



elle, verte
 Pa elle
 des mit
 l'ours d'aussi
 qui dorment
 une couleur
 virgine un œil
 de la
 elg un
 on vident ses
 ne s'ornages
 familiers, une
 bouche sur un
 mor ce qui est
 les tran

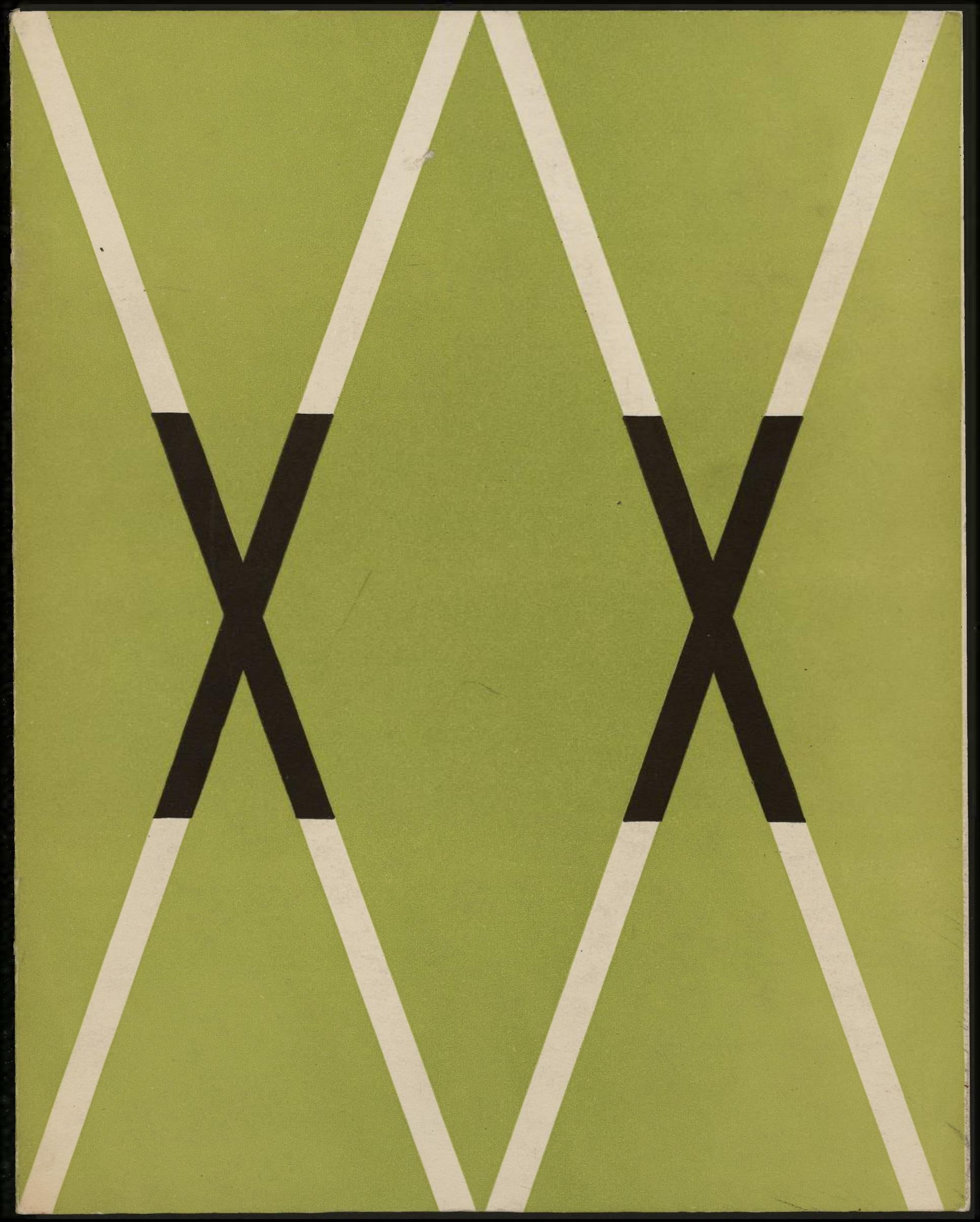
un bonz dozel
 dans une car
 une eugle dans
 un crige en
 v'et a brus
 les vents,
 une imagine.

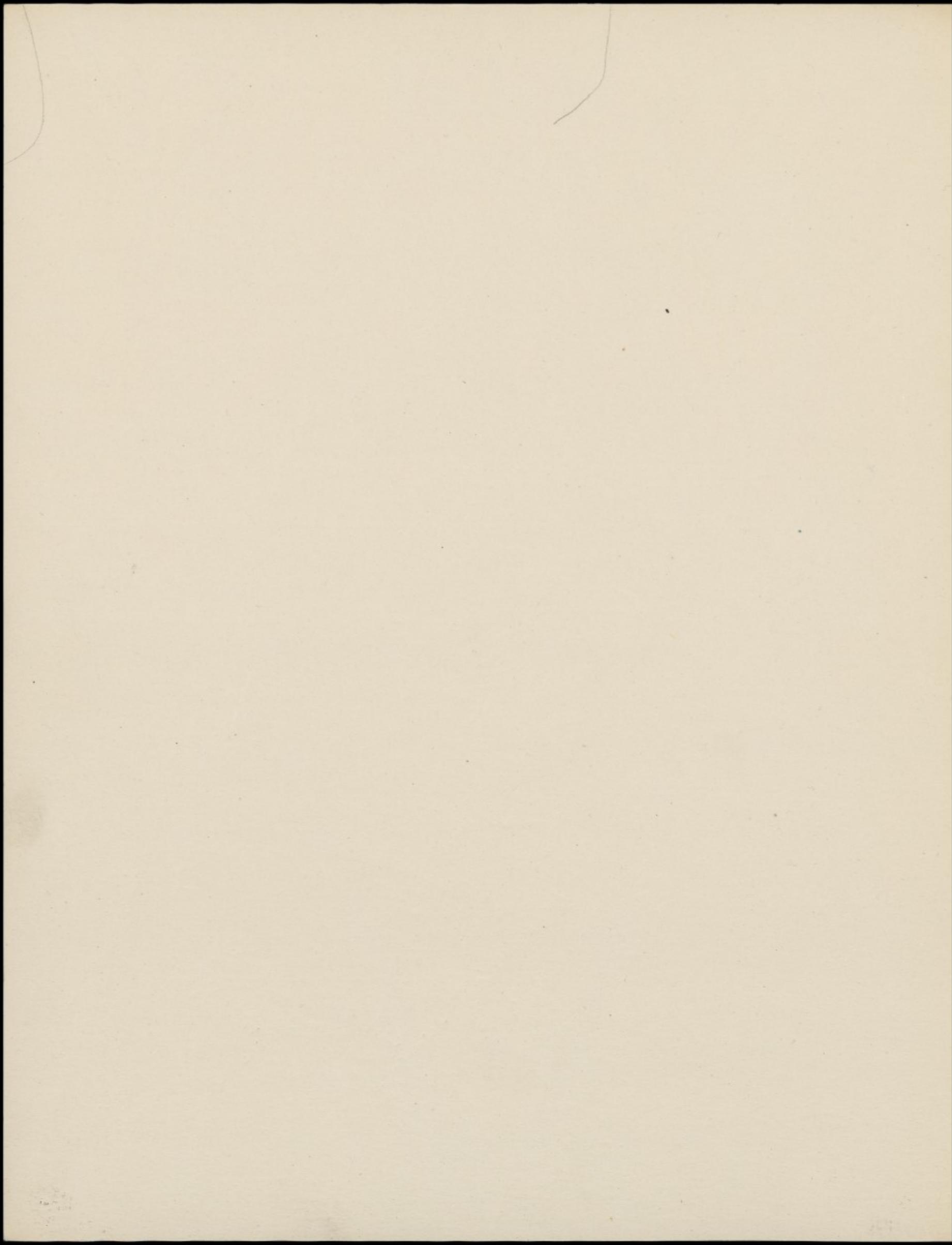
istes fraternets
 un curieuse
 des qu'elles de l'air si
 un motif d'homme a la tete bandee
 une femme une g m ecie
 des chev amp a l'ecurie
 et des cavaliers a la guerre

des f. arms i c
 le regret confue au
 Sedam ie y u des chiens
 fant metiers
 un yuliers que
 n'est pas si et utile
 que moder
 out pais de savoir faire un ve
 ch a pe au
 un bon d'une table
 Denny qui a la jeve?

les betes me mes de
 un de h
 un de h

XXX^e SÉRIE. PARTIE POÉSIE. 3-1952





XX^e siècle

Nouvelle série - N° 3 (double)

Juin 1952

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

A R T E T P O È S I E D E P U I S A P O L L I N A I R E

LE MYTHE FONDAMENTAL par HERBERT READ	3
APOLLINAIRE NOTRE PATRON par PIERRE COURTHION	5
APOLLINAIRE ET LE FUTURISME par GINO SEVERINI	13
LA GUERRE DES DEUX RIVES par ANDRÉ SALMON	19
HISTOIRE SOMMAIRE DU TABLEAU-POÈME par MICHEL SEUPHOR	21
« C'EST A VOUS DE PARLER, JEUNE VOYANT DES CHOSES ... » par ANDRÉ BRETON	27
PEINTRES OU POÈTES? par SAN LAZZARO	31
LE LANGAGE INTÉRIEUR par JEAN ARP	35
L'AUTHENTICITÉ POÉTIQUE par JEAN CASSOU	37
LE RETOUR AUX ÉLÉMENTS DANS LA POÉSIE ET LA PEINTURE par C. GIEDION-WELCKER	41
POÉSIE DES « PRIMITIFS » NAIFS ET CÉRÉBRAUX par P. GUÉGUEN	49
CALDER ET LA POÉSIE DE L'ESPACE par PIERRE COURTHION	55
HENRI MICHAUX ET LE VISUEL par MICHEL TAPIÉ	59
LE CAHIER DU PEINTRE-POÈTE avec un autographe en fac-similé de GEORGES BRAQUE	61
REPRODUCTIONS EN COULEURS :	
DOUANIER ROUSSEAU : La petite fille à la poupée (1898) face page	8
GEORGES BRAQUE : L'Aquarium jaune, 1945	» » 12
GEORGES BRAQUE : Duo pour flûte, 1911	» » 20
MASSIMO CAMPIGLI : Quatre Tisseuses, 1950	» » 32
KANDINSKY : Photolitho, d'après « Petits Mondes »	» » 74
SINGIER : Bergamasque, 1951	» » 80
GRAVURES ORIGINALES :	
MIRÓ : Lithographie en couleurs	face page 54
CALDER : Lithographie en couleurs	» » 56
HENRI MICHAUX : Lithographie	» » 60
GIACOMETTI : Lithographies (double page)	» » 68
CHRONIQUES DU JOUR. LES EXPOSITIONS : <i>Kandinsky</i> par San Lazzaro, <i>Jeune Peinture américaine</i> par Michel Seuphor, <i>Corpora et Music</i> par P. Guéguen, <i>Singier</i> par Guy Marester, <i>Gonzalez</i> par Pierre Courthion, <i>Modigliani</i> par Lamberto Vitali, <i>Henri Laurens</i> par R. V. Gindertael, <i>Le Moyen Age italien à Paris</i> par E. Lavagnino, <i>L'Œuvre du XX^e Siècle</i> , <i>F. L. Wright</i> par S. L. MUSIQUE : <i>Igor Stravinski</i> par G. A. Cingria. CINÉMA : <i>Irréalisme de De Sica</i> par André Pieyre de Mandiargues.	

Paraît quatre fois par an - Prix du numéro simple : fr. 1.000, de ce n° double : fr. 2.200 - 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

A partir de ce numéro XX^e siècle reprend en supplément la publication des Chroniques du Jour où seront examinées les principales manifestations artistiques françaises et étrangères.

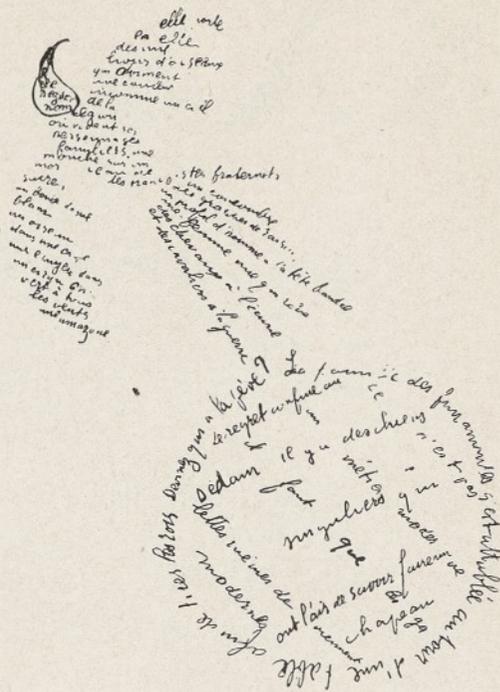
Ainsi, tout en consacrant chaque numéro de notre revue à un sujet déterminé il nous sera possible de suivre l'activité des artistes et des galeries dont l'effort mérite d'être signalé. Nous espérons pouvoir faire peu à peu des Chroniques du jour beaucoup plus qu'une rubrique, presque une revue qui soit le complément naturel, pour ainsi dire, de XX^e siècle.

Pour le deuxième numéro nous avons dû supporter une augmentation d'environ 30% sur l'impression et sur les prix du papier et des clichés. Nous n'avons pas voulu augmenter le prix de la revue, qui, refusant toute publicité, n'est certes pas une affaire commerciale. Pour ce numéro qui comporte un plus grand nombre de pages et d'illustrations et de gravures originales, nous sommes obligés de porter le prix de vente de 1.800 à 2.200 francs.

Le prochain numéro, Rapport sur l'Art Figuratif, paraîtra au mois de décembre. L'évolution de l'art figuratif au cours de ces dernières années ne nous paraît pas moins intéressante à étudier que celle de l'art abstrait. « Je ne ressens pas la peinture sans objet comme un trait supprimant l'Art précédent tout entier, mais seulement comme un partage immense et nécessaire de l'une des ramifications du vieux tronc originel en deux branches maîtresses, qui contribueront à la formation de l'« Arbre Vert », écrivait Kandinsky. » Les lecteurs qui connaissent notre souci d'objectivité savent que toute polémique est exclue de nos intentions. Le cahier suivant, qui paraîtra au printemps 1953, constituera la suite logique de notre numéro sur l'« ESPACE » et sera entièrement consacré au « TEMPS ». Ainsi que les précédents, ces deux numéros doubles comporteront de nombreuses reproductions en couleurs et des gravures originales.

Les abonnements à ces deux numéros doubles qui nous parviendront avant le 30 novembre prochain, bénéficieront encore de l'ancien tarif indiqué à la page précédente.

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.



APOLLINAIRE. Calligramme
(Coll. J. Apollinaire, Photo René-Jacques)

Le Mythe fondamental

The Sustaining Myth

par Herbert Read

Il est curieux que nous devions revenir après deux cents ans sur la discussion du problème dont Lessing a fait le sujet de son *Laokoon*. Lire cet essai maintenant, c'est plonger dans une mer philosophique sur quoi toutes nos valeurs naviguent sans dessus dessous. Lessing cherche à séparer le domaine de la peinture de celui de la poésie. La fausse critique de son temps, il le sentait, avait confondu les catégories. « Elle a fait naître en poésie l'amour de la description, et en peinture celui de l'allégorie, tandis que les critiques s'efforcent de réduire la poésie à une peinture parlante, sans savoir ce qu'il lui appartient en propre de pouvoir et de devoir peindre, et la peinture à un poème muet, sans avoir considéré à quel degré elle peut exprimer des idées générales sans se mettre elle-même en dehors de son destin et dégénérer en une méthode arbitraire d'écriture. »

D'accord avec Herr Winckelmann et le Comte Caylus, Lessing se tourne vers le passé. La peinture, à Breslau, en 1760, n'existait pas. Shakespeare et Pope pouvaient servir en passant de références mais la discussion se limitait plus logiquement aux modèles de la Grèce et de Rome. Homère et Virgile restent toujours des exemples émouvants des vertus poétiques, mais il semble fâcheux à la postérité que Lessing ait choisi comme socle de marbre à sa logique un travail hellénistique du premier siècle avant J.-C. qui provoque aujourd'hui plus d'étonnement que d'admiration. Dommage qu'il ait été récupéré du palais de Titus à temps pour que Michel-Ange le vit ! Mais il peut servir encore d'allégorie car la figure humaine dans les nœuds du serpent est Lessing lui-même et le serpent est cette théorie de *l'imitation* qui pendant des siècles a ligoté l'art dans ses anneaux étouffants. Il est fascinant, malgré peut-être quelque complaisance pour d'intimes sensations sadiques, de suivre le combat de ce dramaturge allemand avec une théorie qui condamne tout art à l'imitation de la nature alors que sa sensibilité lui dit que les miroirs tenus par le poète et par le peintre ont de très différents pouvoirs de réflexion. La machinerie de la métaphysique allemande devait fonctionner — l'espace devait être séparé du temps, le tout des parties qui le constituent. « Les sujets dont les ensembles et les parties existent

It is curious that we should return, after two hundred years, to a discussion of the problem that Lessing made the subject of his *Laokoon*. To read that essay now is to plunge into a philosophical sea in which all our values sail upside down. Lessing set out to separate the spheres of painting and poetry. The false criticism of his time, he felt, had confused the categories. "It has produced the love of description in poetry, and of allegory in painting; while the critics strove to reduce poetry to a speaking painting, without properly knowing what it could and ought to paint; and painting to a dumb poem, without having considered in what degree it could express general ideas, without alienating itself from its destiny, and degenerating into an arbitrary method of writing".

Hand in hand with Herr Winckelmann and Count Caylus, Lessing turns to the past. Painting, at Breslau in 1760, did not exist. Shakespeare and Pope might be good for a passing reference, but the debate was more logically confined to the paragons of Greece and Rome. Homer and Virgil still remain, moving exemplars of the poetic virtues; but it was unfortunate for posterity that Lessing should have chosen as the marble support of his logic, a Hellenistic work of the 1st century B. C. which now evokes more astonishment than admiration. Alas, that it should have been recovered from the palace of Titus in time for Michelangelo to see it! But it will still serve as an allegory, for the figure in the coils of the serpent is Lessing himself, and the serpent is that theory of *mimesis* which for centuries held art in its suffocating coils. It is fascinating, though perhaps a little indulgent to one's sadistic sensations, to watch this German dramaturgist struggling with a theory which condemned all art to the imitation of nature, while his sensibility told him that the mirrors held by the poet and the painter had very different powers of reflection. The machinery of German metaphysics must be brought into action—space must be separated from time, the whole from its constituent parts! "Subjects whose wholes or parts exist in juxtaposition are called bodies. Consequently, bodies with their visible

sous forme de juxtapositions sont appelés corps. Par conséquent les corps avec leurs propriétés visibles seront les sujets de la peinture. Les sujets dont les ensembles ou les parties sont consécutifs sont appelés actions. Par conséquent, les actions forment le sujet particulier de la poésie. » Une nette dichotomie, rendue seulement plus compliquée par les catégories de l'espace et du temps. Mais, d'ordre divin, ces deux arts pouvaient résoudre la difficulté, car la poésie peut décrire des actions « progressives » chant après chant jusqu'à la fin du poème épique, la peinture ou la sculpture immobiliser toute action dans un instant plastique, un instant « pregnant » « à partir duquel tout ce qui précède et tout ce qui suit peut être aisément réuni. »

Transposé à la technique moderne de la photographie, le raisonnement de Lessing prend tout son sens : il décrit avec finesse les qualités précises qui servent à distinguer la camera statique de l'image dynamique.

Mais de la relation féconde qui peut exister entre la peinture et la poésie et qui a existé dans des exemples moins lointainement datés que le *Laokoon* (sans rappeler Poussin ni Claude Lorrain), Lessing ne semble pas avoir idée. Si l'art est imitation, et que chaque artiste imite le même modèle (la nature) les artistes ne peuvent, en bonne logique, que s'imiter les uns les autres, et la relation entre poète et peintre ne peut être que le vol. Or le vol même en art, n'est pas moral!

Le défaut de toute cette logomachie est un mépris théorique de l'imagination, celle-ci ne sera réhabilitée qu'à l'apparition des philosophes romantiques : Herder, Schelling, les Schlegels. Alors l'imagination fut considérée comme la source commune de toute activité créatrice; comme en vérité, elle l'est encore. Ces sources cachées ont maintenant un nom : l'Inconscient. De ce chaudron effervescent (la poésie est freudienne) viennent les impulsions qui font agir le peintre aussi bien que le poète, et, que leur réalisation s'achève par les moyens plastiques du peintre ou du sculpteur ou par les images du poète, importe peu du point de vue philosophique. Nous avons appris à rompre les chaînes de l'espace et du temps, les corps et les actions ne nous paraissent plus si indépendants. Picasso nous présente sa vision multiple des sujets et la poésie d'Éluard est immobilisée dans son image fertile. Mais ce qui vivifie tous les arts (même les plus abstraits) c'est le mythe fondamental de l'Inconscient. Le miroir a été fracassé et derrière lui, nous avons trouvé l'oreille de Dionysos, une caverne aux inépuisables émerveillements.

properties are the peculiar subjects of painting. Subjects whose wholes or parts are consecutive are called actions. Consequently, actions are the peculiar subject of poetry". A neat dichotomy, only complicated by the categories of space and time. But the two arts were divinely ordained to solve the difficulty, for poetry can describe "progressive" actions, canto after canto, to the end of the epic; painting or sculpture can immobilize all action into a plastic instant, a "pregnant" instant, "from which what precedes and what follows can be most easily gathered".

Transposed to the modern technique of photography, Lessing's argument makes perfect sense: he describes with acuteness precisely those qualities which should distinguish the camera "still" from the "moving" picture.

But of the fruitful relation that should exist between painting and poetry, and had existed in examples not so far fetched as the *Laokoon* (not a mention of Poussin or Claude), Lessing seems to have no inkling. If art is imitation, and each artist imitates the same model (nature), then logically artists can only imitate each other, and the relation between the poet and the painter can only be one of theft. And theft, even in the arts, is not ethical!

The lack in all this logomachy is an overriding theory of the imagination, which was not to be provided until the Romantic philosophers came along: Herder, Schelling, the Schlegels. The imagination was then conceived as a common source of all creativity; as indeed it still is. These hidden Springs now have a name: the Unconscious. From that seething cauldron (the poetry is Freud's) come the impulses that move the painter no less than the poet; and whether their realization is achieved in the plastic media of the painter or sculptor, or in the images of the poet, does not greatly matter from a philosophical point of view. We have learned to abolish the shackles of space and time, and bodies and actions no longer no longer seem to be so independent. Picasso presents us with a multiple vision of subjects; and the poetry of Éluard is immobilized in the pregnant image. But vitalizing all the arts (even when most abstract) is the sustaining myth of the unconscious. The mirror has been shattered, and behind it we have found the ear of Dionysius, a cave of inexhaustible wonders.

HERBERT READ.

Apollinaire notre patron

par Pierre Courthion

Le fait que, devenu célèbre, Apollinaire a aujourd'hui sa rue dans la capitale, et que certains, un peu hâtivement, épinglent à son image une cocarde aux couleurs de Marianne ne doit pas nous faire oublier ceci : le poète d'*Alcools* fut de l'équipe des réprouvés de la Troisième République. Ami de Mecislas Goldberg et de Max Jacob, camarade de Vlaminck, de Derain, de Picasso, de Braque, de Matisse, de Dufy, entraîneur sentimental de Marie Laurencin, il était de ceux qui s'élancent à la découverte de mondes

inconnus, de ceux qui risquent leur personne, de ceux qui paient et ne sont pas payés.

Poète et connaisseur des lettres, voyant de l'art futur, Apollinaire ne jouait ni au Sâr, ni à l'initié. Il se sentait tout bonnement le compagnon des autres, aimant ce qui se fait de main d'homme, ce qui porte l'empreinte de la paume et des doigts : tracé, taille, pétrissage, mais sans que la technique tourne à vide sur elle-même, — sans virtuosité. Pour lui, art et poésie résultaient de la même poussée

MARIE LAURENCIN. Réunion à la campagne, 1909 (130 × 193)

De droite à gauche : Marie Laurencin; derrière elle, le poète Cremnitz; puis une amie de Marie Laurencin et Picasso. Au centre : Guillaume Apollinaire; à gauche du poète, en ange couronné de fruits, Fernande Olivier; Gertrude Stein.

(Coll. Jacqueline Apollinaire, photo René-Jacques)





MODIGLIANI. Portrait d'Apollinaire. Dessin à la mine de plomb, 1917
(Coll. J. Apollinaire. Photo René-Jacques)

qui, en chaque artiste, remonte des profondeurs et demande à prendre forme et signification. Les mots ou les couleurs, le papier recouvert de signes alphabétiques ou la toile armée et touchée de substance, il y voyait une projection de l'homme au delà de lui-même, une dilatation de la main et du cœur, la présence manifestement prolongée d'un vivant que la lecture ou la vision perpétue.



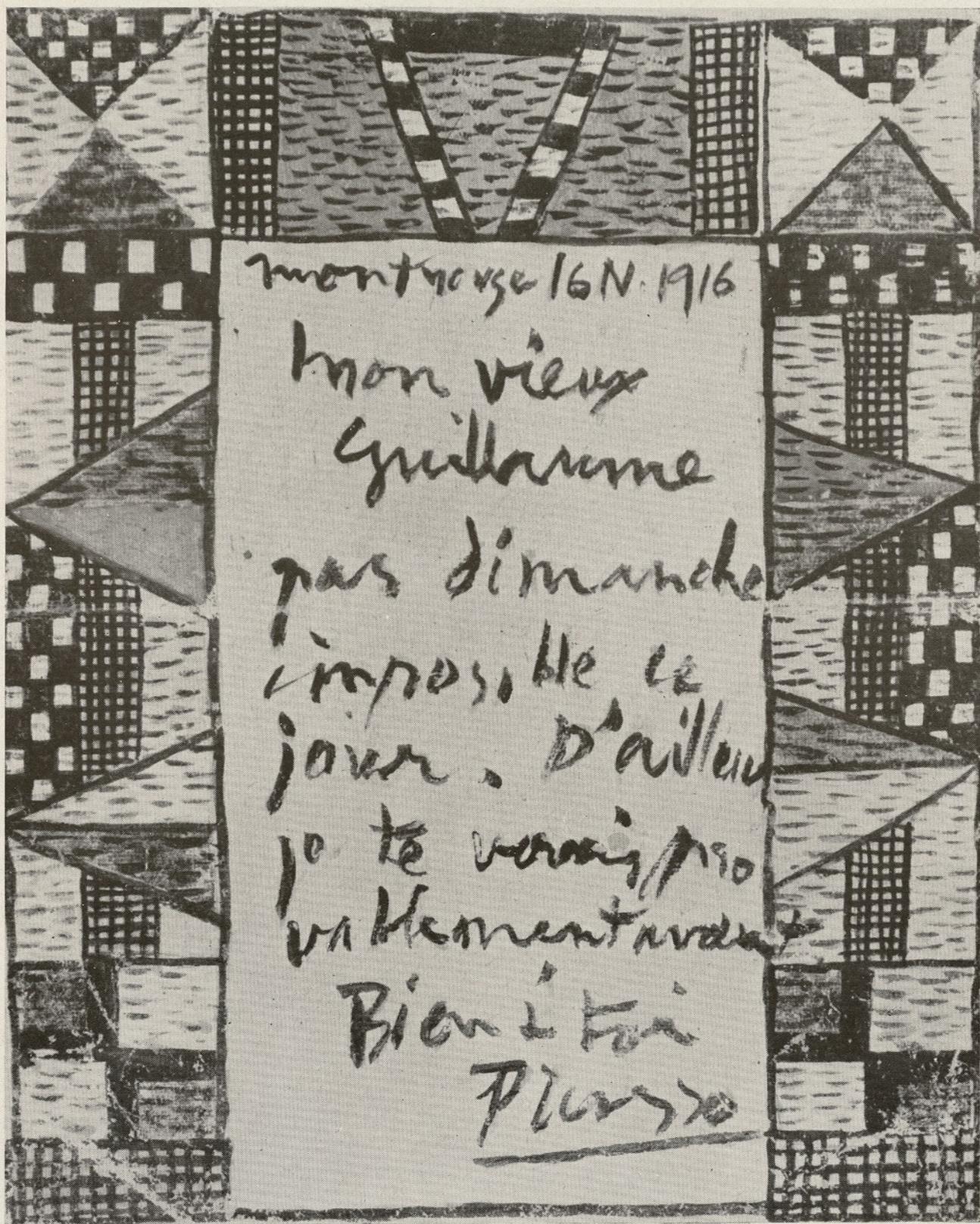
Au contraire d'un Baudelaire, qui parle de Delacroix des « grands morts », Apollinaire a vécu en étroit compagnonnage avec l'équipe des peintres et des sculpteurs de son temps. De ceux-ci, il fut l'entraîneur. Une érudition de chartiste relâché ne freinait en rien son lyrisme audacieux, alimenté aux sources premières des comptines, des images d'Épinal et de l'art nègre. Rafrâichissement de l'esprit! Réaction aussi — celle de sa génération — contre les excès maniérés du symbolisme. Mieux encore : on peut dire qu'Apollinaire s'opposait tout naturellement à la conception hautainement raisonnée du poème qui était celle de Mallarmé. A l'encontre de l'important aîné auquel il succédait, et qui l'avait presque méprisée, il rétablit l'intuition naïve dont il sut reconnaître dans la peinture d'Henri Rousseau, son contemporain, la représentation la plus ineffable.

Cette rencontre du poète et du Douanier ne se fit pas, tout au moins au début, et en ce qui concerne Apollinaire, sans quelque légère intention d'hilarité. Elle eut néanmoins pour résultat de rappeler à l'esprit des novateurs les pouvoirs de l'ingénuité, et de révéler au monde à quel grand art peut parvenir le cœur le plus simple, quand il est touché par la grâce.

Plus compliqués sans doute furent les rapports d'Apollinaire avec les peintres de la nouvelle école



PICASSO. Apollinaire en cafetière. Dessin à la plume, aquarelle et gouache
(Coll. J. Apollinaire. Photo René-Jacques)



PICASSO. Lettre à Guillaume Apollinaire

(Coll. J. Apollinaire. Photo René-Jacques)



ANDRÉ DERAÏN. La Joie. Mascarón d'un vase fait dans une douille d'obus

(Coll. J. Apollinaire)

qui prenaient alors le contre-pied de l'impressionnisme à l'agonie. Le premier, il vanta la palette de ténor d'Henri Matisse. Il fut, du même coup, l'animateur du fauvisme (habitant le Vésinet, en 1904, il y rencontra Vlaminck et Derain qui, deux ans plus tôt, avaient fait connaissance sous le pont de Chatou) et le propagandiste du nouvel univers que les cubistes ouvraient à la vision. La poétique de ceux-ci (plan décomposé à partir de la nature, et recomposé dans l'espace de l'art), il la défendit et l'exalta. Il devina en Picasso le protégé d'étonnantes métamorphoses, loua l'art paisible et fin de Georges Braque, la cristalline pureté de Juan Gris, non sans laisser entrevoir toutefois sa méfiance à l'égard des théories un peu pédagogiques de certains de leurs coéquipiers.

Critique, Apollinaire avait le don de se faire comprendre de tous. « Le véritable cubisme, écrit-il,

fut avant tout l'art de peindre avec des éléments empruntés non à la réalité de vision, mais à la réalité intérieure. » Et, aussitôt, il ajoute ce détail concret : « Il n'est pas besoin en effet d'être un homme cultivé pour concevoir, par exemple, qu'une chaise, de quelque façon qu'on la place, ne cesse pas pour cela d'avoir quatre pieds, un siège et un dossier. »

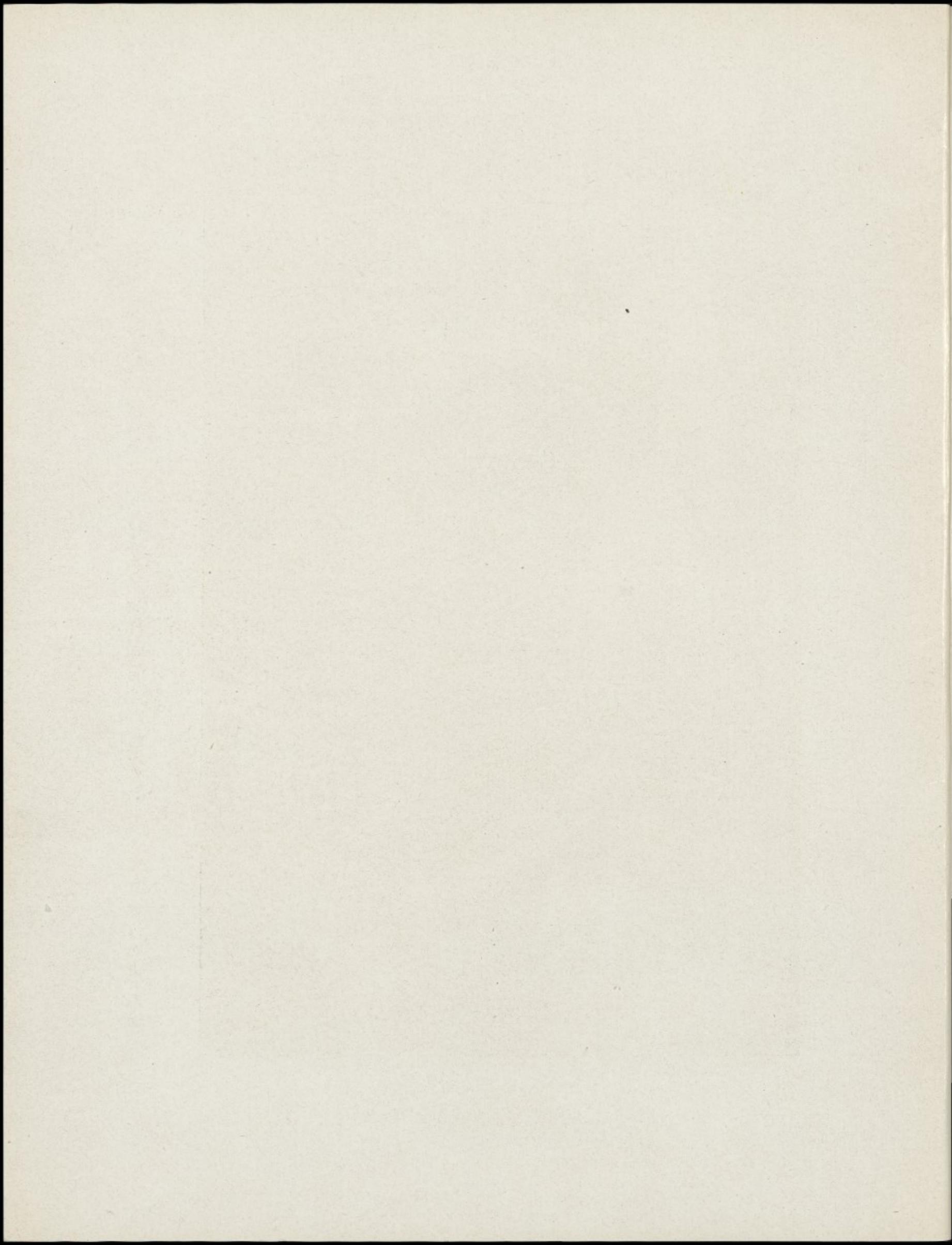
Ainsi, après en avoir reçu d'eux, le poète renvoyait aux peintres des clartés. Son livre¹ eut un tel retentissement dans les milieux, alors, d'avant-garde, que l'école à laquelle Matisse, en 1908, avait donné le nom burlesque de *cubisme* se divisa en plusieurs tendances dont chacune s'efforça d'accentuer sa particularité. Il y eut des protestations et même une sorte de contre-manifeste. Le poète fut débordé. Il n'est pas cependant jusqu'aux futuristes, partisans

1. *Les Peintres cubistes*, publiés en 1913, viennent d'être réédités aux Éditions Pierre Cailler.



