, qui, quoi ?
je ne sais pas
ri ra ro roue, rat
rit
li cant ti ti ti
les cloches
trou qui, trou qui, trou qui
troue, qui troue
non pas latrines
soporifiques
danse

ALBERTO GIACOMETTI

HENRI LAURENS. Bronze, 1951 (Photo Scheidegger)

Henri Laurens

La sculpture est essentiellement une prise de possession d'un espace, la construction d'un objet par des creux et des volumes, des pleins et des manques, leur alternance, leurs contrastes, leur constante et réciproque tension et, en définitive, leur équilibre.

A l'intensité de cette composition de formes correspond la réussite relative de l'œuvre, l'heureuse solution de son problème particulier. Elle doit être statique malgré son mouvement alors l'espace rayonne et se compose à partir d'elle.

J'ai fait des sculptures polychromées; je pensais abolir les variations de la lumière et fixer par la couleur le rapport des volumes une fois pour toutes : un volume rouge reste rouge dans n'importe quelle lumière. La polychromie est pour moi la lumière intérieure de la sculpture.

Avec la sculpture non polychromée, je crois qu'il n'y a pas lieu de penser à l'intervention de la lumière. Quand les formes arrivent à leur maturité, à leur plénitude, la lumière viendra d'elle-même s'y poser comme elle se pose dans un jardin sur un fruit mûr.

L'œuvre sculptée a son espace intrinsèque, sa place d'objet et l'espace qui dépend d'elle, en rayonnant autour d'elle et dont elle ne peut se passer. C'est-à-dire qu'il ne faut pas qu'elle soit étouffée ou perdue par le milieu ambiant.

La sculpture pas plus d'ailleurs que tout autre œuvre d'art, n'est pas faite pour les musées. La création d'expositions de plein air, sur le modèle de celle d'Anvers par exemple, ne constitue qu'un compromis, mais c'est déjà un progrès. Là, le sculpteur choisit son emplacement avec plus de liberté; un bouquet d'arbres, l'étendue verte d'une pelouse, le détour d'une allée peuvent aider à la présentation de la sculpture, mais un musée de plein air est tout de même un musée et les sculptures ne sont pas faites pour être exposées comme des échantillons du savoir-faire des sculpteurs.

HENRI LAURENS. Plâtre, 1951 (Photo Scheidegger)

La sculpture a sa place dans les monuments qui la font participer à la vie de l'homme. Elle est l'alliée naturelle de l'architecture, elle l'a toujours été aux grandes époques. Un Christ roman, une danseuse d'Angkor, avaient leur destination normale. Il faudrait concilier cette utilisation de la sculpture avec le principe que je pose comme essentiel : l'occupation totale de l'espace sous les trois dimensions, toutes les faces de la sculpture offrant un égal et même intérêt et peut-être une nouvelle assimilation de l'architecture.

Ce sera le travail des jeunes sculpteurs. Nous autres qui venont de l'époque cubiste, livrés tout entiers aux recherches, aux essais, à leur lente mise au point, ne pouvions nous occuper de leurs applications. Le temps n'était pas encore venu, et les architectes ne cherchaient qu'à obtenir un parfait dépouillement, revanche des surcharges à la mode au XIX^e siècle. Ils n'étaient pas disposés à une collaboration trop décriée. Mais je pense que, dans l'avenir, à la faveur du travail accompli par leurs aînés, sculpteurs et architectes établiront les conditions d'une nouvelle alliance.

HENRI LAURENS

MARINO MARINI. Peinture sur papier, 1951

Marino Marini

MARINO MARINI. Bronze, 1951 (Bückholz Gallery, N. Y.)

Je ne pense pas que l'espace soit un problème. Je ne pense pas que l'artiste ait à se préoccuper de théories plus ou moins éphémères, toujours changeantes.

L'artiste essaie de créer une œuvre et, s'il y réussit, c'est parce que son inspiration et la docilité de sa main à suivre son inspiration apportent nécessairement la solution du problème. D'ailleurs, s'il y avait un problème, il serait différent pour chaque œuvre nouvelle.

Henry Moore

« La sculpture est constituée par un nombre infini de contours. »

Cette définition suggère qu'on tient seulement compte de la silhouette plane; or, il faut aussi considérer une sculpture de son centre intérieur vers l'extérieur.

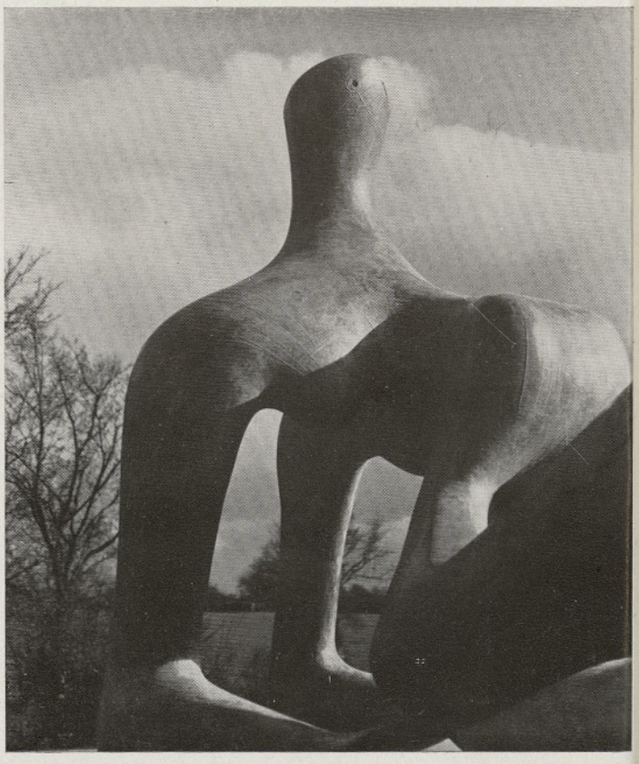
« La sculpture est la science du creux et de la bosse. » (Rodin).

Ici, l'attitude est plus respectueuse des trois

MARINO MARINI. Peinture sur papier (cm. 87 × 64) (Coll. Richard Jucker, Milan)

HENRI MOORE. Grande figure couchée. Bronze, 1951 (Coll. "Art Council")

HENRI MOORE. Détail de la Grande figure couchée.



dimensions mais elle n'implique pas tout de même le sens spatial que doit avoir une sculpture. Car « le creux et la bosse » ne décrivent aussi que des surfaces.

« La montagne est énergie sculpturale. » (Gaudier Breszka).

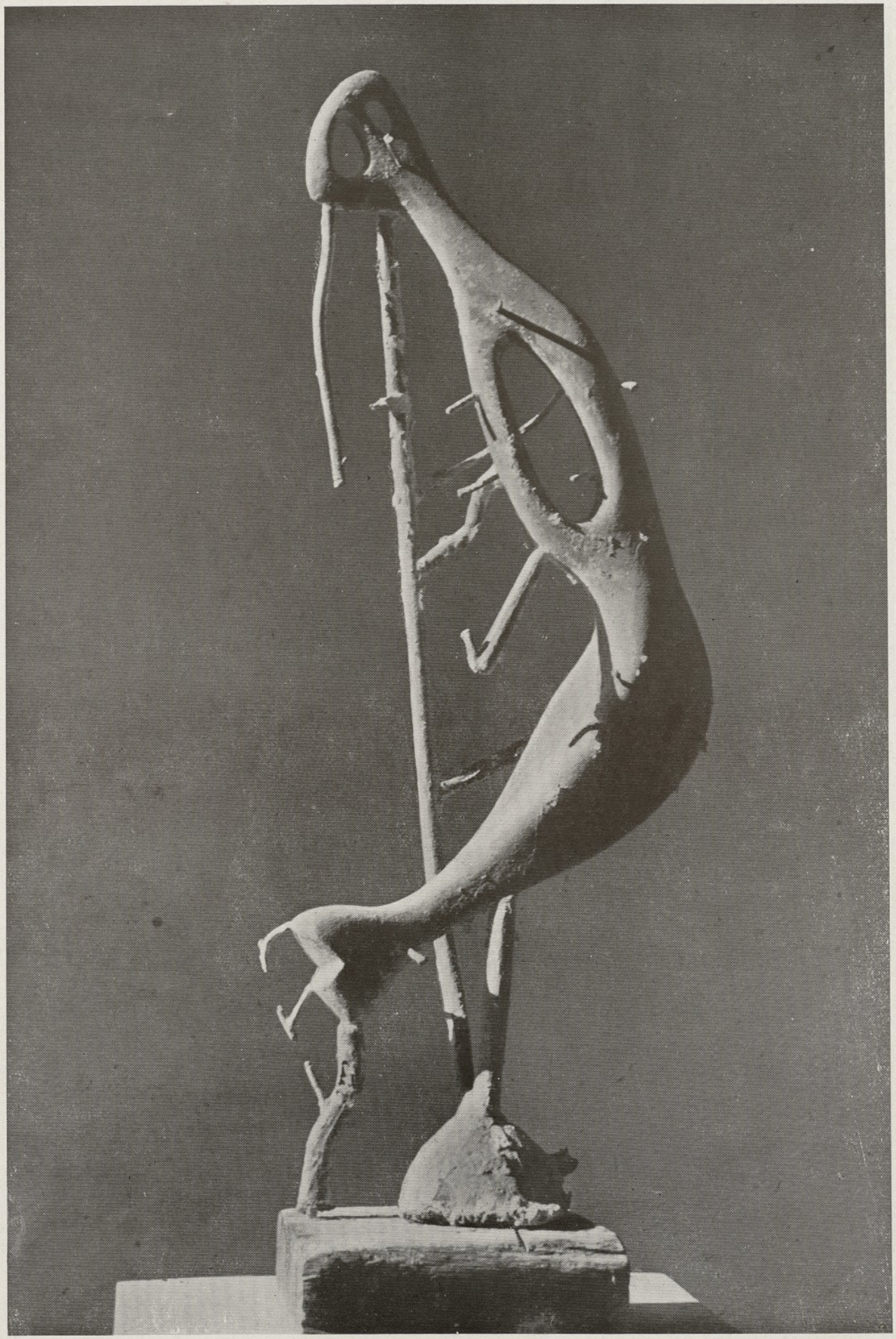
Ceci se rapporte aux surfaces, aux reliefs, plus qu'aux volumes. La montagne n'est qu'une projection, une excroissance à la surface de la terre, c'est la terre elle-même qui donne une idée complète de la forme.

Une définition exhaustive de la sculpture devrait faire état de la forme dans un cercle — c'est-à-dire de la forme dans l'espace — le « revers » d'une forme doit pouvoir être connu au moment même où l'on regarde sa « face »; son volume — l'espace que cette forme déplace dans l'air — doit être perçu aussi en même temps.

Espace et Forme, lorsqu'on les appréhende complètement, ne font qu'une seule et même chose.

Vides dans la sculpture.

Un bloc de pierre peut porter un trou qui le traverse et ne pas en être amoindri — si ce trou est d'une taille, d'une forme et d'un sens calculés — suivant le principe de l'arche, il peut rester aussi solide.



HENRI MOORE. Bronze, 1951

HENRY MOORE. Tête d'Animal, Bronze, 1951 (Coll. Peter Pears, Esq.)

Le premier trou pratiqué dans un bloc de pierre est une révélation. Ce vide relie une face avec une autre face, les transforme immédiatement en objets plus représentatifs des trois dimensions. Un vide peut avoir en soi autant de sens formel qu'une masse solide.

Sculpter l'air est possible, là où la pierre cède la place au vide qui devient la forme recherchée et considérée.

HENRY MOORE

Antoine Pevsner

A lire nos périodiques et à écouter les artistes et les critiques d'art de toutes les tendances qui s'entichent d'une idée de l'espace, non parce qu'elle est juste, mais parce qu'elle est actuelle parce qu'elle est à la mode, me sera-t-il permis de me mêler à ces illustres lois de contestation de l'espace ?

Je ne manquerai pas d'exprimer mon opinion au sujet d'une invention des théoriciens de l' « espace nouveau » bien qu'elle me paraisse mesquine et presque ridicule. Enfin, est-il besoin d'éviter une équivoque sans cesse renaissante ? Je ne me flatte pas de l'espoir d'avoir percé toutes les énigmes de l'espace que nous avons proclamées dans notre jeunesse (Manifeste constructiviste, 1920, Gabo et Pevsner) mais je crois que nous avons distingué les qualités constantes de l'espace qui ont toujours la même valeur au point de vue de la science.

Henri Poincaré, portant un jugement sur l'espace dans sa dernière pensée, écrivait : « Nous ne pouvons pas choisir parmi nos sens ceux qui nous

donneront tout de l'espace et ne nous donneront que cela. Il n'en est pas un qui puisse nous donner l'espace sans le secours des autres. Il n'en est pas un non plus qui ne nous donne une foule de choses qui n'ont rien à faire avec l'espace.

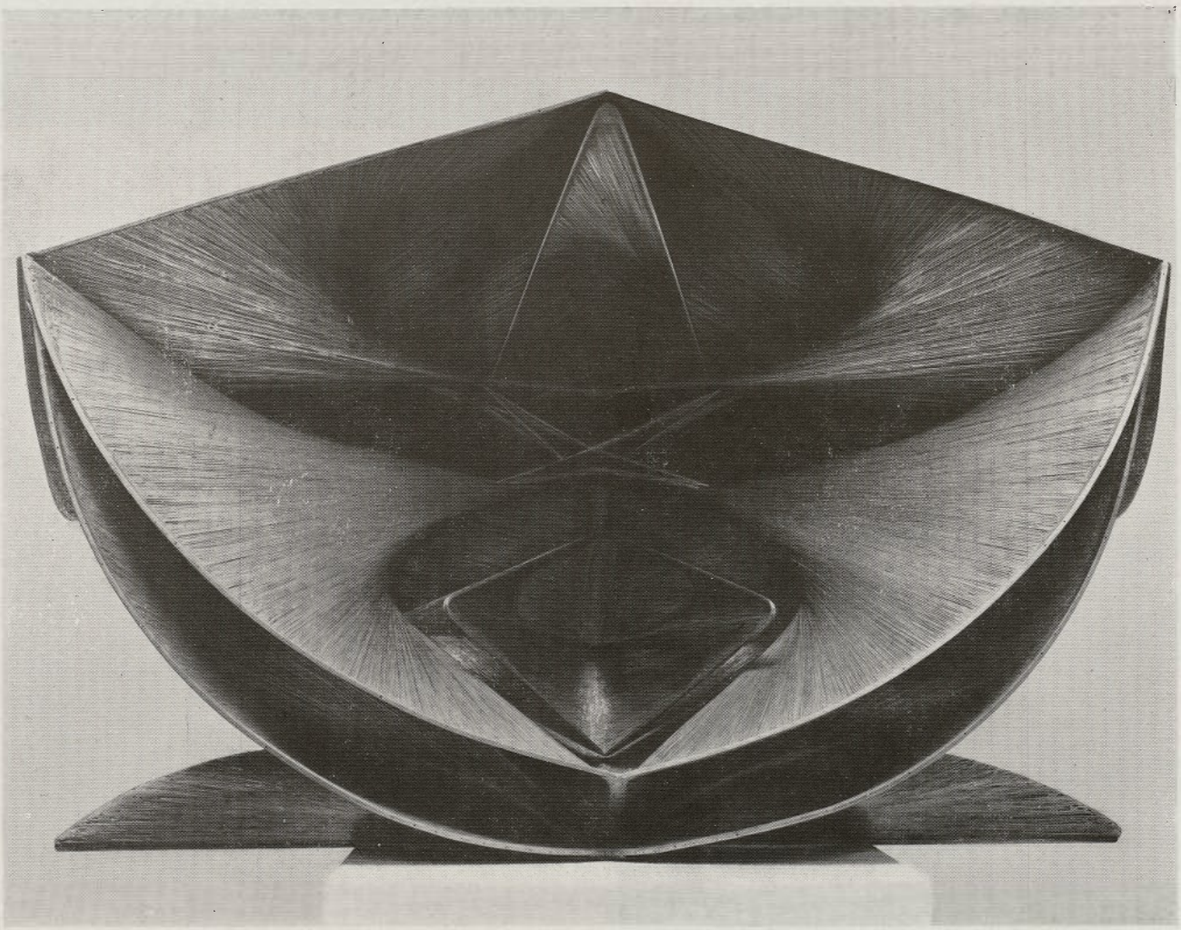
L'étude de la structure d'une sculpture par notre intuition de l'espace et le rapport de l'espace avec nos sens nous apprend la grande différence entre l'ancienne définition de l'espace dans la sculpture classique traditionnelle et la nouvelle conception de la construction spatiale; c'est que celle-ci est plus large en ce sens qu'elle permet de remplacer la masse compacte de la matière par tout autre système constructif; de plus, la construction spatiale nouvelle ne définit pas seulement l'espace; elle définit le temps; elle nous apprend ce qu'est la sculpture massive statique ou une construction spatiale cinétique et dynamique.