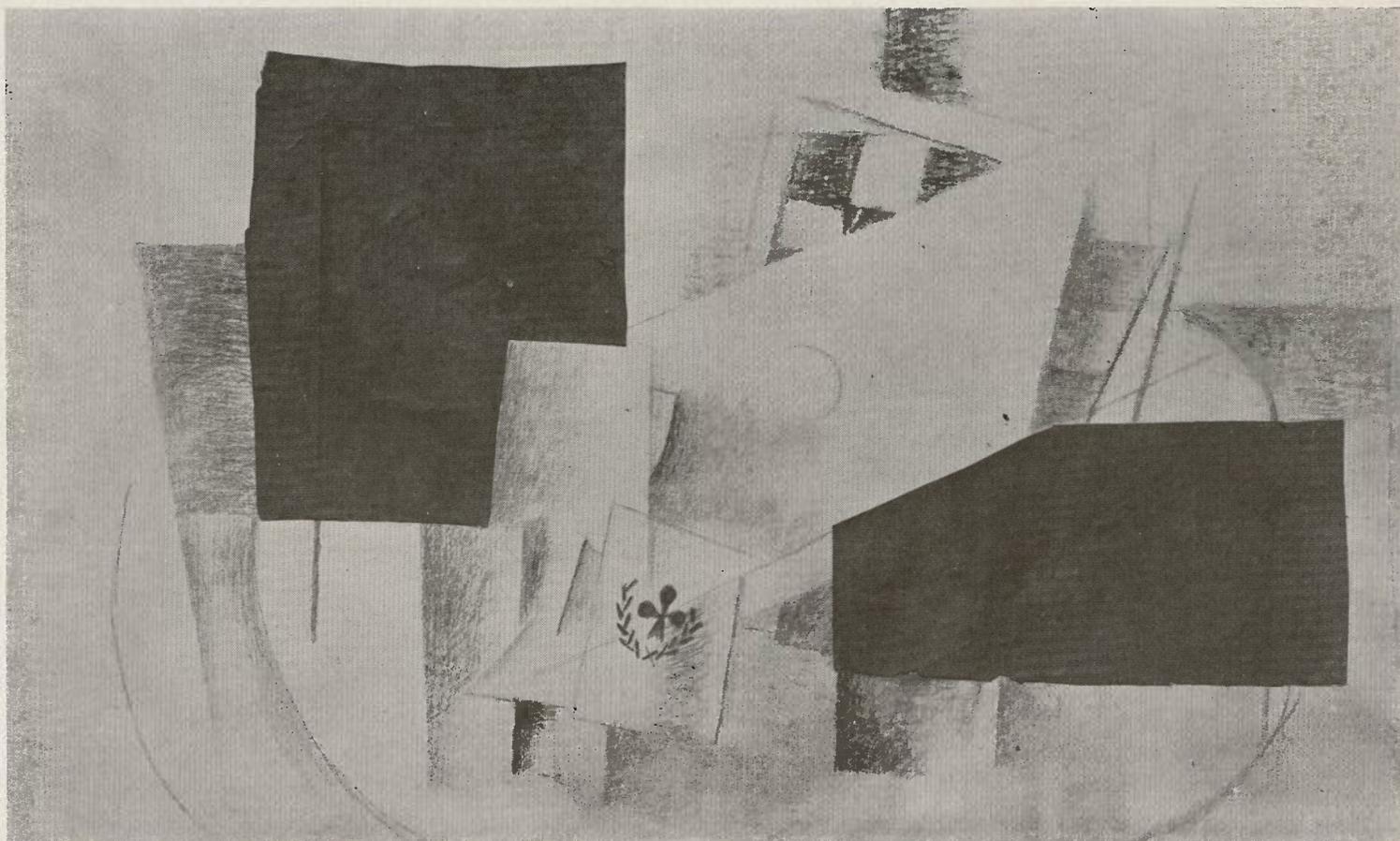
HENRI ROUSSEAU. La petite fille à la poupée. 37×23 cm.

(Coll. particulière, Paris)





HENRI MATISSE.
Les Capucines et la Danse, 1913
(Moscou, Musée d'Art Occidental)

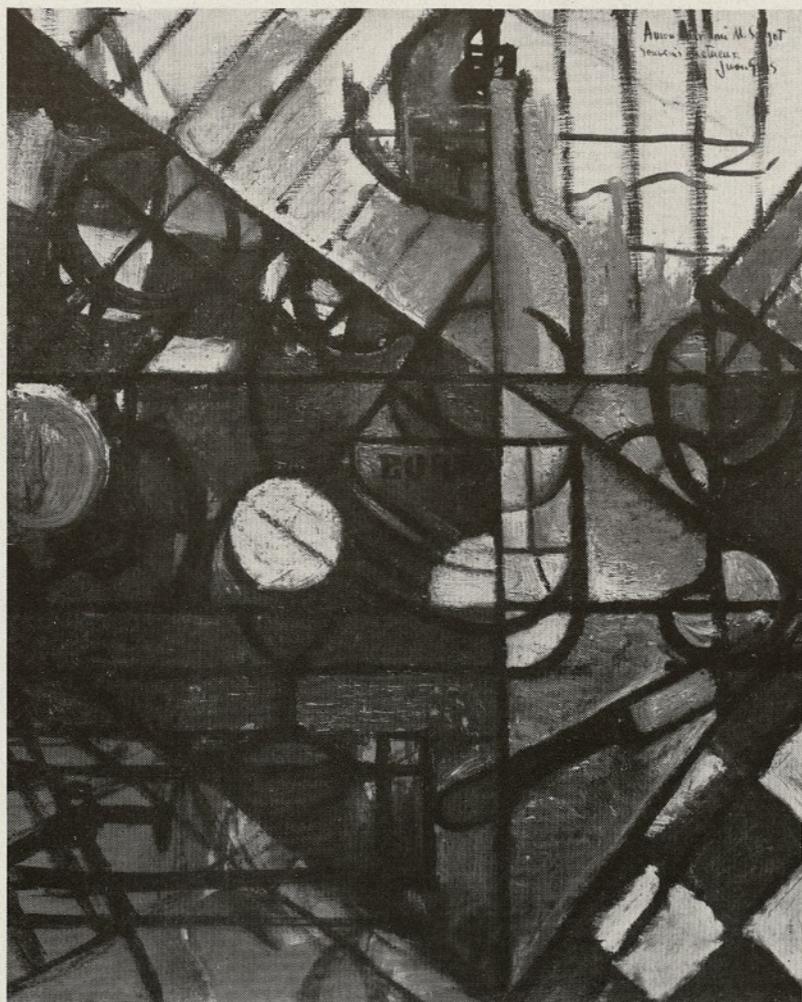


BRAQUE. L'As de Trèfle. Papier collé, 1914

(Coll. particulière, Paris)

JUAN GRIS. La bouteille de Bordeaux, 1911

(Coll. Mattioli, Milan)



d'un art d'expression dynamique qui ne lui demandèrent le baptême, prêts pour cela à se ranger sous la règle statique de l'équipe (enfin, tout s'arrangea : le ralliement se fit sous le nom d'*orphisme*, devant la zigzaguante Tour Eiffel de Robert Delaunay).



À ces manifestations d'un art nouveau qui se faisait là, sous ses yeux, on peut dire qu'Apollinaire participait, sorte de maître d'œuvre. Travaillant à à chaud et en plein vif à inspirer son équipe, il n'éprouva guère pourtant le besoin d'en codifier les règles dans l'énoncé d'une *esthétique*. Sans doute, tout en l'employant, se méfiait-il de ce dernier mot, inventé par l'Allemand Baumgarten, comme il se défiait de l'inévitable restriction qu'apporte avec elle, en art, toute définition.

À en croire Benedetto Croce, les Français se désintéresseraient assez généralement de cette science, annexe de la philosophie, et seraient portés plutôt vers la psychologie de l'art. Mais est-ce notre faute si, avant d'essayer de saisir ce qu'il y a de transcendant dans le processus de la création artistique, nous renonçons à nous séparer de la réalité des œuvres et des matières, qui — on l'oublie trop souvent — est le tremplin de toute véritable esthétique. Car on ne fait pas des œuvres d'art avec des idées ou des théories, mais avec des traits et des couleurs, de la pierre ou du bois. Ce qui importe avant tout, c'est que l'œuvre ait un support matériel



CHAGALL. Hommage à Apollinaire, Cendrars, Canudo et Walden

(Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven)

où l'on reconnaisse le travail de la main¹. En cela, Apollinaire était bien français : pas d'élan véritable, si haut qu'il fuse, sans l'honnête départ du matériau et du métier. Il répugnait à se perdre dans la pure abstraction, à faire de l'art une science et, selon une volonté pourtant cartésienne, à le dépouiller de tout son mystère.

Il savait cependant ce qui différencie un langage d'un autre, non seulement à partir de la technique, mais dès la conception. Les lectures différentes des

1. « Peut-être, a écrit Focillon, sommes-nous dans le secret de nous-mêmes des espèces d'artistes sans mains, mais le propre de l'artiste est d'en avoir, et la forme en lui est toujours aux prises avec elles. »

signes convenus et des signes tracés librement, il en possédait la clé. Et c'est sans les mélanger qu'il essaya d'en conjuguer les expressions dans la fantaisie des *Calligrammes*. Quoique, pour lui, art et poésie fussent deux langages distincts et complets ayant chacun, et sans le secours l'un de l'autre, le pouvoir d'exprimer le tout de l'homme, Apollinaire avait le sens des « correspondances ». Il présentait tout ce que, d'un mot à l'autre, le poème peut donner à rêver à l'esprit du lecteur, et d'autre part, ce que le tableau peut suggérer au spectateur par le tracé et les plans qui ouvrent à nos yeux un espace où l'imagination se promène.

Il admettait que l'art eût des limites miraculeuses où l'illimité parvient à se produire.



ROBERT DELAUNAY. Tour Eiffel et Portrait de Ph. Soupault, 1911

Témoignage et animateur de tout ce que son temps a produit de vivace en peinture et en sculpture, Apollinaire est notre patron. Avec lui, la critique d'art retrouve sa raison d'être; elle reprend ses pouvoirs et sa vigueur. Sans avoir rien de *littéraire*, elle découvre, elle éclaire les œuvres, stimule les ouvriers. L'idolâtrie du passé, pas pour lui! Rien non plus, dans son goût, d'artificiellement rétrospectif! Il l'a dit: « On ne peut pas transporter partout le cadavre de son père. »

D'où cette fraîcheur jaillissante, cette couleur toujours neuve qu'évoque, quand on le prononce, le nom d'Apollinaire. Celui pour qui la pureté était « l'oubli après l'étude » n'a pas éprouvé le désenchantement valéryen de l'homme qui, multipliant les analyses et les comparaisons se trouve finalement écrasé sous le plafond des chefs-d'œuvre. L'art, c'est dans la simplicité de l'ordinaire, dans la chaleur de l'amour et de l'enthousiasme qu'il trouvait sa justification. « La vérité sera toujours nouvelle », disait-il. Ainsi a-t-il donné sa confiance aux innom-

brables possibilités de la création d'art. Le premier aussi — de façon plus extérieure, si l'on veut, — il a incorporé au domaine plastique l'inexorable tracé des usines que relève la verticalité des cheminées; le bloc des inscriptions capitales que forment les lettres des enseignes; les manchettes des journaux, le titre des étiquettes. Devant le monde mécanique qui naissait sous ses yeux, il sut conserver *toute* son innocence.



Récemment encore, boulevard Saint-Germain, Jacqueline Apollinaire m'a fait visiter le « grenier » où, avec amour, elle entretient le souvenir du poète dont elle fut la compagne. Rien n'a changé dans le petit appartement qui fut, pour lui, sa dernière demeure. Rien de ce qui fut sien, rien de ce qu'il a rassemblé, de ce qu'il a touché, des livres qu'il a ouverts n'a été dérangé. Dès l'entrée, mille apparitions ont surgi, mille choses se sont levées en moi, mille objets, mille attitudes, mille vers chuchotés ou venus prendre signe en silence, au bout de la plume qui est toujours là, sur la table, entre la pipe et l'encrier. Dans un tourbillon d'odeurs, de couleurs et de formes, Apollinaire était présent. Son pas, je l'entendais résonner dans le couloir mansardé où la cuisine est prise entre deux bibliothèques aux recoins encombrés de cannes, tapissés de dessins, d'images populaires et de fétiches nègres. Son regard, je le sentais glisser, dans l'antichambre, sur le brillant des meubles anciens; ou se poser, dans le petit salon, sur le grand tableau de Marie où l'on voit, à la campagne, ses amis réunis autour de lui. Et les mots en liberté, l'éclatement des calligrammes, les plus belles strophes des poèmes, je les entendais sonner à mes oreilles, cependant que les murs ou les toiles renvoyaient à mes yeux l'intense vermillon d'un Matisse, le bleu clair d'un Dufy, l'austérité d'un Picasso ou le sourire émouvant, méditatif d'un masque de Brancusi.

J'étais là comme ivre, recevant tout d'un coup le *forte* d'une symphonie commencée il y a bien des années, à Genève, quand, émerveillé, j'apportais à mes camarades du collège, sous la couverture lilas fané du « Mercure », le dernier poème du lieutenant Guillaume Apollinaire. Mais les mots, les rythmes, les visages prenaient maintenant le large, délaissant la rive où l'embarcation, certain jour, avait pris la mer. Oublieux des Fauves, des débuts du cubisme, des premières éditions du *Bestiaire* ou du *Poète assassiné*, sans souvenir même de cette guerre de 1914 où il fut blessé de l'éclat d'obus qui lui troua le casque, j'avais à présent devant moi, dans une zone désormais préservée de toute atteinte à sa victorieuse pureté, le poète triomphant de l'histoire et des gens de son temps, le poète vivant, le poète en qui art et poésie se sont intimement accordés pour marcher à l'amble vers le futur.

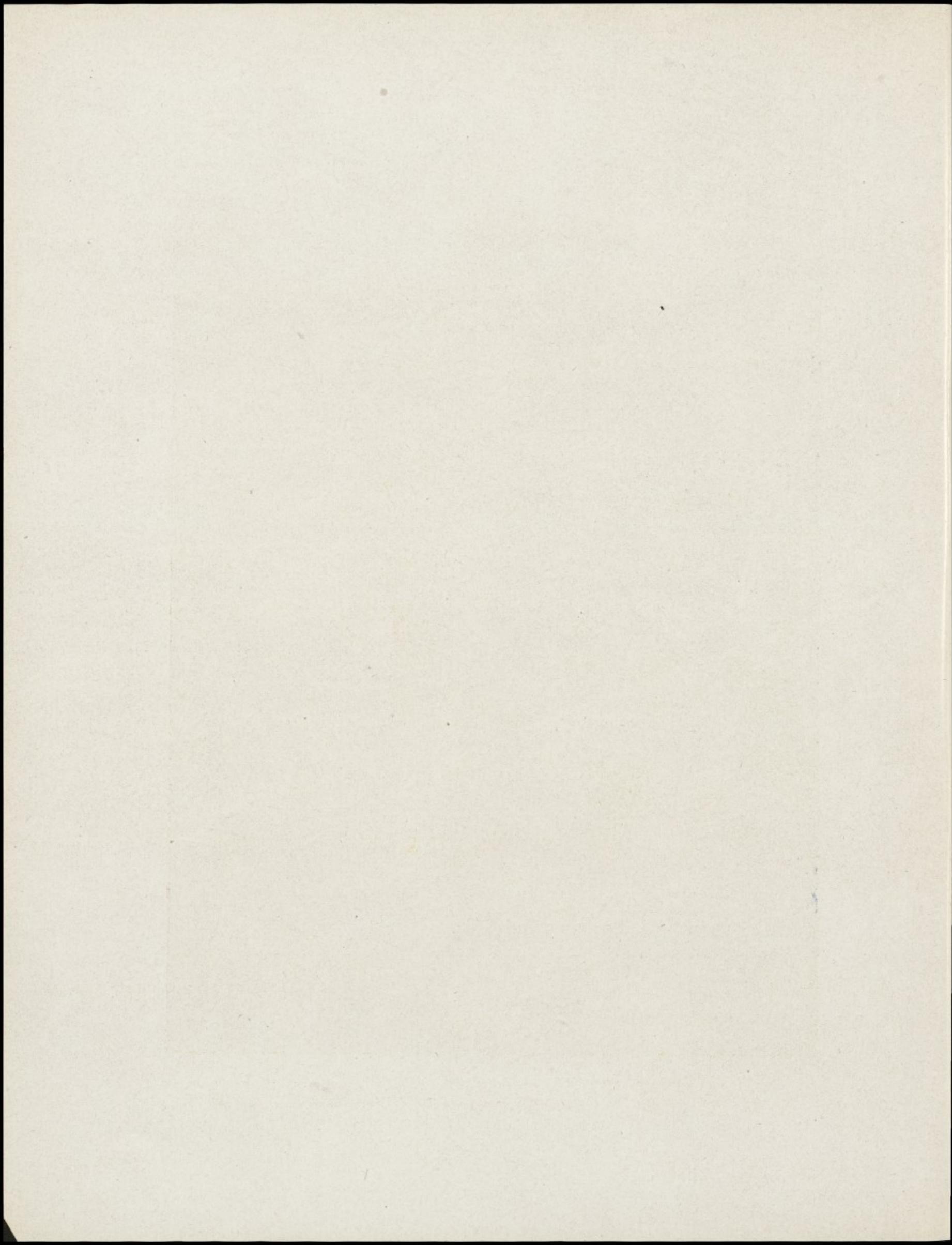
PIERRE COURTHON.

Les photos inédites faites par René-Jacques d'après les originaux que possède Mme Guillaume Apollinaire nous ont été obligeamment communiquées par M. Pierre Cailler, éditeur à Genève (voir aussi pages suivantes).



GEORGES BRAQUE. L'Aquarium jaune. Août, 1945

(Coll. Dr. Fritz Heer, Zürich)



Apollinaire et le Futurisme

par Gino Severini

On a souvent opposé le « Cubisme » et le « Futurisme », et, en effet, si on s'entendait parfaitement sur la nécessité de nous évader de l'impression sensible et du réalisme des apparences, les moyens pour y parvenir, et les points de départ étaient quelque peu différents.

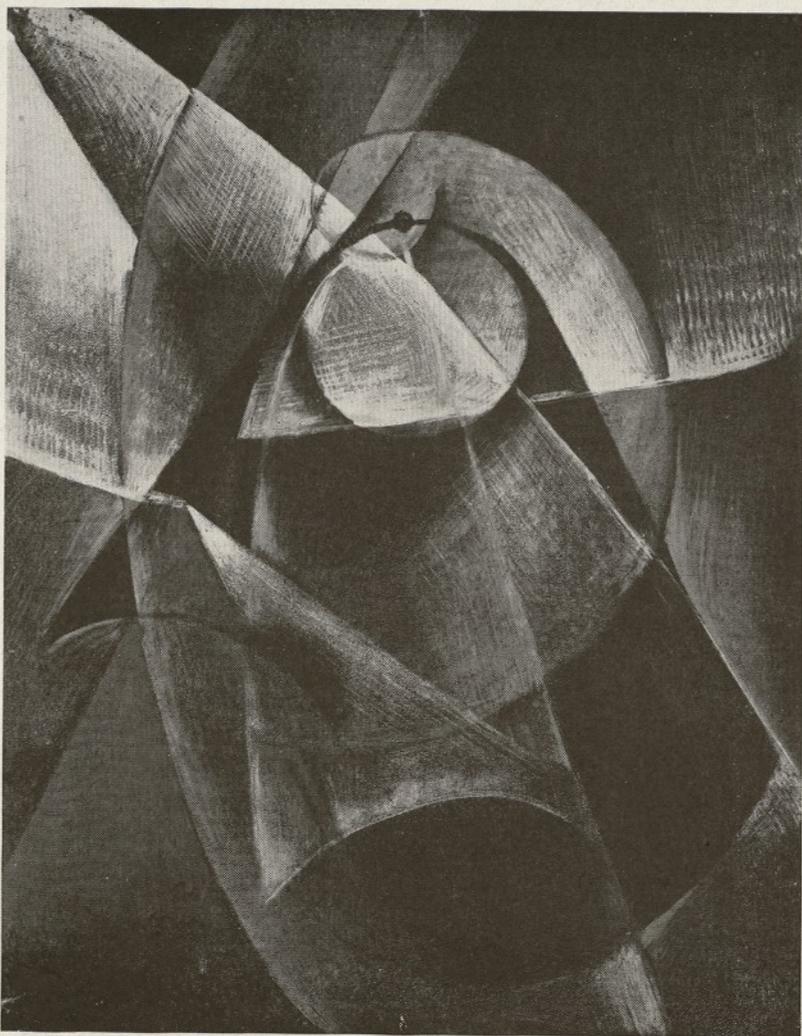
Néanmoins, à mon avis, on ne peut parler d'opposition absolue, ni de positions esthétiques inconciliables.

Réagir à l'Impressionisme, selon les idées cubistes, pour tomber dans l'abstraction intellectuelle, c'était, selon les futuristes, aller inévitablement vers l'académisme. Nous en avons aujourd'hui la confirmation. Continuer, au contraire, l'Impressionisme, en l'élevant, par la transcendance, au-dessus des apparences et des énergies physiques, c'était élargir l'horizon infiniment tout en restant sur la ligne de l'histoire.

BOCCIONI. États d'âme. II. Ceux qui s'en vont, 1911

(Coll. Nelson A. Rockefeller, New York)





BALLA, Mercure devant le Soleil, 1914

Ces deux routes signifiaient, en somme, l'éternelle opposition entre le désir de *perfection* et celui de *puissance* ; entre l'aspiration à l'ordre, à la mesure, et l'aspiration au rythme, au mouvement, à la danse. Si le mythe cubiste pouvait être Apollon, celui des futuristes pouvait être Dionysos.

Et si les cubistes pouvaient se réclamer philosophiquement de Kant et de Hegel, les futuristes pouvaient s'appuyer sur Nietzsche et sur Bergson, et sur les éléments qui leur sont communs d'antiplatonisme, anti-intellectualisme et anti-idéalisme.

Nous avons souvent et longuement discuté, Apollinaire et moi, ces deux directions différentes, et nous nous sommes demandés si vraiment il était nécessaire de sacrifier la *puissance* pour atteindre la *perfection*, ou de sacrifier celle-ci pour atteindre la *puissance*.

Les manifestes futuristes lancés de Milan depuis 1909 ont été l'objet de beaucoup de discussions et de railleries de la part des artistes de Paris, surtout à Montmartre; Apollinaire s'y intéressait et s'en amusait beaucoup, sans prendre ouvertement parti. Il est certain que ces manifestes ont remué profondément la « mare à grenouilles » des ambiances artistiques parisiennes, et non seulement parisiennes : à Moscou, à Munich, à Berlin, ils ont groupé les

artistes qui, assoiffés de *nouveau*, trouvaient dans le Futurisme plusieurs possibilités et suggestions pour l'atteindre.

Lorsqu'on inaugura à Paris la première exposition futuriste, en février 1912, chez Bernheim Jeune (Balla, Boccioni, Carrà, Russolo et moi-même), les esprits étaient déjà préparés et plutôt défavorablement.

Néanmoins je dois dire que les artistes d'avant-garde les plus audacieux, et parmi ceux-ci les cubistes, furent en général de notre côté. Quant à Apollinaire, il eut une attitude qu'on pourrait dire mi-figue, mi-raisin.

Plutôt hostile, il reprocha sévèrement aux futuristes certains « moyens » que ceux-ci avaient empruntés aux cubistes, mais reconnut en même temps que si les Français s'étaient tenus jusqu'alors à la mélodie, les Italiens apportaient la possibilité d'atteindre la symphonie. Il fut particulièrement sensible au développement que j'avais donné au néo-impressionnisme français.

N'oublions pas qu'Apollinaire était poète, et, comme tel, il n'a pas tardé à s'apercevoir que la tendance futuriste portait la peinture sur une ligne de pure poésie du réel. Le lyrisme forcené qu'elle préconisait était, peut-être, encore trop lié aux énergies matérielles, mais un horizon plus vaste et surtout moins culturel que celui des cubistes, et davantage inhérent à la vie, était ouvert à tout le monde.

Le Salon des Indépendants de cette année, (1912), et aussi le Salon d'Automne suivant, révélèrent non seulement l'influence des idées futuristes sur plusieurs artistes de valeur, mais une véritable transformation de l'atmosphère artistique en général : les couleurs-musée des premières toiles cubistes avaient disparu, cédant la place aux couleurs vives du prisme.

J'avais fait la connaissance d'Apollinaire en 1909 chez Picasso, et, plus tard, en 1911, je l'ai mis en contact avec Boccioni, Carrà, Russolo; cependant de vrais rapports d'amitié s'établirent entre nous seulement après l'exposition futuriste chez Bernheim. Mais l'harmonie ne dura pas longtemps...

Se rendant compte des grandes possibilités de divulgation et d'irradiation du Futurisme, Apollinaire eut l'idée de résumer sous ce nom de bataille toutes les tendances modernes de la peinture, sculpture, poésie, musique, etc. Il pensait que le Futurisme, étant surtout une attitude intellectuelle, et non une tendance proprement picturale, littéraire, ou autre, on pouvait englober sous ce nom toutes les activités, et les distinguer ensuite.

Mais Marinetti n'accepta pas cette proposition; il voulut garder au Futurisme le caractère italien. Cela indisposa beaucoup Apollinaire, et provoqua un froid, surtout entre lui et Marinetti.

Puisqu'il était en train de publier son livre bien connu : *Les Peintres Cubistes*, il fit le contraire de ce qu'il avait proposé à Marinetti, et mis toutes les différentes tendances picturales sous le nom de *Cubisme*.

Les Futuristes furent classés dans la tendance dite : *Cubisme instinctif*, dans laquelle il avait réunis les noms de : Matisse, Rouault, Derain, Dufy, Puy, Van Dongen, Boccioni, et moi-même.

Il avait donné du Cubisme instinctif cette définition : « Art de peindre des ensembles nouveaux empruntés non à la réalité visuelle, mais à celle que

suggèrent à l'artiste, l'instinct et l'intuition; tend depuis longtemps à l'*Orphisme*... etc. »

Car il venait de créer, avec un mot nouveau, une nouvelle tendance, dont les bases esthétiques étaient singulièrement analogues à celles du Futurisme. Il lui donna le nom d'*Orphisme*, et en voici la définition : « Art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité. Les œuvres des artistes orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous les sens, et une signification sublime, c'est-à-dire le « sujet »... »

Comme il fallait s'y attendre, cette attitude irrita beaucoup les futuristes. Si l'on pense qu'Apollinaire leur avait surtout reproché le « sujet », et qu'à présent il en faisait une base esthétique, on comprendra la mauvaise humeur de mes amis. En outre le Futurisme, en exaltant la dissolution des formes et des enchaînements rationnels, avait porté la liberté de l'acte créatif aux extrêmes limites, et en effet ni le Dadaïsme, ni le Surréalisme, ne pourront aller plus loin sous ce rapport, sans tomber dans le néant. Dès lors il était naturel que le problème se posât sur un plan d'invention, de fantaisie et de création absolue.

Le seul point sur lequel les deux tendances ne concordent pas entièrement est celui qui concerne la notion de *simultanéité* et de *dynamisme*. La conception des « orphistes » était relative aux sensations colorées seulement, alors que chez les futuristes *simultanéité* et *dynamisme* concernaient aussi les sources de l'inspiration artistique, et étaient relatives à une conception du monde. La *simultanéité des états d'âme plastiques* s'évadait de la sensation physique et atteignait le plan psychologique; par la connaissance intuitive et poétique, sensation et idée sont simultanément projetées dans l'œuvre, et c'est la raison pour laquelle cette théorie futuriste est encore actuelle, et pourra l'être toujours, car il y a là les bases éternelles de la création poétique comme telle.

Il est donc certain que si entre Orphisme et Futurisme il n'y avait pas identité absolue, il n'y avait pas non plus opposition. Sans cette malencontreuse fâcherie, on aurait pu trouver dans l'initiative d'Apollinaire l'occasion d'unir, pour se compléter, Cubisme et Futurisme, comme plus d'une fois lui-même en avait vu la possibilité et la nécessité.

Le peintre à qui pouvait s'appliquer le mieux la nouvelle théorie esthétique était Delaunay, dont les intentions dynamiques, la fidélité à l'origine physique des sensations, et sa technique néo-impressionniste, (si voisine des intentions et de la technique futuriste) étaient connues.

J'ai encore un magnifique album qu'Apollinaire me donna en 1913, dans lequel un des premiers tableaux de Delaunay *Les fenêtres simultanées* est reproduit en couleurs.

Dans la feuille de garde il est écrit :

J'aime l'Art d'aujourd'hui parce que J'aime avant tout la lumière et tous les hommes aiment avant tout la Lumière ils ont inventé le Feu. G. A.

Selon mon habitude j'ai fait tout mon possible pour rétablir la paix que la mauvaise humeur des futuristes et d'Apollinaire avait détruite. D'autre part l'Orphisme laissa Paris assez indifférent, et les artistes eux-mêmes à qui, selon Apollinaire, il pou-

vait se référer (Léger, Picabia, Marcel Duchamp) ne lui donnaient pas d'importance.

Ainsi des rapports amicaux se rétablirent à nouveau avec Marinetti et les futuristes; ils se rétablirent tellement bien qu'Apollinaire donna son adhésion au Futurisme avec un « manifeste » qui fit grand bruit dans les milieux littéraires de l'époque.

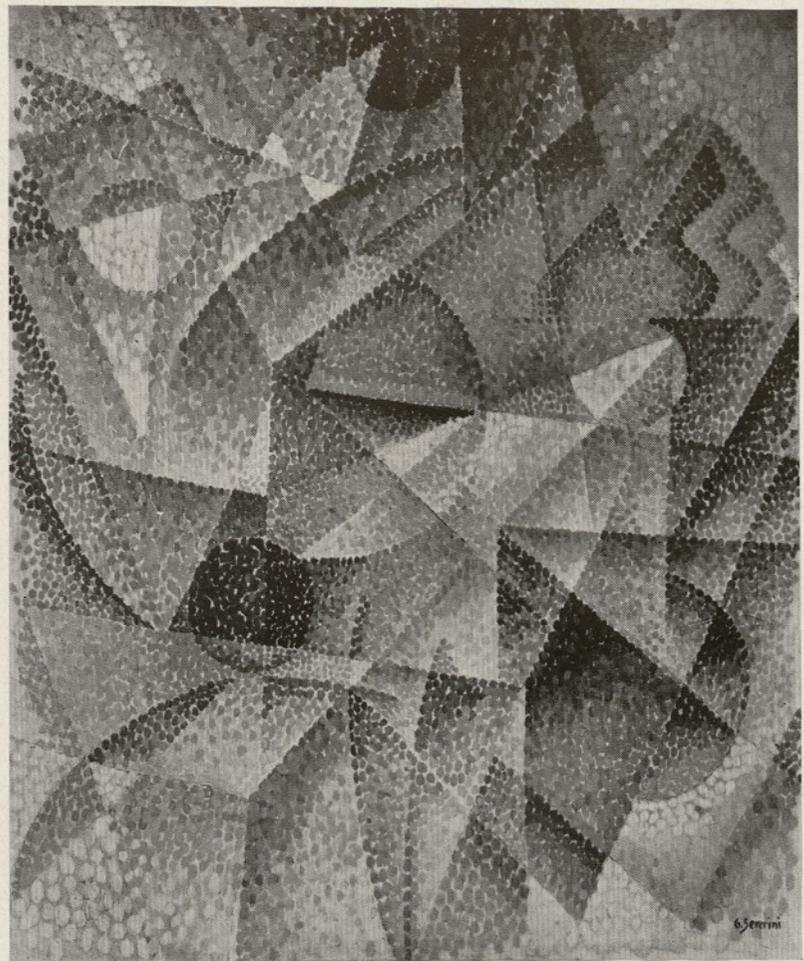
Ce manifeste a été publié, en date du 29 juin 1913, dans le journal-revue *Lacerba*, qui, sous la direction de Papini et de Soffici, eux aussi convertis depuis peu au Futurisme, se publiait à Florence.

Il est intitulé : *L'Antitradition Futuriste*.

Il souhaite évidemment la suppression de tout ce que les Futuristes veulent détruire dans la littérature, depuis l'histoire jusqu'au « sublime faux-artistique », depuis l'adjectif jusqu'à la syntaxe etc. Et il exalte la pureté, la variété, les paroles en liberté, l'invention de paroles, l'imagination sans fils, les onomatopées, etc.

Et il conclut en disant M... aux critiques, professeurs, historiens, philosophes, philologues, et aussi à Dante, Shakespeare, Tolstoï, Goethe, à Montaigne, Wagner, Beethoven, Poe, Baudelaire, etc., tandis qu'il dit : Rose à tous les « copains » depuis Marinetti, Picasso, Paul Fort, Max Jacob, Boccioni, Carrà, Severini, Gleizes, Soffici, Matisse etc... jusqu'à Giannattasio, Mac Orlan, A. Billy, Picabia etc; il invoque l'humain et fait appel au Sur-Homme (au delà de l'homme).

SEVERINI. Expansion sphérique dans l'espace, 1912 (Coll. A. Zwemmer, Londres)





SEVERINI. Danseuse + Mer = Vase de fleurs, 1913 (Coll. Rothschild, New York)

Ce manifeste tomba dans un moment de grande activité artistique et culturelle à Paris et l'effet fut considérable. C'est au Salon d'Automne de cette année que le Cubisme s'affirma en tant que tendance générale. (Malheureusement s'il gagnait en extension, c'était aux dépens de son orthodoxie...)

Cette année de 1913 et le commencement de 1914 constituent vraiment une période merveilleuse pour les arts; c'est la période des plus belles inventions cubistes et futuristes et des expositions¹. L'excellent peintre américain Walter Pach emmena

1. C'est aussi le moment de mon mariage avec la fille de Paul Fort — Prince des Poètes, et grand ami d'Apollinaire. Mes témoins étaient justement Apollinaire et Marinetti, et ceux de ma jeune épouse, furent le poète symboliste américain Stuart Merrill, lui aussi très ami de Paul Fort et d'Apollinaire, et Alfred Vallette, Directeur du *Mercure de France*.

à New-York la première grande exposition d'art français d'avant-garde; Marinetti promena nos tableaux dans toutes les capitales d'Europe, de Londres à Berlin, d'Amsterdam à Bruxelles et aussi en Italie, à Rome, Naples, Florence, etc.

Le journal futuriste *Lacerba* de Florence, publia un manifeste futuriste du peintre anglais Nevinson, et un autre du peintre belge Mac Del Marle, et de nombreux articles et dessins d'Archipenko, Apollinaire, Papini, Marinetti, Soffici, Boccioni, etc. De Papini on a pu lire un intéressant article intitulé: « Hymne à l'intelligence », mais toute l'activité artistique de ce moment était un hymne à l'intelligence!

Et nous étions aux portes de la guerre.

Des alentours de Rome, où je me trouvais à ce moment-là avec ma jeune femme, j'ai envoyé à *Lacerba* le dessin « parolibero » reproduit ici, dans « le cahier du peintre-poète ».

Je pensais que l'art devait désormais s'orienter vers une sorte de *nouveau réalisme*, inspiré du mouvement vibratoire de la matière.

Avant les poètes futuristes, avant même Mallarmé, Baudelaire avait pressenti cette mystérieuse équivalence entre les différentes sensations; cette correspondance entre formes, couleurs, odeurs, bruits, sons, etc. susceptibles de se produire spontanément dans notre esprit et dans nos sens.

Le peu d'œuvre que, à cause de la guerre, j'ai pu réaliser selon ces intentions témoignent, par leur titre aussi, de ce que je voulais faire. Par exemple: « Danseuse + Mer = Vase de fleurs ». C'est-à-dire: Mouvement, couleurs, odeurs, formes.

Le complémentarisme d'images ici n'a pas le but d'atteindre la « métaphore », c'est-à-dire désigner une chose par la comparaison ou l'opposition d'une autre chose, mais j'entends me servir de la métaphore pour créer une nouvelle réalité: La Danseuse et la Mer devaient évoquer le « Pot de fleurs. »

C'était un rêve insensé, utopique, et, par-dessus le marché, d'origine littéraire? C'est possible. Mais qui ne voulait pas être « Voleur de feu » à ce moment-là! Toute l'atmosphère artistique d'alors se caractérise par le profond désir de se surpasser, de surmonter soi-même, et sortir de son état ordinaire; désir qui nous projetait en dehors de nous-mêmes vers des fins transcendantes. D'où l'esprit d'*hérosisme* de *révolte*, de *liberté absolue*, défendu par le Futurisme, devenu ensuite, dans le Surréalisme, une mystique, une morale, et une sorte de Révolution perpétuelle.

C'est donc par cet esprit que nous voulions nous réaliser, nous affirmer, et prouver ainsi notre existence. En réalisant notre *moi* nous inventions un Univers à nous qui, souvent, était difficilement saisissable par d'autres que nous.

Les guerres et leurs conséquences ont arrêté la prise de conscience dans laquelle plus ou moins tous les artistes étaient engagés; bien des choses sont restées mystérieuses, d'autres ont dévié de leur route. Les générations qui nous ont succédé, au lieu de réduire l'isolement dans lequel notre génération était tombée, l'a accentué jusqu'au tragique.

L'horrible guerre de 1914 arrêta le bel élan créatif des peintres et des poètes. La période des « inventions », des « découvertes » et des « trouvailles » me semble virtuellement finie. Ce qui compte pour l'histoire est fait et peu ou rien ne pourra s'y ajouter.

Ceux qui, pour des raisons différentes, n'allèrent pas au front, eurent malgré tout les ailes alourdies...

Il y eut tout de même pendant la guerre, quelques initiatives intéressantes : par exemple la création de ce petit Journal : *S. I. C.*, fondé par Pierre-Albert Birot, que je mis en rapport, dès le commencement, avec Apollinaire et avec les futuristes.

On mit immédiatement à *S. I. C.* l'étiquette de « futuriste » et en effet il publia des poèmes de Marinetti, Luciano Folgore, etc., mais beaucoup aussi d'Apollinaire, Cocteau, Breton, Aragon, Soupault, Blaise Cendrars, Reverdy, et de Birot lui-même.

C'est en tant que Manifestation *S. I. C.* qu'Apollinaire représenta, au petit théâtre de Montmartre « Renée Maubel », le 24 juin 1917, *Les Mamelles de Tirésias*, drame qu'il appella lui-même sur-réaliste. Ce fut un inoubliable spectacle, autant sur la scène que dans la salle!... Il ne pouvait manquer de provoquer des polémiques. Je ne sais plus, (au fond je ne l'ai jamais su exactement), sur quelle initiative *l'Intransigeant* et *le Bonnet Rouge* du lendemain publièrent une sorte de « mise au point » selon laquelle le drame d'Apollinaire n'avait rien en commun avec le Cubisme. Et les noms des peintres cubistes de l'« *Effort Moderne* », parmi lesquels Metzinger, Gris, Lipchitz, moi-même et d'autres, donnaient une sorte d'authenticité à la communication.

Puisque quelques jours auparavant Léonce Rosenberg nous avait adressé, au sujet des Ballets Russes, une de ses lettres dans laquelle il nous disait, entre autres choses, que le Cubisme était le vrai héritier des Caldéens, des Égyptiens, des Chinois, des Toltèques, des Indiens, des Grecs, et des Primitifs, il était facile de deviner qui avait pris cette facheuse initiative. Aussi apollinaire n'y prêta aucune attention.

Ce fut la première fois que le mot : sur-réalisme fit son apparition dans les milieux littéraires.

Mais le sur-réalisme d'Apollinaire n'a rien à faire avec celui dont Breton se fera un peu plus tard l'initiateur et le défenseur. Le sur-réalisme d'Apollinaire était assez près de ce nouveau-réalisme dont je parlais plus haut, lequel, tout en s'éloignant du réel, (ou plutôt de ses apparences), prenait de lui son élan.

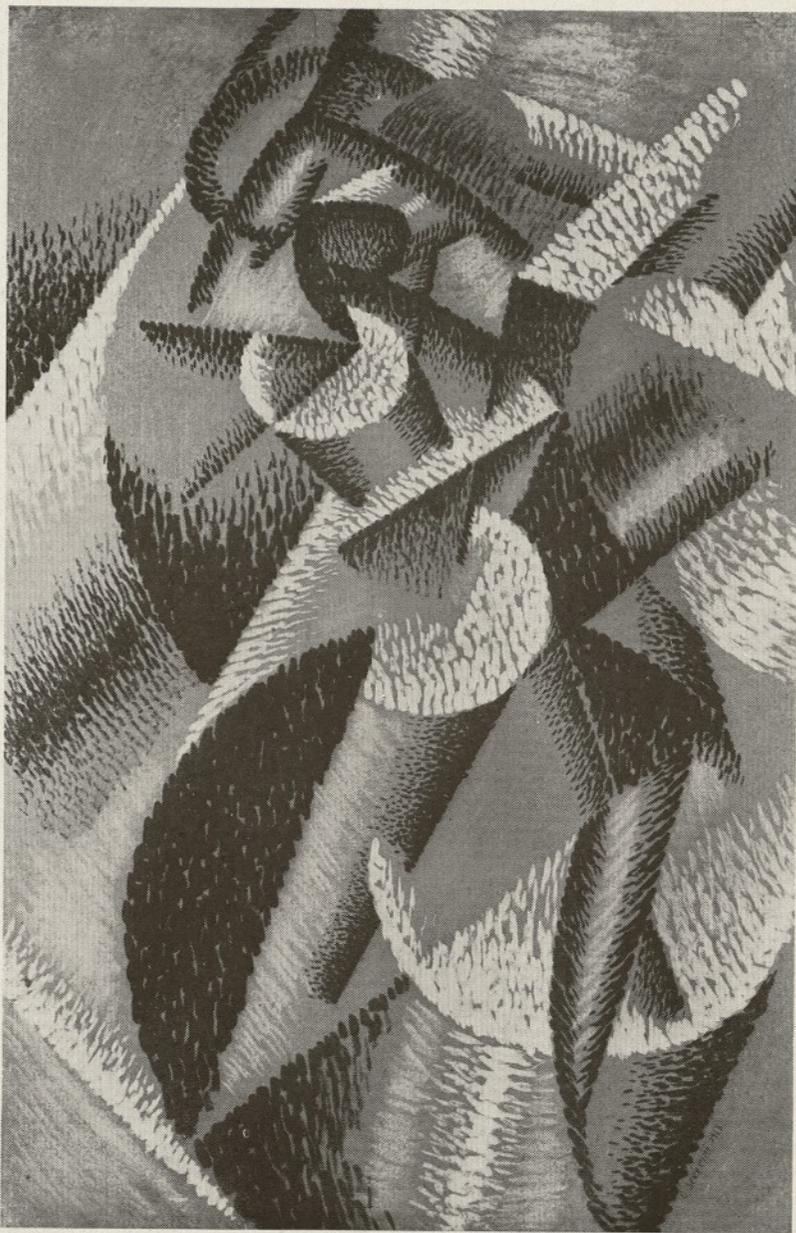
De grandes possibilités créatives pouvaient surgir de cette particulière attitude esthétique.

Avoir opposé, par exemple, la chaleur d'une pièce de bois ou de fer, (ou du moins leurs vibrations moléculaires), au rire ou aux larmes d'une femme, et cette volonté inhumaine que Marinetti appella : « physiologie de la matière », ouvre pour le poète, un champ d'investigation absolument nouveau et une source poétique inexplorée.

Apollinaire le comprit très bien et peut-être mieux que les poètes futuristes eux-mêmes, amis de Marinetti, car Rimbaud et Mallarmé lui étaient davantage familiers.

Et ce sera encore une gloire pour le Futurisme d'avoir donné à ce qui concerne l'âme et les intuitions profondes de la vie une importance prépondérante et passionnée.

Mes réflexions, toutes maladroitement qu'elles soient,



SEVERINI. Danseuse, 1913

(Coll. Cardazzo, Venise)

démontreront, je l'espère, qu'Apollinaire, Marinetti et les peintres futuristes, dans l'ensemble, devaient nécessairement se comprendre et être amis. Quant à moi, étant à Paris, j'ai pu, plus que d'autres, jouir de l'amitié d'Apollinaire.

Aussi jusqu'à sa mort je l'ai assidûment fréquenté, et je crois être parmi ceux qui ont immédiatement senti jusqu'à quel point cette mort était une perte catastrophique pour l'art.

« Il fut le dernier Poète », a écrit André Breton. Pour les peintres il a été peut-être le dernier critique en mesure de les révéler à eux-mêmes et de les conseiller.

G. SEVERINI.



CARRA. Manifestation Interventiste, 1915

(Coll. Gianni Mattioli, Milan)

La guerre des deux rives

par André Salmon

Pour les hommes de ma génération, c'était encore le temps de la jeunesse. Le temps d'une jeunesse menacée par elle-même puisque la trentaine approchait. La guerre aussi menaçait, qui viendrait. Il n'y aurait alors d'autres engagements que pour la durée de cette guerre. Diversité des temps et de leurs climats. Une revue pauvre mais éclatante parut : *Nord-Sud*. Je n'en saurais écrire l'histoire si je n'ai point collaboré à celle-là, me contentant de suivre avec une extrême attention ce que tant de mes amis y publièrent sous la direction de Reverdy.

Quand il me faut, aujourd'hui, évoquer quelque chose de cette époque (aussi lointaine pour un jeune de 1952 que put l'être pour nous le fâcheux 1870) c'est les lettres composant *Nord-Sud* qui brasillent sur mon écran.

Nord-Sud s'est-il imposé à l'esprit de ses fondateurs rien que par allusion à cette nouvelle ligne métropolitaine que venait de creuser sous le pavé de Paris et le lit de la Seine un ingénieur aidé de cet entrepreneur portant en même temps au théâtre l'esprit du compagnonnage? « Papillon-dit-Lyonnais-le-juste » parla-t-il à l'oreille de Reverdy? Le certain est que Reverdy n'entendit nullement signifier la

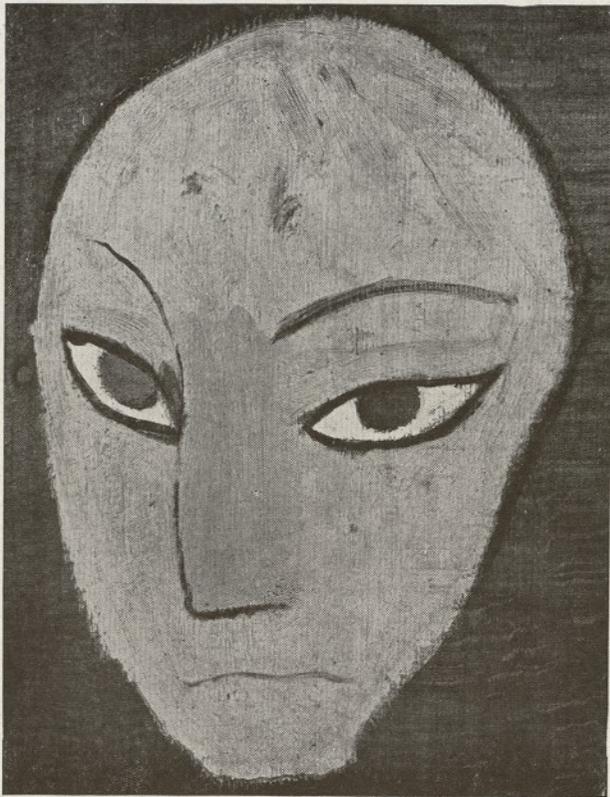
réconciliation de la rive-droite et de la rive-gauche quand perdurait une « guerre (littéraire) des deux rives ». Il n'en allait que d'une jonction des foyers spirituels de Montmartre et de Montparnasse. Reverdy habitait, rue Cortot, la maison de Suzanne Valadon, d'André Uter et d'Utrillo infernalement angélique; la maison de Galanis (qui s'y trouve toujours), la maison où Émile Bernard ami et, on n'en a pas encore bien décidé, disciple ou inspirateur de Gauguin, installa les bureaux de sa revue : *La Rénovation esthétique*, logeant à l'ombre des invendus le secrétaire de la rédaction, le poète Léon Deubel qui fut se jeter dans la Seine.

Picasso tenait encore son atelier de la place Ravignan. Montmartrois, Max Jacob ne tarderait pas d'écrire, par peur des tentations, et à la craie de couleur, sur le mur d'une chambre en forme de cellule, déjà : *Ne jamais aller à Montparnasse*. C'était avouer qu'il le hantait beaucoup. On faisait la navette. Un peintre et un poète de Montparnasse prenaient leurs repas volontiers (d'autant plus volontiers que c'était à crédit) sur les hauteurs de la Butte, cette Butte dont les plus complets héros se retrouvaient aux limites du Quartier Latin déchu et d'un

MODIGLIANI. Nu couché, 1917

(Coll. particulière, Paris)





MARIE LAURENCIN. Portrait de Max Jacob (Coll. J. Apollinaire)

Montparnasse en éclosion, au café de la « Closerie des Lilas ». Les poètes du *Nord-Sud* de Reverdy collaboraient au *Vers et Prose* de Paul Fort.

C'était en ce moment si justement défini par Picasso, le jour (loin depuis) qu'il accorda enfin une interview sérieuse : « Le temps que peintres et poètes s'influençaient tour à tour ». Le temps du Cubisme ? Peut-être. Bien sûr. Cependant il ne dut que bien peu au Cubisme (assez rayonnant pour avoir des influences diverses) celui dont la haute et belle image s'élève pour moi, dans l'air d'hier, du nord au sud. Cette image est celle d'Amedeo Modigliani. Le Modi d'une médiocre légende, le Modi des sordides rapins du « Lapin à Gill » et des chroniqueurs à la petite semaine, Modigliani que, contant sa vie splendide et détestable, j'ai pu nommer : « Le Vagabond de Montparnasse » mais que j'avais connu foulant d'un pas d'archange les pentes de Montmartre au bras d'Utrillo chancelant.

Modigliani au beau visage, Modigliani ce prince en gros habits de velours, Modigliani au verbe pénétrant et qui, jusque dans ses silences, s'imposait au plus distrait parmi des compagnons qui n'étaient pas moins que Picasso, Derain, Matisse, Van Dongen, Max Jacob, Apollinaire... Modigliani qui, s'il était ivre, déclamaient, d'une voix surhumaine, des versets de « l'Enfer ». *Inferno !*

Il lui arrivait aussi d'en souligner les croquis pris, de jour comme de nuit, de halte en halte, aux pages de cet album dont il ne se séparait jamais, le riche album cartonné de bleu, tel un carré de ciel entre ses mains d'aristo étreignant toute la vie populaire.

C'est encore la forme humaine de Modigliani, cette forme humaine porteuse d'éternité, qui s'impose à mon esprit pour illustrer les heures de la guerre, cette guerre qu'il exérait, dont l'horreur lui faisait serrer les dents, cette guerre dont trop ne revinrent pas, dont d'autres revinrent, un à un, au

long des longues années, en plus ou moins bon état. Ah ! l'habit de velours et le cahier couleur de ciel sur le boulevard Montparnasse ! Ah ! la bonne bouille épique de l'autre copain et sa manche vide giffant l'air du boulevard ! Ah ! Modigliani et Blaise Cendrars s'en allant déjeuner, à petit prix, chez Rosalie, la bistrote de la rue Campagne-Première !

Blessé de la Légion étrangère, Kisling rouvre aux amis son atelier de la rue Joseph-Bara. On s'y presse autant qu'hier dans l'atelier de Picasso, au « Bateau-Lavoir ». Affublé d'un déconcertant uniforme, Cocteau qui va lancer le groupe musicien des Six, avec les concerts de la rue Huyghens, Erik Satie prenant là, enfin, position de maître, a apporté les éléments d'une nature-morte. Modigliani est parmi nous, lui qui ne voudrait peindre qu'un nu et qui, déchiré d'impatience, bousculera la nature-morte pour s'emparer du flacon !

A la terrasse de la Rotonde, Modigliani qui, si vite, mourra en murmurant : « *Cara Italia !* », lui dont le patriotisme n'est pas celui des casernes, reproche-t-il son orgueil enfantin d'un galon d'officier à Guillaume Apollinaire portant au front la marque de la Bête et le signe de la Résurrection : *Une belle Minerve est l'enfant de ma tête...*

Modigliani qui avait été un jeune garçon de la Butte habitait maintenant rue Campagne-Première, là où vécut Gauguin, là où sont toujours les livres Académies. C'est au seuil de l'une d'elle qu'il rencontra Jeanne Hebuterne à la face d'une vierge des Primitifs. Il l'aimerait, furieusement, et Jeanne Hebuterne le voudrait suivre dans la mort.

Nord-Sud ! Il s'effaça beaucoup de Montmartre lorsque, la victoire sonnée, Montparnasse connut cette fortune assurée surtout par l'afflux des artistes étrangers. Tant de lumières qui s'éteignirent sur la Butte ! Le Maquis était devenu la riche avenue Junot. Max Jacob faisait pénitence loin de là. Mac Orlan se terrait définitivement en cette triste Brie si abondante en « larves du demi-jour ». Les poètes de la rue Saint-Vincent ne trouveraient plus là-haut cette haleine du crime soulevant plusieurs de leurs œuvres. Carco présente maintenant son adaptation de *Jésus-la-Caille* comme une pièce historique.

Quand la guerre se terminait, c'est à Montparnasse, plus ou moins au restaurant Baty, maintenant disparu, que prit fin l'autre guerre : celle des deux rives. Il n'y eut ni vainqueur, ni vaincu. La vieille querelle semble désormais inexplicable. Du Nord au Sud, de Montmartre à Montparnasse, les « partis avancés » des arts et des lettres l'ont emporté sans blesser personne, et si quelque chose subsiste de ce qu'on nomma l'esprit du Boulevard, eh bien, ce sera l'esprit du Boulevard Montparnasse, pratiqué, parfois, par des personnages nouveaux, à les mieux sonder tout pareils aux ancêtres de chez Tortoni.

Au restaurant Baty vint Giraudoux, du galon aux manches et Modigliani parut à sa table. Il y avait là Cendrars et le couturier Poiret, Erik Satie et Vincent d'Indy, Apollinaire soutien de l'accord Invention-Tradition...

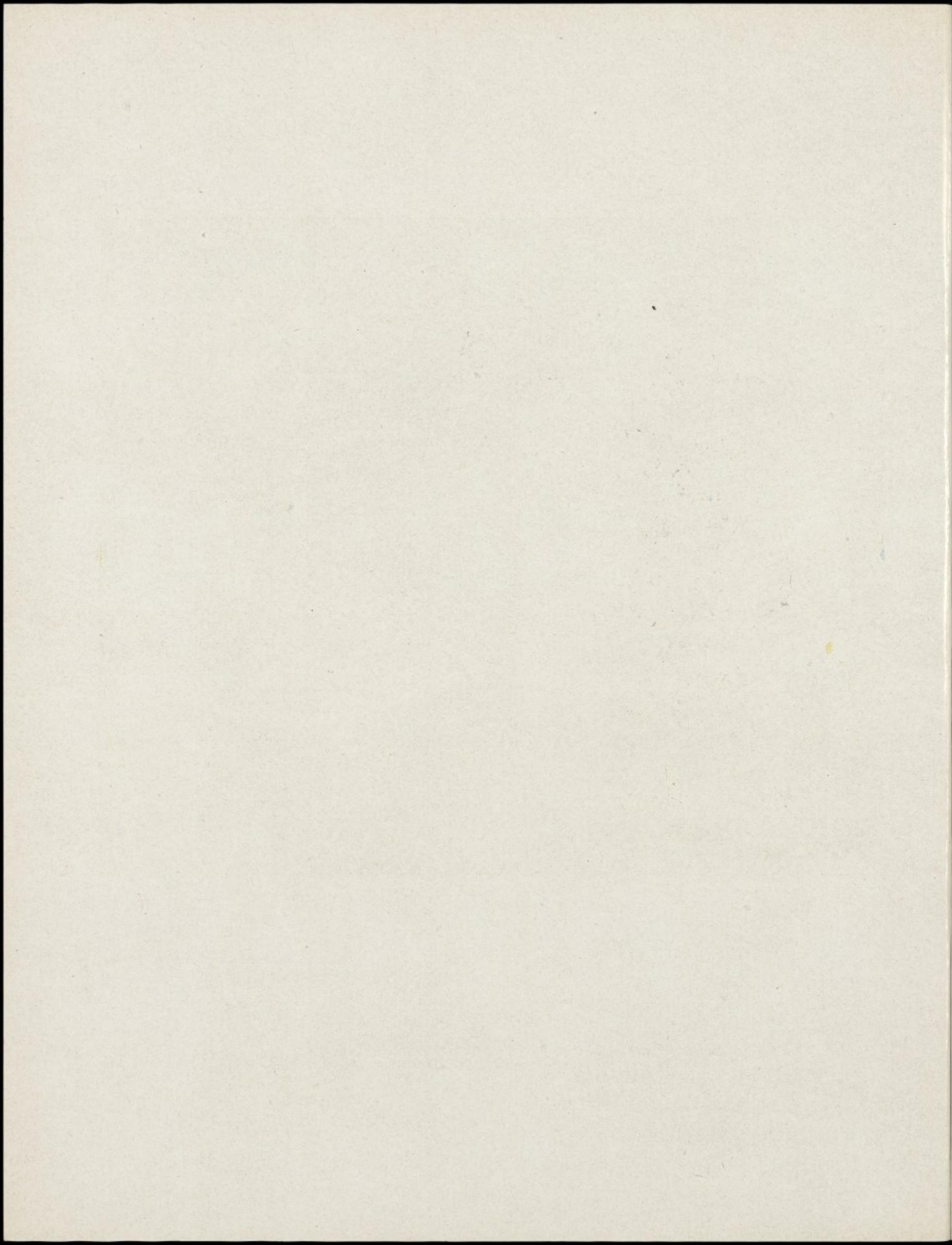
Nord-Sud ! Il y a quand même des peintres à Montmartre et l'on a ouvert pour eux des galeries impensables en notre bel âge ; les académies de Montparnasse sont heureusement encombrées. Du Nord au Sud rien n'a découragé les jeunes poètes. L'un d'eux prolongera cette chronique, dans cinquante ans.

ANDRÉ SALMON.



BRAQUE. Duo pour flûte. 1911 (45 X 55 cm)

(Coll. Gianni Mattioli, Milan)



Histoire sommaire du tableau-poème

par Michel Seuphor

Ce fut Braque le premier, semble-t-il, qui introduisit *les lettres* dans la composition d'un tableau lorsqu'il peignit au pochoir le mot *Bal* sur une toile de 1911. Encore la même année Larionov, en Russie, peignit le mot *Balda* (drôle) au beau milieu de son portrait de Tatlin. Les échanges allaient vite, alors, entre Paris et Moscou.

L'année suivante, Picabia peignit au bas d'une grande toile : *Je revois en souvenir ma chère Udnie*. Mais ce texte poétique (trop poétique pour n'être pas ironique) ne fait pas partie intégrante de la compo-

sition et rejoint, en somme, les inscriptions fameuses de Gauguin. Les lettres de Braque et de Picasso, en revanche, n'ont aucune intention littéraire. Ce sont des éléments plastiques nouveaux portant avec eux la mystérieuse poésie de la réalité quotidienne : bal, tabac, soda, concert, duo, café-bar, sonate, rhum, polka, J. S. Bach... Cette même année 1912 fut celle des premiers « collages », procédé nouveau et audacieux où Braque et Picasso excelleront, surtout en 1913, par de nombreux grands dessins agrémentés de découpages de journaux, aujourd'hui classiques.

PICASSO. Nature morte à la pipe, 1914

(Coll. Mattioli, Milan)



Plus tard, Kurt Schwitters portera le « collage » à un point d'intensité inégalable en introduisant dans la composition mille trouvailles de la rue, futiles mais émouvantes épaves d'une fragile civilisation.

Pendant qu'ainsi les peintres s'acheminent vers le tableau-poème, les poètes, eux, découvrent le poème plastique. Apollinaire, en 1914, publie dans *les Soirées de Paris* ses premiers idéogrammes, qui deviendront plus tard les fameux *Calligrammes*, tandis que Marinetti lance, à Milan, les « mots en liberté futuristes ». Les poèmes plastiques que Marinetti composera pendant la guerre (*Bataille à neuf étages du mont Altissimo*, *Après la Marne Joffre visita le front en auto*, etc.) resteront des exemples du genre. D'autres poètes italiens suivirent la voie de Marinetti et composèrent des poèmes-tableaux que l'on trouve dans les revues et anthologies de l'époque. Les principaux sont Cangiullo, Fillia, Sanzin et Simonetti, dont le *Treno in corsa* demeure une curiosité typographique et musicale.

Le Dadaïsme produisit des poèmes plastiques remarquables. On connaît bien ces manifestes volants (*Dada soulève tout*) et les portraits-machines que Picabia dessinait autour de 1918. Les grands cartons couverts d'inscriptions-charges que Picabia composa à cette époque demeurent les plus étranges des tableaux-poèmes.

Vers 1923, le poète chilien Vincent Huidobro me montra à son domicile, rue Victor Massé, une série de tableaux-poèmes qu'il venait de composer sur de



LARIONOV. Portrait de Tatlin, 1911

SEVERINI. Portrait de Marinetti, 1913



grands cartons au moyen de papiers collés découpés en forme de lettres. Ils étaient tous de couleur uniforme : vert, gris et blanc, si mon souvenir est bon. C'est en 1923 également que Ilia Zdanévitch (Iliazd) publia à Paris un petit livre en russe dont les soixante pages sont autant de compositions inattendues de caractères d'imprimerie.

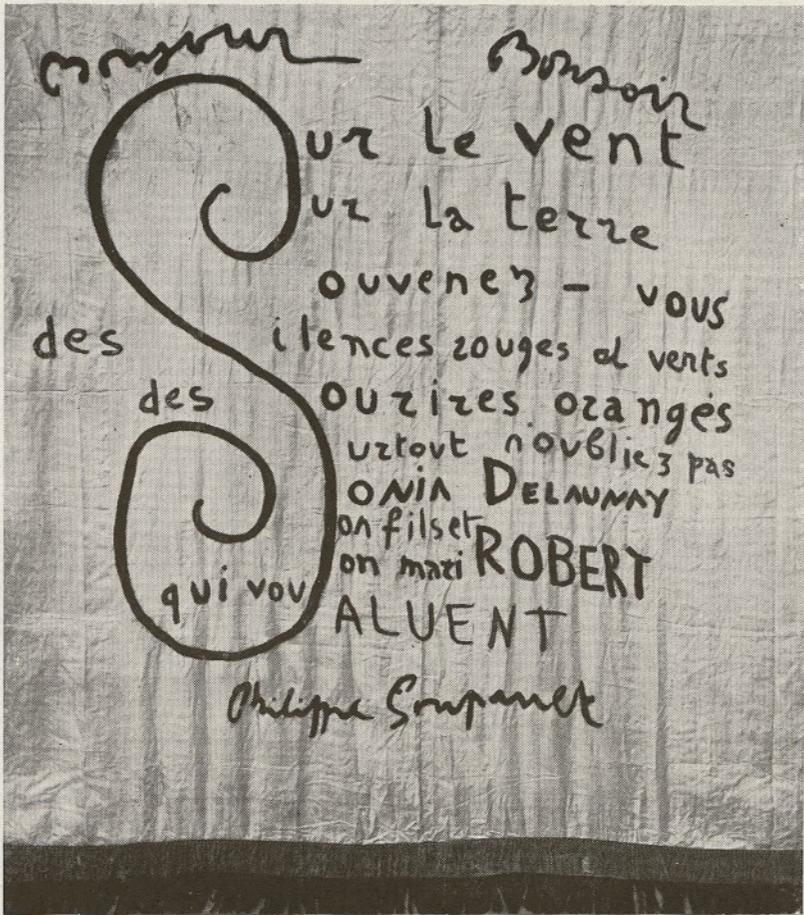
A cette même époque, l'antichambre donnant accès à l'appartement de Robert et Sonia Delaunay, 19 boulevard Malesherbes, était une sorte de cellule entièrement réservée à la poésie. La porte, du côté intérieur, était couverte d'inscriptions par le poète russe Maïakovsky. Un poème de Philippe Soupault était brodé dans le rideau de l'unique fenêtre. Les murs étaient tapissés de tableaux-poèmes, peintures ou collages exécutés par les poètes eux-mêmes. Il y avait ceux de Georges Auric, René Crevel, Ivan Goll, Tristan Tzara, moi-même, bien d'autres qui échappent à ma mémoire. La plupart sont aujourd'hui détruits.

En 1924, le peintre-typographe hollandais H. N. Werkman publiait, à Groningue, une petite revue, *The next call*, toute composée de poèmes plastiques en couleurs avec des textes très proches du dadaïsme. Théo van Doesburg en publiait également dans *De Stijl* et je composai moi-même, cette année 1924, quelques « poèmes à encadrer » qui parurent dans *Het Overzicht*. Le poète flamand Paul van Ostayen avait publié, dès 1921, un imposant ouvrage intitulé *Bezette stad* (Ville occupée) qui raconte, en une longue suite de pages typographiquement composées dans l'esprit des mots en liberté de Marinetti, l'atmosphère qui régnait à Anvers durant l'occupation allemande.

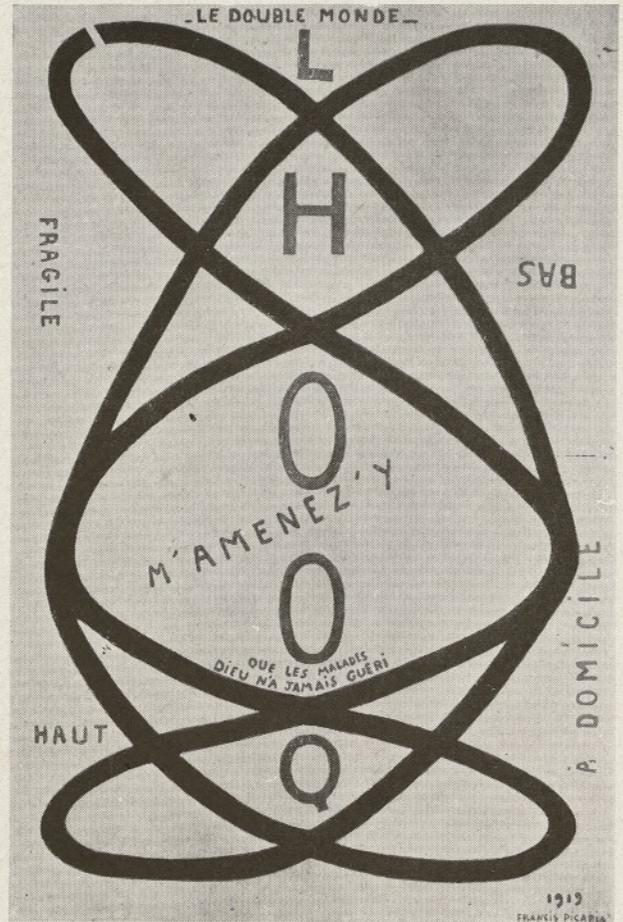
Au début de 1927, pour lancer les *Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau*, nous distribuons, Dermée et moi, dans les cafés de Montparnasse, un



ROBERT DELAUNAY ET MAÏAKOVSKY. La Porte du Soleil

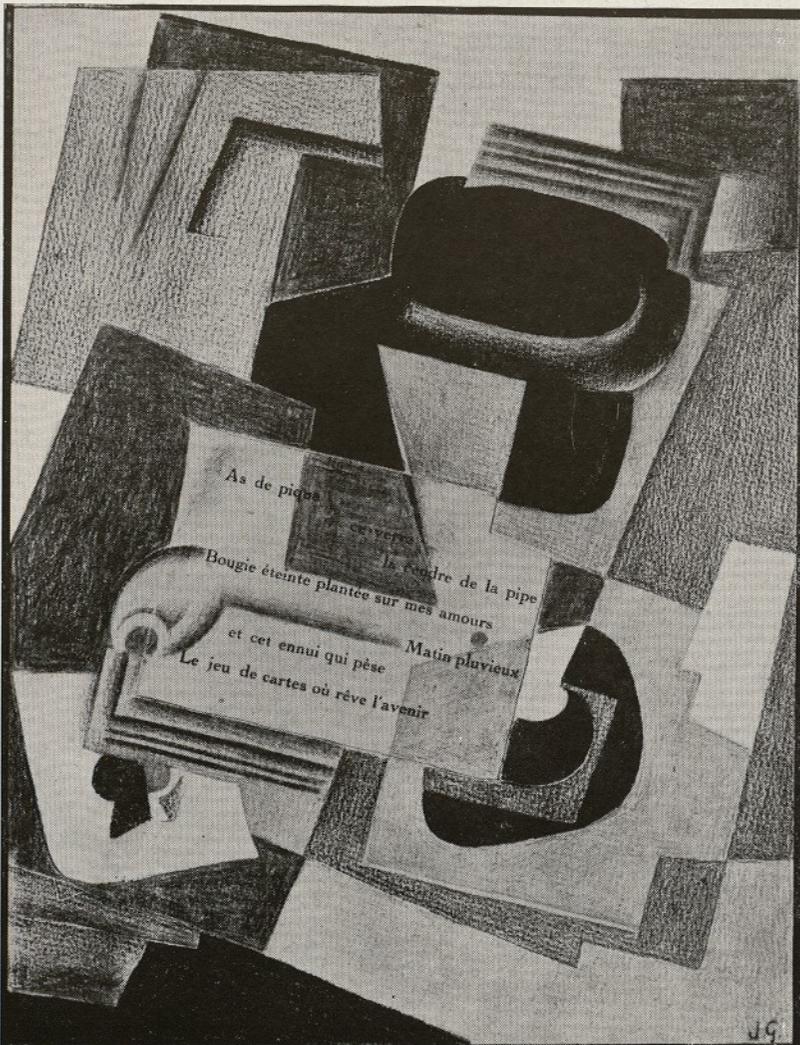


PHILIPPE SOUPAULT. Poème brodé par Sonia Delaunay
JUAN GRIS. Papier collé



PICABIA. Le Double Monde

(Coll. A. Breton)



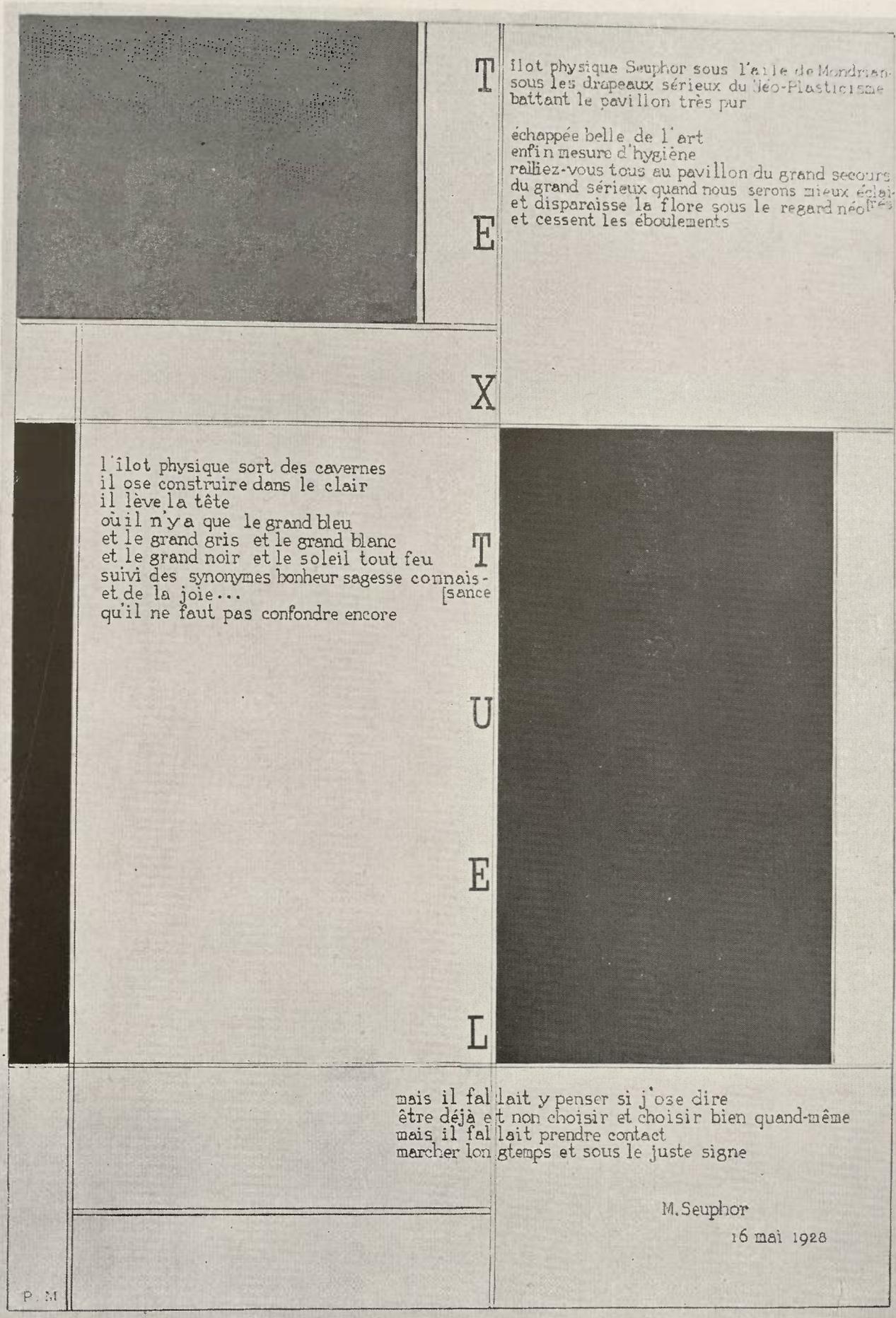
prospectus-poème que l'on pouvait lire dans tous les sens et dont j'étais l'auteur. C'est l'année suivante, au printemps, que Mondrian composa, avec un texte de moi qui le concernait, un tableau-poème qui fit, alors, partie d'une exposition dans un café de la porte d'Orléans. C'est une des plus belles compositions de l'époque dite *classique* du chef de l'école néo-plasticienne. De tous les tableaux-poèmes que j'aie jamais connus, c'est l'œuvre la plus solide et la plus simple. Peut-être est-ce le chef-d'œuvre de l'espèce.

Après 1930, Jacques et Marguerite Maret ont fait paraître dans leurs très sympathiques *Feuillets inutilés* mainte page typographique et poétique, petits tableaux-poèmes du plus heureux effet.

Nous ne pouvons terminer cette courte revue sans signaler la dernière des entreprises de ce genre et non la moindre. J'entends la *poésie de mots inconnus*, l'extraordinaire recueil composé par Iliadz en 1949. Une vingtaine de peintres et autant de poètes s'y confrontent deux à deux en vingt-six tableaux dont quelques-uns constituent des recherches — et des réussites! — d'un raffinement extrême. Je ne citerai que le poème de Schwitters orné par Raoul Hausmann, un texte de Huidobro subtilement trempé dans une aquarelle de Magnelli, enfin une « musique verbale » du signataire de cet article enluminée de gris et d'orangé par Survage. Pendant plus d'un an, Iliadz ne s'est épargné aucun labeur dans les ateliers de l'imprimerie pour réaliser cet ouvrage qui restera sans doute l'un des plus curieux du siècle.

Février, 1952.

MICHEL SEUPHOR.



T ilot physique Seuphor sous l'aile de Mondrian
 sous les drapeaux sérieux du Néo-Plasticisme
 battant le pavillon très pur

E échappée belle de l'art
 enfin mesure d'hygiène
 ralliez-vous tous au pavillon du grand secours
 du grand sérieux quand nous serons mieux éclairés
 et disparaisse la flore sous le regard néo-
 et cessent les éboulements

X

l'ilot physique sort des cavernes
 il ose construire dans le clair
 il lève la tête
 où il n'y a que le grand bleu
 et le grand gris et le grand blanc
 et le grand noir et le soleil tout feu
 suivi des synonymes bonheur sagesse connais-
 et de la joie...
 qu'il ne faut pas confondre encore

T
 [sance

U

E

L

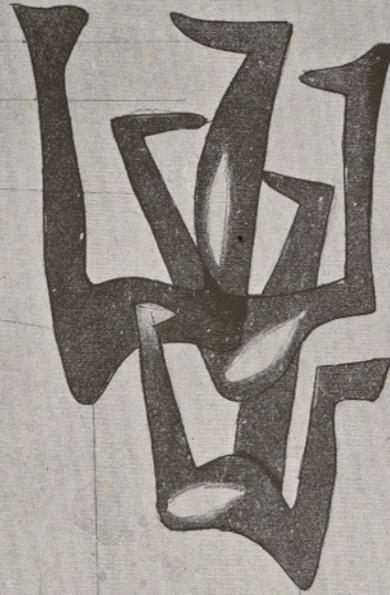
mais il fal lait y penser si j'ose dire
 être déjà et non choisir et choisir bien quand-même
 mais il fal lait prendre contact
 marcher long temps et sous le juste signe

M. Seuphor
 16 mai 1928

P. M.

MONDRIAN ET SEUPHOR. Tableau-poème, 1928 (65 x 50 cm.)