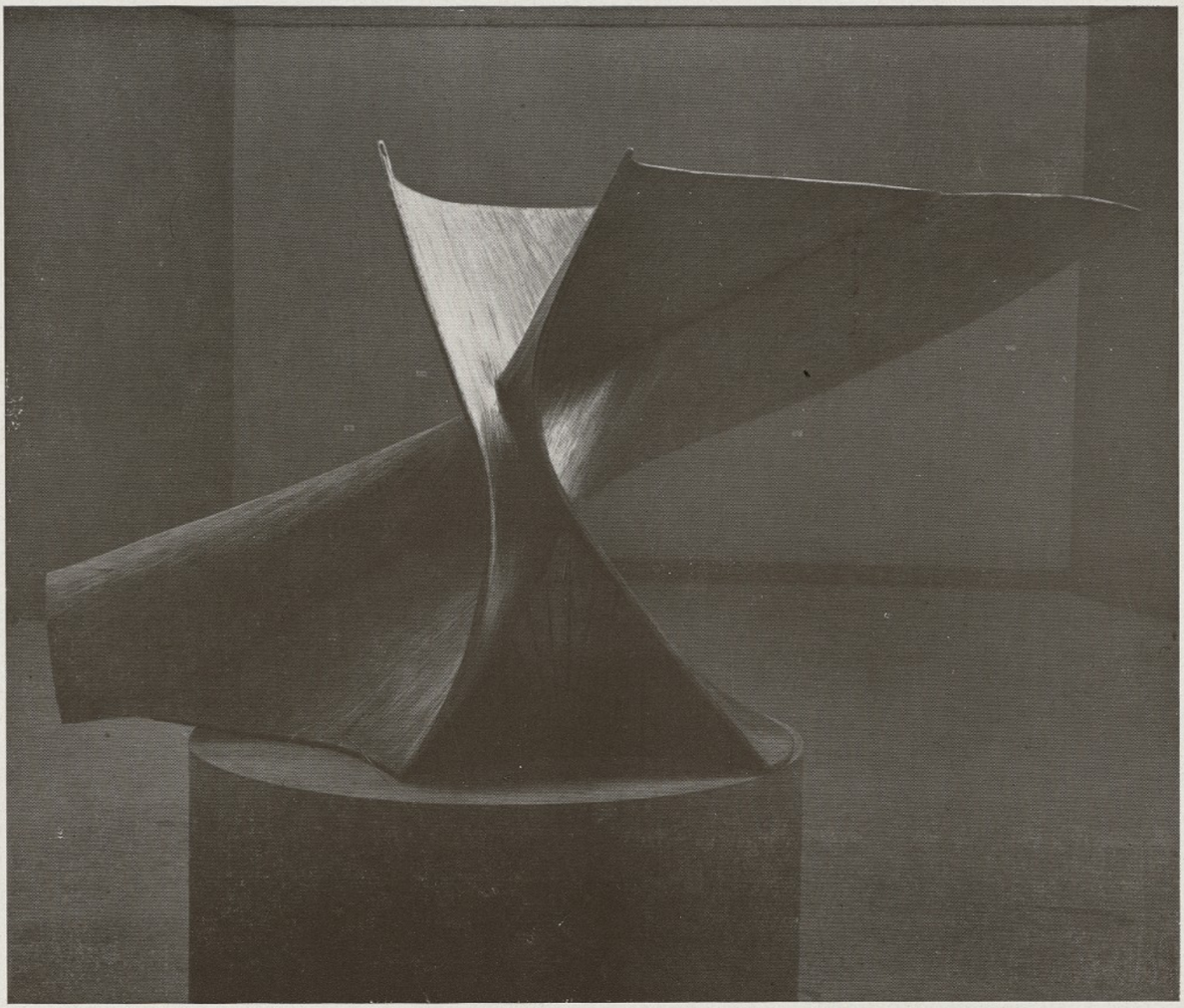
Le plasticien primitif a mesuré l'espace selon son petit bloc de bois ou de pierre dont il s'est contenté par le besoin de sa vision intuitive. Nos ancêtres de la sculpture égyptienne et grecque étaient forts en géométrie plane et ne voyaient pas dans l'espace. Ce n'est pas que l'intuition de l'espace leur ait fait défaut, mais ils n'ont pas eu la possibilité de se dégager de leurs méthodes millénaires, de leur matière de volume massive en bloc, pour représenter leur conception de la sculpture dans l'espace. Dans la sculpture traditionnelle classique de la masse compacte avons-nous de l'espace? Non. D'abord les figures ainsi sculptées n'ont que deux dimensions, comme la surface de la peau et comme la surface de la rétine, mais on introduira les troisième et quatrième dimensions en faisant intervenir dans la sculpture les formes spatiales, c'est-à-dire construites avec l'espace même, car il est certain qu'on ne puisse construire l'espace sans des ensemble de sensations simultanées de l'espace. Grâce à des matériaux nouvellement créés, nous avons la faculté de construire un « contenu physique » et cette faculté pourrait nous permettre de construire un espace à quatre dimensions, c'est-à-dire le temps.

Si on veut coordonner l'espace à quatre dimensions avec l'espace qui a rapport au sens du toucher et quand on veut combiner d'autres sens simultanés, comme les éléments cinétiques et dynamiques, alors le nombre des dimensions sera davantage augmenté.

Je me suis efforcé d'expliquer les divergences entre les deux tendances de la sculpture : les artistes sculpteurs de deux écoles ont des tendances mentales opposées; ceux qui suivent les méthodes millénaires d'attaquer le bloc massif, — le marbre ou le calcaire, ou le bois, — sont des naturalistes; ils sont en général finitistes, et ceux que j'appelle les constructivistes sont des idéalistes car les constructivistes captent l'espace, pour ainsi dire ses

ANTOINE PEVSNER. "Germe", Construction, 1949. Cuivre





ANTOINE PEVSNER. Projection dynamique au trentième degré. Construction, 1950-51

forces, et les dirigent dans leur construction et les plient aux besoins de leurs œuvres. Les naturalistes se basent sur leur point de vue physique pour modeler leur monde limité. Leur sculpture est subordonnée à certaines lumières; ils ne peuvent représenter les corps transparents, ni lumineux; au contraire, les idéalistes n'ont pas la même conception : ils croient à l'infini et ils mettent en relief une surface développable et la rendent palpable. Il n'y a donc aucun espoir de voir l'accord s'établir entre les naturalistes et les idéalistes constructivistes.

L'uniformité dans la sculpture traditionnelle depuis des siècles a conduit la sculpture à la mort parce que c'est la porte close à tout progrès. Leur idéal est trop vieux pour subir une réorganisation de leur ancienne façon de voir l'espace.

Et alors, je ne puis m'empêcher de penser à certains artistes qui prétendent démontrer la possibilité de construire des couleurs dans l'espace. Ce système indécis dans notre esprit, peut-on le justifier physiquement ? car construire les couleurs dans l'espace absolu, soi-même par rapport à l'éther, c'est construire des phrases qui n'ont aucun sens. Il suppose qu'il n'y a pas de vérité d'une science déjà faite et qu'ils veulent que leurs prétentions se suffisent à elles-mêmes. Le système qui ne comporte aucune démonstration véritable où les vérifications font défaut n'a pas de sens.

La construction spatiale et son but ne se mesurent pas par les divisions d'un mètre : l'œil est la principale voie de mesure par où le sens commun peut considérer les infinités de l'espace. L'espace est une poésie qui se sent au lieu de se mesurer. L'espace se révèle soudain et entier; l'espace se manifeste immédiatement, se montre tel que son auteur l'a conçu.

ANTOINE PEVSNER

Le Vide actif

par Michel Seuphor

I

La couleur au peintre, la forme au sculpteur.

Peindre c'est exalter la lumière, la posséder par l'intérieur, la distiller.

Sculpter c'est posséder l'espace.

Peindre est un acte lyrique; sculpter est une entreprise lente de la volonté, un duel concerté avec le vide.

A cause de la couleur, qui est son élément premier, la peinture contient toujours une part de *cri* — même la plus stylisée, la plus terne.

A cause de ses trois dimensions et de sa monochromie, toute sculpture contient une large part de *style* — même celle qui nous paraît la plus directe, même celle que l'on a polychromée pour la rendre hallucinante (je pense au « Grand Rythme » d'Etienne-Martin exposé au dernier Salon de la Jeune Sculpture).

Dans son aspect le plus proche de la peinture, je veux dire dans le bas-relief, la sculpture est l'œuvre d'un dessinateur sobre, lent et précis (les bas-reliefs en bois de Arp et ceux en pierre de Hajdu).

Ainsi la sculpture, par son inévitable lenteur, est toujours style; l'improvisation spasmodique y est l'exception, l'anomalie. Même alors, je crois que la sculpture suggère toujours le style : les récentes œuvres de Giacometti sont à base d'archaïsme grec qu'un chiffonnage expressionniste ne suffit pas à rendre méconnaissable.

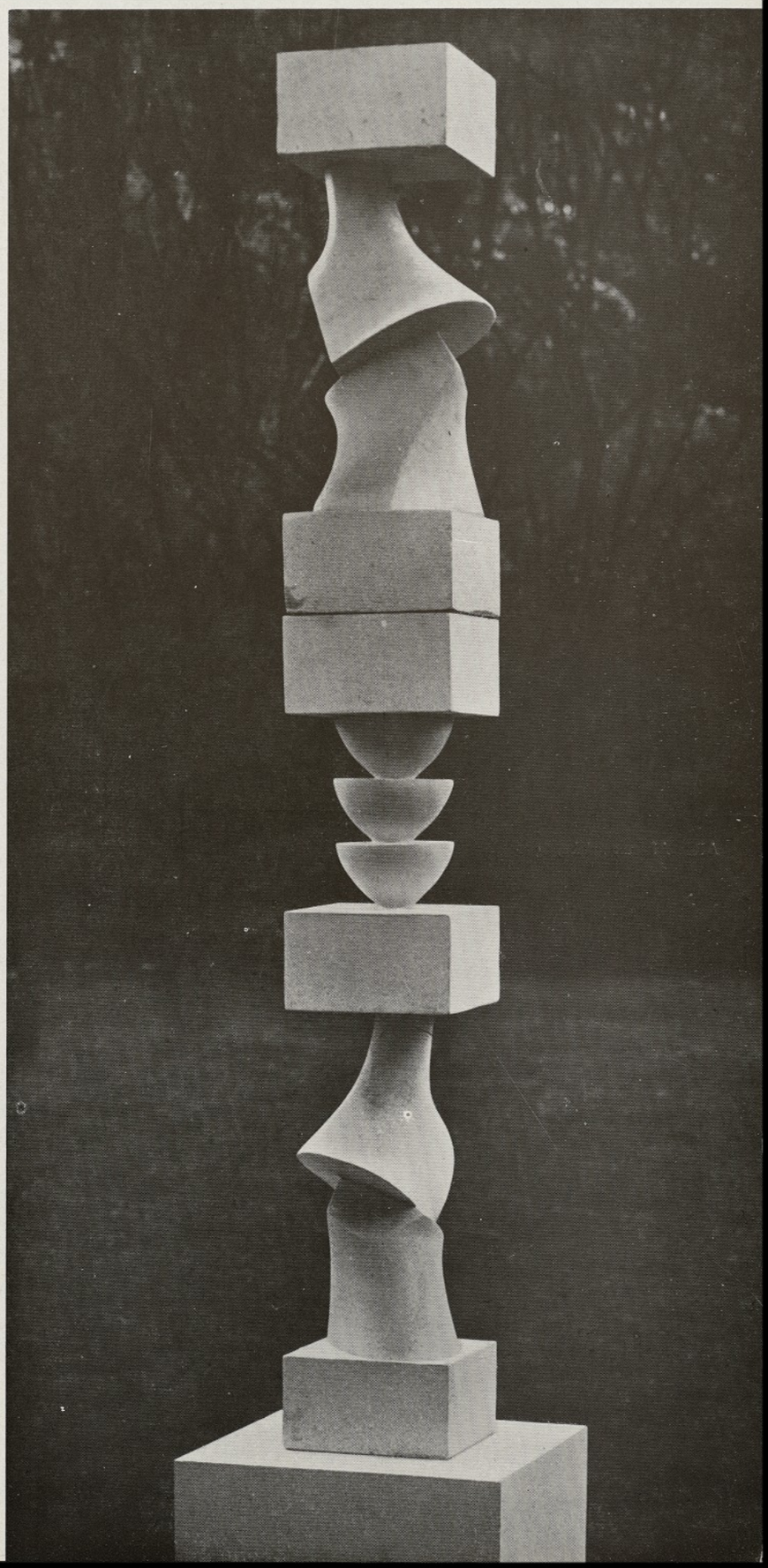
II

Il n'y a pas de sculpture aboutie qui ne soit style. Brancusi, Arp, Gilioli, Anthoons, Béothy, Vitullo, Laurens, Lipchitz, Stahly, Knoop, Mary Callery, Schnabel...

Les bas-reliefs polychromés de l'époque cubiste de Laurens sont en réalité de la peinture, et de la très bonne. Les *Sirènes* du même Laurens sont de la sculpture dans le plein sens du mot : équilibre de tensions entre le volume et le vide. Le vide ici n'est pas une simple négation du volume : c'est un vide actif et qui accuse un dialogue entre deux puissances égales. Au sculpteur, précisément, de les rendre égales.

Lorsque l'équivalence des deux forces s'établit dans l'unité de mesure d'un même rythme, il y a repos, il y a style parfait. C'est là peut-être, dans l'égalité dynamique de deux forces équivalentes, qu'il faut trouver le sommet de la création, l'apaisement momentané, le fragile bonheur qui est la récompense des conquêtes bondissantes et des montées ardues. Je pense ici aux plus belles œuvres de Jean Arp : *le Torse, Rêve de Hibou, Coquille géométrique-agéométrique.*

A signaler aussi le parfait équilibre dynamique des deux grandes sculptures de Otto Freundlich qui



ARP. Colonne, 1948-50

ARP. Ali aux griffes, 1950

se trouvent toujours dans son atelier, rue Barbusse, et qui comptent parmi les plus belles œuvres monumentales de l'art moderne. On trouve rarement une plus parfaite réussite dans l'utilisation de la puissance du vide.

L'artiste doit savoir que l'espace sculpte avec lui. Le vide agit, et ce qu'il fait est positif. Dans toute œuvre sculptée qui n'agace pas le regard on constate une tension résolue entre le vide et la masse.

III

La simple sphère est un objet indifférent et inexpressif. Mais dès qu'elle s'étire un peu et devient ovoïdale une tension intérieure s'établit entre le petit et le grand côté, et le dessin aussitôt intéresse le regard. Le vide ici n'intervient pas encore, il est neutralisé par l'arc de la courbe parfaite (Brancusi).

Il intervient à peine plus dans certaines pierres ou bois d'Anthoons, de Lipsi, de Vitullo où l'action du sculpteur se borne volontairement à un graphisme plus ou moins prononcé, ou encore, comme chez Hajdu, à une écriture légère de reliefs. Ces œuvres sont alors à la sculpture proprement dite ce que le dessin est à la peinture. Mais il y a des maîtres du dessin et, de même, il y a des maîtres de la sculpture graphique. Plus de délicatesse, ici, que de force. Disons plutôt que la force s'efface pudiquement pour favoriser les chances de la finesse. Nous savons fort bien qu'un artiste qui n'a pas de finesse peut avoir de la force, même de l'originalité spectaculaire. Mais je crois que la finesse décèle toujours, pour le regard quelque peu pénétrant, une force dominée mais présente.

Sculpture molle est impensable.

IV

Ces choses peuvent être vues plus clairement aujourd'hui grâce à l'art abstrait qui fut, dans le premier quart de ce siècle, une méditation profonde sur la nature de l'art.

L'art abstrait ayant repensé l'art depuis ses fondements, depuis ses raisons d'être, la destinée de chaque branche, de chaque matière, apparaît maintenant avec plus d'évidence, permettant à l'artiste à la fois plus d'efficacité et plus d'audace. Que l'on me comprenne bien, je veux dire que cela conduit aussi à des hérésies plus conscientes, à des crimes plus troublants contre la règle établie, à des inventions enfin qui peuvent allier le calme du classique à la claire et rare résonance d'une personnalité (les stèles plissées d'Hajdu).

V

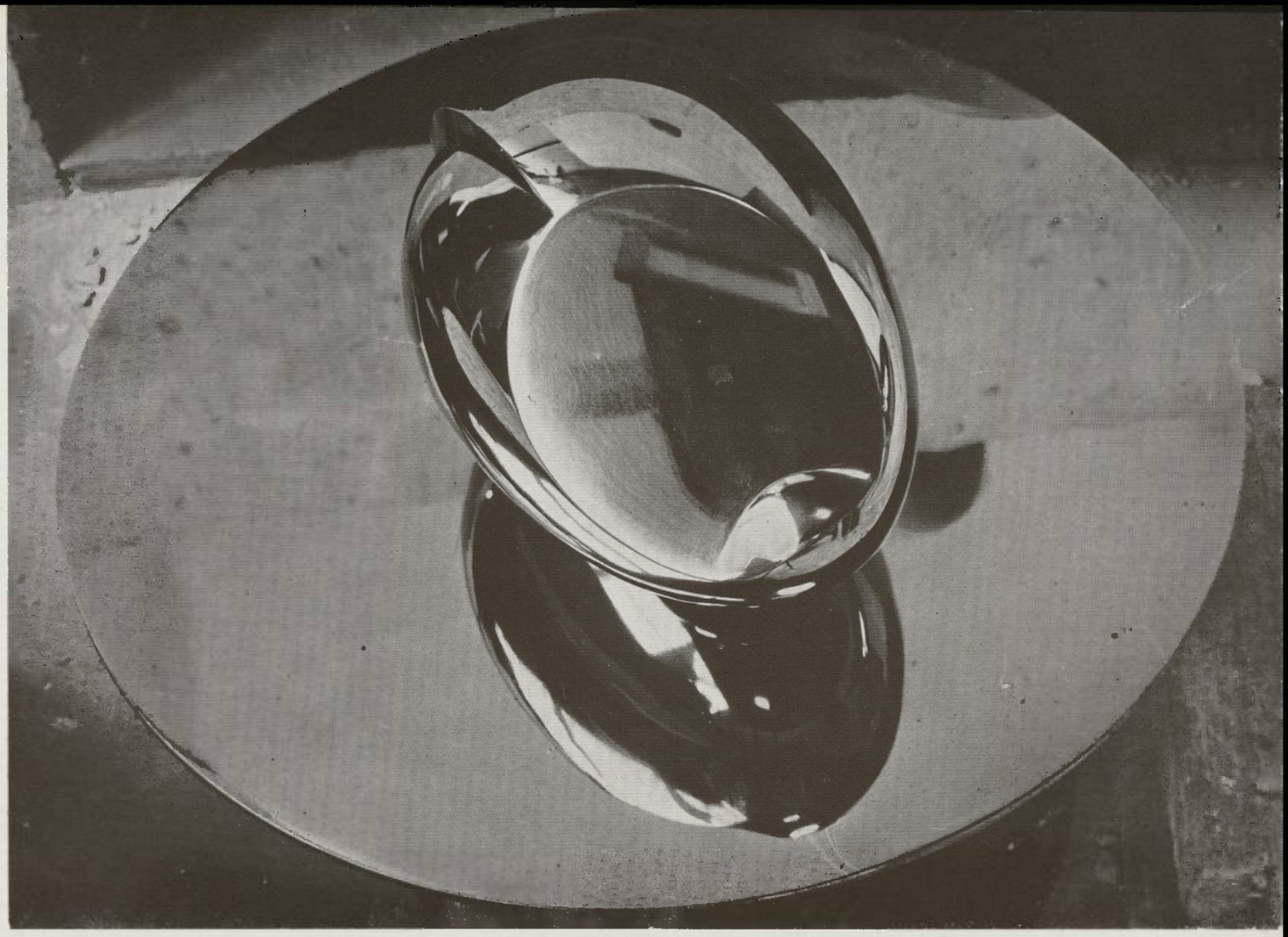
Toute la sculpture moderne a son fondement dans deux directions complémentaires : la sculpture cubiste et l'ovoïde de Brancusi.