(Couleurs: rouge, bleu, jaune, gris, noir.
 Texte peint à l'encre de Chine par Mondrian)



FRAGMENT D'ALTAZOR

A L'HORITAGNE DE LA MONTAZON
UNE HIRONLINE SUR SA MANDODELLE
DÉCROCHÉE LE MATIN DE LA LUNAILLE
APPROCHE APPROCHE A TOUT GALOP

DÉJA VIENT VIENT LA MANDODELLE
DÉJA VIENT VIENT L'HIRONDOLINÉ
DÉJA S'APPROCHE OCHE OCHE L'HIRONBELLE
DÉJA S'APPROCHE L'HIRONSELLE
DÉJA S'APPROCHE L'HIRONFRÉLE
L'HIRONGRÉLE
L'HIRONDUELLE
AVEC LES YEUX OUVERTS L'HIRONGÉLE
AVEC SES CISEAUX COUPANT
LA BRUME L'HIRONAILE

L'HIRONCIEL
L'HIRONMIEL
LA BELLE HIRONRÉELE
ET LA NUIT RENTRE SES ONGLES
COMME LE LÉOPARD

ELLE APPROCHE L'HIRONTÉLLE
QUI A UN NID DANS CHACUNE
DE DEUX CHALEURS

TEL QUE MOI JE L'AI
DANS LES QUATRE HORIZONS
DÉJA S'APPROCHE L'HIRONFRÉLE
ET LES VAGUES SE DRESSENT
SUR LA POINTE DE LEURS PIEDS
DÉJA S'APPROCHE L'HIRONBELLE
ET LA TÊTE DE LA MONTAGNE
SENT UN ETOURDISSEMENT
ELLE VIENT L'HIRONRUELLE
ET LE VENT S'EST FAIT PAROBOLE
DES SYLPHIDES EN ORGIE

SE REMPLISSENT DE NOTES
LES FILS TÉLÉPHONIQUES
ET LA COUCHANT S'ENDORT
AVEC LA TÊTE CACHÉE
ET L'ARBRE AVEC LE POULS ENFIÉVÉRÉ

MAIS LE CIEL PRÉFÈRE LE RODOIGNOL
SON ENFANT GATÉ LE RORÉGNOL
SA FLEUR DE JOIE LE ROMIGNOL
SA PEAU DE LARME LE ROFAGNOL
SA GORGE DE NUIT LE ROSSOLGNOL
LE ROLAGNOL
LE ROSSIGNOL

ET TOUT L'ESPACE TIÉDIT
DANS SA LANGUE DE TRALALI LILO
TRALILO LALI
AVALE LES ÉTOILES POUR LA TOILETTE
TOUTES LES PETITES ET MÊME L'ÉTOILON
TRARIRI RARO
TOUTES LES BELLES PLANÈTES
QUI MURISSENT DANS LES PLANETIERS
MAIS JE N'ACHÈTE PAS LES ÉTOILES
DANS LA NUITRERIE
NI DES VAGUES NOUVELLES
DANS LA MERERIE
TRARARO RIRÉ

TRANSITION 1930

Magnelli

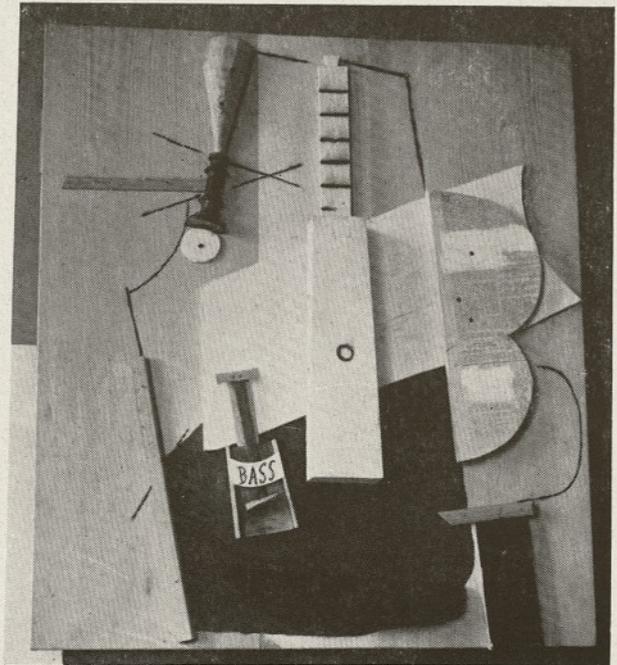
« C'est à vous de parler, jeune voyant des choses... »

par André Breton

Que n'ai-je pu garder l'œil que j'eus à dix-sept ou dix-huit ans pour telles œuvres plastiques alors toutes neuves, en butte à un décri et à une intolérance presque unanimes! La rencontre avec ces œuvres, voire avec de médiocres reproductions photographiques d'entre elles, me soulevait, me semble-t-il, au-dessus de moi-même, m'offrait le plus exaltant aperçu du *possible* dont je n'ai pu, naturellement, découvrir qu'à distance qu'il était le *certain*. J'ai dit il y a longtemps que j'étais incapable de considérer un tableau autrement que « comme une fenêtre dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle *donne* » et l'on pense bien que je sous-entendais par là: « En tout cas, rien des apparences actuelles¹. » La première condition du plaisir — que celui-ci fût ressenti en clair ou en sombre — était qu'il y eût révolution de ces apparences, qu'on fût transporté hors (le plus loin possible) de la vue conventionnelle. J'étais loin d'avoir fait le tour des théories qui foisonnaient

1. Rimbaud.

PICASSO. Guitare et Bouteille de Bass, 1914.
Construction en bois (Galerie Leiris, Paris)



ANDRÉ BRETON. Objet à fonctionnement symbolique, 1931





JACQUELINE ET ANDRÉ BRETON. Le petit Mimétique, 1930

alors (on était en 1913-1914) et, sans liaison avec aucun être au monde qui partageât mes goûts, je ne savais même comment me défendre de l'accusation de « snobisme ». Depuis lors, la rationalisation critique a fait en sorte de nous pourvoir, moi et les autres, de *bonnes raisons* d'aimer ce que j'aimais et qu'ils abominaient. Je m'en félicite sans autres transports, comme d'avoir vécu.

N'empêche que je me dis souvent que cet œil ouvert de la jeunesse (ouvert sur ce qui n'est pas encore mais qui, on le sent obscurément, va être) reste le seul *bon*. Ne sachant pas que c'est l'œil de la jeunesse, je m'étonnais en ce temps de ne plus le trouver à des hommes qui semblaient l'avoir eu comme Valéry pour Renoir, ou qui certainement l'avaient eu comme Fénéon pour Seurat. Considérant ce qu'il advient aujourd'hui de l'aventure plastique, je me demande parfois si l'intérêt déclinant que je lui porte tient à un gauchissement inévitable du regard en raison des années ou si cette aventure reste bien aventure et progression sur elle-même autant qu'elle se prétend. Même en suspectant mon propre ressort, je n'en ai pas la certitude, en particulier lorsque j'observe, de ce côté du monde, la

prolifération hors de toute mesure de l'art dit « abstrait » qui me donne l'impression de m'enfoncer, avec plus d'effroi que de curiosité, dans un paysage de termitières. Il va sans dire que, de l'autre côté de ce même monde, le prétendu « réalisme socialiste », imposé par la force, non seulement a mis un terme à toute velléité d'aventure artistique mais a sapé les fondements mêmes de l'art tel qu'il se définit depuis toujours.

En juillet 1916, Paul Valéry m'écrivait :

« ...Entre temps, j'ai eu un fils qui a quatorze jours aujourd'hui. Ce fait, pour vous, divers, ne m'a pas empêché de visiter une exposition cubique¹ où votre accompagnement m'eût été précieux. Je ne sais pas ce que vous faites, mais ceci valait bien une automobile chirurgicale. Il y a dans cet art quelque chose de certainement neuf, mais quoi ? »

Descartes pensait que le plus grand savant du monde ne saurait rien ajouter à une opération arithmétique correctement faite par un enfant.

Boileau avec moins de raison pensait peut-être que douze syllabes bien comptées, bien divisées en groupes de six, faisaient un poète.

Et moi je me disais tout le temps : comment discerner le cubiste A du cubiste B ?

Je suis assez fatigué pour m'en tenir à ces propos. C'est à vous de parler, jeune voyant des choses... »

Sur l'art d'aujourd'hui comme sur celui d'hier — Valéry avait raison — ce serait, pour le profit général, à ce type de « jeune voyant » de s'exprimer mais encore plus rares qu'alors en sont les occasions offertes. La parole est toujours aux mêmes pour célébrer les mêmes, comme si l'échelle devait être tirée après eux. Il n'est bruit (assourdissant) qu'organisé autour d'une pléiade d'artistes œuvrant depuis un demi-siècle et à qui ce serait évidemment trop demander que de susciter tout au long de leur vie l'intérêt et l'émotion qui s'attachèrent, en des temps déjà lointains, à la plus audacieuse et à la plus haute formulation de leur message. Tout au moins du point de vue auquel je me place, l'attitude devant l'art devrait-elle continuer à être une quête en toutes directions et non consister à épier les moindres gestes de ceux qui furent des conquérants, quand le vent de la conquête ne les porte plus : leur part serait encore assez belle sans cela. A l'époque où nous vivons il est fâcheux que la routine et la spéculation commerciale en décident autrement. Quelle revue assez indépendante se décidera à ouvrir une enquête dans les milieux les plus sensibles de la jeunesse pour apprendre d'elle les noms des artistes vivants qui ont véritablement sa faveur et même — car il n'y aurait pas à craindre, dans ce domaine, de subjectiver à l'extrême le jugement — quelles sont les cinq à dix œuvres plastiques d'aujourd'hui qui exercent sur chacun de ceux que l'on consulte la plus grande attraction ? Je ne doute pas qu'une telle enquête ménagerait des surprises, qu'elle ferait sortir de l'ombre et promouvrait au rang qui leur est dû les artistes et les œuvres qui ont pour eux non pas *hier* mais *demain*.

Toujours est-il que si j'avais eu moi-même à y répondre au temps où, venant de m'ouvrir et quelque peu de m'initier à la peinture contemporaine, elle était pour moi l'objet d'une interrogation palpitante, je n'aurais guère balancé dans mon choix. J'ajoute que, par la suite, j'ai pu constater que ce

1. Textuel.

choix anticipait sur la reconnaissance d'un nombre assez étendu de valeurs.

Quelques-unes des œuvres que j'aurais désignées alors? Je les nommerai dans l'ordre où elles me sont apparues :

Le *Portrait* (de sa femme) par Matisse, exposé au Salon d'automne de 1913, dont — bien que je ne l'aie jamais revu depuis — je ne saurais oublier la couronne de plumes noires, la mince fourrure fauve et la blouse émeraude (les cheveux n'étaient-ils pas café au lait?) Voilà pour moi un parfait exemple de l'œuvre-événement (bien au delà même de *La Joie de vivre* et de *La Danse aux capucines*, que j'allais si souvent revoir à l'ancienne galerie Bernheim de la rue Richempanse, où elles sont restées accrochées des années).

Le *Portrait du chevalier X*, de Derain : bien que je n'aie jamais pu approcher l'original — enfoui, comme le précédent, à Moscou dans l'ancienne collection Stchoukine — l'étrange équilibre du personnage entre un rideau tiré et « Le Journal » déplié qu'il tient en mains m'a longtemps intrigué, et retenu. Du même artiste, au mur de son atelier vers 1918, un grand *Cabaret du front*, dont je ne sais ce qu'il est devenu.

Le *Cerveau de l'enfant*, de Chirico, qui ne m'a pas quitté depuis le jour où, exposé rue La Boétie en vitrine de la galerie Paul Guillaume, il m'alerta au point de m'obliger à descendre d'autobus pour l'examiner à loisir. Des années après que je l'eus acquis, ce tableau devait revenir à la même place à l'occasion d'une exposition : le fait que, passant alors par là, lui aussi en autobus, Yves Tanguy — que je ne connaissais pas encore — eut le même réflexe que moi, suffit à douer d'objectivité un tel appel.

Le *Joueur de clarinette*, de Picasso et aussi ses extraordinaires constructions en bois de natures-mortes (1913-1914) dont il semble que rien n'ait subsisté, hors l'image photographique très insuffisante. *La Femme en chemise* (1915) dite aussi « Femme aux seins dorés ».

Udnie, jeune fille américaine, de Picabia.

Auxquelles sont venues s'adjoindre par la suite :

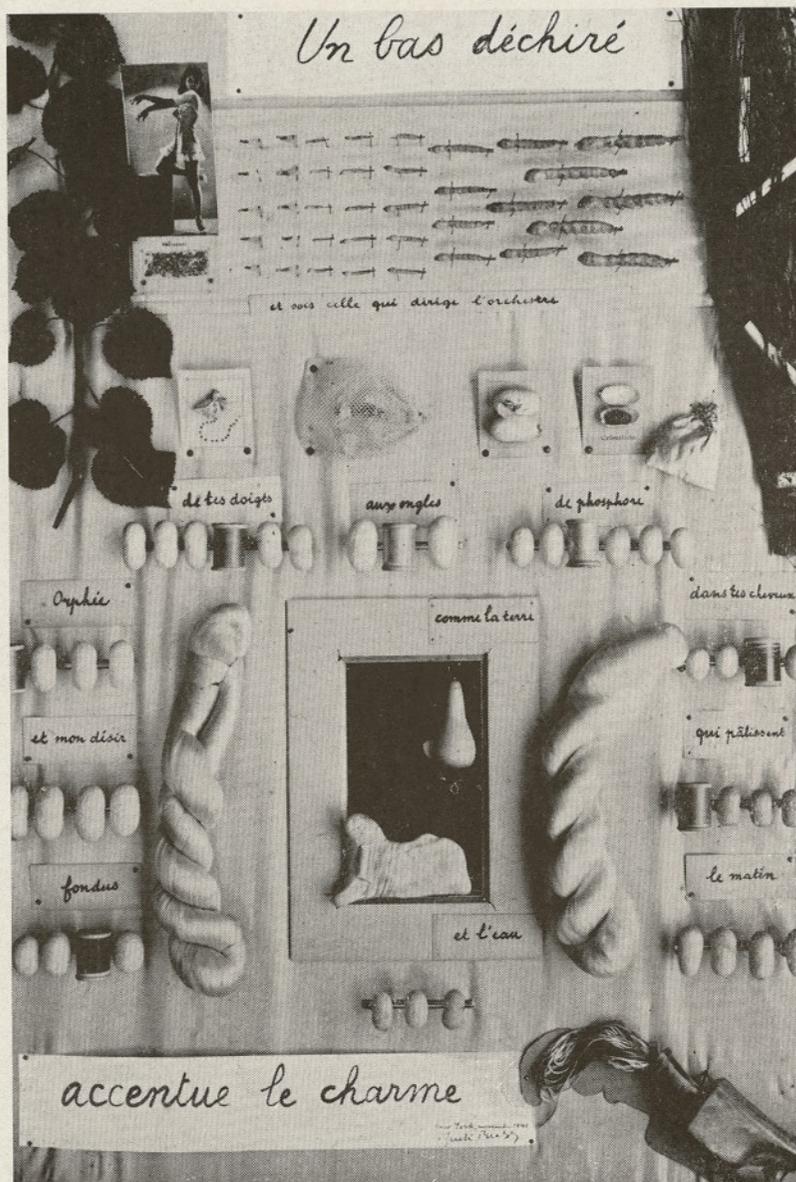
La Mariée mise à nu par ses célibataires, même, de Duchamp, en quoi fulgure et s'accomplit pour moi la plus grande partie du cycle de la légende moderne.

Les premiers « collages » de Max Ernst, arrivant de Cologne par la poste, qui tout un soir, à quelques-uns, nous firent les yeux émerveillés.

Les tableaux de Miró de 1924-1925 : *La Terre labourée*, *Paysage catalan (Le Chasseur)*, *Carnaval d'arlequins*, tout ensemble ingénus, rebelles et si sûrs d'eux, — fous de joie.

Voilà ce qui tint pour moi le devant de la scène, voilà ce dont je voudrais savoir quel est l'équivalent pour un œil jeune, aujourd'hui.

J'ai cédé, je céderais encore, à un besoin que je m'explique mal, celui de « posséder » des tableaux : ce pourrait être, assez banalement, pour pouvoir quand il me plaît les caresser du regard ou les changer d'angle mais bien plutôt je crois que c'est dans l'espoir de m'approprier certains pouvoirs qu'électivement à mes yeux ils détiennent. Bien souvent il m'est arrivé le soir de suspendre au mur, devant mon lit, telle ou telle toile pour pouvoir éprouver sa séduction sur moi à l'épreuve du réveil. Ainsi j'ai pu m'assurer que les ondes les plus heureuses m'étaient dispensées par les Braque blonds de 1912 : il me semble que l'enquête que je suggérerais devrait être étendue à cette interrogation du matin, qui

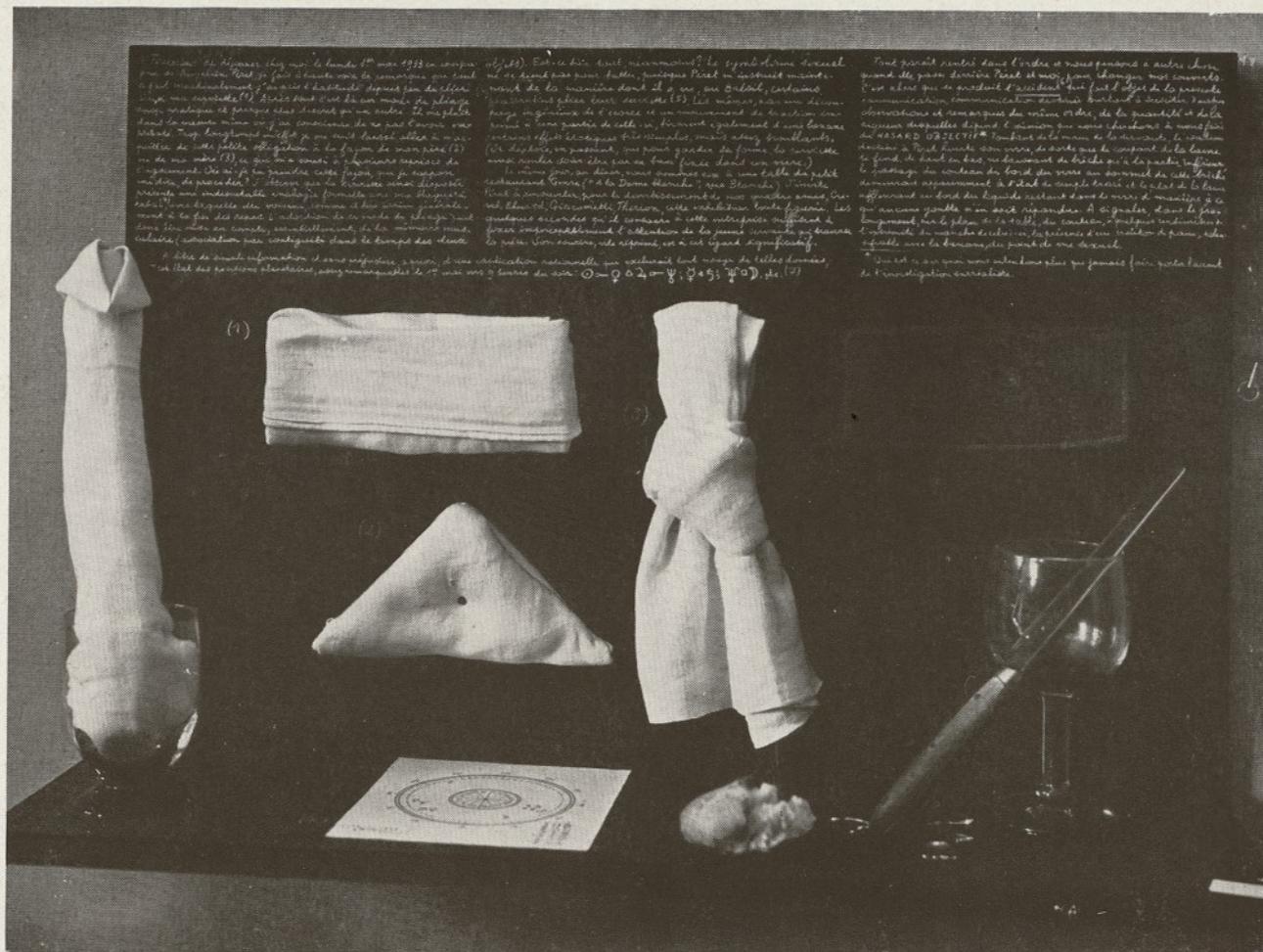


ANDRÉ BRETON. Poème-objet, 1931

fournit sur le goût individuel un indice non négligeable (à défaut d'œuvres originales, de belles reproductions en couleurs permettraient, au besoin, de se prononcer).

Comme, au cours de la vie, j'ai été loin de pouvoir retenir toutes les toiles que j'avais réussi à faire entrer chez moi, je distingue assez bien, de celles dont il ne m'a pas été trop cruel de me séparer, celles que je n'ai cessé de regretter, voire que je me pardonne mal d'avoir dû abandonner à une autre chance que la mienne. Je me borne à mentionner, parmi ces dernières, *Mélancolie et mystère d'une rue*, de Chirico, *La Femme à la Mandoline*, de Picasso et, par-dessus tout, *la Mariée* de Duchamp.

Ont laissé grande empreinte dans ma vie les rapports, les uns prolongés, les autres fugitifs, que j'ai entretenus avec les peintres. Un de mes premiers poèmes (1916) est consacré à André Derain, dont l'œuvre antérieure à la guerre de 1914 eut sur moi un long empire. Je mets haut dans le souvenir les heures passées seul avec lui dans son atelier de la rue Bonaparte où, entre deux superbes soliloques sur l'art et la pensée médiévale, il me lit les tarots. Je retrouve ce contact, exalté d'emblée, avec Vla-



ANDRÉ BRETON. Objet à fonctionnement symbolique, 1931

minck à qui, en 1918, je viens demander, de la part d'Apollinaire, où en sont les décors de *Couleur du temps*. Je garde encore à l'oreille l'éclat de ses récits fantastiques, empruntés à la vie de tous les jours, dont il est le premier à se faire peur. Je me revois, un matin de printemps de 1919, assis sur un banc de l'avenue de l'Observatoire, auprès de Modigliani tout à la découverte des « Poésies » d'Isidore Ducasse qui viennent de paraître dans *Littérature* : nul n'est plus prompt à en saisir l'importance, nul n'a un premier regard plus lucide et plus enthousiaste sur cet ouvrage énigmatique. Je me retrace mes si fréquentes visites au sympathique marchand et poète Zborowsky dans la crainte de ne pouvoir suivre tout du long la trame des premiers paysages de Soutine, où le plus ardent sentiment de la nature déchale en somptueux cachemire. Je me ravive, à la pensée de mes premières rencontres avec lui, le grand émoi intérieur de Braque, une corde de lyre tendue à se rompre dans les bois. Pour songer même à en rendre un faible compte, trop d'impressions plus fortes les unes que les autres m'assaillent à la seule évocation de ce que Picasso me découvrit de cette veine qui si souvent me parut ramener tout le sang du possible vers le cœur. Je garde, encore plus profond, le regret de n'avoir pu connaître, avant qu'il n'entreprit de se conduire en vandale sur ses propres terres, le prodigieux Chirico des années 1913-1914 dont il m'arrive de méditer avec toute la mélancolie requise — extraites d'un manuscrit inédit que j'ai de lui — ces lignes de lumière :

« Les Grecs se figuraient rarement un Dieu dans

le ciel. C'est surtout sur les lieux élevés qu'ils le voyaient. Telle est la conception de l'Olympe grec : le Zeus au regard céruléen est sis sur le sommet le plus élevé : l'expression du torse divin refoulet au loin la glauque profondeur de la voûte céleste ; le Dieu n'est pas lui-même dans cette profondeur ; il ne sert qu'à la rendre plus énigmatique. Le même sentiment est donné, d'une façon plus lourde, par la légende biblique de Moïse qui, renfermé dans un trou par Jehovah dans la crainte que la vue de son visage ne tuât le prophète, voit ensuite le Dieu de dos qui s'éloigne. Le principe de la révélation est là. Peut-être qu'avec un effort d'abstraction plus grand, en tournant l'angle de la matière et de son sens, le point de l'éternité apparaîtrait, brillant dans l'espace comme la larme cristalline d'un Dieu qui aurait pleuré de joie. »

Faute, ici, de pouvoir évoquer — ce qui m'entraînerait trop loin — les artistes qui, durant un quart de siècle, furent vraiment mes compagnons de lutte, je me flatte d'avoir été le premier, en 1933, à saluer l'arrivée de Kandinsky à Paris, de lui avoir fait accepter d'être, aux Surindépendants, l'invité d'honneur du surréalisme, soit d'avoir devancé de longues années sa consécration présente en célébrant, lui encore bien vivant, son « œil admirable, à peine voilé derrière le verre, (qui) forme avec l'air un cristal pur, scintillant de toutes les irisations du rutilé dans le quartz. Cet œil — assurais-je — est celui d'un des tout premiers, d'un des plus grands révolutionnaires de la vision. »

Paris, Mars 1952

ANDRÉ BRETON,

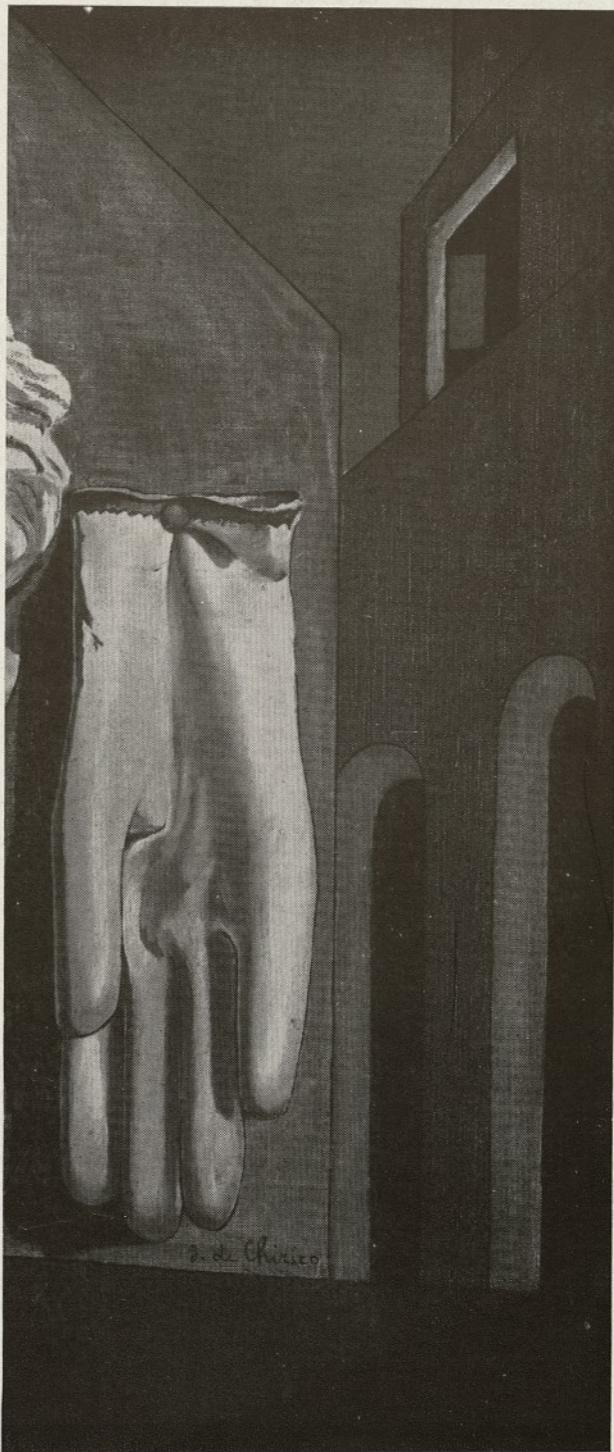
Peintres ou poètes ?

par San Lazzaro

Avec le futurisme — et ce fut là le principal mérite du mouvement — l'art italien, ou plutôt un groupe d'artistes italiens, adopta un langage plastique universellement valable, du moins pour l'époque. Parmi les premières réactions suscitées par cet art, il nous faut signaler celle de Giorgio De Chirico : ce fut, incontestablement, la plus considérable. Giorgio De Chirico est né en Grèce, à Volo, l'antique Iolcos, d'où partirent les Argonautes à la conquête de la Toison d'or. Son premier biographe, un certain Angelo Bardi, qui ne s'est pas autrement manifesté, nous apprend que, ce jour de juillet 1888, la chaleur était si étouffante que les bougies, même éteintes, fondaient dans les chandeliers. Tout comme un autre, l'enfant dut apprendre à lire et à écrire, dut étudier, et, à seize ans seulement, à la mort de son père, il put quitter l'École Polytechnique d'Athènes où il était inscrit. L'année suivante — nous sommes en 1906 — le jeune De Chirico, qui n'avait pas encore entendu parler de Cézanne, partait pour Munich. Il n'est pas sans intérêt de noter que le jeune artiste appartenait à cette partie du monde qui se défiait du prestige de Paris. Le frère de De Chirico, Alberto Savinio, dans un essai publié par la revue *Valori Plastici*, nous a expliqué les raisons de cette méfiance. En ce début du siècle, les jeunes intellectuels, attirés par Nietzsche et par Wagner, assoiffés de romantisme, reprochaient aux Français d'avoir, pour ainsi dire, « les mains libres de toute préoccupation spirituelle ». Pour ces jeunes gens, c'était à Munich que brillait le phare de la civilisation. La philosophie, la musique et la peinture de l'Allemagne romantique peuplaient leurs premières insomnies de puissantes images wagnériennes. Il est bon de préciser ce point car il explique la répulsion de De Chirico pour l'esthétique naturaliste du futurisme qui, en revanche, avait les yeux fixés sur la France.

Si De Chirico n'avait pas appris à peindre à Munich, en 1909, lorsqu'il vint enfin en Italie, à Milan d'abord, ensuite à Florence où il se fixa pour plusieurs mois, il savait tout de même raisonner. Le tableau métaphysique, a dit un jour De Chirico, est l'œuvre d'un artiste qui a, pour ainsi dire, perdu la mémoire : alors, l'objet le plus commun possède un mystère qui frappe par sa puissance métaphysique. Et De Chirico commença par perdre la mémoire de la peinture munichoise que, malheureusement, il retrouvera après 1919. Si donc la peinture, avec De Chirico, est redevenue chose mentale, cela est dû, évidemment, à l'inclination de son esprit, nourri de Nietzsche et de Schopenhauer; mais si l'on considère les moyens dont disposait l'artiste, on ne peut qu'admirer qu'avec un métier si élémentaire il

G. DE CHIRICO. Chant d'Amour (détail) (Coll. part. New York)





G. DE CHIRICO. Portrait prémonitoire d'Apollinaire (Coll. J. Apollinaire)

ait pu créer une œuvre aussi riche. Devant l'*Énigme d'un après-midi d'automne* par exemple, on doit nécessairement parler de miracle, d'intervention céleste ou démoniaque, comme on a recours au seul miracle pour expliquer l'enchantement du *Rêve* du douanier Rousseau.

Le mystère « tropical » du douanier Rousseau n'a évidemment rien de commun avec le mystère de De Chirico qui fut « quotidien » avant d'être « laïc ». Mais il ne nous déplaît pas qu'à propos de De Chirico le nom du peintre du *Rêve* soit venu sous notre plume. Avec ceux qui l'ont connu, nous pensons que le Douanier n'était pas même intelligent ; tout le contraire donc de De Chirico. Mais l'ancien douanier, qui ne connaît rien à l'histoire de la peinture et à qui personne n'avait jamais appris à peindre, est, sans le savoir, un envoyé des dieux : au milieu du déluge provoqué par l'avènement de l'art nouveau, ils l'ont chargé de sauver ce que la peinture s'était proposé de plus divin jusqu'aux Impressionnistes : l'enchantement, la magie. Et c'est aussi l'enchantement qui nous est rendu avec l'*Énigme d'un après-midi d'automne* ; De Chirico l'a peinte en 1910, l'année même de la mort du Douanier qui, un peu plus tôt, avait justement exposé sa dernière composition, *Le Rêve*, au Salon des Indépendants. A la naïve peinture du plus illustre des peintres du Dimanche — le Dimanche, c'est l'âme de l'artiste, le mystère de ses forêts vierges (qui semblent, comme l'observait justement Wilhelm Uhde, croître

sous nos yeux « des racines à la cime »), — à cette peinture d'un primitif correspond sur le versant opposé de l'imagination créatrice l'art de De Chirico qui « porte en lui l'énorme poids de tant et tant de civilisations », art soucieux d'exprimer non le fugitif secret d'une main un instant posée sur le cœur, mais le mystère quotidien des choses, le mystère spectral de l'éternité. Au lieu des forêts vierges du Douanier la peinture de De Chirico nous montre les forêts de l'homme, « les labyrinthes insensés de la perspective » ; aux extases reptiliennes de la belle Yadvigha qui, dans le paradis terrestre du Douanier attend, dernière Ève, le retour d'Adam, couchée sur le divan rouge des chefs de bureau de la Troisième République, font pendant, dans l'œuvre de jeunesse de De Chirico, les extases métaphysiques de la Mélancolie : elle, sur son lit de pierre n'attend personne, elle écoute, non les sons lointains de la musette, mais le silence sacré de l'éternité.

La réaction devant le dynamisme futuriste, le sens solennel et spectral de l'architecture que l'artiste avait pour ainsi dire hérité de la Grèce natale et que devait encore renforcer la connaissance de la plus métaphysique des villes italiennes, Turin la cité du Settecento, la disposition de son propre esprit au mythe et au mystère, tout cela portait naturellement De Chirico à exprimer la nostalgie de l'antique. Le sang, la culture et l'inclination le désignaient pour retrouver le sens de cet héritage.

Toutefois, cette œuvre qui, dix ans plus tard, devait connaître un prestige sans précédent dans l'histoire de l'art, à Paris même (où De Chirico, venant de Florence, s'est fixé en juillet 1911) n'est comprise, semble-t-il, que du seul Apollinaire. De l'amitié du peintre de l'*Énigme* et du poète d'*Alcools* il ne nous reste que le portrait où De Chirico a donné à Apollinaire la silhouette d'un homme-cible, la tempe trouée par un projectile ; quelques années plus tard la vérité prophétique de ce portrait se vérifiait : le poète-soldat était blessé à la tête.

Mais Paul Guillaume (le troisième des trois Guillaume patrons de l'art moderne) veillait et, en 1916 ou 1917, en pleine guerre il exposait au Vieux Colombier, au cours d'une matinée artistique et patriotique, les toiles que De Chirico, rentrant en Italie pour faire son devoir de soldat, avait laissées dans son atelier de la rue Campagne-Première. Le péril, qui menaçait une fois de plus l'Occident, avait en quelque sorte préparé les esprits à recevoir le message métaphysique de De Chirico. André Breton fut parmi les premiers à l'entendre. Pendant ce temps, à Ferrare, De Chirico initiait le futuriste Carrà à la peinture métaphysique, et se rappelait avec amertume l'exil parisien.

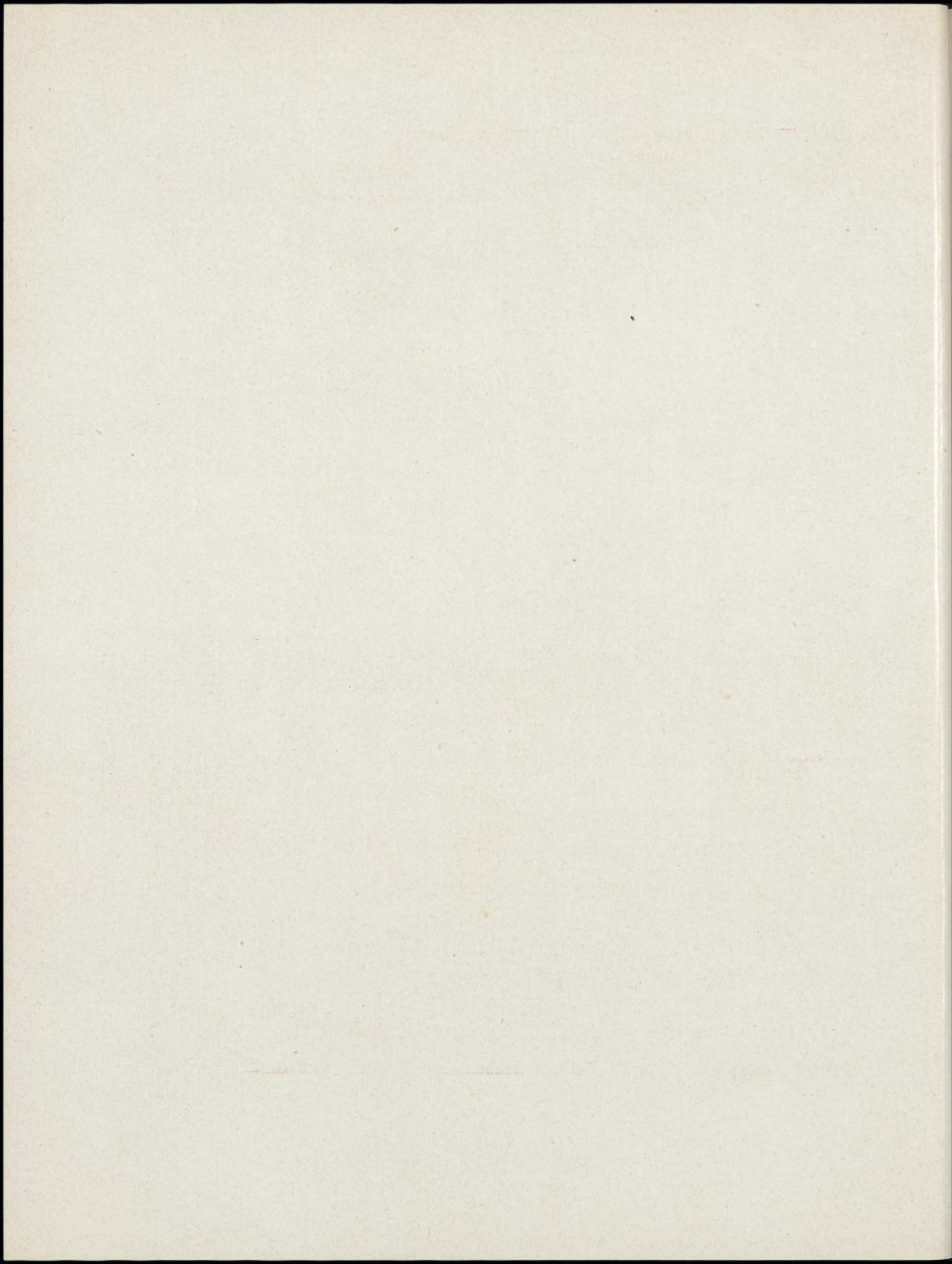
La peinture métaphysique a été ainsi définie par Savinio : « plénitude de représentation de la nécessité spirituelle dans ses limites plastiques — potentialité expressive de la spectralité des aspects — ironie. »

Carrà, dans la peinture métaphysique, mit l'accent sur l'ironie. (Chez De Chirico l'ironie s'humanisait dans la poésie.) *Solitude* par exemple, nous montre un homme tronçonné, avec tous ces appareils greffés sur les chairs de son corps amputé ; dans l'*Ovale aux Apparitions* de la collection Jucker la statue antique tient la raquette et la balle de tennis de la petite amie d'enfance de l'artiste ; *Pénélope*, peut s'ouvrir et se fermer comme une armure. L'ironie de Carrà aurait dû intéresser les surréalistes, qui l'ignorèrent,



CAMPIGLI. Quatre tisseuses. 1950 (116 × 93 cm.)

(Coll. W. S. Rubin, New York)



comme ils auraient ignoré De Chirico, s'ils n'avaient vu ses œuvres dans l'arrière-boutique de Paul Guillaume.

Mais la peinture de Carrà, tout en étant métaphysique et poétique n'est pas une peinture de poète. Carrà avait participé au mouvement futuriste et, même dans sa période métaphysique, il se réclamait de la nature. La peinture de Morandi qui, vers 1918, ferme le triangle de l'art métaphysique, n'est pas davantage peinture de poète. « A travers la peinture métaphysique de Carrà — écrit Raffaele Carrieri dans sa remarquable *Pittura d'Avanguardia in Italia* — Morandi reprend contact avec les maîtres anciens », entraînant derrière lui l'inventeur De Chirico. Vers 1920 les trois peintres retournent simplement au musée, où ils retrouvent, las et perplexes, autour de Picasso et de Derain, les futuristes, les cubistes, tous les héros de la grande aventure plastique.

Sans être « métaphysique », Massimo Campigli tenta quelques années plus tard, de redonner vie à une des plus heureuses périodes de l'art italien.

Campigli a fait ses débuts à Paris vers 1925, en se pliant aux lois plastiques défendues par la revue *Esprit Nouveau* de Ozenfant et Jeanneret. Son attention fut tout de suite attirée, puis entièrement occupée par l'importance que revêt l'objet dans la peinture moderne. Campigli revit rétrospectivement toutes les périodes, toutes les orientations et les ondolements de l'art contemporain. Il passe des nuits blanches sur les guitares de Juan Gris, les poissons de Braque, les cafetières de Picasso, les oranges de Matisse et les pommes de Cézanne. Et soudain, il a une première révélation : pourquoi l'homme, dans son essence millénaire, ne serait-il pas, comme l'objet, un prétexte ? Et voici l'homme-objet de Campigli, la femme-guitare, la femme-amphore. Les mannequins de De Chirico ne peuvent constituer un point de comparaison valable : leurs crânes ovales sont pleins d'une tragique humanité. Non, Campigli songe à des époques autrement lointaines, au delà de la pensée elle-même, quand les hommes avaient la tête ronde à l'image non pas de Dieu mais de la terre.

« Le tempérament de Campigli est riche d'antonomies. Il est humain et abstrait, mystique et sensuel, tendre et brutal. Il s'est reconnu dans les abstraits et dans les romains. Il est permis de parler de paternité d'élection, de recherche d'une terre, d'une base, d'un port. Réaction italienne, italianissime, contre le milieu. Dans cette identification Campigli a retrouvé les aspirations de l'enfance. La tête humaine : un rond. Des visages d'une vérité magique, des visages milliformes et uniformes à la fois. Exactes comme des fiches anthropométriques. Et impersonnels comme les masques des morts. L'homme *sub specie*, pour ainsi dire. Pour Campigli, les bustes romains sont vite devenus une réalité vécue. Il les voit à l'Opéra, au stade de Colombes, aux tables des cafés. Si l'ironie affleure, c'est la classique, la païenne ironie envers les choses vénérées. » Ainsi Campigli parle-t-il de lui-même.

Mais il ne se contente pas de peindre des bustes-tirelire et des femmes-amphores, il ne lui suffit pas d'avoir découvert que l'homme-objet est d'argile, que le vase est la première sculpture anatomique du primitif. Il exige que l'homme milliforme et uniforme à la fois ait sa propre épopée plastique, comme le tyran de la Renaissance, comme les guitares des

cubistes. Devrait-on craindre qu'il ne considère la surface de la toile comme un de ces murs de cimetière conventuel où les ossements, les squelettes, les crânes, les tibias, les fémurs sont soigneusement disposés selon de rigoureuses lois ornementales ? Non, rien de funéraire dans les fragiles architectures humaines que sont les compositions de Campigli.

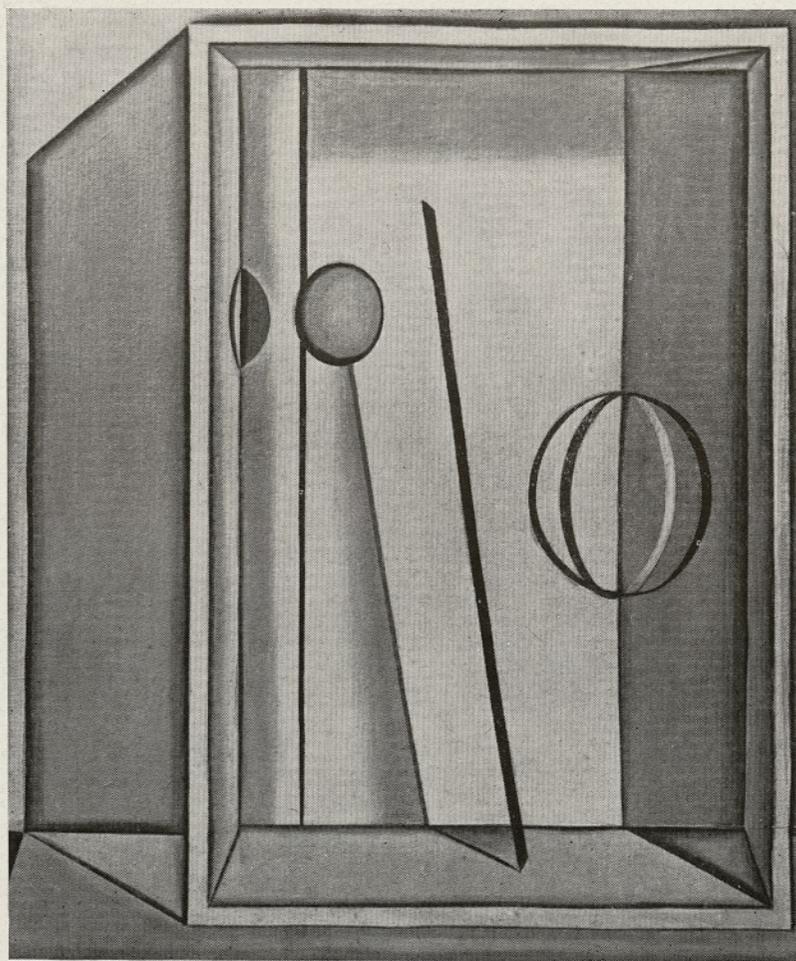
Ses femmes en forme d'urnes ont la grâce des aimables promeneuses de Seurat, avec cette taille de guêpe, ces bras qui se découpent dans l'air comme les anses d'un vase. Dans la peinture de Campigli il y a beaucoup de ciel et un peu d'enfer, comme dans le jeu enfantin dont la géométrie a inspiré, pour l'architecture de sa composition, l'artiste qui a déjà pris à l'enfance l'anatomie de ses personnages.

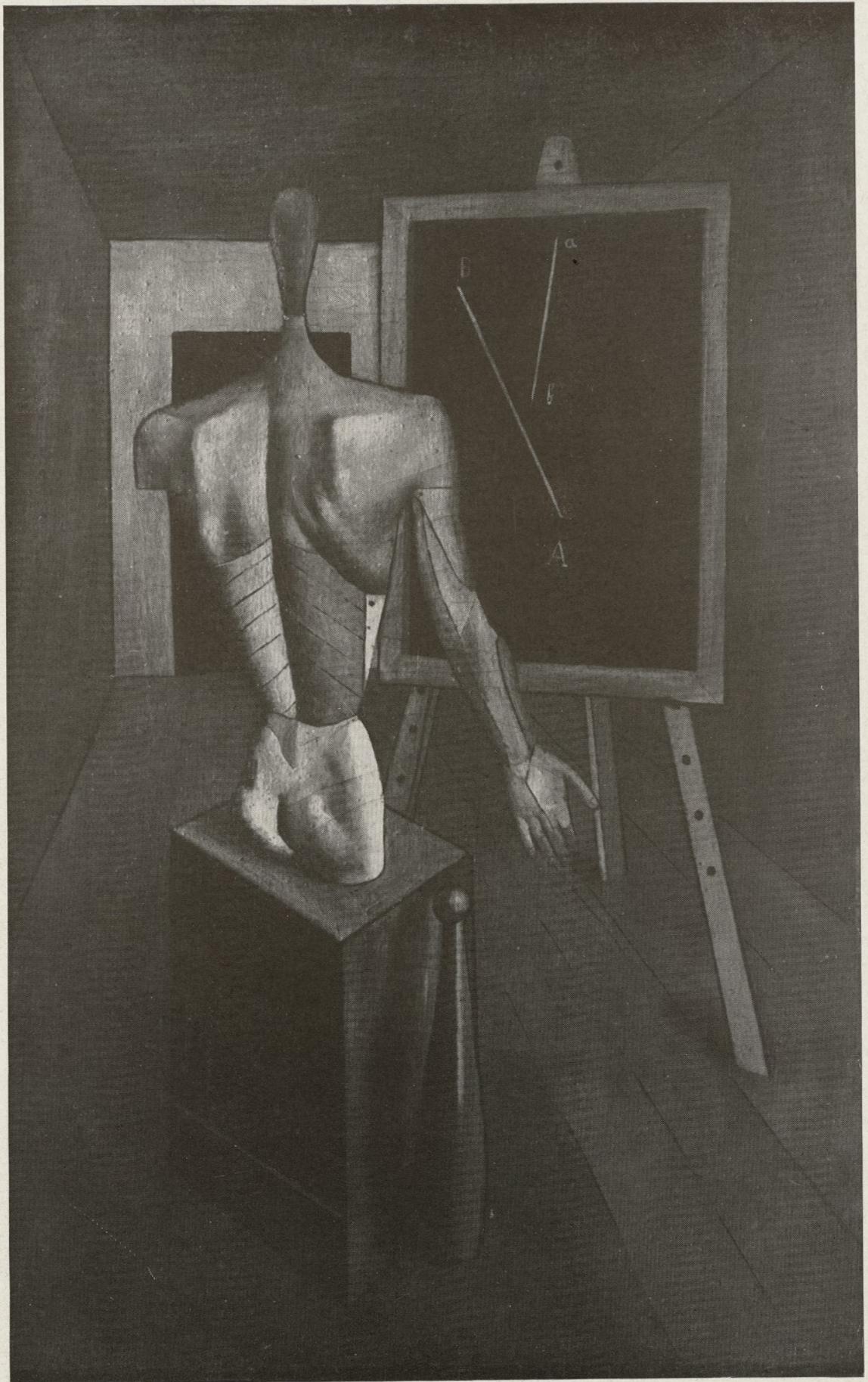
C'est donc le jeu, la première évasion de l'homme dans le monde de l'illusion qui est à la base de l'art de Campigli. Jean Paulhan, lui, y découvre l'intense travail de l'abeille. « A la façon d'une abeille, Campigli commence par enfermer ses personnages dans leurs alvéoles. Parfois seuls, le plus souvent à deux, trois ou quatre ensemble. Tantôt les alvéoles voisins sont séparés par les barreaux d'une rampe, les marches d'un escalier, les étagères d'une armoire, les lignes d'un damier. Tantôt par une simple épaisseur d'air. Il arrive, comme dans la suite des tisseuses, que la prisonnière tisse elle-même sa prison » écrit l'auteur de *Fleurs de Tarbes*. Mais le travail de l'abeille, n'est-il pas aussi un jeu, le plus beau des jeux ?

SAN LAZZARO.

MORANDI. Nature morte, 1913

(Coll. Jucker, Milan)





CARLO CARRA. Solitude 1917

(Coll. Giedion-Welcker, Zürich)

Le langage intérieur

par Jean Arp

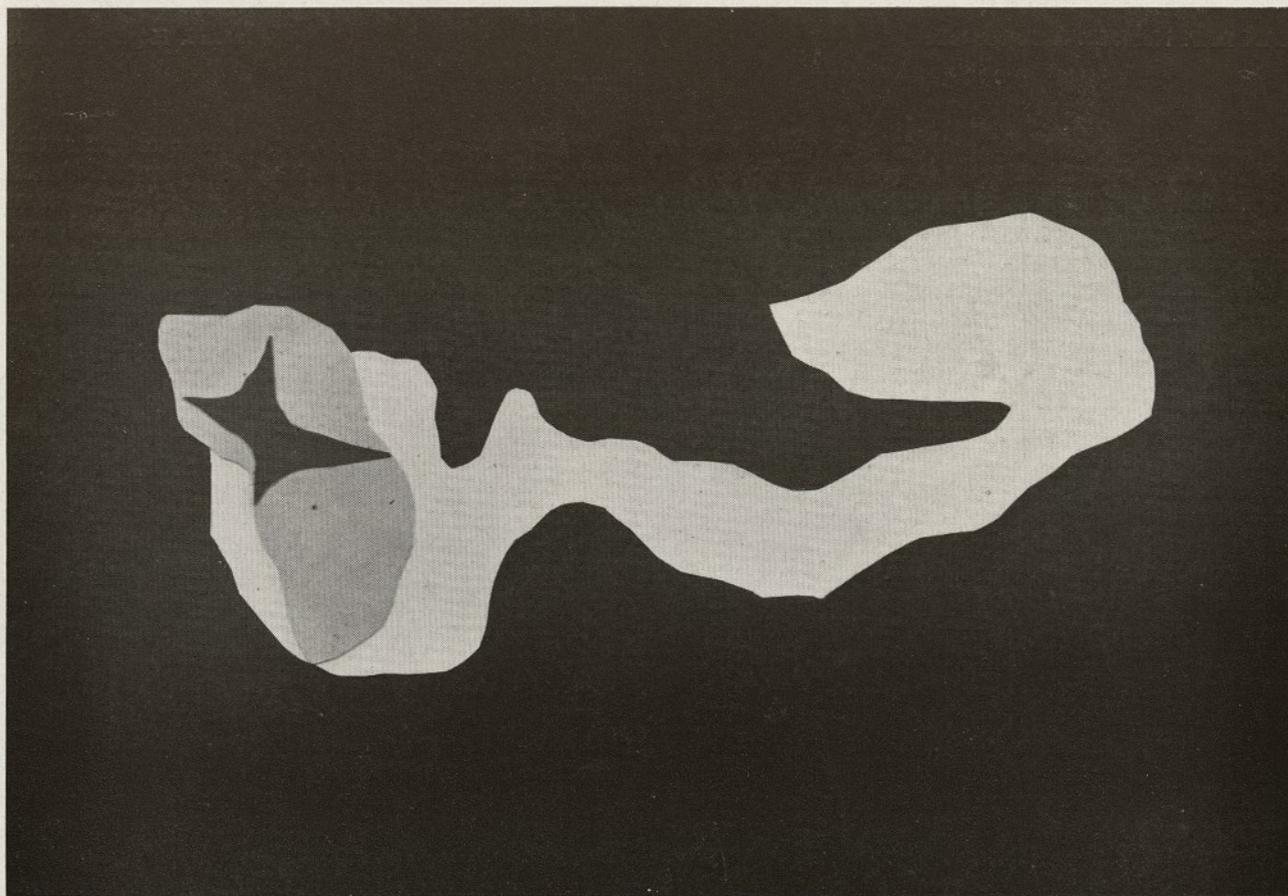
Une œuvre, qui n'a pas sa racine dans le mythe, la poésie, qui ne participe pas à la profondeur, à l'essence de l'univers, n'est qu'un fantôme.

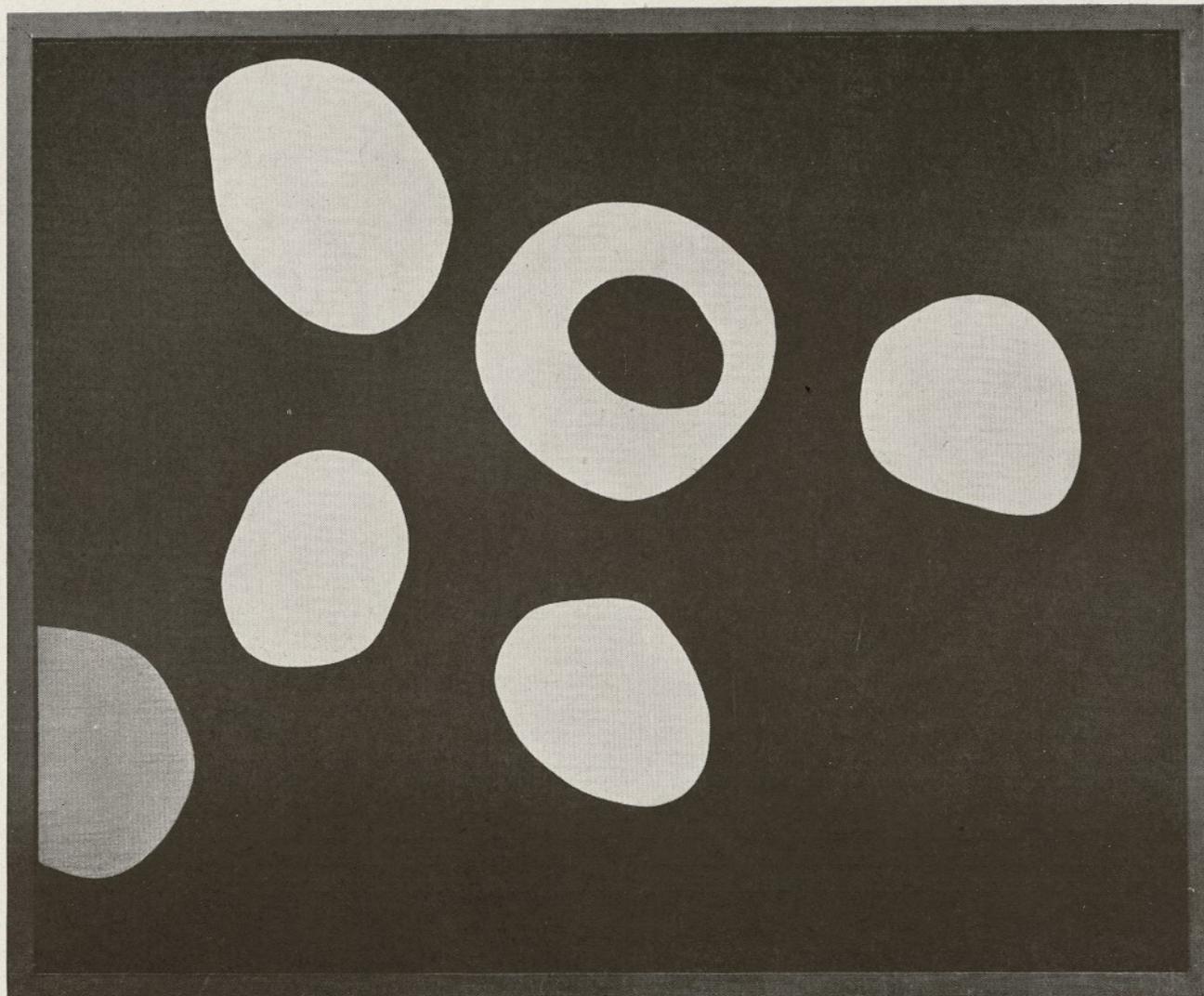
Les moyens de la peinture et de la sculpture sont restés les mêmes qu'au temps de Pythagore. Mais tandis que les pythagoriciens admettaient que les contrastes de ce qui est droit et de ce qui n'est pas droit étaient la substance de toute chose, nous autres, en revanche, dans ces années où s'accomplissait le grand changement de l'art de la figuration (*abbildung*) en celui de la configuration (*bildung*) nous voulions faire ressortir le spirituel et non la matière et pour cela nous nous bornons à nous servir uniquement des plans dressés verticalement et horizontalement. Le vertical et l'horizontal sont les signes extrêmes dont l'homme dispose pour toucher à l'au-delà, à l'intériorité.

Je dessine ce qui repose, vogue, monte, mûrit, tombe. Je modèle des fruits qui reposent, des nuages qui voguent et montent, des étoiles qui mûrissent et tombent, symboles de la transformation éternelle dans la paix infinie. Ce sont des souvenirs de formes végétatives, biologiques, de couleurs qui s'éteignent, d'harmonies qui se perdent. La genèse, la naissance, l'éclosion se font souvent dans un état de rêve aux yeux ouverts et ce n'est que plus tard que le sens raisonnable de ces concrétions se fait jour.

« La plupart du temps, cependant, je crois descendre et descendre dans un parachute sans espoir d'atterrir. Je ne peux me libérer de ce sentiment angoissant de descendre et ne jamais prendre pied, mort ou vivant. La terreur de ne jamais toucher le sol, ni de trouver repos même dans la mort — car

JEAN ARP. Ver luisant. Collage





JEAN ARP. Nombres. Huile sur toile

(Coll. M. Hagenbach, Bâle)

la mort n'a même plus l'apparence d'un court sommeil — cette terreur me serre le cœur avec force ». J'avais écrit ces phrases, très ému, quelques mois avant de trouver, dans une de mes sculptures, cette sensation de « descendre ». Aujourd'hui encore je frôle seulement le sens profond de cette « descente ». Mais nous « comprendrons tout » un jour transformés par la seconde de mille ans, la seconde infinie de la mort. Comme une feuille couverte d'écriture devient illisible quand nous l'approchons trop près des yeux, des paroles et des phrases, qui émanent du subconscient de l'homme et qui lui semblent inintelligibles à la lumière du jour, seront comprises par lui dans un autre espace, dans un autre temps. L'homme doit « prendre de la distance » comme fait le peintre, le sculpteur. Parfois, en travaillant à ma sculpture dans laquelle la sensation de « descente » me paraissait très sensible, j'ai réussi à me libérer de la besogne quotidienne, de la corvée éternelle de l'homme, de l'interminable « descente » hors de la lumière et à comprendre dans l'attente et à m'oublier dans le songe. Souvent aussi les mains comprennent plus vite que la tête. Parfois nous apprenons à « comprendre » mieux en suivant le mouvement d'une feuille, l'évolution d'une ligne, une parole dans une poésie, le cri d'un animal ou en créant une sculpture. Une phrase sans importance

que j'ai entendue en passant, comme si elle sortait des coulisses : « Ces gouttes, ces gouttes d'encre dont j'éclabousse la plaque en verre de mon bureau je pourrai les faire disparaître en un clin d'œil avec mon buvard sans qu'elles laissent de traces », avait sur moi l'effet d'une formule magique, éveillait en moi un état d'euphorie comme si un astre céleste, symétrique d'un rayonnement gigantesque, s'était levé plein de promesse. Peut-être l'enchantement était-il provoqué par ces mots sauveurs « je pourrai les faire disparaître en un clin d'œil ». Ils m'émotionnaient de la même façon que la descente ressentie par moi-même et plus tard dans une de mes sculptures, hors d'un espace très, très lointain, hors d'un temps lointain, lointain, hors du tumulte idiot d'un monde mécanisé, d'un monde rationnel, moderne. Cette descente me parlait de l'au-delà, de mon intérieur et résonnait dans le temps-espace qui est généralement hermétiquement clos à la raison du jour. L'aspiration à un monde immatériel peut également être le contenu d'une sculpture. L'aspiration à un contenu sans forme peut également être le contenu d'une sculpture.

Nous ne pouvons nous entendre dans le langage intérieur qu'avec les hommes que nous rencontrons aux confins des choses.

Athènes, 1952.

JEAN ARP.

L'authenticité poétique

par Jean Cassou

A mesure que la peinture, depuis Manet, se concentrait sur elle-même et sur sa nature spécifique, on se mit, par contraste et par l'effet d'une compensatoire nostalgie, à parler de poésie. On en vint même à susciter un genre de peinture dite poétique à qui était permise la réintégration du sujet, la représentation d'objets reconnaissables, *en un certain désordre assemblés*, évadés de l'austère région de la plasticité pure, chargés au contraire de toutes les suggestions sentimentales dont la littérature affecte les mots c'est-à-dire les noms des choses, et leurs combinaisons métaphoriques. Une telle expérience a ramené l'esprit à cette constatation que la seule évocation de la réalité, — et pas seulement des formes, de strictes formes conçues à partir ou en dehors de cette réalité, — non, l'évocation de la réalité directement désignée et, nommément, des objets qui la composent (ou la décomposent) est capable de lyrisme. Qu'elle suscite une émotion poétique. Que ce contact immédiat a quelque chose de chaleureux et d'attendrissant. Que ces communications surprennent et ravissent le cœur, nous plongent dans un état de rêverie pareil à celui où nous plonge un poème avec ses paroles et ses images. J'en arrive à ce terme d'image qui me donne à soupçonner que cette peinture poétique, en contradiction avec un

mouvement de peinture qui faisait une part de plus en plus large à l'abstraction, a surtout abouti à créer une *imagerie*. Je ne m'en plains pas, aimant, comme tout un chacun depuis son enfance, les belles images.



Cette revanche était nécessaire. Tout effort de l'intellect, surtout quand il arrive à ce degré de tension et de prédominance, provoque forcément une rébellion des choses qui s'impatientent et rentrent dans le jeu par quelque issue. Elles repaissent, réelles, surréelles et fortes des pouvoirs qu'elles se savent sur la mémoire des hommes, leur sensibilité, leurs songes. Pouvoirs qui revêtent un caractère mystérieux lorsque, images, elles frappent leur imagination.



Car ces pouvoirs sont extraordinaires. Un style qui déforme la nature à l'extrême, ou qui se passe d'elle et utilise des formes dépourvues de toute ressemblance à quoi que ce soit, peut exciter notre intelligence, en exiger qu'elle se tende à un excès de curiosité et d'ambition. Il n'excite pas notre rêverie et, si paradoxal que cela semble, il ne nous trouble pas. C'est la réalité qui nous trouble. Ce

GEORGES BRAQUE. Objets et Sculptures

(Photo Denise Colomb)





GEORGES BRAQUE. Le Pot découpé

(Photo Denise Colomb)

sont les objets connus et familiers, les choses. Le style troublant, inquiétant, fascinant, émouvant, c'est le style réaliste, mais spécifiquement et spécialement réaliste, qui se veut réaliste et rien que réaliste, celui qui, en peinture, s'est manifesté par la peinture poétique ou, d'un autre terme, par le réalisme magique. Car cette peinture-là se rapproche le plus de l'art du poète, lequel se prétend aussi un magicien : il nomme les choses et, ce faisant, les suscite.



Nous voici en présence d'un autre terme : la magie, et qui nous révèle un danger : le danger que la poésie se prenne pour une magie.

Le poète évoque la réalité, il évoque des objets réels, des choses, il les nomme, et le peintre les représente. Et cette profération nous plonge, par sa force attractive, par les analogies surprenantes qu'elle invente ou fait ressortir, par tout le potentiel affectif qu'elle dégage, enfin par toute l'œuvre de ses charmes, dans une extase qu'on se sent tenté de qualifier de fantastique. Mais ne risque-t-on pas de succomber à la tentation? Ne risque-t-on pas d'oublier que cet ouvrage de l'art n'est qu'évocation et représentation de la réalité et de croire qu'il est création d'une réalité? De croire qu'il y a là miracle, qu'une transcendance est atteinte, et que, véritablement, ces choses sont *réalisées*?

La rencontre du parapluie et de la machine à coudre etc., nous confond, nous émeut, et toute métaphore nous émeut, et toute nature morte, et telle et telle combinaison, plus ou moins disparate ou plus ou moins harmonieuse, d'objets dont nos sens ont l'usage et notre âme le souvenir. Mais cette rencontre est-elle opératoire? Nous fait-elle sortir de notre immanence? Dépasse-t-elle l'art? Je crains bien que l'esprit ne se soit souvent aventuré à répondre affirmativement à ces questions et n'ait battu la campagne sous prétexte de vouloir restaurer dans ses droits et son empire la poésie.



Elle n'en demande pas tant. Ou bien, elle demande beaucoup plus.

Elle s'est présentée, dans le langage à la mode de ces derniers temps, comme une petite revendication du sentiment, du rêve, de la fantaisie, des mille et une séductions secrètes qui s'attachent aux choses, de la religieuse puissance de leurs images, etc. Ce n'est là qu'une partie, infime et anecdotique, de la véritable signification de ce mot, laquelle est vaste jusqu'à la totalité. La poésie, c'est toute la création artistique, et le plus simple est de s'en tenir à cette définition qui embrasse tout, mais aussi n'embrasse que ce tout.

Le poète n'est pas un magicien, un démiurge, ni moins, un pseudo-démiurge, assembleur de nuées et les condensant en des corps équivoques et artificieux, mais un honnête *homo faber*, l'homme qui, par des mots ou des formes plastiques, fait une œuvre d'art. Et celle-ci devient mensongère dès qu'elle se prétend autre chose que ce qu'elle est.

Une peinture sera d'autant plus poétique qu'elle sera une peinture et saura qu'elle est une peinture, et non point une opération de « poésie », par quoi on entend je ne sais quelle machination aux effets étranges. Pareille prétention rabaisse l'essence et la dignité de la poésie, la réduit à n'être qu'un élément particulier et factieux, une partie de ce tout qu'est la création d'une œuvre d'art, c'est-à-dire de ce tout qu'elle constitue, elle, la poésie.



Ce mot sorcier de poésie, on en a appâté la peinture pour la tirer de ses propriétés et la lancer dans des voies singulières et l'y favoriser de prestigieux pouvoirs. Mais la peinture est toujours poésie et n'est que cela, c'est-à-dire du domaine de l'art d'ici-bas, qui est, pour tout artiste de créer un ouvrage d'art avec tout ce qu'il peut y mettre de lui et du monde. Rien de plus et rien de moins. Et quelle richesse que ce rien de plus et rien de moins!

De cette richesse on veut distraire une part qu'on

baptise poésie, et je vois très bien ce qu'elle est, en quoi elle consiste : à savoir notre tendresse pour les choses, l'émotion sans cesse neuve qu'elles nous communiquent, le sentiment religieux, de liaison à elles, qu'elles nous inspirent, le sentiment religieux que nous pouvons mettre dans une image, toutes sortes d'émois couleur d'enfance et de légende que nous ressentons au contact des mille délicieuses simples merveilles qui nous entourent. Tous ces ressorts affectifs, mais ils entrent naturellement dans toute création poétique, dans toute création d'un poème ou d'un tableau ou d'une musique ! Seulement il y a mensonge, sinon simplement frivolité naïve d'un moment, à en faire la fin vers laquelle tendrait une certaine peinture privilégiée et qui, dès lors, serait dotée de pouvoirs transcendants.



Le poète ment dès qu'il distrait une part de ses intentions, une part de lui-même pour l'hypostasier, la mettre en vedette de façon ostentatoire et publicitaire, au détriment des autres parts qui doivent contribuer à cet ensemble organique, l'œuvre d'art.

S'il met en vedette telle façon propre à son art personnel, telle manière où il excelle, il tombe dans le maniérisme, et il ment, car cette partie de son art y prend aussitôt une croissance démesurée et despotique. Et de même s'il fait passer un moyen avant la fin et met en valeur ce moyen pour lui-même, faisant ainsi parade de son habileté et de sa bravoure : ce mensonge s'appelle la virtuosité. Enfin tire-t-il avantage d'avoir docilement appliqué des règles et attribue-t-il à cette docilité la perfection de son ouvrage, alors il commet un autre mensonge qui s'appelle l'académisme.



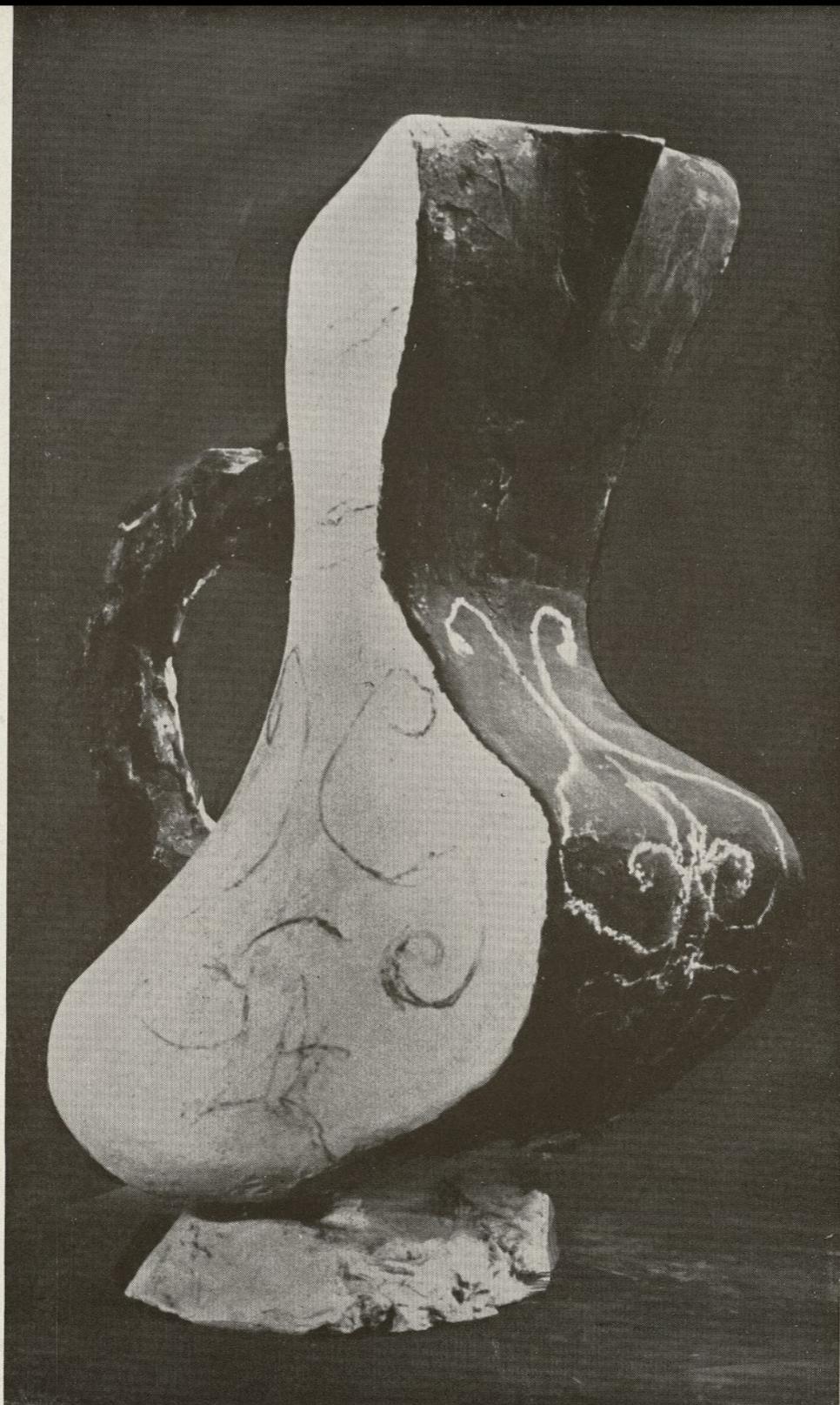
Le poète est le plus homme des hommes et rien de ce qui est humain ne lui est étranger. C'est plus passionnément que quiconque qu'il affirmera sa conviction politique, civique, religieuse, sa croyance ou son incroyance. Et que tout ceci se trouve engagé dans son art, rien de plus naturel, et que tout ceci reparaisse dans l'œuvre achevée et en irradie efficacement, rien de plus naturel non plus, et de plus nécessaire.