On sait ce que le cubisme doit lui-même, dans son point de départ, à la statuaire nègre. Brancusi en semble avoir été lui-même touché un court moment. Toujours est-il que vers 1920 deux voies se sont nettement séparées. Les cubistes (Lipchitz, Laurens, Archipenko) ont donné la préférence à l'arête dure et la ligne droite. Brancusi ne les a pas suivis. Par une très lente évolution, qui est un émouvant approfondissement de formes simples, il arrive à l'ovoïde (*le Commencement du Monde,* 1924), d'où Arp extraiera ensuite la multiplicité de ses formes ondulantes de frémissante et magique féminité. Il restera pour les temps futurs le grand classique de la courbe par laquelle il exprime un divin dépouillement de l'esprit : « Das ewig Weibliche », l'éternel féminin dans les lacs et les lacis duquel nous devons trouver l'apaisement des sens, peut-être même, à en croire Goethe, l'issue de toute métaphysique.

Après lui, les Gilioli, les Hajdu, ont brodé sur les mêmes thèmes, le premier avec une puissance mesurée, le second avec raffinement. Parallèlement, sur la même voie, nous avons vu les œuvres de femmes de grand talent : Day Schnabel, Barbara Hepworth, Guitou Knoop.

VI

Le premier qui ait fait usage, en toute conscience, du vide actif, j'entends d'un vide qui se prononce positivement dans l'œuvre en sens inverse de la ronde-bosse, semble avoir été Archipenko avec ses statuettes de 1912.



BRANCUSI. Le nouveau-né, 1915

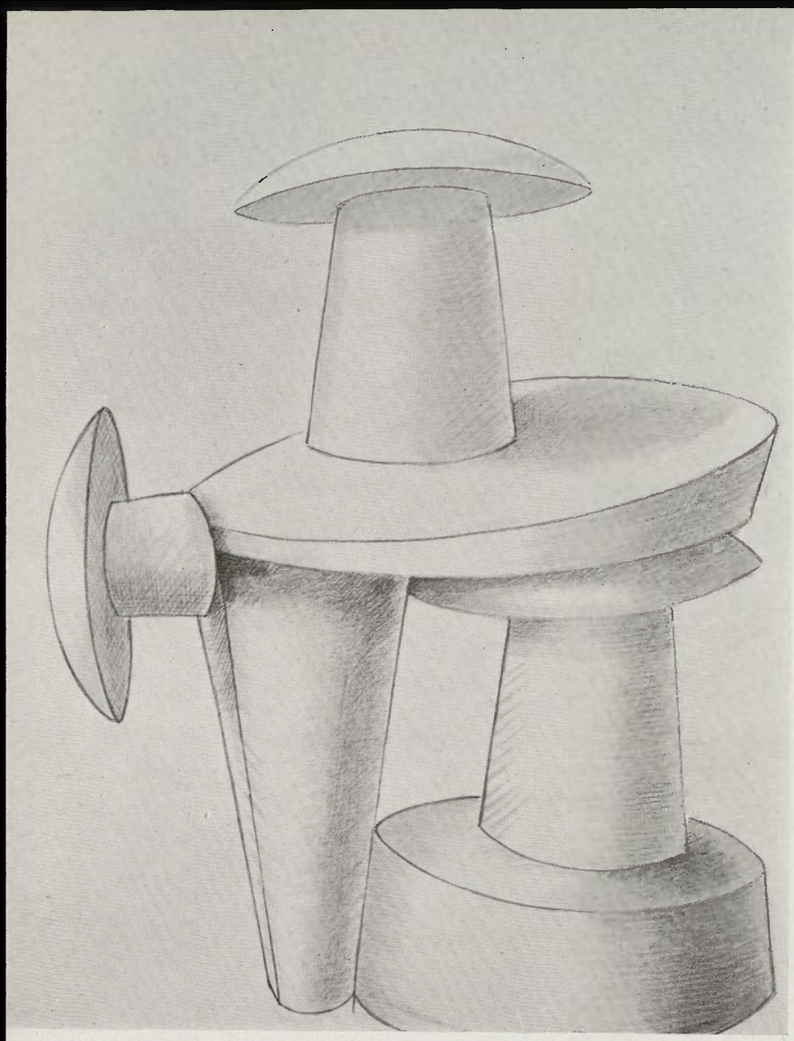
Le premier qui fait usage d'une géométrie orthogonale rigoureuse est Georges Vantongerloo. Parti de savantes analyses d'œuvres d'Archipenko (notamment du « Gondolier », dans *De Stijl*) et de ses propres œuvres encore figuratives, il aboutit en 1917 à ses curieuses « Compositions dans la sphère » et, en 1919, à des constructions d'une pure architecture horizontale et verticale qui firent de lui le sculpteur en titre du groupe du *Stijl,* dont il a fait partie depuis sa fondation en 1917.

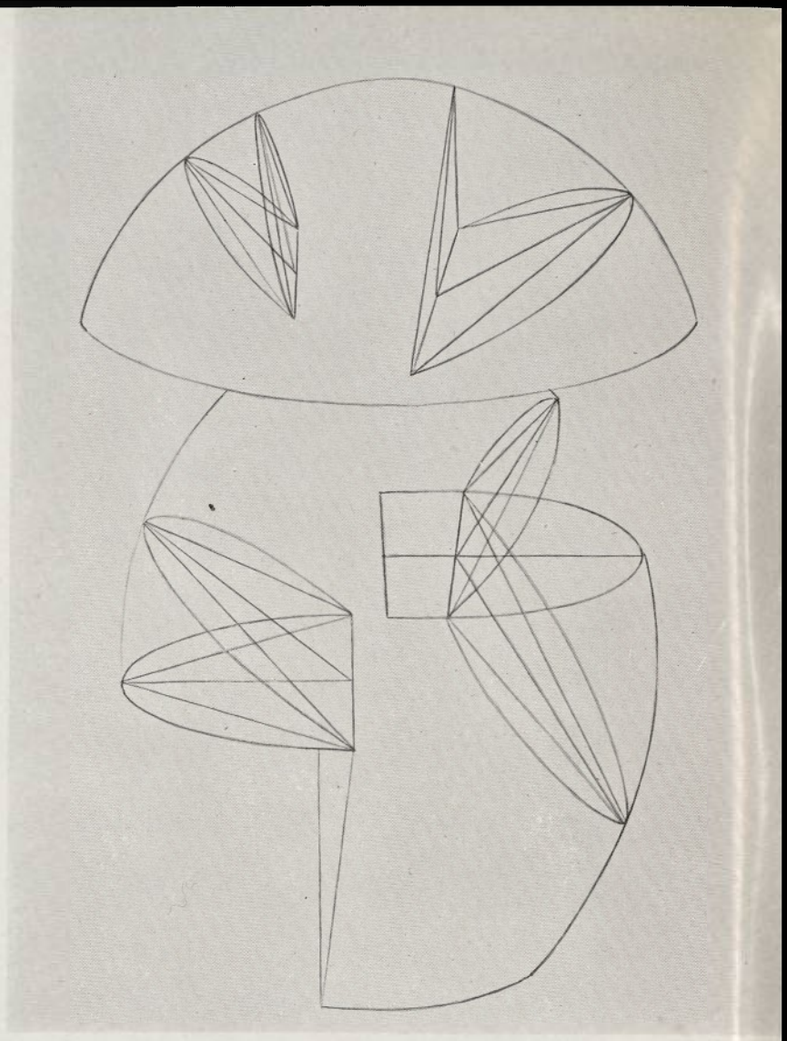
Un peu plus tard, mais à Moscou, Malevitch fit, lui aussi, des sculptures où le rythme orthogonal simple est seul manifesté.

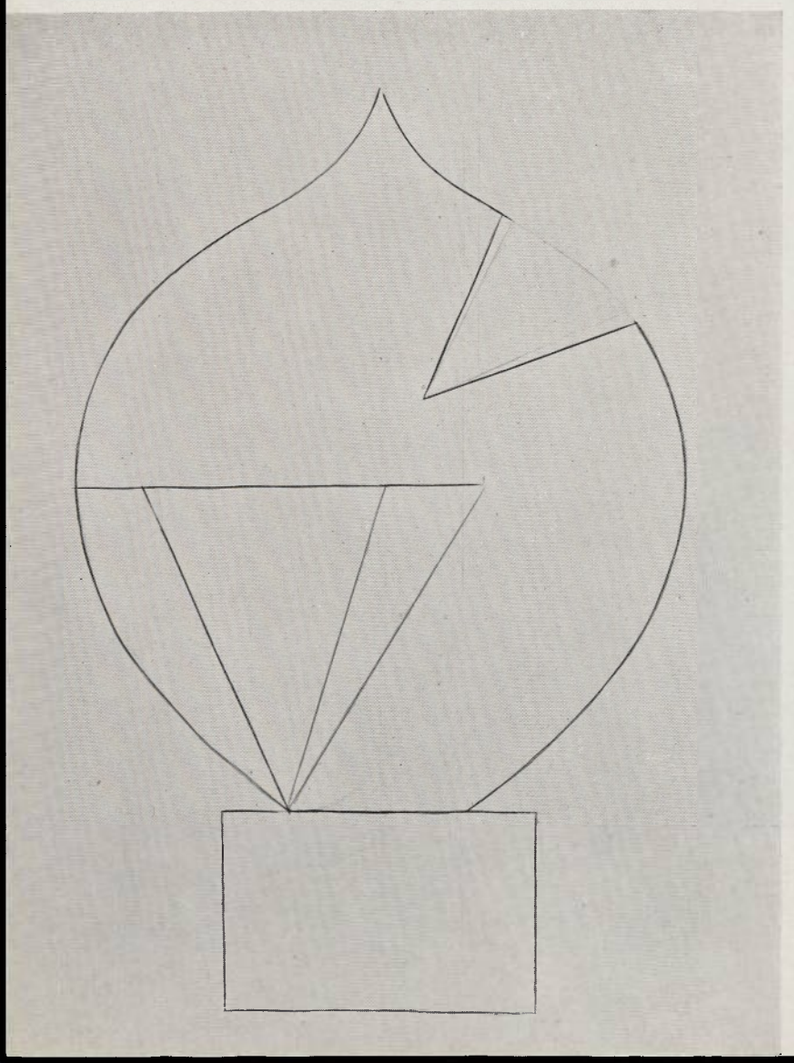
Ce mouvement du géométrisme rectiligne se continue, beaucoup plus tard, avec les sculpteurs-peintres Gorin et Diller. C'est là également qu'il faut placer l'œuvre d'André Bloc, de Del Marle et celle, tout à fait récente, de Desserprit qui renouvelle le genre en plaçant des lumières à l'intérieur de compositions en bois, légères, polychromées, à claire-voie.

Deux jeunes femmes, Warb et Servanes, travaillent également sur le donné néo-plasticien dans des compositions spaciales colorées.

SIGNORI. Marbre noir, 1951
(Coll. Rimoldi, Cortine)







← SOPHIE TAEUBER-ARP. Projets de sculpture, 1936

Une place à part revient aux étonnants reliefs polychromés que Sophie Taeuber réalisa autour de 1936 : petites symphonies de couleurs vives que le relief fait bondir dans l'espace, mais en mesure, comme un corps de ballet sagement ordonné et plein de délire intérieur. Ces œuvres sont encore très peu connues ; qu'importe ! elles peuvent attendre.

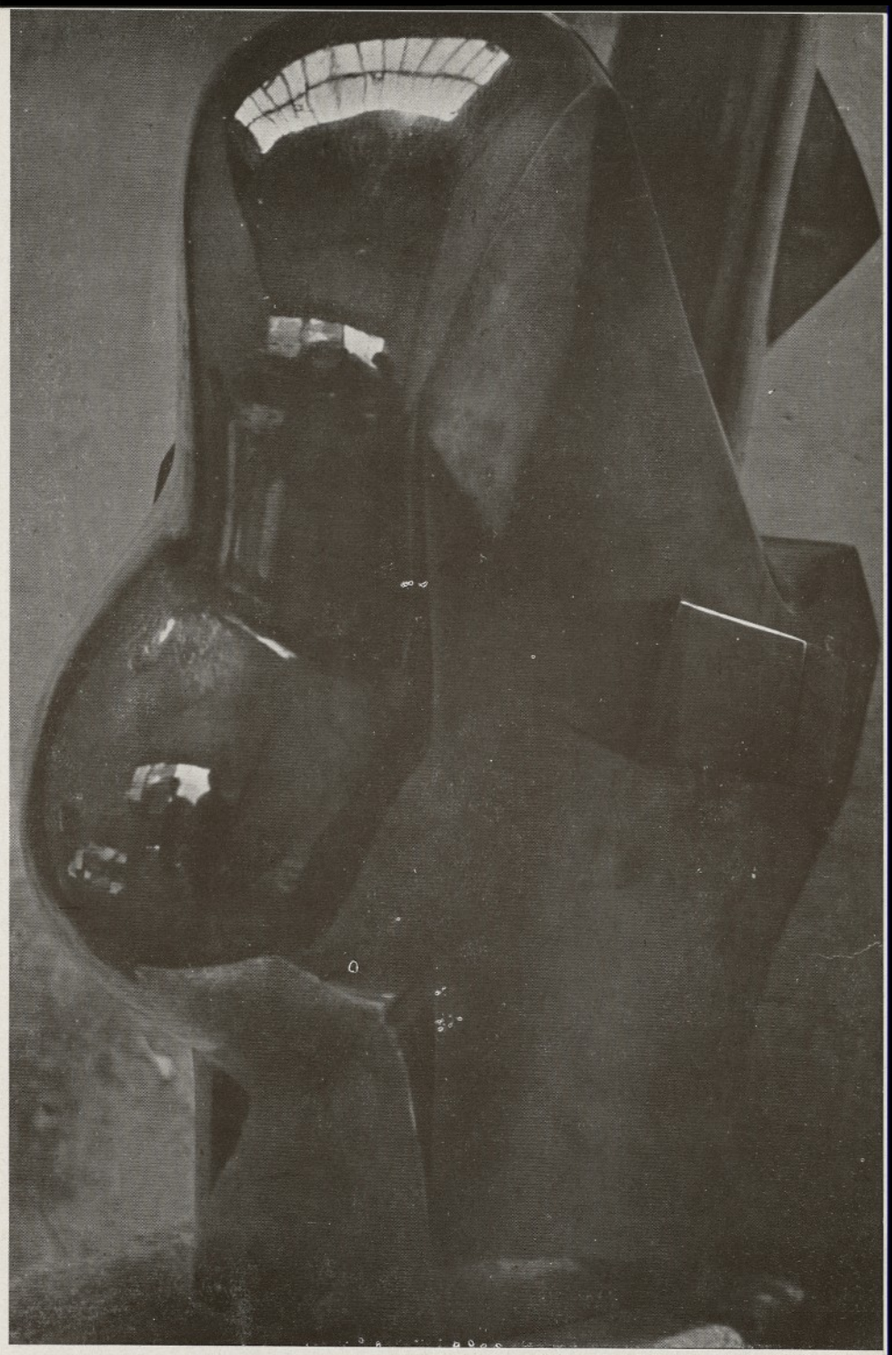
VII

Une troisième tendance est celle de l'emploi de matériaux multiples ou de matériaux inattendus, avec un jeu plus articulé de l'espace. C'est Tatlin qui en fut l'initiateur, semble-t-il, lorsqu'il exposa à Moscou, à la fin de 1913, ses premiers contre-reliefs. Il ouvre ainsi la voie du constructivisme où, après 1920, Gabo et Pevsner se sont engagés avec un grand succès et où Calder a créé le terrain de jeu de ses mobiles, bientôt rejoint par Peyrissac.

Dans cette même tendance il faut placer les œuvres spatiales de Moholy-Nagy, de Vantongerloo, de Bill, de Domela, des Américains Lippold, Roszac et De Rivera. Enfin, Schöffer nous arrive avec des compositions orthogonales en aluminium auquel il a mêlé des petits plans de plexiglass gradués ou polychromés. Ainsi il allège et renouvelle à la fois le néoplasticisme spatial. On pourrait même dire qu'il y introduit, discrètement, une note d'humour : les petits traits de couleur qui agrémentent légèrement ces clairs échafaudages sont comme autant de drapelets qui font rire le vide.

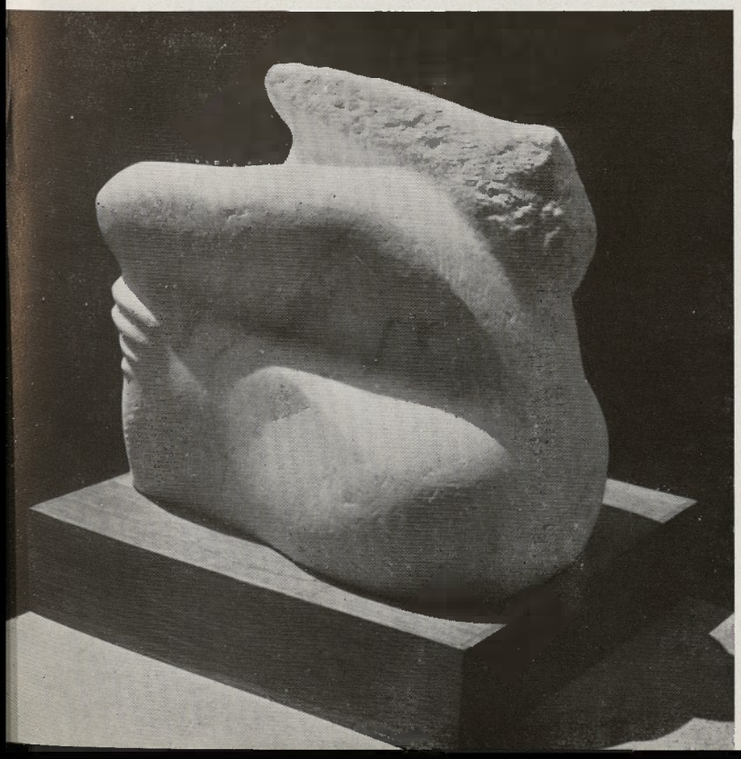
Je crois que c'est ici également que je dois placer l'œuvre de Gonzalès, qui est certainement un des plus grands sculpteurs de notre temps. Sa matière habituelle est le fer, la vieille ferraille rouillée, et il en tire les expressions que l'on sait d'un dramatique aussi sobre que puissant. Il y a dans cette œuvre à la fois hallucinante et ramassée quelque chose de shakespearien ou de dantesque qui fait que chaque pièce se greffe aussitôt dans la mémoire et ne s'en efface plus jamais.