Mais la préméditation, chez l'artiste, de faire servir à des fins de prosélytisme politique ou religieux l'œuvre qu'il entreprend dégrade cette œuvre à l'avance et la ruine. Elle sera un mensonge. Elle ne sera plus cet ensemble vivant où l'homme vivant qu'est un artiste se projette tout entier avec toutes ses composantes. Il aura d'avance abstrait une de ces composantes pour qu'elle prédomine sur une œuvre à naître et marque celle-ci de son sceau comme l'épaule d'un esclave. En sorte que l'œuvre ne sera plus œuvre d'art, mais œuvre politique ou religieuse, et rien que cela, ce qui, pour une œuvre d'art, est un mensonge.

Au lieu qu'une œuvre d'art de Giotto peut fort bien, et justement et sans équivoque, être qualifiée d'œuvre chrétienne, et une œuvre d'art de Courbet, d'œuvre socialiste.



Toutes ces diverses espèces de mensonges sont le fruit d'une complaisance à soi. L'artiste qui les commet s'est préféré à son œuvre, ou a préféré la part de lui-même qui lui est la plus chère, celle par quoi il brille à ses yeux et à ceux des autres. Il a



GEORGES BRAQUE. Vase inachevé

(Photo Denise Colomb)

préféré celui de ses personnages qu'anime la plus forte volonté de puissance, le magicien, le charlatan, le virtuose, le partisan, l'adhérent d'un groupe, l'être social, l'homme à succès.

Or l'artiste est total et ne se divise point. Ni ne songe à le faire. Pourquoi ? Parce que, dans l'instant de la création, à ce point critique qu'est la veille de la création, si lucide soit-il et maître de ses moyens et de ses intentions, une force l'emporte, pareille à un instinct, un élan vital, l'élan même de l'inspiration, qu'on me pardonne ce mot dont on a abusé, mais il n'en est point de meilleur. Et dans cet élan où il est tout entier présent, et présent en toute conscience, — il s'oublie.



GEORGES BRAQUE. Vase inachevé (plâtre et os)

(Photo Denise Colomb)

Le secret de la création artistique, de la poésie, de son authenticité, c'est l'humilité.



Le poète est humble devant son art; il ne pense nullement à y mettre de la poésie. Il ne pense nullement à distinguer de ce qu'il va faire une part mystérieuse et plaisante qui serait poétique et capable de provoquer de poétiques surprises et communiquerait à son œuvre un caractère exceptionnel et

sacré. Grand Dieu! Il ne pense nullement à de pareilles gentillesses, ni non plus à placer son œuvre sous telle ou telle rubrique, ni à s'y faire valoir lui-même sous telle ou telle figure. Il ne pense ni à ses pouvoirs ni à ceux qu'exercera son œuvre. A quoi pense-t-il? Ceci est une autre affaire. Je me contente de dire ce à quoi il lui est absolument impossible de penser s'il est poète, c'est-à-dire tout bonnement un cœur simple et vrai.

JEAN CASSOU.

Le retour aux éléments dans la Poésie et la Peinture

par C. Giedion-Welcker

Depuis la fin du XIX^e siècle, s'est produit, aussi bien dans le domaine des arts plastiques que dans celui de la création littéraire, un retour purificateur aux moyens d'expression élémentaires. C'est Maurice Denis qui, en 1890, prononce les mots fameux : « Avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, se rappeler qu'un tableau est une surface plane, recouverte de couleurs, en un certain ordre assemblées. »

A moins de vingt ans d'intervalle, la poésie avait déjà fait retour à ses éléments fondamentaux avec Rimbaud et son *alchimie du verbe* : « J'inventai la couleur des voyelles ! A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. » (*Une Saison en enfer*, 1873.) Et c'est Mallarmé qui, plus que tout autre, fonde absolument sa poésie sur « le pouvoir incantatoire des mots ». Dans son essai intitulé : *Crise de vers* (1874) il a formulé, avec une extrême concision, sa profession de foi esthétique : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feu sur les pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. » (*Divagations*).

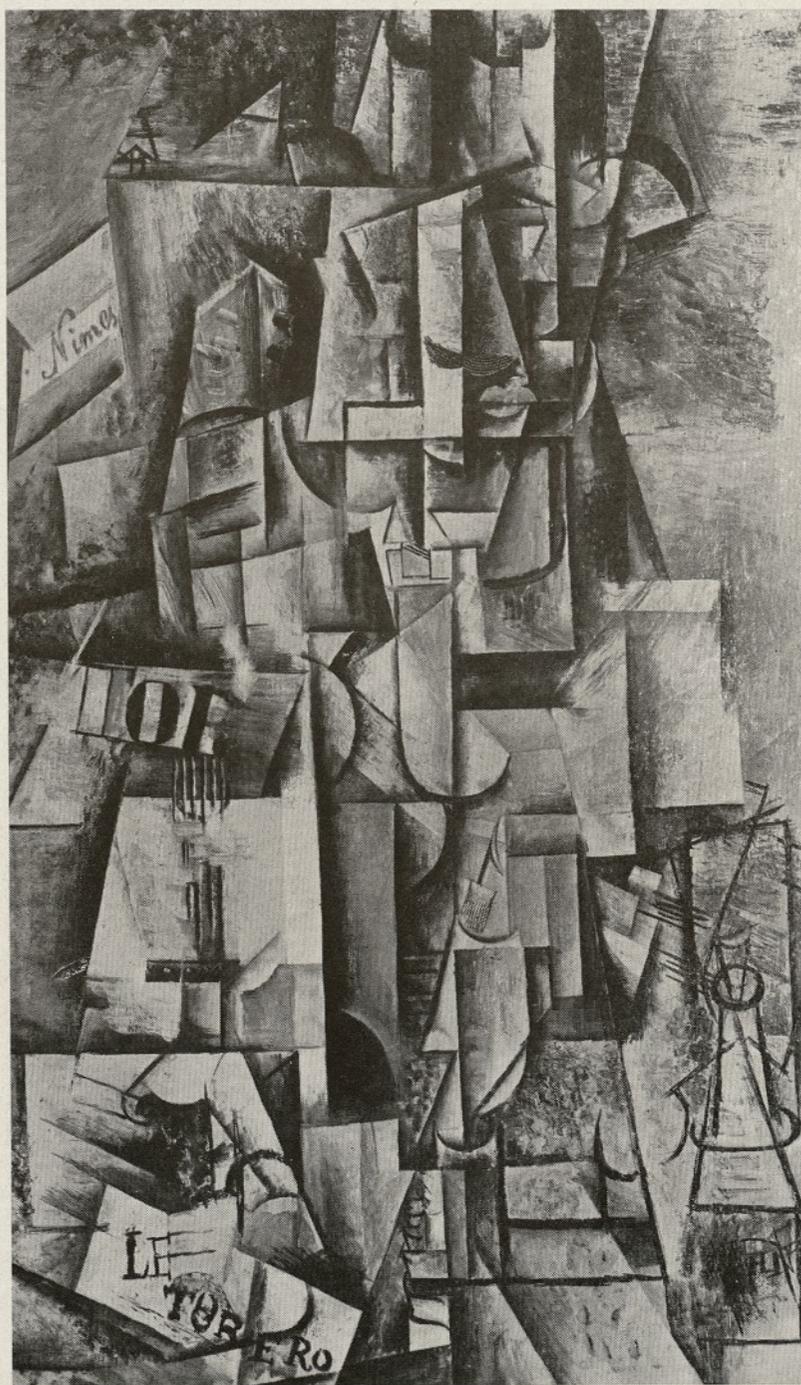
Et les poèmes de Mallarmé deviennent de purs cristaux, les seuls mots y élèvent ces architectures poétiques si complexes et d'une concentration inouïe. Pour permettre au mot de respirer librement, pour lui donner toute sa force de suggestion, il faut aussi briser la syntaxe conventionnelle.

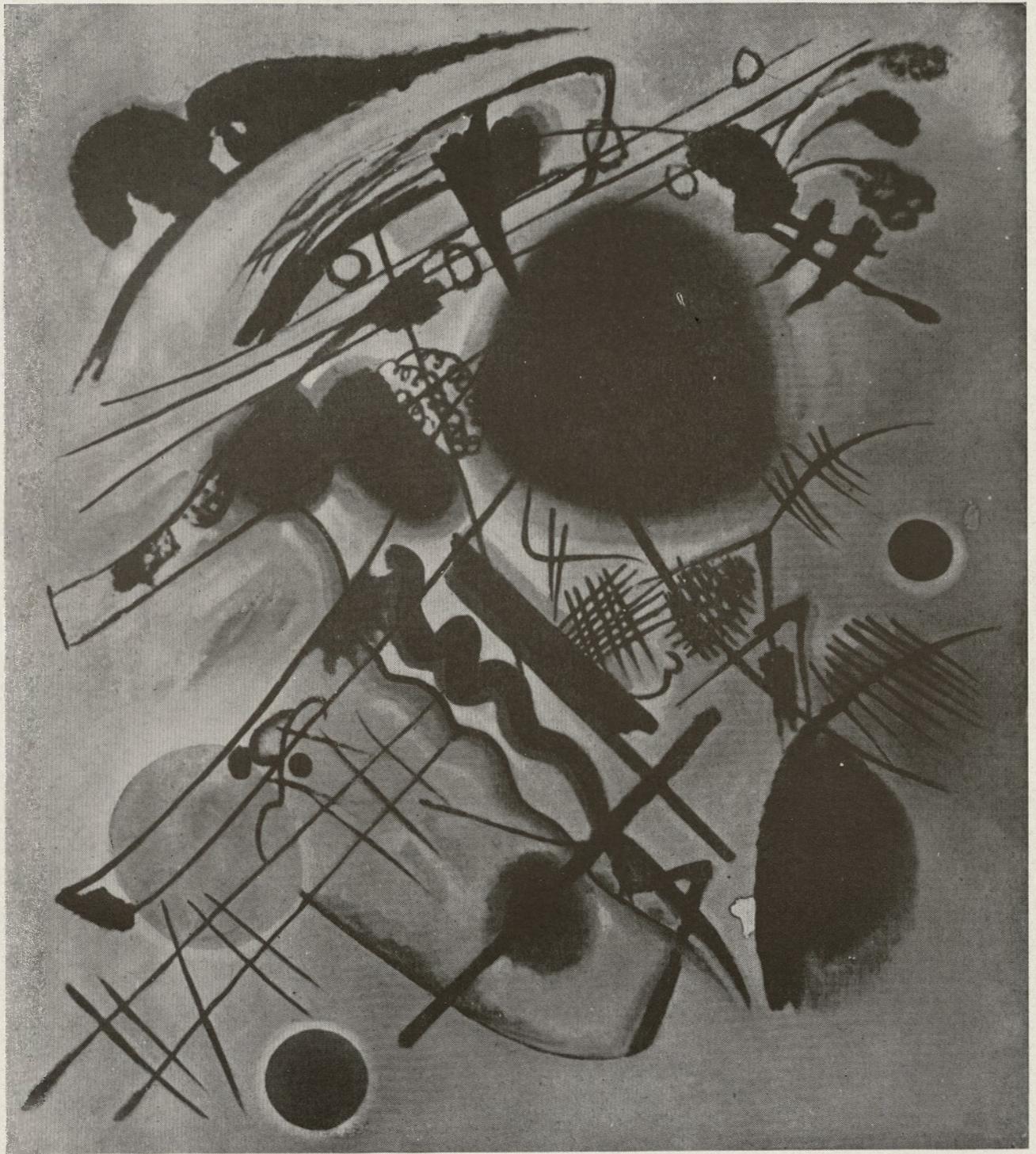
L'influence de Mallarmé ne concerne pas seulement les lettres françaises, elle pénètre aussi dans les pays de langue allemande avec Stefan George, avec, plus tard, les Expressionnistes, Trakl, Werfel et Gottfried Benn, pour ne citer que quelques noms. Récemment encore, dans une conférence prononcée à Marburg, G. Benn a traité les problèmes de la poésie lyrique dans un sens mallarméen et, face au danger de la narration, a posé le mot dans sa dureté de pierre comme point de départ de toute création poétique.

La leçon de Mallarmé ne fut pas entendue que des artistes du verbe : comme une étincelle, jaillie d'un foyer, va allumer des incendies au loin, la vertu exemplaire de son œuvre eut, dans le milieu des peintres cubistes un effet stimulant pour l'élabora-

PICASSO. L'Aficionado, 1912

(Photo Galerie Leiris, Paris)





KANDINSKY. Tache noire, 1921

(Musée de Zürich)

tion d'une nouvelle méthode picturale qui se proposait de construire à partir des éléments.

Mais ce retour aux éléments fondamentaux dans le processus de la création artistique a lieu aussi tout à fait indépendamment de ces irradiations spirituelles particulières : il suffit de songer à un Piet Mondrian, qui élimine toute forme individuelle pour trouver l'image d'un équilibre de couleurs d'une extrême sensibilité.

Ou c'est Kandinsky, qui, dépassant toute forme descriptive, construit de lignes et de couleurs ses compositions, en fait de pures expressions de forces spirituelles. Ses titres sont révélateurs : ils parlent d'un « vert constant », d'un « rose pointu tranquille », d'un « jaune joyeux » etc., couleurs douées de personnalités et qui, lorsqu'elles sortent des tubes, signifient pour Kandinsky des tempéraments, des êtres vivant d'une vie indépendante. Kandinsky traite le mot de manière analogue, c'est avec les sons et les images des mots qu'il forme le climat de sa poésie, c'est au moyen de leur intensité lumineuse, de leurs gestes, de leurs proportions et de leurs rythmes qu'il crée une atmosphère spirituelle.

« Un bleu monte, monte et retombe.
Une pointe, un délié qui siffle, s'enfoncé, mais ne perce pas.
Cela résonne dans tous les coins.
Un brun épais reste accroché peut-être pour l'éternité.
Peut-être. Peut-être... »

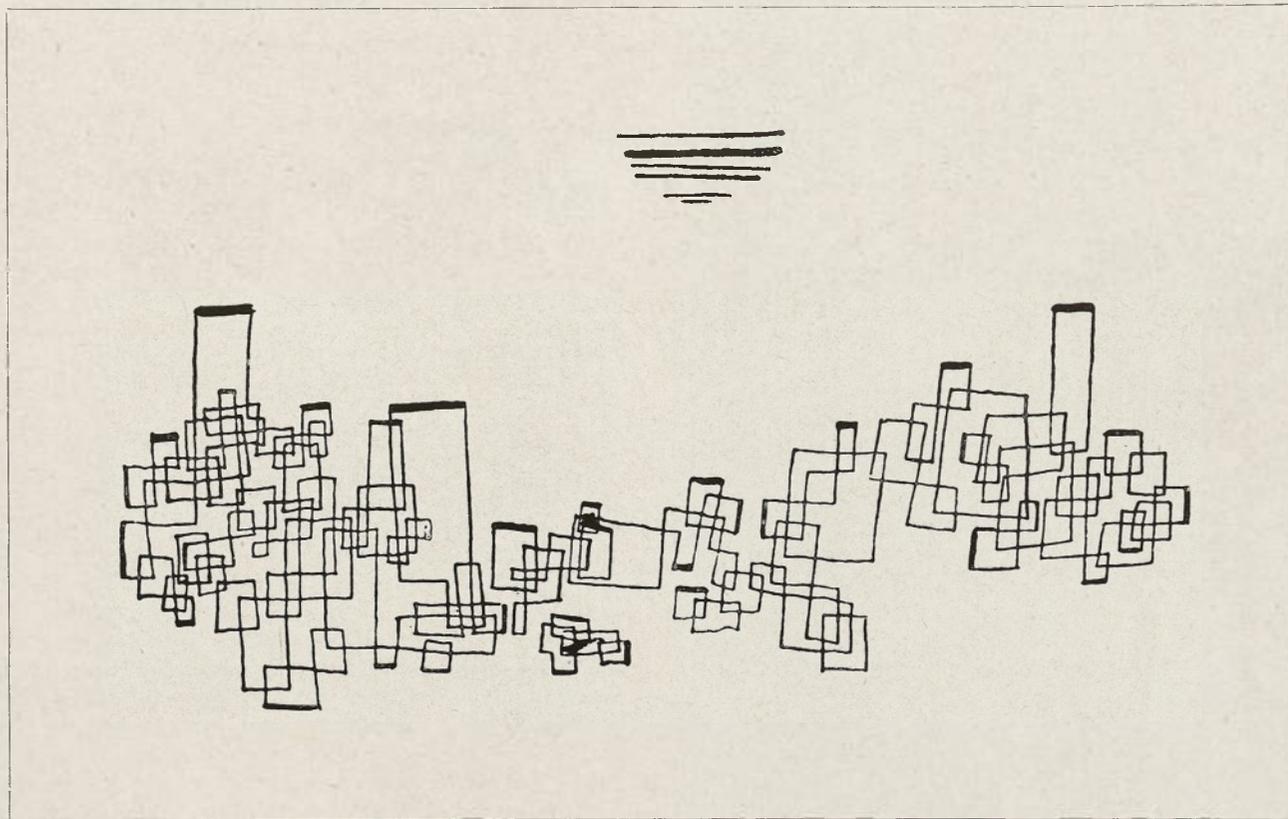
(« Voir », *Klänge*, Piper, Munich, 1912.)

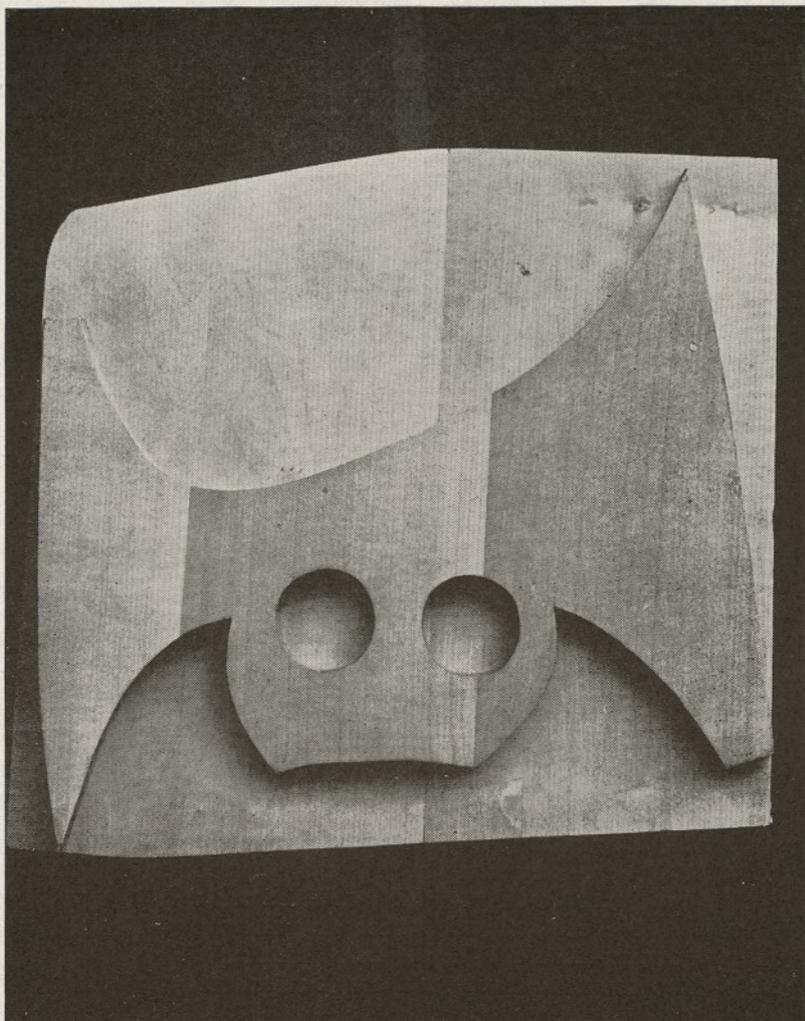
C'est avec la même décision que Klee use des

moyens d'expression primaires et qu'il revient à la forme fondamentale *organique*. De l'image-modèle il remonte à l'image originelle. Il ne se lasse pas de répéter qu'une des tâches essentielles de l'artiste moderne est de s'adonner « à la culture de l'élément pur » et de se tenir dans cette zone, malgré la complication de la conscience actuelle. Si, extérieurement, son langage semble se rapprocher des signes que trace l'enfant ou l'homme primitif, cela ne signifie nullement une stylisation superficielle dans ce sens, mais se fonde sur son besoin de créer à partir d'une matière neuve un vocabulaire optique original et, par là, d'atteindre à une expression directe, non altérée. A ce que l'écrivain allemand Hugo Ball appelait « l'image incorrompue ».

L'œuvre de Klee nous révèle toutes les possibilités de la ligne : la ligne est capable de dessiner des caractères humains, de fixer des situations, de tracer les champs d'énergie du mouvement, elle est capable de construire des villes, d'animer des rythmes et des tempéraments (*Le moqueur moqué*, 1930; *La mécanique d'un quartier de ville*, 1929. A rapprocher du linéaire mouvement aérien de Picasso, où la ligne nue se développe dans l'espace.) Chez Klee, un détail formel réduit au minimum produit l'expression maximum. Un exemple : *Le chat et l'oiseau* (1928). Ici la signification symbolique jaillit de l'élément pur. D'abord, c'est la construction de cette tête, toute en front, qui s'impose irrésistiblement, construction simple, horizontalement et verticalement divisée. Une magique bête nocturne regarde, ses pupilles noires dressées dans les claires ellipses des yeux. Le nez : une gauche forme triangulaire d'où rayonnent, à droite et à gauche, les poils rigides des moustaches. Ce chat est, au sens

PAUL KLEE. Mécanique d'un quartier de ville. Dessin





ARP. Le Masque, 1918



JARRY.
Couverture
d'« Ubu-Roi »

propre du mot, *ob-sédé* par l'oiseau qu'il porte imprimé sur le front.

Dans « un petit morceau » poétique sur le même thème, Klee arrive à exprimer l'essentiel dans une langue simplifiée à l'extrême :

« Son oreille boit le bruit
Sa patte cueille la course
Son regard brûle
en fente en rond
devant son masque pas de retour
beau comme une fleur
et pourtant tout armé
au fond il n'a *rien* à faire avec nous. »

La forme élémentaire, dont part l'art de Klee pour atteindre à une haute sublimation spirituelle, est également chez Jean Arp la base de toute création, que ce soit dans le domaine de la poésie ou dans celui des arts plastiques. Dans sa poésie la pensée et le mot sont indissolublement liés. C'est des mots et de leurs associations sonores que naissent ses espaces poétiques, fabuleux et burlesques à la fois. Ici, pas la moindre indication d'une histoire réelle. Pour nous introduire dans le monde de l'irrationnel, Arp, d'entrée de jeu, nous plonge dans une atmosphère verbale toute irrationnelle évoquée grâce au pouvoir magique des mots. C'est de leur matière même, de leurs perpétuelles métamorphoses que naissent le mouvement, le jeu et cette sagesse bouffonne.

L'ÂGE, L'ÉCLAIR, LA MAIN ET LA FEUILLE

« L'âge a des mains de flèches
l'âge est une plante
qui parle comme une feuille nue
et tend des pièges de lumière blanche

l'éclair pousse sur une main nue
l'éclair parle de l'âge sans cloche
et salue l'espace nu
qui vient de la lumière muette

la main est blanche comme une plume de plante
la main est blanche comme une feuille de flèche

la main porte une cloche dormante
par l'espace muet
et se pose sur un éclair endormi

la feuille est une main muette
la feuille oublie qu'elle dort
elle parle comme une cloche nue
et réveille l'espace blanc
qui tombe dans un piège muet
les feuilles échangent des espaces dormants. »

(*Le Siège de l'air*, Édit. A. Gheerbrant).

Dans les reliefs d'Arp, c'est la forme archétype qui s'exprime efficacement. Un son venu des origines et chargé d'une signification symbolique, qui « attaque à la fois toutes les cordes de l'esprit » et qui est bien éloigné de la langue rationnelle des définitions, fait vibrer quelque chose au fond de nous (si nous ne nous en défendons pas), dans une couche profonde de notre mémoire.



PICASSO. Au Bon Marché. Collage, 1912

(Galerie de France, Paris)

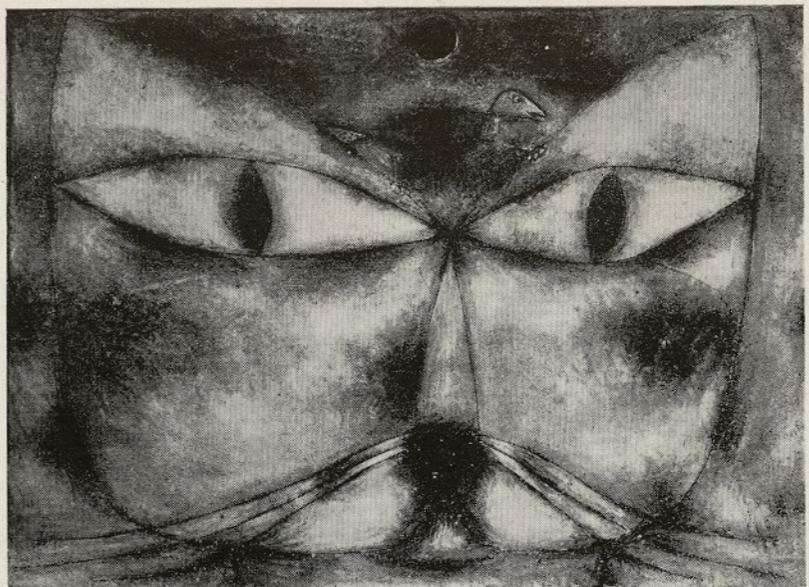
Arbre-écorce-oiseau-œil-œuf: cela est inséparable, encore lié et confondu dans l'unité originelle, et c'est le rapport et l'accord mystérieux de ces lignes et de ces formes qui composent l'atmosphère du relief.

Le langage poétique qui, chez Mallarmé était situé bien au-dessus de la réalité quotidienne et débouchait dans l'orphique, aux générations suivantes va puiser aussi dans la réalité pour fleurir à son tour dans l'ordre supérieur de la composition. Cette « surréalité » ainsi qu'Apollinaire, le premier, la nomma, unit le merveilleux et le fantastique au banal le plus commun. Vouloir résoudre cette apparente contradiction, ce fut un des traits constants de l'esprit nouveau.

Alfred Jarry, déjà, fait parler à son Ubu-Roi, une des figures les plus grotesques et les plus prophétiques de la littérature moderne, une langue d'un réalisme total et qu'il va prendre jusque dans les plus sombres quartiers parisiens. Enrichie par la fantaisie et l'humour de l'écrivain, cette langue est si bien déformée et transformée qu'elle réussit à donner une vie phonétique aux éléments comiques et criminels du personnage.

Chez Max Jacob, poète burlesque et mystique, familier de toujours de Picasso, converti au catholicisme par une apparition miraculeuse, la « Comédie humaine » ou plutôt la « Botanique humaine », selon son expression, se dégage d'une prose *parlée* de la petite bourgeoisie française. Ce n'est pas la descrip-

PAUL KLEE. Le Chat et l'Oiseau, 1928





KURT SCHWITTERS. Collage et huile

(Coll. S. G., Zürich)

tion, mais le vocabulaire caractéristique des personnages qui donne vie à cette classe sociale. C'est le style parlé qui assure l'épaisseur et la consistance des types humains. « Évitez le style descriptif », écrit Max Jacob à un jeune écrivain ami. « Aimez les mots. Aimez un mot. Le répéter, s'en gargariser. Comme un peintre aime une ligne, une forme, une couleur. Trouver le mot moteur. C'est très important. » Un exemple :

NOCTURNE

« Sifflet humide des crapauds
bruit des barques la nuit, des rames...
bruit d'un serpent dans les roseaux,
d'un rire étouffé par les mains,
bruit d'un corps lourd qui tombe à l'eau
bruit des pas discrets de la foule,
sous les arbres un bruit de sanglots,
le bruit au loin des saltimbanques. »

(*Les Pénitents en Maillots Roses*, 1925).

On est frappé par cette succession de substantifs, assésés comme autant de coups de marteau qui font voler les images. Et Max Jacob ajoute : « Placez votre voix dans le ventre et parlez du sublime avec la voix dans le ventre. »

Kurt Schwitters, lui aussi, compose avec des éléments du langage quotidien ses poésies et ses proses

burlesques — lui aussi est peintre et poète et il pourrait presque être un frère allemand de Max Jacob. Lui aussi joue avec les clichés de la langue, avec des expressions figées, et la chanson d'amour « Anna blume », « Anna Mafleur », est faite de syntaxe disloquée, d'analogies absurdes, de fausse sentimentalité, mais l'atmosphère ainsi créée n'est pas seulement ironique, elle atteint en nous les régions plus profondes du sentiment. Ici fleurit déjà un peu de ce comique, de ce mélange de burlesque et de tragique qui sera plus tard celui de Chaplin dans la « Valse des petits pains » de la *Ruée vers l'Or*, ce miracle d'humanité vraie :

« Anna, fleur, mafleur, ô bien aimée de mes vingt-sept sens,
je t'aime, je t'aime... »

(*K. Revue de la poésie*. N° 3.
De l'Humour à la Terreur.)

Dans les arts plastiques il en va de même avec les compositions faites de fragments de la vie de tous les jours, de « réalités quotidiennes ». « Dans l'art, il n'y a pas de quartier de noblesse », pense Picasso. Et l'on voit apparaître des collages de bouts de journaux, de papier d'emballage, des espèces de tapisseries faites des matériaux les plus divers et qui ont l'air d'illustrations pour ces poésies et ces proses absurdes. Dans les deux cas il s'agit de la transformation et de la synthèse artistiques du plus simple matériel fourni par la réalité. On ne peignait plus, pour ainsi dire, avec le pinceau, mais avec les résidus de l'existence quotidienne que les photomontages des surréalistes plaçaient dans des perspectives fantastiques, faisant éclater ainsi le hasard et l'irréalité de la composition.

Pour rassembler et transformer ces humbles matériaux optiques et phonétiques, Max Jacob marchait durant des heures à travers Paris, l'oreille aux aguets, Schwitters puisait dans les dialectes allemands comme il recueillait les déchets et les fragments d'objets de toute sorte pour fabriquer ses collages et ses reliefs, et Joyce vivait dans les mauvais hôtels de Londres aux cloisons minces comme du papier pour s'imprégner des idiomes de toutes les régions et de tous les milieux. L'immense clavier de sa langue apparaît dans *Ulysse* où, d'un chapitre à l'autre, le vocabulaire et la syntaxe se transforment suivant les thèmes et les personnages.

Avec *Finnegans Wake* la méthode de Joyce est poussée plus loin encore. De la déformation du mot pris isolément se dégage un sens plus riche. Le mot devient dynamique — à l'égal de la forme. Et même lorsqu'il s'agit d'exprimer des choses très complexes Joyce a recours au seul mot et à ses ressources expressives. Pour cela il faut bien piller toutes les langues : c'est ce que Joyce appelle « the panorama of all flores of speach ». Le mot conventionnel, pétrifié, doit être transformé, sa signification étendue au moyen de déformations, de lapsus volontaires et de libres additions. Un séisme général ébranle les vocables les plus solidement enracinés et, ici comme dans le domaine des arts plastiques, c'est avec des matériaux neufs que l'artiste construit son œuvre. Certes, le lecteur non préparé commence par buter sur toutes les inégalités du terrain, il faut d'abord se colleter avec la langue, avec ses forces les plus profondes, et ce n'est que dans le langage

parlé, non dans l'écrit, qu'on pénètre la substance d'une langue jusqu'à ses racines. Comme l'écrit le psychologue Henri Delacroix : « Le langage est l'expression de l'homme tout entier. Il est l'œuvre de la spiritualité qui élabore le chant originaire, qui lie des pensées au son. Signe, instrument et non pas enveloppe de la pensée toute faite. » Pour le philosophe également, le langage est dynamique vivante, non statique.

Finalement, il s'agit, pour la littérature nouvelle, de trouver une langue venue de ces zones obscures, prélogiques où s'élabore la pensée, et qui puisse, dans une forme adéquate, rendre sensible la réalité de ces régions élémentaires. C'est ce que se propose aussi le surréalisme qui veut, au moyen du mot et de l'image, libérer la vie immédiate, instinctive, en brisant les notions figées d'une réalité superficielle. Le jeune Paul Éluard, le meilleur représentant lyrique du mouvement à ses débuts, se livre au rêve et à l'hallucination dans un « dérèglement de tous les sens » rimbaldien. Sa poésie, immédiatement visuelle, pleine de visions intérieures, est en perpétuelle métamorphose. « Les images pensent pour moi et je vois naître l'imperceptible. » « Les images les plus inhabituelles » apparaissent :

« Dormir, la lune dans un œil et le soleil
dans l'autre.
Un amour dans la bouche, un bel oiseau
dans les cheveux,
Fuis à travers le paysage,
.....
Parmi les branches de fumée et tous les
fruits du vent,
Jambes de pierre aux bras de sable,
Prise à la taille, à tous les muscles de
rivière,
Et le dernier souci sur un visage trans-
formé. »

(*Capitale de la Douleur*, 1926).

D'une manière analogue, l'œuvre de Max Ernst procède de l'hallucination. C'est encore une évocation de l'imaginaire et de l'irrationnel à partir de formes et de structures dont l'artiste révèle la signification profonde et fantastique. Des formes entraînées dans des mutations toujours nouvelles. Certains des textes qu'écrit alors Éluard pourraient servir de légendes aux tableaux de Max Ernst. Les instruments sont de nature différente mais ils servent à créer la même atmosphère.

A la poésie si incroyablement « sensibilisée » des Surréalistes on a fait le reproche de n'avoir pas su donner une forme convenable à ces phénomènes élémentaires, une forme qui devait être encore en état de fusion, prélogique, et qui ne devait plus avoir rien de commun avec l'expression de la pensée consciente.

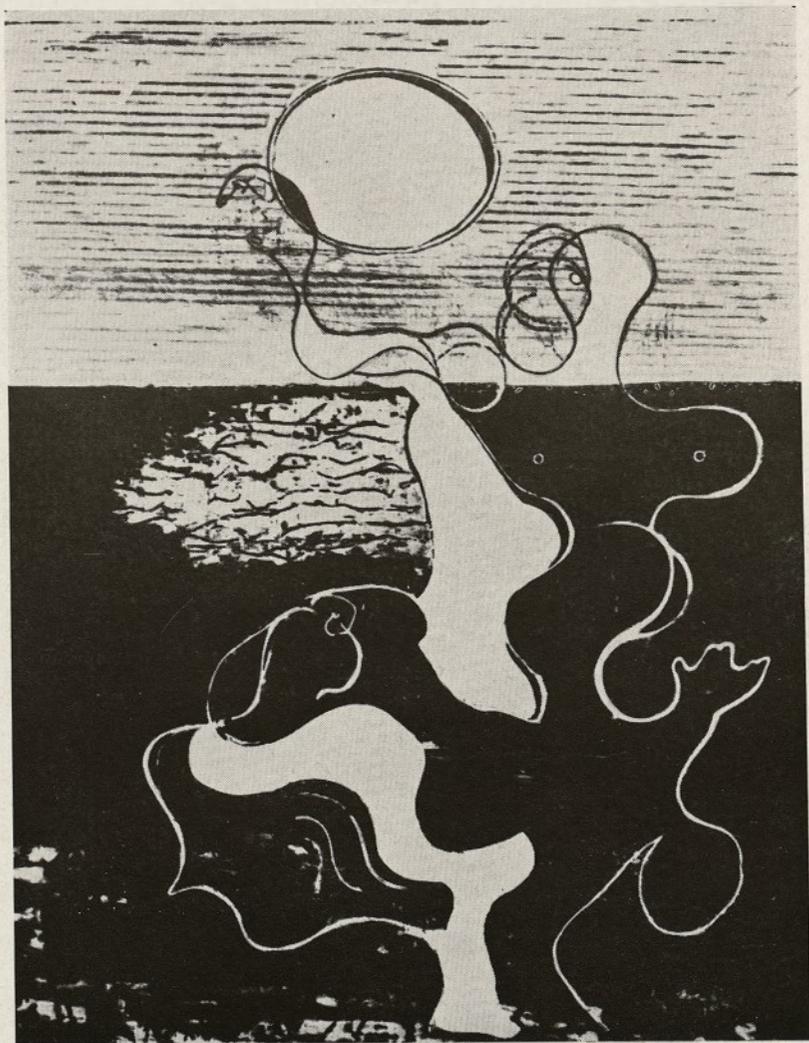
Mais le « monologue intérieur » de Joyce semble bien venir d'une autre couche du langage. Ici, des membres de phrases incohérents, des mots qui nous restituent le travail de la pensée *in statu nascendi* jaillissent des profondeurs du subconscient. Édouard Dujardin, l'inventeur du monologue intérieur dans son roman *Les lauriers sont coupés* (1887) voit dans l'œuvre de Joyce la perfection de cette technique. Des images fugitives, de lâches associations prennent la place des phrases aux contours bien dessinés.