Lardera fait des objets en fer ou en cuivre battu entièrement plats et qui mordent l'espace par leur dessin net. Tajiri, au contraire, transperce l'espace dans tous les sens avec ses tiges, comme fait Jacobesen avec ses plaques en fer qui dessinent une belle calligraphie de pleins et de déliés.



GILIOLI. L'Ange, Bronze poli, 1947 (Photo Dalpère)

MORICE LIPSI. Marbre, 1950



A l'extrême opposé de cette matière il convient de signaler les compositions spatiales de fils ou de fines ficelles de l'Anglaise Paule Vezelay et celles de l'Américaine Sue Fuller.

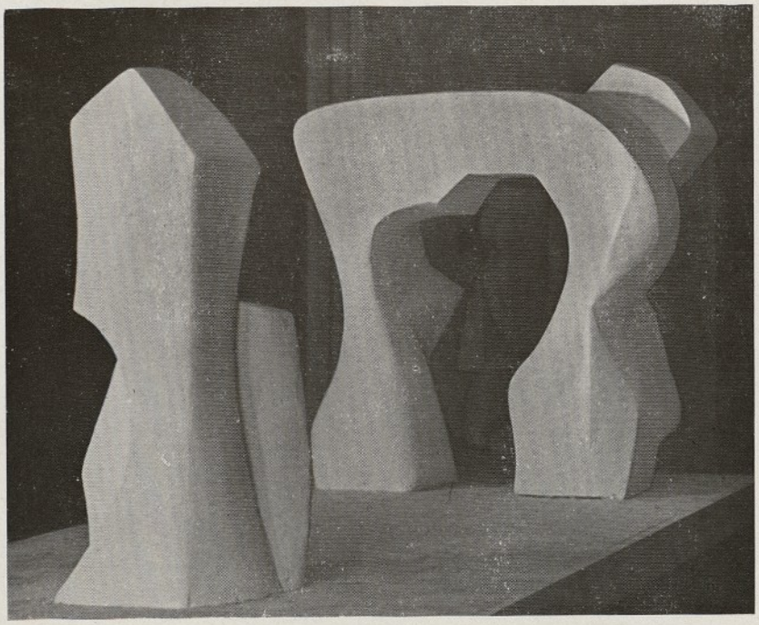
La recherche de matières nouvelles et, par elles, de sensations inédites, est une des indications les plus certaines de la sculpture actuelle. C'est une sorte de romantisme aventureux dont on peut attendre bien des conquêtes encore et qui mérite toute notre sympathie. Mais il aura fort à faire pour ruiner définitivement le classicisme de la pierre et du bois (Moore, Chauvin, Franchina, Stalhy, Lobo, Wotruba, Adam, Prinner).

VIII

Pour récapituler, nous pouvons dire que la sculpture moderne se présente sous trois aspects distincts :

W. ANTHOONS. Pierre (Salon Jeune Sculpture, 1915)

DAY SCHNABEL. "In Memoriam", 1950



PRINNER, Atelier (Photo Denise Colomb)

1. Par masses compactes qui résistent à l'espace en se contractant.

2. Par projections dans l'espace et qui composent avec lui.

3. Par une opposition romantique à ces deux tendances : Giacometti, Marino Marini, Maria Martins, Germaine Richier et la dernière période de l'œuvre de Lipchitz.

Sur ce troisième point on peut dire que, en art, toutes les réactions sont salutaires, que tout ce qui se fait est bien, car tout ce qui se fait est possible, et tout ce qui est possible, en art, est légal.

J'ajouterai cependant que Giacometti — sa dernière exposition chez Maeght le montre avec clarté — est aussi un grand peintre.

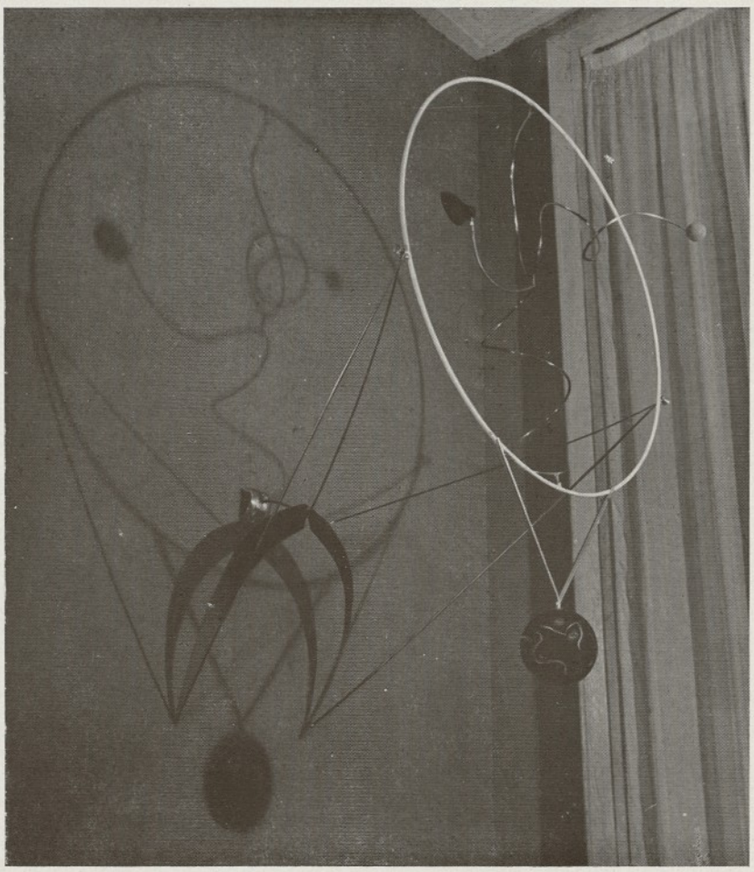
Apparaîtra-t-il un jour que Giacometti est peut-être plus peintre que sculpteur et serait-ce pour cela qu'il a quitté naguère la sculpture pure où il semblait naviguer à l'aise aux côtés de Arp et de Brancusi ? Quoi qu'il en soit nous avons affaire à une personnalité exceptionnelle et dont l'art actuel est bien fait, de plus, pour plaire à un certain public qui n'a jamais eu accès à l'art abstrait, comme il plaira de même aux critiques qui s'en prennent à un nouvel académisme. Que Giacometti habille de hardes sordides des réminiscences amaigries de nos pères grecs et égyptiens, cela n'est pas sans signification non plus. Il est fort normal d'envisager notre vieille Europe sous ce jour-là et de ne laisser, dans les peintures qui entourent ces cadavres dressés, qu'un pâle reflet de soleil couchant parmi les noirs et les gris de la pénombre installée.

Mais ne vous arrêtez pas en route, dit Dante, pendant que l'Occident s'obscurcit, *gardez le pas au contraire*. C'est pourquoi, pendant que Giacometti nous expose un univers concentrationnaire, là-bas, outre-Atlantique, Calder anime l'espace.

Les mouvements des objets de Calder ont quelque chose de pondéré, de lent, de modulé qui me fait penser à un chant grégorien. C'est une calme musique du vide, une nouvelle époque du classicisme éternel.

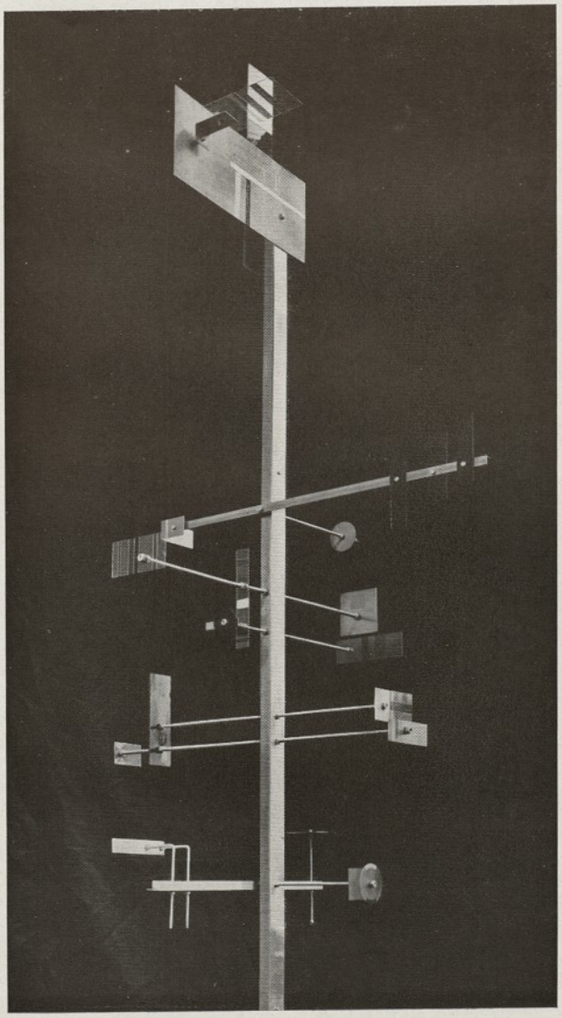
PARIS, 19 JUIN 1951 MICHEL SEUPHOR

JACOBSEN, 1951 (Galerie Denise René)