Comme à travers une vitre on assiste au bouillonnement de la pensée en formation, ou, pour ainsi dire, à la gesticulation intérieure. L'âme n'est pas réfléchie, l'âme semble ici trouver sa propre langue élémentaire. Les mots, à leur tour, constituent la matière première de l'écrivain comme la ligne et la couleur sont devenues les moyens primaires du peintre. Le dernier monologue de Marion Bloom, juste avant qu'elle ne s'endorme, montre, à côté de toutes les révélations psychologiques, la beauté poétique de cette forme nouvelle :

« ...oui il y a seize ans de ça mon Dieu après ce long baiser j'en avais presque perdu le souffle oui il a dit que j'étais une fleur de la montagne oui c'est bien ça que nous sommes des fleurs tout le corps d'une femme oui pour une fois il a dit quelque chose de vrai et c'est pour vous que le soleil brille aujourd'hui oui c'est pour ça qu'il m'a plu parce que je voyais qu'il comprenait ou qu'il sentait ce que c'est qu'une femme et je savais que je pourrais toujours en faire ce que je voudrais... »

Paul Klee s'est particulièrement affirmé comme le peintre moderne des phénomènes intellectuels. De saisissantes situations spirituelles se traduisent

MAX ERNST. Figure surréaliste

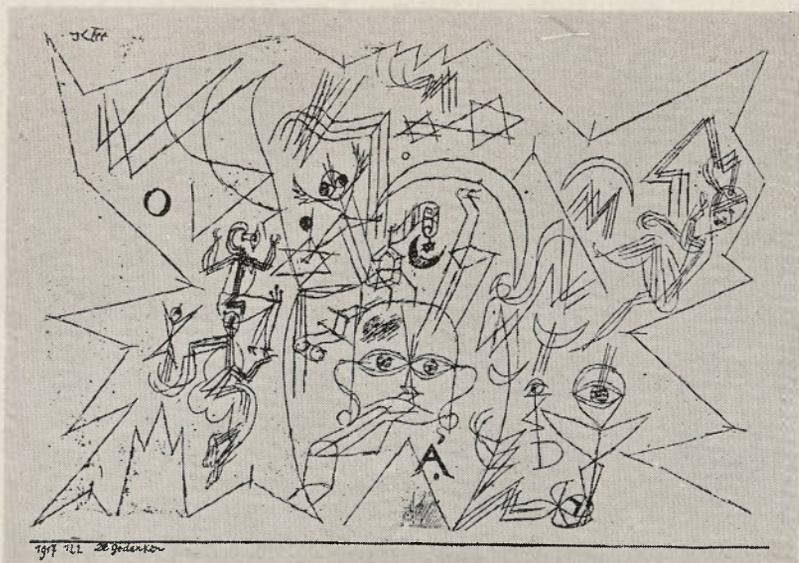




PAUL KLEE. Intention, 1938

PAUL KLEE. Illustration pour Novalis. Les Pensées

(Curt Valentin, éd.)



chez lui par des dissociations de la forme, ailleurs il personnifie des états d'âme. Dans un dessin ancien, *Les Pensées* (1917), il donne un équivalent visuel de ce que Joyce a réussi verbalement. Ici, pour exprimer la rumeur intérieure qui précède la formulation de la pensée claire, il entraîne dans un tourbillon chaotique des signes en forme de sténogrammes. Dans un tableau bien postérieur *Intention*, de monumentaux hiéroglyphes traduisent, grâce à une simplification extrême, cette opération de la pensée qui est à la fois vouloir, désirer, projeter. C'est un engrenage de signes, les signes d'un mystérieux alphabet, qui se détachent, comme phosphorescents, sur des fonds rouges. Klee cherche à nous rendre visible l'articulation intérieure, la formulation intellectuelle. C'est le moment où, née du souvenir accumulé, la pensée se tend vers l'avenir. Et nous retrouvons le maître-signe de la vision spirituelle, l'œil, qui apparaît déjà avec cette signification symbolique dans les œuvres de jeunesse de Klee.

Avec ce tableau de la maturité, comme avec le dessin *Les Pensées*, notre regard pénètre dans le laboratoire intérieur où se forme la pensée. Des parties fragmentaires s'enchaînent, s'associent dans une dynamique bondissante. C'est la genèse d'un événement spirituel, cette genèse que Klee a sans cesse cherché à saisir dans la nature.

C. GIEDION-WELCKER.

Poésie des «primitifs» naïfs et cérébraux

par Pierre Guéguen

J'aime à reprendre l'épithète *naïf* à propos des peintres primitifs d'aujourd'hui, après tant de discussions pour démontrer ce que Uhde et Andry Farcy avaient signifié depuis longtemps, à savoir que *naïf* n'est nullement péjoratif et que des peintres dits naïfs peuvent être de grands peintres. Cela arrivait au temps de Giotto, cela s'est reproduit au temps de Rousseau. Naïf veut dire simplement *poétique* et dès lors c'est dire le plus, c'est tout dire.

Il est poétique également d'appeler, faussement, Henri Rousseau : le *Douanier*, non parce qu'il ne le fut pas, mais parce que ce nom est plus vrai dans l'ordre de la beauté. Si la *Barrière* où Henri Rousseau

dédouanait, s'était appelée d'un nom terne, on eût chargé Apollinaire de lui trouver un autre nom et il eût sûrement inventé *Plaisance*, octroi du cœur, où les gabelous amoureux fouillent les belles légumes en chuchotant : « Ah! que vous me plaisez. »

On touche par ces exemples simples à la naïveté, au naturel de la poésie, qui ose se tromper et corriger d'un sourire la platitude courante. C'est même là une définition de la peinture naïve : celle qui s'émerveille devant les choses les plus communes, leur prêtant une âme, les transmutant. Ainsi fait Rousseau des Fortifications, Utrillo d'une caserne neuve, Caillaud d'un ponton rouillé.

HENRI ROUSSEAU. Une rue

(Coll. Nina Kandinsky, Paris)





JEAN DUBUFFET. Les Valseurs, 1945

(Kootz Gallery, New York)

Entrant dans Paris par la Barrière de Plaisance, le Douanier apporte au monde mécanique, alors dans sa féroce puberté, plus encore de poésie que son ami le « gentil » Apollinaire. Il en passe même à Picasso, qui comprend soudain qu'il faut *dépaysier* les formes figuratives usées, comme le Douanier dépaysant les lieux banals, crée tout naïvement des paysages nouveaux, des terres de promesse! Voyez un peu comme il « rend » une Carriole attelée d'un cheval blanc et accompagnée de deux chiens. Son véhicule, aussi répandu alors que l'auto aujourd'hui, trouve moyen d'être exactement contraire à ce qu'on attendait d'elle. Au lieu d'avoir l'air de rouler, la Carriole a l'air d'être plantée là, comme devant le photographe. D'ailleurs, au costume des gens, même à celui pomponné du cheval, on comprend qu'on a le temps, qu'on est de frairie.

La poésie naïve réside ici dans la surprise sur tous les points, aussi bien dans le sujet, peu grandiose, que dans la manière qui l'est excessivement, de par le travestissement du populaire en « distingué ». Tant pis pour les portraicturés, ou tant mieux! Le peintre de barrière était un grand peintre qui les a fixés pour la postérité.

De même quand il s'agit de la Forêt Vierge. Qui n'a imaginé ou vu une Forêt Vierge? C'est un lacis de millions de lacets, un embrouillamini de fourrés à n'y pas fourrer le pied; des serpents-lianes se confondent avec des lianes-serpents; des fleurs de tiare ponctuent les halliers, la brousse, le pêle-mêle le plus chaotique... Eh bien, Rousseau ne peint rien de cela. Il possède, dans sa calebasse de Douanier, une Forêt Vierge personnelle, où arbres, arbustes, herbes et fleurs s'alignent en bon ordre. Il est allé, les uns disent au Mexique, les autres au Jardin des Plantes, dessiner des essences exotiques, dont il peint les feuilles dans un gros plan avantageux et plein d'astuce. Et, comme ce sont en réalité des peintures de rêve, la Forêt Vierge d'Henri de Plaisance comporte de plus un canapé rouge et une femme nue, voire une dame à ombrelle. Poésie inédite, poésie onirique, poésie naïve. Un peintre naïf a des *idées-images*, des *idées poétiques*.

Récemment, dans la meilleure galerie de Marseille, une dame entra et achetait un tableau de fleurs. Certes, les fleurs qu'on lui présentait lui semblaient un peu étranges; mais il n'y en avait pas d'autres, et elle savait qu'elle venait dans une galerie d'art moderne, c'est-à-dire de peinture un peu folle, bien que d'excellent placement. Elle allait donc se décider, quand elle demanda des renseignements sur l'artiste, dont elle ignorait jusque là le nom. Elle apprit alors que les fleurs quelque peu anormales qu'elle allait acheter, étaient de *Séraphine Louis*, femme de ménage puis balayeuse municipale à Senlis, où elle finit ses jours à l'asile d'aliénés. Outrée, la dame s'enfuit et ne revint plus. Cette pimbêche aimait pourtant les fleurs, ce qui inflige un mauvais point aux fleurs, un mauvais point aux fleuristes, aux horticulteurs et surtout aux peintres de fleurs, tous collaborateurs d'une convention florale bête et cossue. Le génie d'une Séraphine n'est pas de trop, pour restituer à la fleur sa vraie poésie.

Dans l'humilité radieuse de Séraphine comme dans un humus mystique, naissent des fleurs d'adoration. Le plus souvent, elles naissent d'une sorte d'Arbre-de-Jessé, dont elle transfigurait les feuilles en fleurs et les fleurs en ailes d'insectes en aigrettes d'oiseaux des Iles. Aussi ses tableaux sont-ils des tableaux hymniques, des bannières florales, des ex-voto de bienheureuse. La répétition des motifs donne une force et une unité hallucinante à ses compositions. L'arbre devient un arbre cosmique, avec des fruits, des franges, des astres, des coquillages, buisson ardent, arbre d'amour.

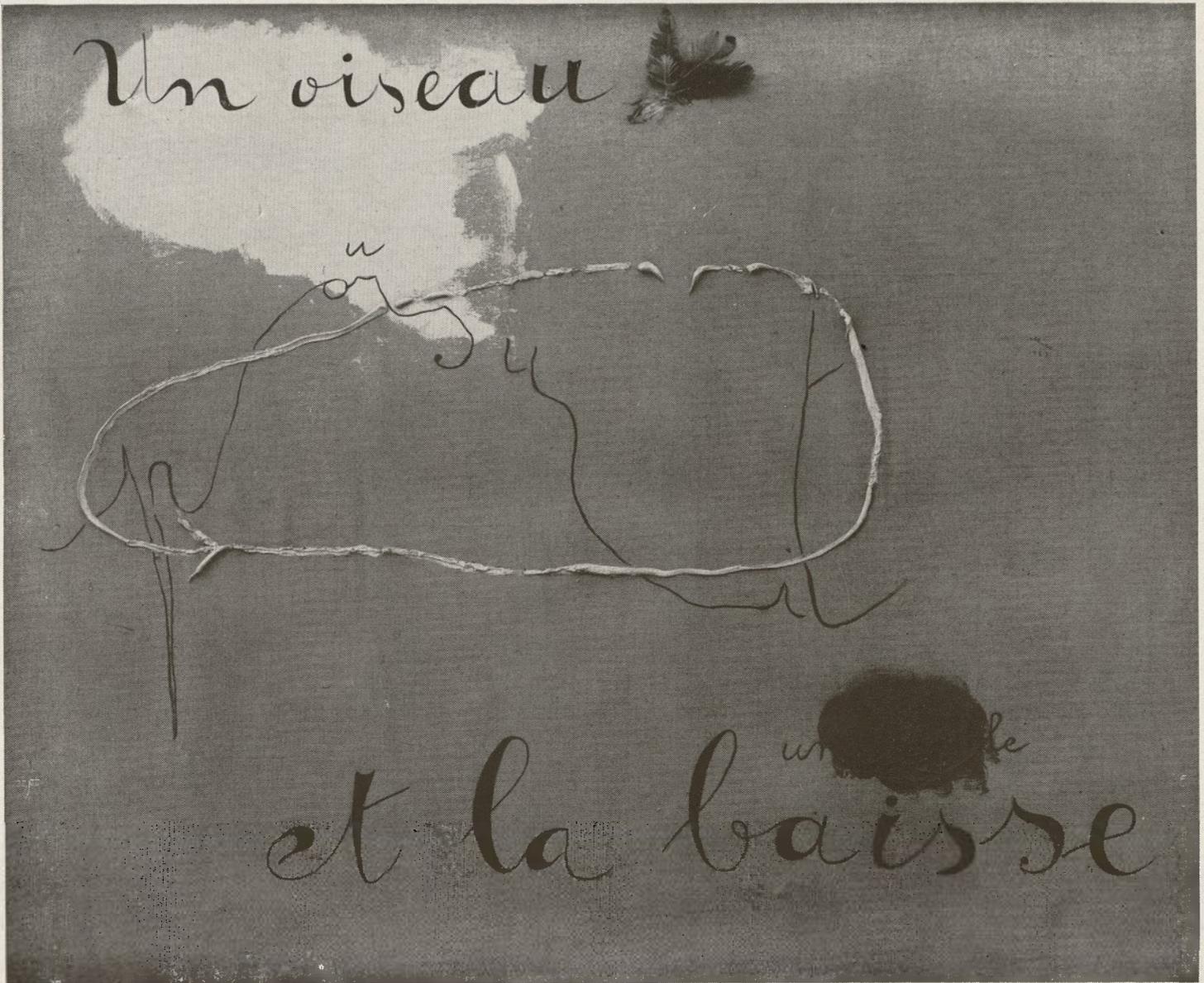
Dans ma distribution des prix de poésie aux Naïfs, je ne puis omettre *Louis Vivin*, le surréaliste sans le savoir. A soixante ans seulement Vivin, obtenant sa retraite d'inspecteur ambulancier des P. T. T., put se livrer au démon de la peinture. Du gibier de Vivin vous ne mangerez pas plus que des pommes de Cézanne, car il s'agit déjà d'une manière de corps glorieux du gibier, comme chez Cézanne de pommes de gloire, d'un pommier des Hespérides. Mais vous pourrez rêver longtemps devant ces lièvres et ces perdreaux, comme devant les architectures singulières de Vivin, qui paraissent le *double* des vraies, leurs épures astrales.

On pensait que la peinture naïve n'aurait pas de postérité et que le Douanier demeurerait une exception. Il l'est, certes, par son génie; mais nous avons évoqué après lui de grands artistes: Séraphine,



JEAN DUBUFFET. Personnage, 1951

(Coll. particulière Paris)



JOAN MIRÓ. Un Oiseau poursuit une mouche, 1926

(Coll. particulière, Paris)

Vivin. Et qui n'admire Utrillo, poète des murailles nuptiales, sous leur lait de chaux; Bombois l'athlète, créateur d'un type de Vénus foraine; Bauchant, l'horticulteur-poète, le peintre historien d'une Grèce légendaire? L'École est le manque heureux qui permet au génie natif des Naïfs de surgir, en compensation tardive. Il y a pourtant des exceptions. Colette Beleys, petite-fille spirituelle d'Henri Rousseau, traversa les Beaux-Arts d'une belle glissade. Découverte par Uhde, Farcy acheta ses premières toiles pour le Musée de Grenoble, à cause précisément de la poésie fraîche qu'elle avait su garder intacte.

D'une manière générale, c'est dans la deuxième partie d'une vie consacrée à toute autre chose qu'à l'art, que soudain celui-ci surgit, telle une source de couleurs, abondante quoique hésitante, dont la nappe secrète, la poche d'eau, s'était formée à l'insu de l'artiste.

Le cas le plus typique d'aujourd'hui à cet égard, est celui du peintre Caillaud, qui ne découvrit sa

vocation qu'à quarante-cinq ans. Il m'est arrivé souvent d'opposer Rousseau, primitif naïf, à Picasso, primitif cérébral. Caillaud se situe exactement entre ces deux pôles. Naïf, il fut repéré, dès l'origine, par Dubuffet, peintre intellectuelliste dégoûté, qui ne craint pas, dans ses manifestes à buffleteries tapageuses, de dénoncer l'intellectuellisme artistique et de peindre « enfant », cependant qu'il rassemblait en expositions successives, dans un pavillon-Gallimard, tous les artisans d'Art Brut pouvant servir de références à son primitivisme. Mais très vite Caillaud lui parut doué de si riche manière qu'il ne l'admit plus parmi les lièges de *Gironello*, les charbons sculptés de *Chai'ssac*, les dessins cachemiresques de *Wolffi*, fou de génie, les marionnettes ubuesques d'*Auguste For*. Ni auprès de lui-même, primitif cérébral cent pour cent, qui ne peut pas voir Picasso ni personne « en peinture ». Lui trouve son « dada » dans le dessin d'enfant. Ceux-ci sont des manières de chefs-d'œuvre parce que l'ignorance de toute technique s'y traduit en gaucheries originales, en



JOAN MIRÓ. Hirondelle-Amour

(Galerie Maeght, Paris)

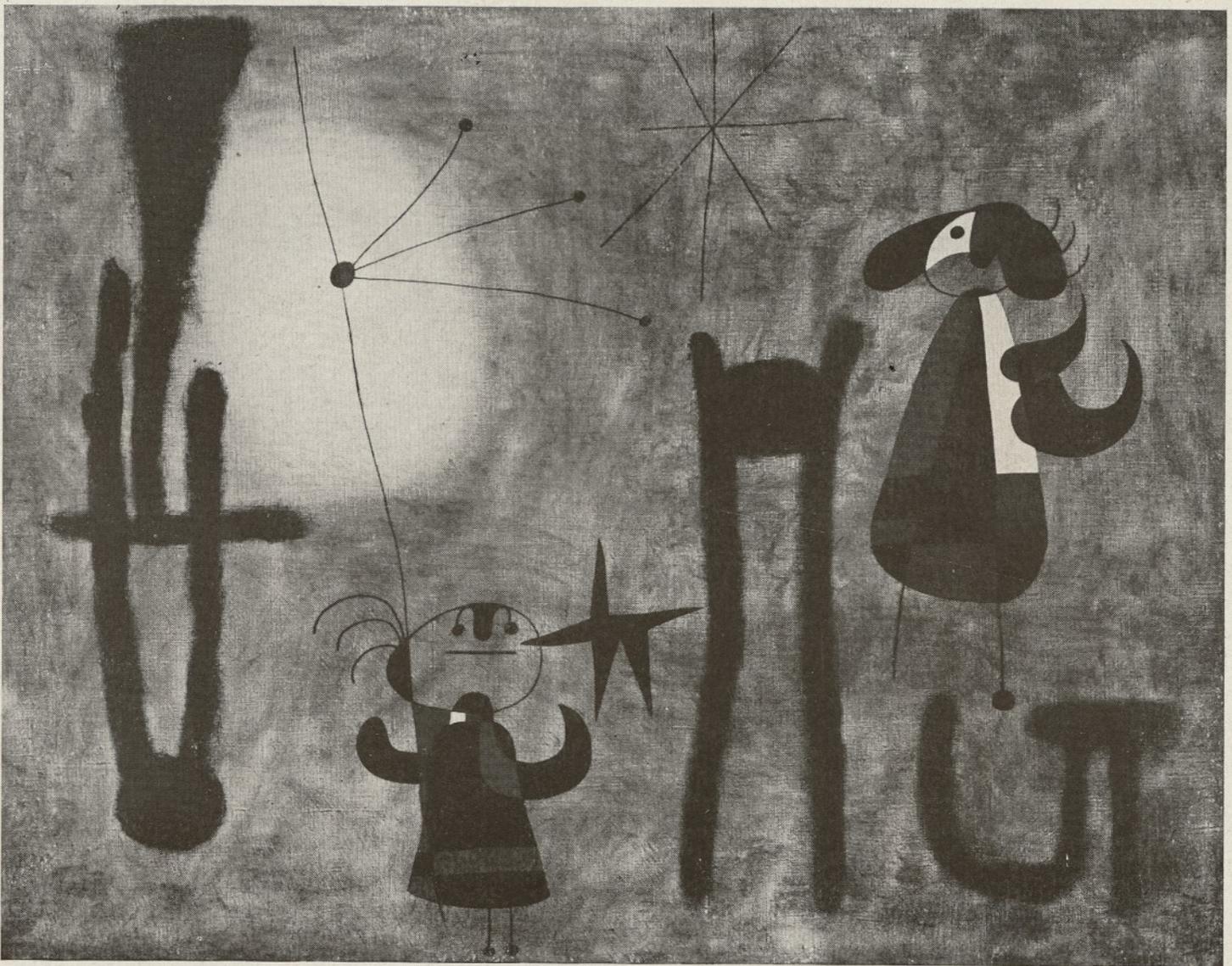
signes graphiques substitués des choses, avec la fraîcheur des cellules d'aurore. A quarante ans, dessiner comme un enfant, c'est copier des trouvailles naïves, ce n'est plus être naïf. Pourtant, cela est vite dit. L'expérience est une grande maîtresse qui apporte du positif à des théories en apparence négatives. Quand M. Dubuffet déclare, pince sans rire : « A présent, les enfants m'imitent », cette boutade exprime implicitement ce qu'il sent, à savoir qu'en gravure ou en peinture, il a été plus loin que les graphismes d'écoliers. Et quant à lui reprocher une copie, il pourrait très bien répondre, qu'à ce compte, tout l'Art moderne n'est qu'un plagiat intelligent. Que serait-il, en effet, sans le rousseauisme, l'art nègre, l'art archaïque, l'art chinois, l'art rupestre? L'art moderne est *composite* comme l'homme moderne lui-même, c'est même sa façon paradoxale d'atteindre à l'universel, non par l'abstrait, mais par les morphologies les plus diverses. Toujours est-il que M. Dubuffet, ayant donné à Caillaud l'approbation d'authenticité naïve, le

laissa développer seul, avec raison, ses dons étonnants.

On peut se demander si Caillaud ne va pas rejoindre, non les « Abstraites », mais ces délicieux « Figuratifs » à part que sont les Miró et les Klee, inventeurs de formes féeriques, à mi chemin entre les deux expressions.

Miró, d'ailleurs, est très proche de Kandinsky, dans sa création de formes inattendues, avec cette seule différence que chez Kandinsky, une chique-naude enlève tout ce qui pourrait rappeler la représentation dite réelle, pour pousser jusqu'à la représentation sans identité connue. Miró n'échenille pas ses formes et il n'a pas tort d'appeler quelques-unes de ses œuvres « tableaux-poèmes », car tous sont des poèmes de pyrotechnie picturale, d'exquise fantaisie, de réussites dans l'imaginaire.

Fondre la plastique des peuples primitifs d'une part, celle des artistes naïfs et des artistes de primitivisme cérébral de l'autre; synchrétiser le millénaire et l'enfance, l'adulte et les petits, semble une gageure.



JOAN MIRÓ. La petite blonde au parc d'attractions, 1952

(Galerie Maeght, Paris)

Pourtant, dans une certaine mesure, chacun des primitifs intellectuels modernes, la tient. L'accent n'est même pas forcément mis sur la puissance analytique. Un Miró, par exemple, le place au contraire sur une sensibilité couleur du temps, une ingénuité comique et un émerveillement de fête à Neuneu ou à Barcelone.

En lui, en effet, sont brassés par miracle, l'esprit d'enfance et celui des cosmogonies démiurgiques plus un surréalisme de toboggan agencé par Mickey. On flâne esthétiquement de l'art rupestre au graffiti de la rue Gît-le-Cœur, en passant la bouche ciliée d'une préparation microscopique. D'ailleurs, dans sa première et déjà lointaine manière, Miró résumait déjà l'art classique dans son baroque 1900. Un lapin et un chou, sur une table unijambe mais polypode, réussissait ce tour de force d'évoquer on ne sait comment, en dépit de sa cocasserie catalane, un air de Dürer!

Aussi n'est-il pas étonnant qu'il ait mis dans ses manchettes toutes les tendances de l'époque, la plus diverse et bigarrée qui soit. A cause de la richesse de ses ingrédients et d'une simplicité pourtant totale,

Miró prend la place du magicien de cette époque, si Picasso en reste le sorcier rouge et noir.

Nulle œuvre contemporaine n'est plus poétique n'est plus mirobolante. Voici les peintures intitulées : *Les éclats du soleil blessent l'étoile tardive* et *La petite blonde au parc d'attractions*. Le graphisme s'y trouve réduit à une extrême simplicité qui, précisément, lui confère son importance. Tout est blessure et fuite dans les lignes griffurées ou alguées de la première. Tout est gros, beau, frappant, festif, dans l'alphabet jubilant de la seconde.

Quant à *Hirondelle-Amour*, quel cocktail! des formes-pied et des formes-main; des formes volantes, des formes debout, des formes dubout; une étoile ensanglantée près d'un bouquet de radicelles; l'écriture et la peinture; de l'agitation, de l'émulsion, des queues d'aronde et des rondes de printemps.

Telle est la prodigieuse fécondité de l'Art moderne le contraire de l'art où l'on s'ennuie, pourvu que l'on ait en soi un certain esprit d'enfance, le mépris du conformisme et l'amour des évasions merveilleuses.

PIERRE GUÉGUEN.

du haut du ciel

à l'instar

de

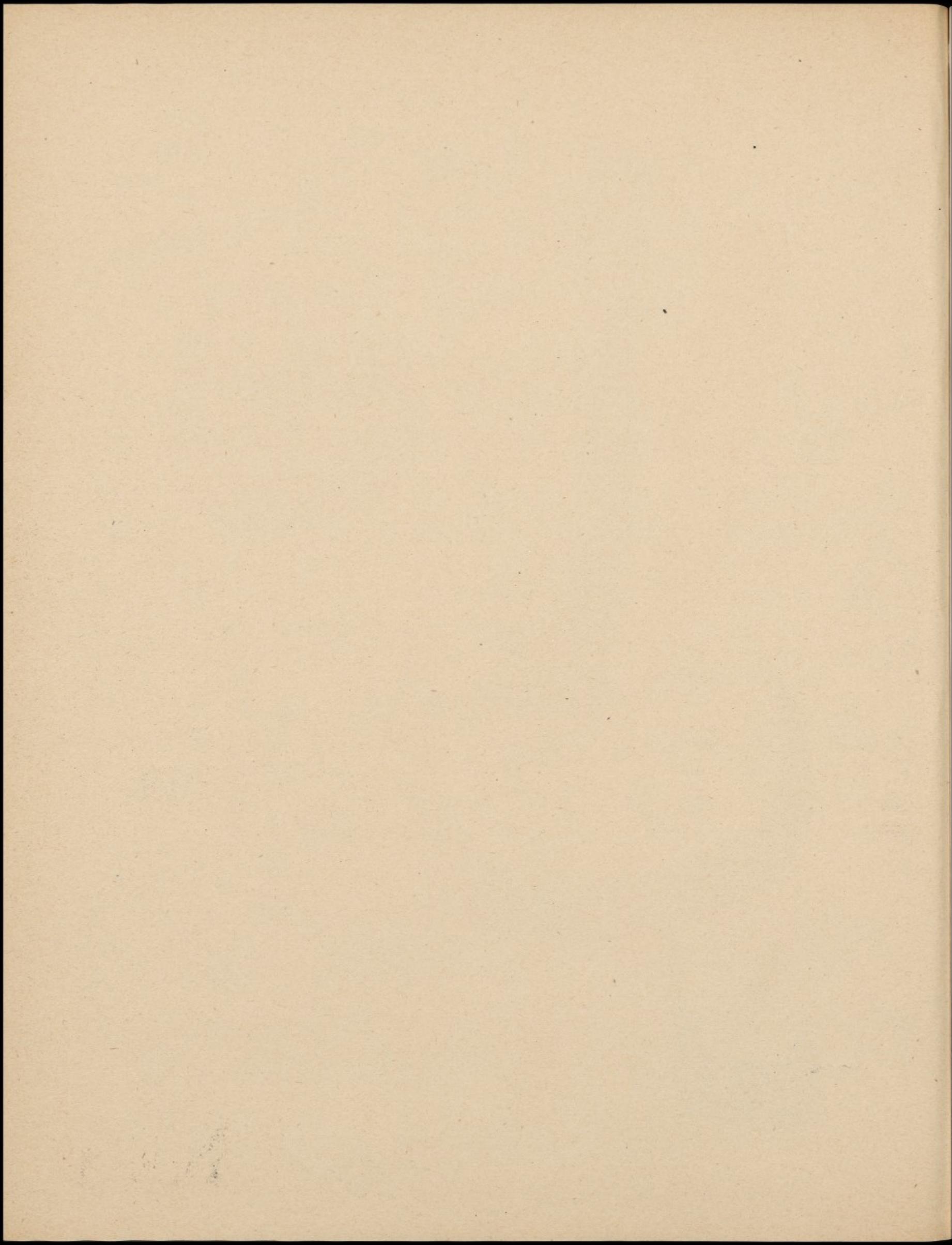


l'oiseau
 s'envole
 vers la Terre

pour



sur les
 encrues



Calder et la poésie de l'espace

par Pierre Courthion

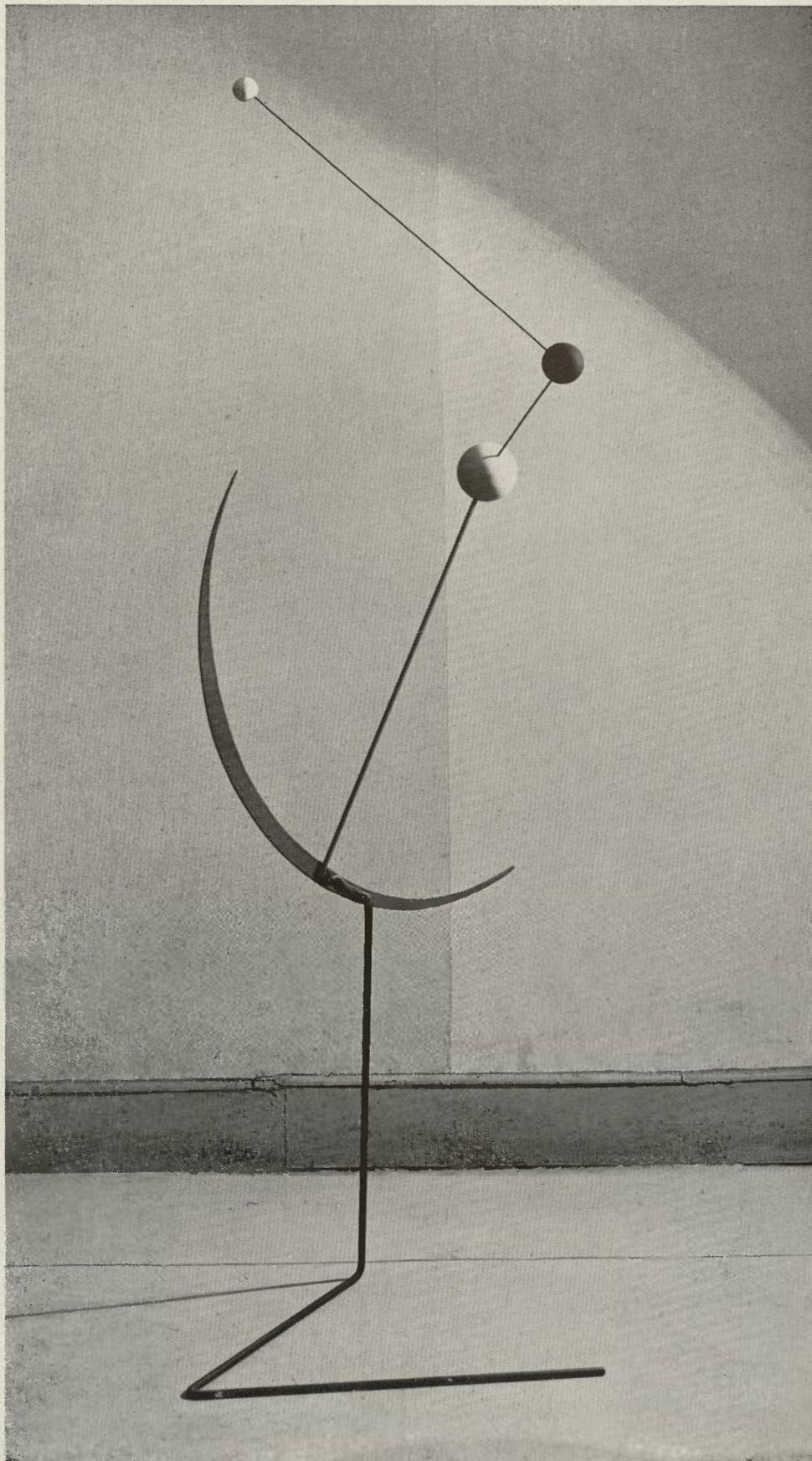
Cet art qui a toujours pesé, le voici, tige aux bruisantes feuilles, tournant au plus léger souffle, suprêmement ingénieux. Ce qu'un Miró dessine à la lumière des cires, dans la profonde nuit espagnole, Calder, premier accouché d'un monde futur, le répand sur nos têtes. C'est l'eau d'un baptême qui réconcilie la construction de l'ingénieur et l'âme de la forêt vierge. Car la tige, la grue métallique n'a pas ici tué la fleur sauvage qui se déploie et se déploie en une invention sans cesse renouvelée. Mises — encore jouets — à la portée de l'homme, ces apparentes mécaniques me touchent et m'émerveillent. Calder ose embarrasser le monstre. Empêtré dans sa définition lapidaire, comment l'esthéticien va-t-il s'y prendre pour situer ces déconcertantes fantaisies dont l'invention nous plaît par leur seule existence? Apparentes inutilités venues du pays de l'utile, elles sont là, onduleuses, oscillantes à la moindre ventilation. Loin de *singer* l'appareil dont se sert, pour ses calculs, le géomètre, elles sont autant de doigts lumineux, de petits phares fouillant la nuit de notre espace de « lumières », vibrant essaim de questions.

Comment ne pas être touché par l'honnêteté de ce travail forgé, rivé, articulé, enchaîné ou accroché bout à bout : cascades ou jets de tiges, feuilles étalées en nénuphar par l'humble patience d'un ouvrier préparateur de merveilles.



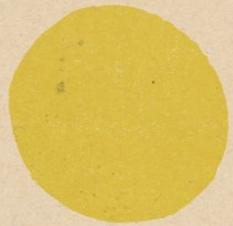
Calder (il est aujourd'hui parmi nous, à Paris, où il animera d'une œuvre de son invention le *Nucléa* d'Henri Pichette), je me rappelle l'avoir vu autrefois dans le groupe « Abstraction-Création »; puis, en 1932, dans les moteurs pétaradants et les bruits de ventilateurs, quand, Galerie Vignon, il exposait ses premiers essais. Trapu, colosse débonnaire, grand enfant au sourire démultiplié, il dégageait une irrésistible sympathie. Ses *mobiles* ne se mouvaient pas alors sans la béquille de moteurs électriques qui en faisaient tourner ou aller et venir les plans et les baguettes. En 1946, chez Louis Carré, je retrouvai ces inventions, mais prêtes à bouger au moindre souffle. Parallèlement à ces mouvants équilibres, faits de plume et de plomb, le sculpteur (donnons-lui ce nom à défaut d'un autre, mieux approprié) montrait ce qu'il appelle ses *constellations*, c'est-à-dire

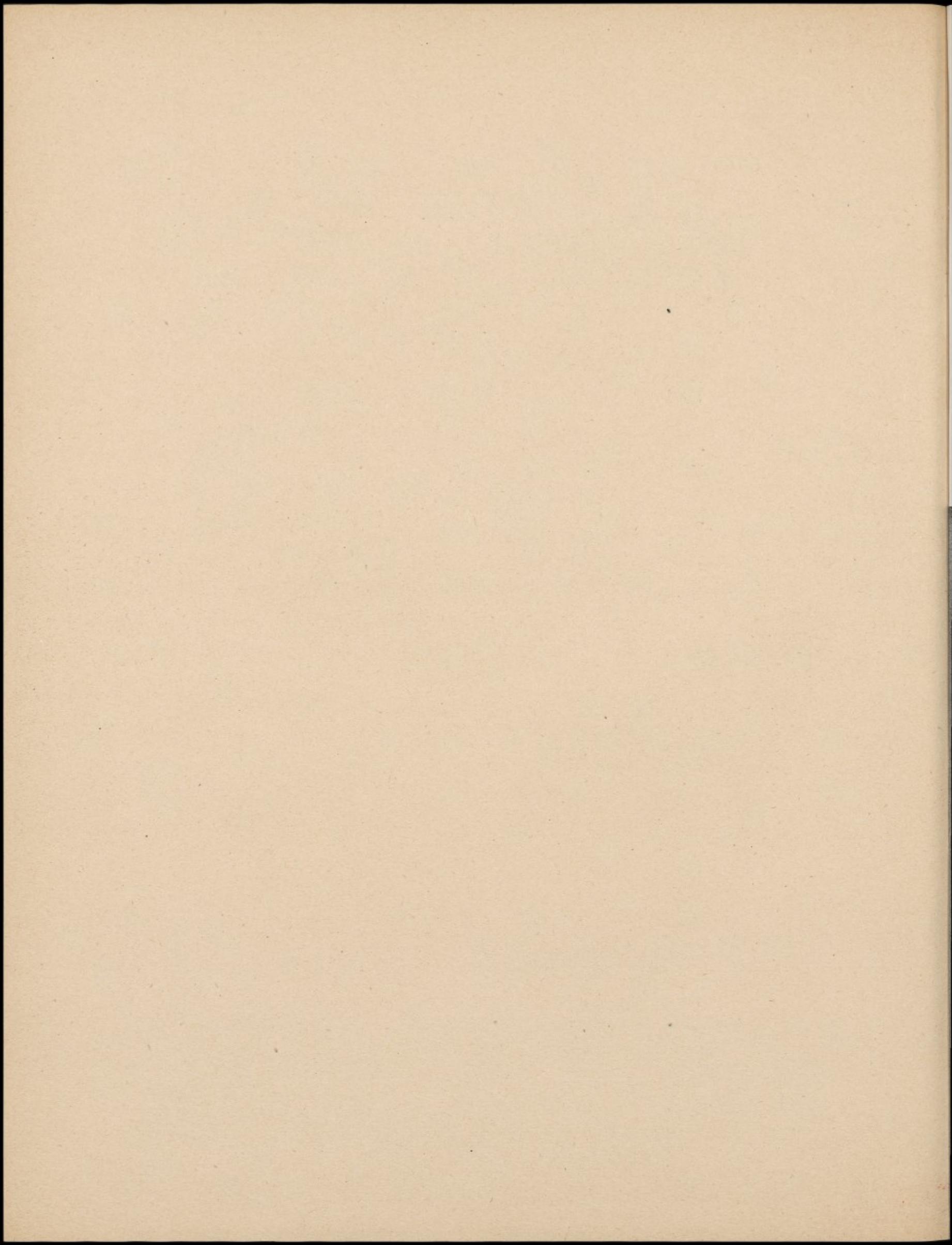
CALDER. Croissant rouge, 1951
(Curt Valentin Gallery, New York)





CALDER. Cornes sur la plateforme, 1951
(Curt Valentin Gallery, New York)





des œuvres aux formes arrêtées et fixes, auxquelles il accorde aussi une part importante de ses recherches.