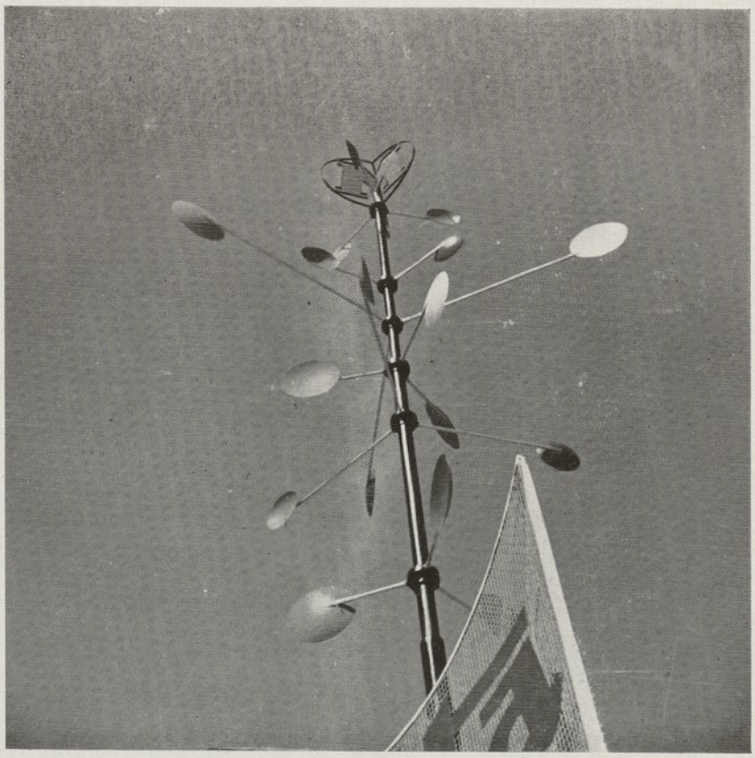


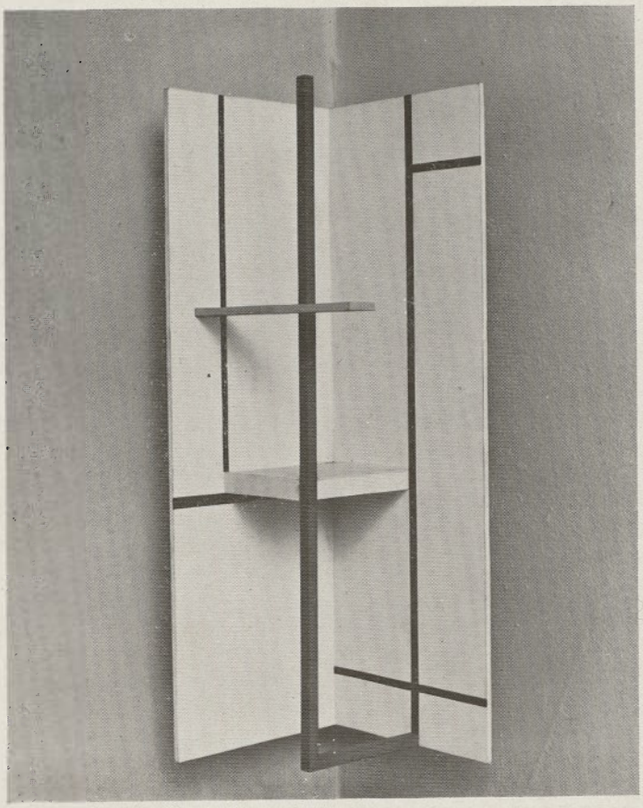
PEYRISSAC (Photo Maywald, Paris)

SCHÖFFER. Tour spatio-dynamique, 1951

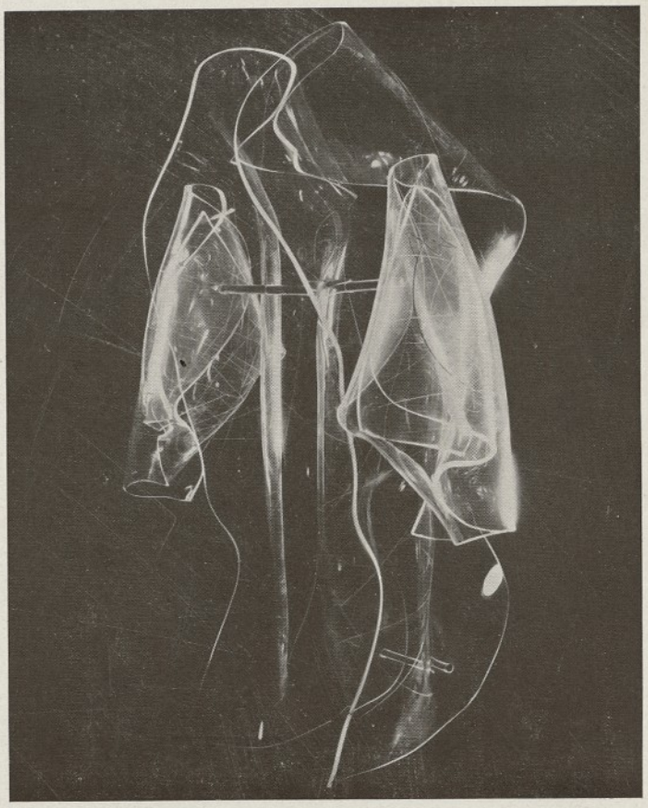


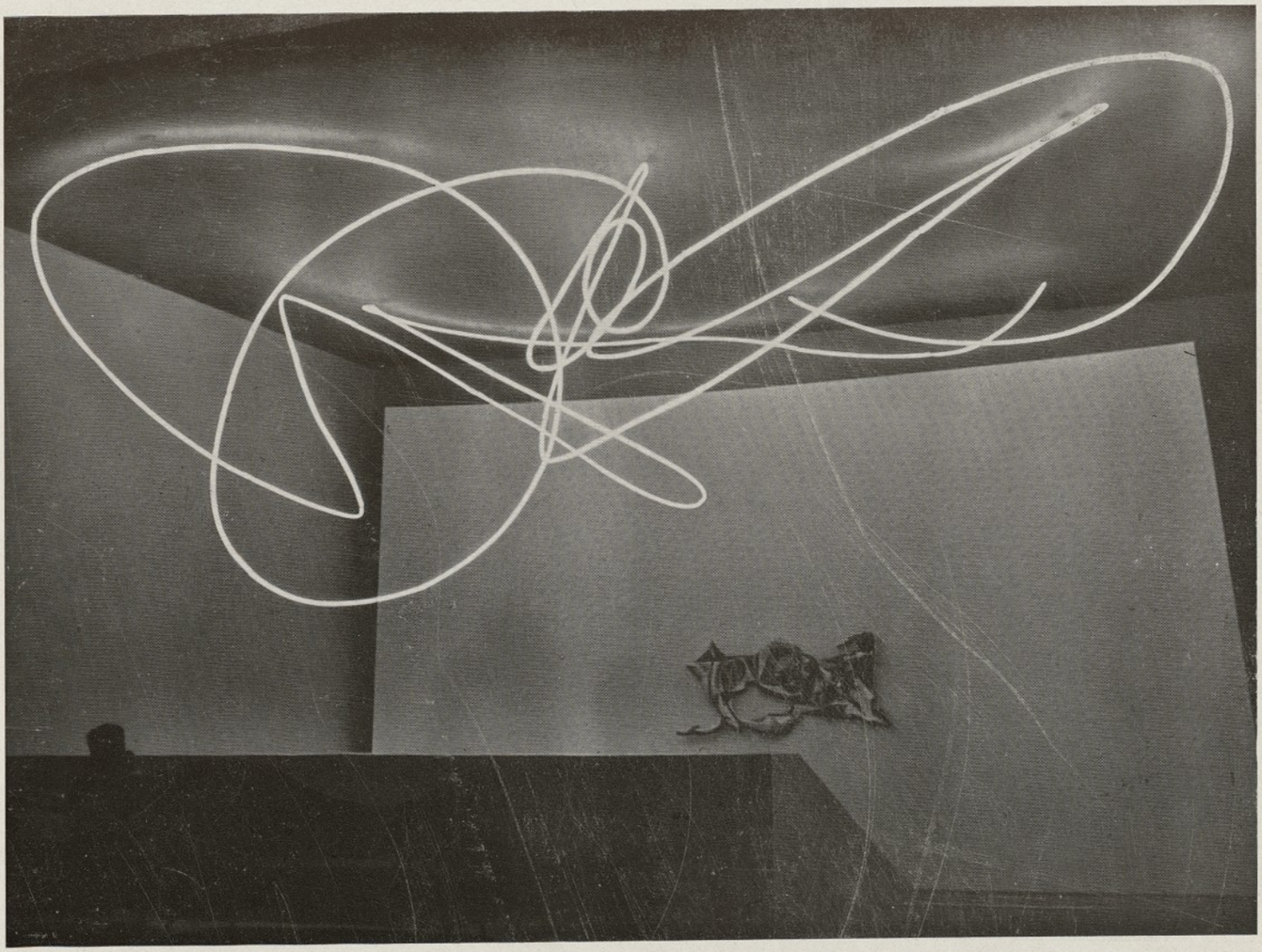
MUNARI, 1949. Mobile publicitaire. Hauteur : 25 mètres (Foire de Milan)





DILLER, 1940 (Rose Fritz Gallery, N. Y.)



MONOLY NAGY. "Light modulator in plexiglass", 1944

FONTANA, 1951. Éclairage spatial pour l'escalier d'honneur de la Triennale de Milan.