La plupart du temps, Calder travaille à Roxbury, en pleine campagne du Connecticut. Il a là un immense atelier, plus haut encore que large; étaux, marteaux, limes, gouges, scies, tout un matériel de menuiserie et de ferronnerie: cordes, balanciers, disques, ailes en tôle découpée, le remplissent, encombrant les établis ou pendant à des poulies, au milieu de la cage de verre qui fait penser à la tour où Stephen Dedalus s'éveille à la journée du poème.



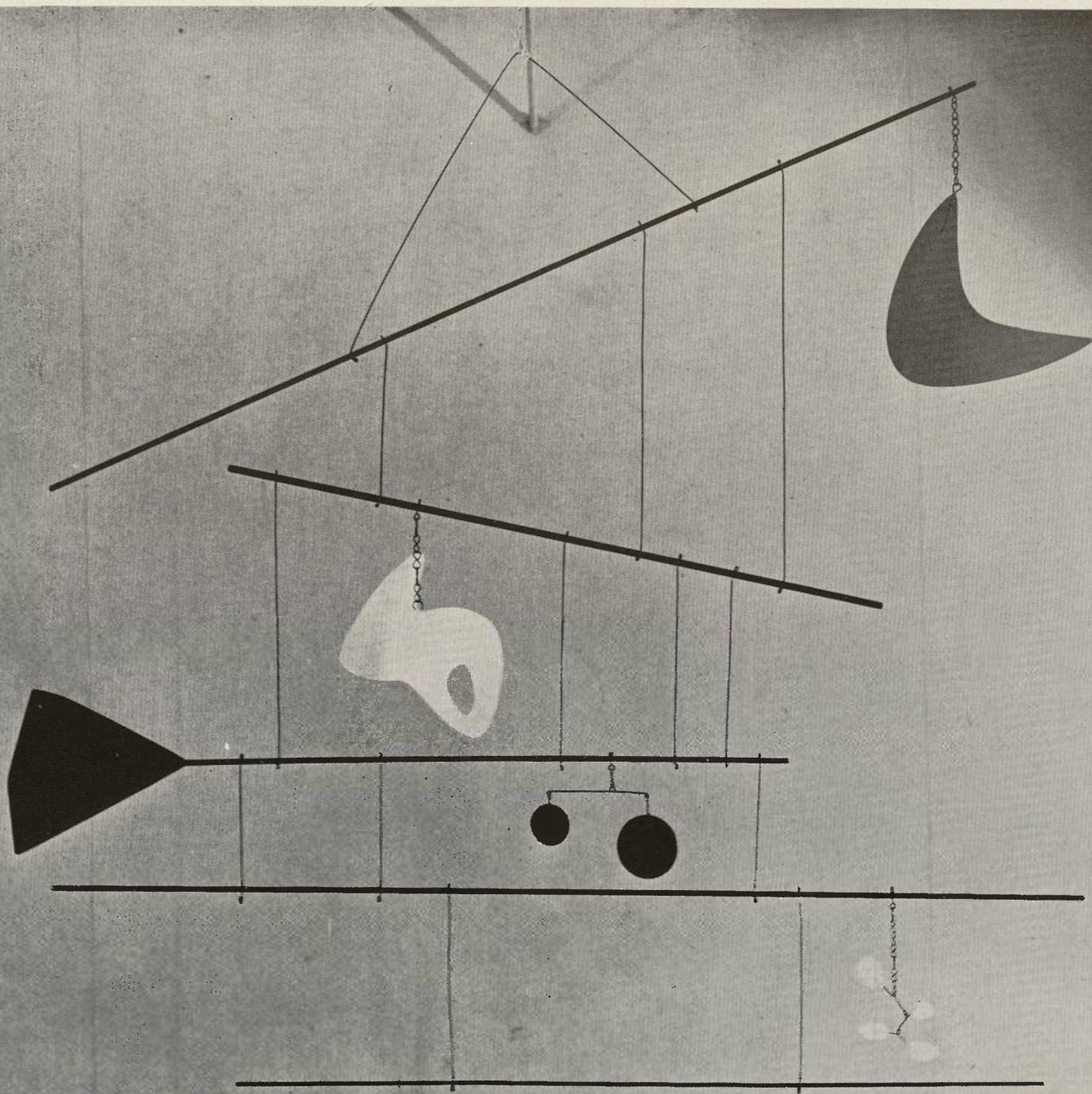
Je ne sais rien de moins abstrait que ces « danseuses » métalliques. Sans doute, l'artiste a-t-il observé l'ondulation balancée des blés, le frissonnement des

feuilles (je pense à Klee cherchant le dessin sans cesse recommencé des vagues). Sans doute a-t-il aussi écouté la musique des arbres, et regardé par une lumineuse après-midi le tourbillon des atomes répullulant sur le bleu à n'en plus finir. Ce fer célestement léger, un rien, semble-t-il, en ferait le passe-temps d'un maniaque. Mais la tige en est épaisse et la base solide. Cet art qui fuse haut jaillit d'un homme et d'une race. Graine essaimée, il a poussé en partie là-bas, chez les enfants des vieux hommes. Il est l'aurore d'un émouvant spectacle. Car en pleine ingénuité, et pour la première fois, ce me semble, Calder — toute mécanique dépassée — donne enfin forme et figure plastiques à l'esprit des pionniers, défricheurs du nouveau monde.

PIERRE COURTHON.

CALDER. Le nouveau Blériot, 1951

(Curt Valentin Gallery, New York)



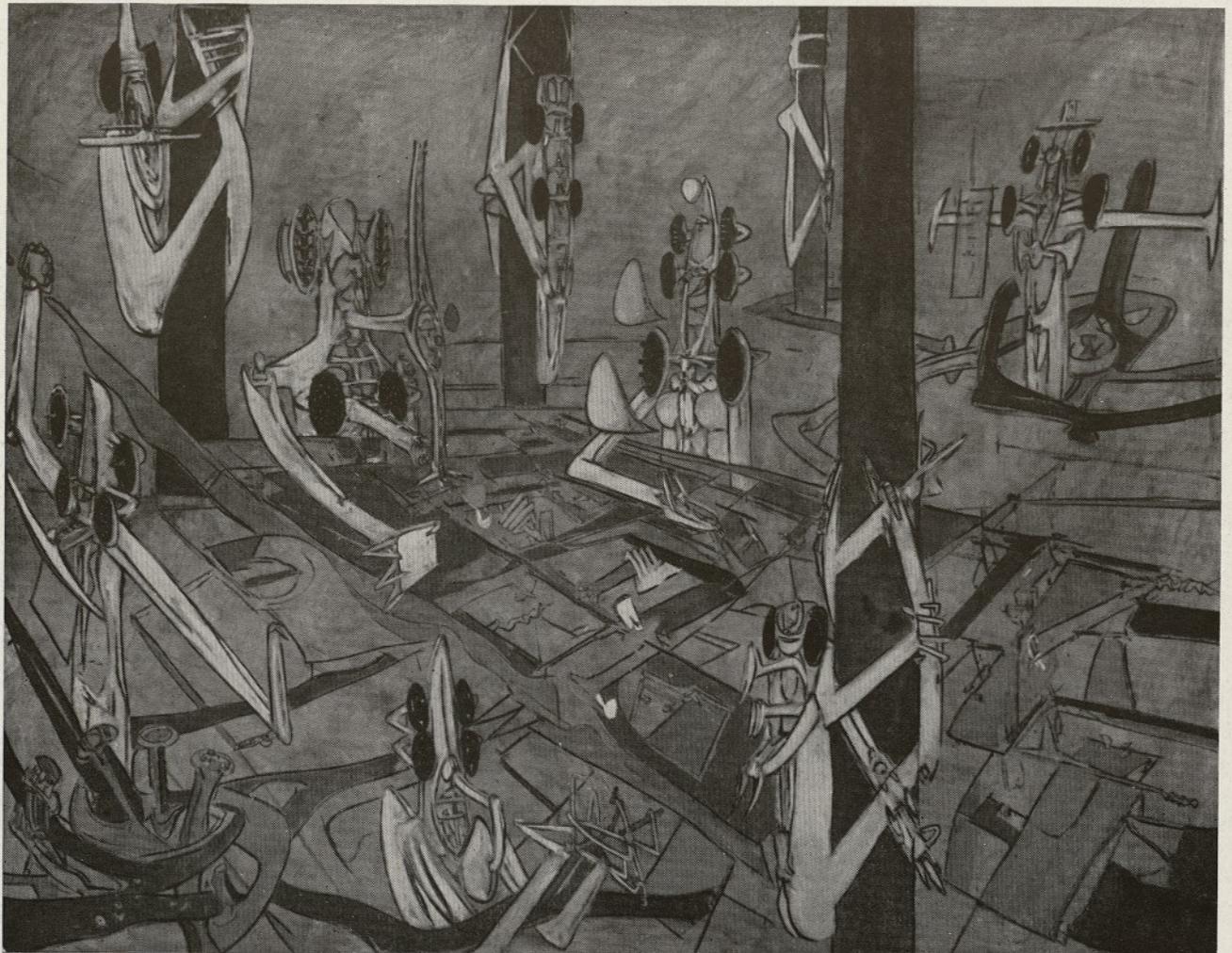


HENRI MICHAUX. Aquarelle

(Photo Facchetti. Coll. Frua de Angeli, Milan)

MATTA. « Accidentalità »

(Pierre Matisse Gallery, New York)

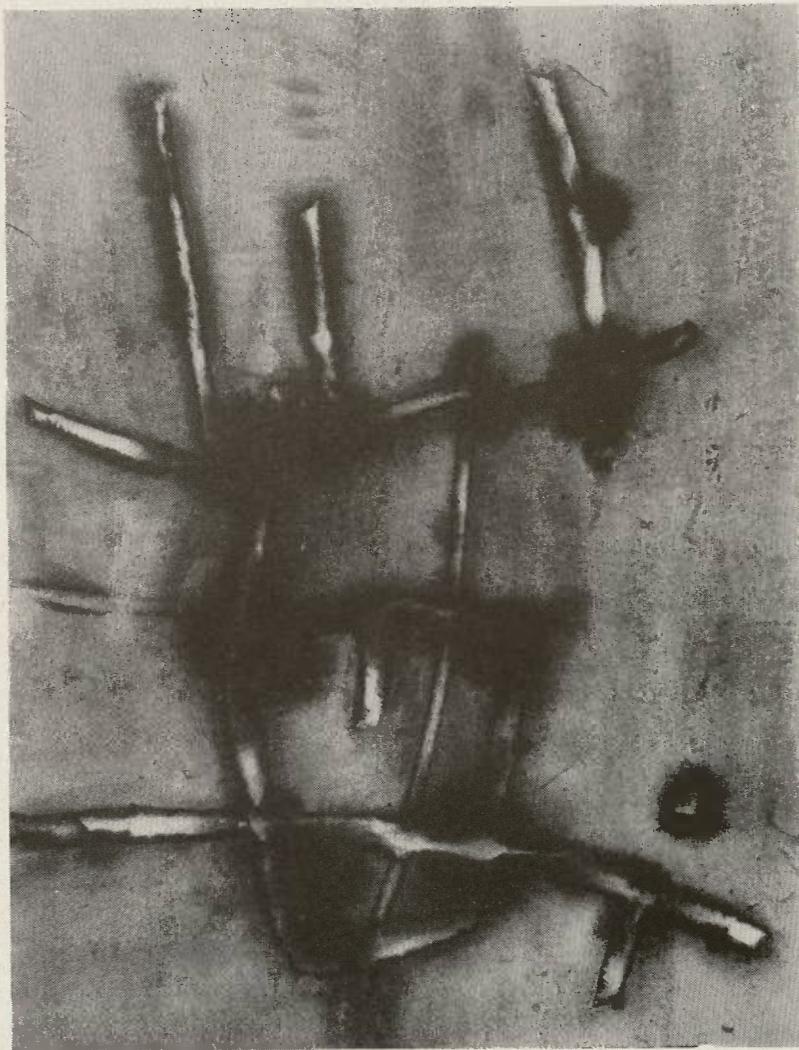


Henri Michaux et le Visuel

par Michel Tapié

Il n'est pas de tout repos de mettre en cause Henri Michaux à propos des possibles rapports de l'art avec la poésie : Michaux-peintre et Michaux-poète se tournent le dos avec une exorcisante indifférence, mais je les vois déjà me regardant d'un sale œil si j'ose penser les réunir. Quand il dessine et peint, Michaux pense à tout sauf à illustrer ses écrits, et n'essayez pas de lui soutirer des titres pour ses peintures ! Que les deux témoignent de découvertes de nouveaux mondes semblables, c'est notre affaire de nous en apercevoir, et non la sienne : le pouvoir d'exorcisme, qui est bien le grand fait de toute action de Michaux, s'exerce sur deux plans qui, en lui, ne se rencontrent pas. Si ses textes proposent des exorcismes, nous ne soupçonnons pas nécessairement la terrible aventure, pour leur auteur, de leurs élaborations ; pas plus de l'acte bénéfique qu'est pour lui, dans la frénésie du geste amené à l'optimum de l'état (de grâce) de transe, l'apparition de ses inquiétants fantômes sur le papier taché et rayé avec joyeuse rage, ou dans la matière picturale sur laquelle il passe le trop plein de ces désirs d'agir que l'on appelle trop légèrement bons et mauvais instincts. Il n'est pas question ici de parler de Michaux poète : son œuvre écrite (qui, avec celle de Tristan Tzara représente ce que le monde verbal de langue française peut proposer de plus passionnément actuel) continue à nous proposer les plus toniques explorations de ce monde intérieur qui, pour la plupart des humains, restera toujours le plus difficile des pays à découvrir, à un rythme qui, après vingt-cinq ans, nous rassure pour la vitalité de son devenir.

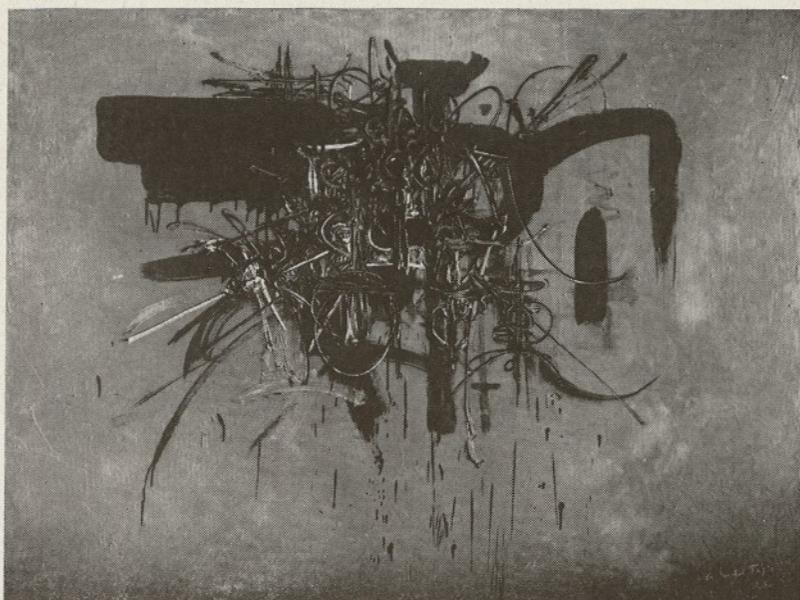
La genèse de son aventure visuelle est assez particulière, et si peu liée au rythme de celle de ses écrits, que déjà nous voyons impossibilité totale de synchronisation. De 1927 à 1946, les expériences graphiques sont, malgré un goût latent et une curiosité sans cesse présente, assez rares : comme des faits isolés qui, rassemblés sur un temps assez long, se réduisent à un assez petit nombre d'œuvres. Ces œuvres, dessins au trait tendant dès le début aux signes en mouvement, ou aquarelles qui sont autant de prises d'ambiance, mieux, de prises d'espace, de ce mystérieux espace qu'il veut délivrer de toutes les perspectives où nos humanismes occidentaux veulent l'emprisonner, le minimiser, lui enlever son inépuisable mystère (Michaux est grand admirateur des peintures métaphysiques de Chirico), ont été en grande partie reproduites au fur et à mesure dans les plaquettes qu'à part *Meidosems* elles n'illustrent



RAOUL UBAC. La main.

(Coll. particulière Paris)

pas réellement. Ce n'est qu'à partir du début de 1948 qu'Henri Michaux, d'un coup, se plonge dans l'aquarelle où, pendant trois mois, il œuvrera comme un forcené, jours et nuits, en fin de quoi, tout en détruisant abondamment au fur et à mesure, il restera quelque trois cents fantômes et têtes de fantômes qui se répandront avec une férocité envahissante dans un monde visuel peu préparé à une telle sorte de ruée, penché alors apparemment sur les seuls problèmes esthétiques de peinture abstraite.

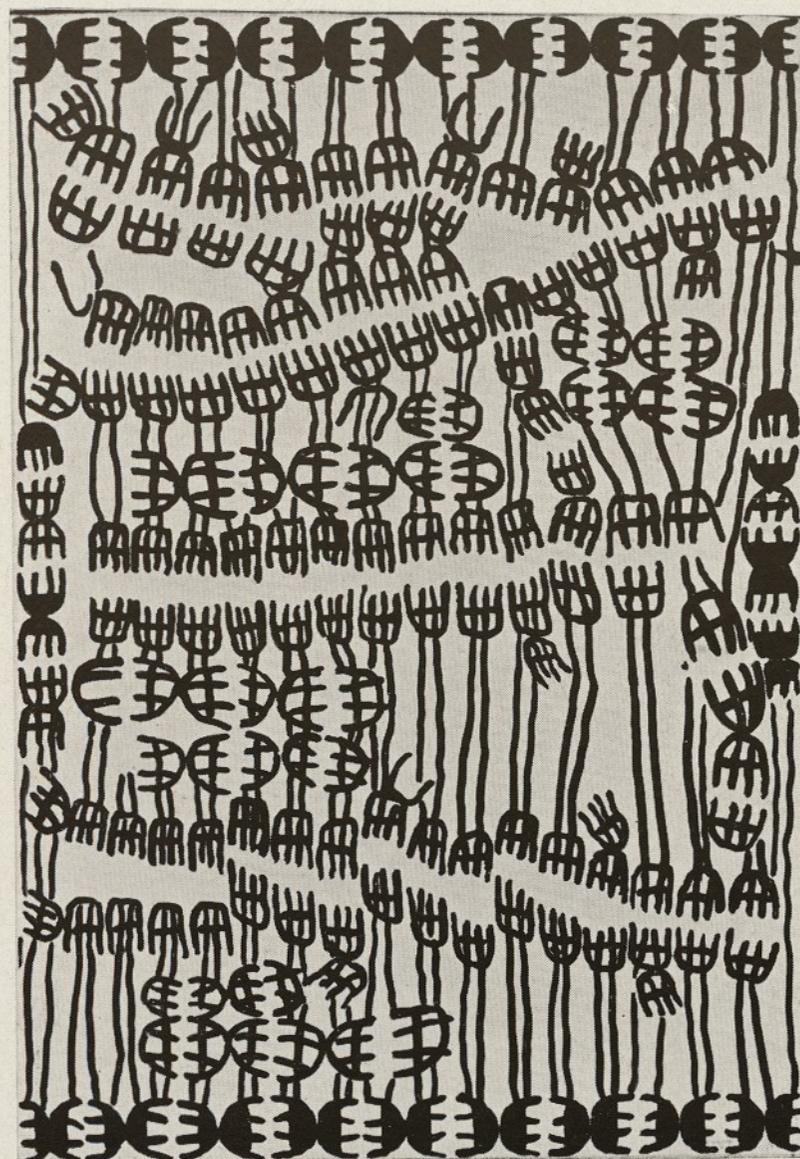


MATHIEU. Peinture

(Photo Facchetti, Coll. M. T., Paris)

CAPOGROSSI. Peinture

(Coll. particulière, Paris)



Depuis lors l'œuvre visuelle d'Henri Michaux n'a cessé de s'amplifier à un rythme inépuisablement lancinant, sans pour cela d'ailleurs ralentir celui de son œuvre écrite, donnant même certainement à leur auteur une sorte de joie tonique, cruelle au besoin, forte d'une inertie apparemment inoffensive mais qui, en fin de compte, est empreinte d'une force de détente telle que l'exorcisme lui-même devient agressif: tant pis pour nous, et j'en connais qui devant ses œuvres ne sont pas si tranquilles. Cette veine, cette facilité insolente de faire apparaître toute une cosmogonie de fantômes, faune, flore, avec leur dynamique, leur éthique mettant tellement à l'épreuve les nôtres habituelles dont, au pied du mur, nous sommes si peu fiers, n'est-ce pas, donne une signification terriblement inquiétante à cette terrible exergue: « Volonté, mort de l'Art », qu'il n'a pas manqué de citer — et c'est lui-même qu'il cite — au début d'un texte dans lequel il s'explique magistralement sur son comportement de peintre.

Mais le signe le hante, ce signe que les occidentaux ratent avec une constance totale depuis tant de dizaines de siècles, et il y revient sans cesse, avec un secret espoir d'arriver d'abord à un langage de signes, à une sorte de répertoire hiéroglyphique à notre convenance de maintenant, puis trouvant que la joie du geste est suffisante pour se suffire à elle-même, pour devenir une fin en soi, une extraordinaire aventure à proposer aux autres de suivre, sinon de faire.

Et il me semble très intéressant, au moment où, après quelques années de grande pratique de l'aquarelle et de la gouache, il pense passer à la peinture, qu'Henri Michaux fasse, *avant*, la grande expérience de signes qui vient d'aboutir à *Mouvements*: ici d'ailleurs nous pouvons parler de poèmes visuels en toute tranquillité. Depuis plus d'un an Michaux a vécu l'élaboration de dizaines de milliers de signes, dans une frénésie lucide, et avec une intensité d'expression — et de constante réussite — telles qu'une postface très courte serait plutôt inquiétante pour la poésie si justement son œuvre poétique n'était déjà là pour lui donner le droit de l'écrire et de nous faire penser que tout cela n'est pas si simple.

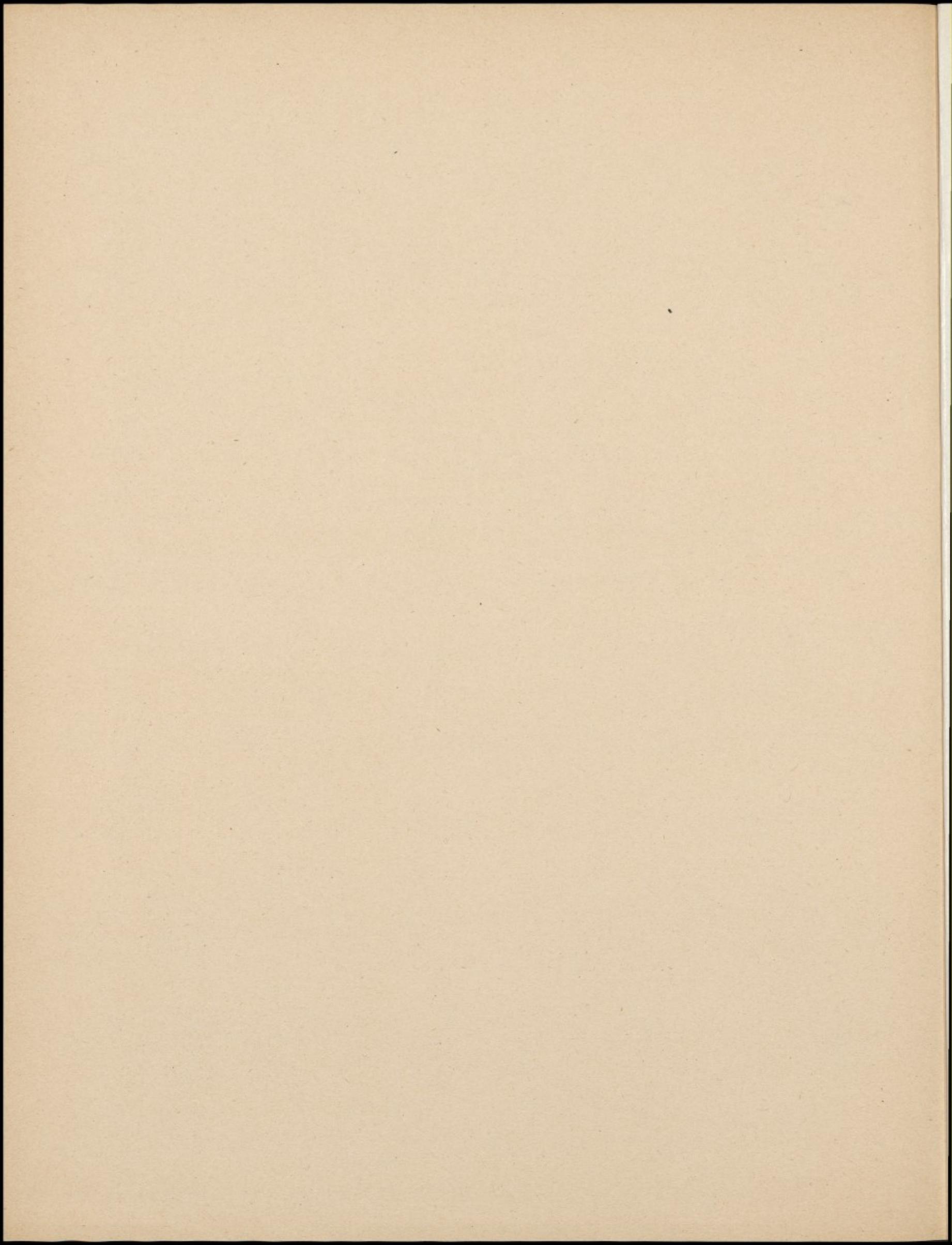
C'est maintenant de là, de ce bilan incroyable en qualité *et en quantité*, que Michaux prend position en regard de cette indomptable matière qu'est la peinture à l'huile: il se peut qu'elle passe un mauvais quart d'heure avec lui si elle ne consent pas à perdre quelques-unes, la plupart probablement des habitudes auxquelles la soumettent et la limitent les gens de métier; alors, elle-même exorcisée, nous sera pleinement révélé non le monde de l'art et de l'esthétique, dont nous n'avons que faire depuis longtemps, mais une contrée nouvelle de celui, beaucoup plus intéressant, que ne cesse de découvrir pour nous un homme qui s'appelle Henri Michaux.

Avril 1952.

MICHEL TAPIÉ.

N.-B. - L'homme occidental semble faire au signe une place que trop longtemps il a écartée. Et, par la jeune peinture, des tempéraments aussi apparemment opposés que Matta, Capogrossi, Ubac et Mathieu, par exemple, passent du tableau peint au signe poétique visuel.







La Bibliothèque d'Apollinaire (Coll. J. A., Ph. P. Cailler)

Le cahier du Peintre-Poète

(Pages extraites d'un album imaginaire)



Guillaume et Jacqueline Apollinaire sur la terrasse de leur maison (1916).

Tu te souviens, Rousseau, du paysage aztèque,
Des prés où poussaient dru la mangue et l'ananas,
Des singes répandant tout le sang des pastèques
Et du blond empereur qu'on fusilla là-bas.

Les tableaux que tu peins, tu les vis au Mexique.
Un soleil rouge ornait le front des bananiers.
Et, valeureux soldat, tu troquas ta tunique
Contre le dolman bleu des braves douaniers.

Le malheur s'acharna sur ta progéniture :
Tu perdis tes enfants et tes femmes aussi
Et te remarias avecque la peinture
Pour faire tes tableaux, enfants de ton esprit.

Nous sommes réunis pour célébrer ta gloire.
Ces vins qu'en ton honneur nous verse Picasso,
Buvons-les donc, puisque c'est l'heure de les boire,
En criant tous en chœur : « Vive! Vive Rousseau! »

(1908)

GUILLAUME APOLLINAIRE.

ZADKINE. Projet pour un monument à Apollinaire.





MAX JACOB. Portrait de Picasso. Gouache. (Gal. Bignou)

L'OREILLE DU TAUREAU

A Pablo Picasso

L'oreille du taureau à la fenêtre
Et la lumière d'aujourd'hui le prisme de la force
Sur la paille du vaincu sur l'or du pauvre

Sur la table au niveau du vin dans la bouteille
L'œil qui saisit la bouche et l'embrasse
Et regarde il fait beau

Et regarde au sillon du laboureur sanglant
Le taureau le beau taureau lourd de désastres
Et regarde il fait beau
Sous le ciel de la bouche ouverte à l'amour
Un nuage lourd qui soutient le soleil
Le sang du laboureur le pain des noces

Le drapeau du taureau
Que le vent tend comme une épée.

(Trois Collines)

PAUL ÉLUARD.

*Et vive le pinceau
De l'ami Picasso
(Apollinaire)*

HUMORAGE A PICASSO

Cet arbre fait comme un tombeau
Cet astre comme un numéro
Ce soleil comme un escargot
C'est Picagot.

Ce journal ni joli, ni beau,
Cette sciure de gâteau,
Ce double sein comme un étou,
C'est Picétou.

Ces cheveux poussant dans un pot,
Cet œil pareil aux culs d'oiseaux,
Ce maréchal porte-marcheau
C'est Picacheau.

Ce mou, ce dur, ce matériau,
Moulé, pompé comme à la chaux,
Colorié à coups de plumeau,
C'est Picaplo.

Ce dos, ce pal, ce paletot,
Ce récit mis comme un fardeau
Sur la tartine de Toto
C'est Picato.

Ce sol tout nu, ce ciel sans os,
Cette baigneuse comme un gigot,
Et ce cheval comme un sabot
C'est Pisabot.

Socrate au torse de fourneau,
Divisant le diamant des eaux
Pour l'épingler dans un tableau,
C'est Pitableau.

L'allumette épinglant le faux,
La faulx imitant le râteau
Pour peindre un rire à l'Otéro,
C'est Picaro.

Enfin,
Napoléon changeant de peau,
La peau changeant de poils labiaux
Et les poils changeant de pinceau
C'est Picasso!

(Documents, 1930).

ROGER VITRAC.



PICASSO. Dessin au bas d'une lettre adressée de Biarritz le 14 août 1918, au sous-lieutenant Apollinaire. (Coll. J. A., Photo Pierre Cailler)

Pas d'autre clé de cela que la poésie, si les lignes et les formes riment c'est à l'instar d'un poème. Le public ne comprend pas toujours l'art moderne, c'est un fait, mais c'est parce qu'on ne lui a rien appris en ce qui concerne la peinture. On lui apprend à lire, à écrire, à dessiner ou à chanter, mais on n'a jamais pensé à lui apprendre à regarder un tableau. Qu'il puisse y voir une poésie de la couleur, une vie de la forme et du rythme, bref des rimes plastiques... cela il l'ignore totalement. Pas plus d'ailleurs qu'il ne sait apprécier une image poétique ou une assonance musicale.

(Arts de France, septembre 1946).

PICASSO.

— La Poésie: Donner les choses
d'une vie circonstancielle.

— La connaissance du
Passé, La révélation du Présent.

— Autour de moi, tout est
sommeil.

— L'obscurité traversée par
le rayon poétique.

— Oublions les choses
ne considérons que
les rapports

— Au jour le jour
Chemin Faisant —

S.B.

Handwritten text, possibly a signature or name, in cursive script.



Pierre Reverdy

(Photo Mariette Lachaud)



Georges Braque et René Char

(Photo Mariette Lachaud)

GEORGES BRAQUE INTRA MUROS

Palais des Papes, Avignon.

J'ai vu dans un palais surmonté de la tiare un homme entrer et regarder les murs. Il parcourut la solitude dolente et se tourna vers la fenêtre. Les eaux proches du fleuve durent au même instant tourner, puis la beauté qui va d'un couple à une pierre, puis la poussière des rebelles dans leur sépulcre de papes.

Les quatre murs majeurs se mirent à porter ses espoirs, le monde qu'il avait forcé et révélé, la vie acquiesçant au secret, et ce cœur qui éclate en couleurs, que chacun fait sien pour le meilleur et pour le pire.

J'ai vu cet hiver, ce même homme sourire à sa maison très basse, tailler un roseau pour dessiner des fleurs. Je l'ai vu du bâton percer l'herbe gelée, être l'œil qui respire et enflamme la trace.

(*Les Matinaux*, N.R.F., 1950).

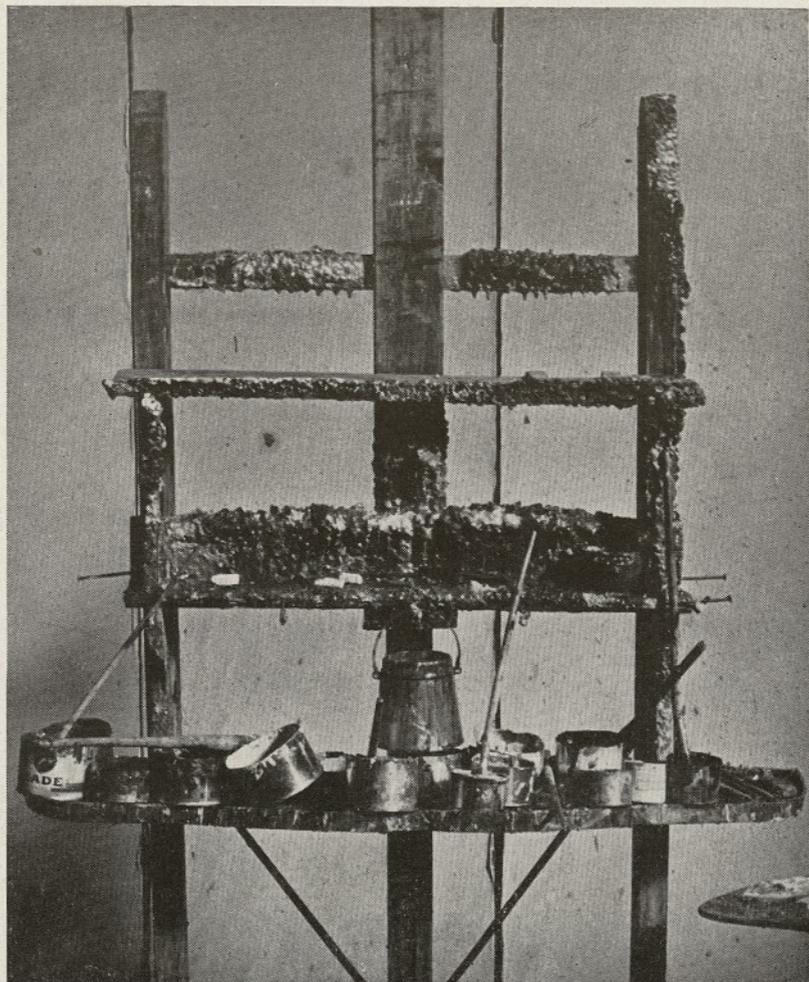
RENÉ CHAR.

Le Chevalet de Braque.
(Photo Denise Colomb)

Je dis que Georges Braque a entrepris et mené à bien, dans sa vie et son expérience de peintre, une aventure méthodique parce qu'il n'y avait, au début et dans la perspective d'avenir, que l'inconnu et que tout le terrain parcouru, qui était alors nu et vide, je le vois aujourd'hui rempli et mis en ordre, reconnu et classé par les plus personnels et les plus authentiques jalons. On ne lui dispute pas son domaine — la chasse est bien gardée. Il y a aussi le temps qui contribue beaucoup à rendre, comme ailleurs, les frontières de plus en plus naturelles. C'est aussi qu'il y a aujourd'hui dans l'art, une forme Braque et c'est Braque qui l'a mise, et personne ne peut l'en ôter. Je ne veux pas dire qu'elle soit désormais fixe et définitive, refroidie et figée. La matière est encore chaude et malléable, susceptible de revêtir, dans le détail, de surprenants aspects mais telle qu'elle est, elle constitue le monument durable; l'essentiel y est.

(*La peinture méthodique*
Mourlot, 1947.)

PIERRE REVERDY.



SUR LA ROBE ELLE A UN CORPS

Le corps de la femme est aussi bosselé que mon crâne
Glorieuse
Si tu t'incarnes avec esprit
Les couturiers font un sot métier
Autant que la phrénologie
Mes yeux sont des kilos qui pèsent la sensualité des femmes
Tout ce qui fuit saillie avance dans la profondeur
Les étoiles creusent le ciel
Les couleurs déshabillent
« Sur la robe elle a un corps »
Sous les bras des bruyères mains lunules et pistils quand les eaux se déversent dans le
dos avec les omoplates glauques
Le ventre un disque qui bouge
La double coque des seins passe sous le pont des arcs-en-ciel
Ventre
Disque
Soleil
Les cris perpendiculaires des couleurs tombent sur les cuisses
Épée de Saint Michel
Il y a des mains qui se tendent
Il y a dans la traîne la bête tous les yeux toutes les fanfares tous les habitués du bal
Bullier
Et sur la hanche
La signature du poète

(21 Février 1914)

BLAISE CENDRARS.



1

1. Sonia Delaunay portant la robe qui a inspiré à Cendrars le poème ci-dessus.
2. Jean Arp et Tristan Tzara à Karnac (1927).
3. Andry Farcy, Conservateur du Musée de Grenoble, Robert et Sonia Delaunay sur la tombe du Douanier Rousseau (1930).

SUR LA HARPE

J'ai vu votre œuvre Monsieur Arp
à Paris pays d'escarpe.

Que la critique vous écharpe,
moi je vous chante sur la harpe.

(Paris 1915)

MAX JACOB.

2



3





1



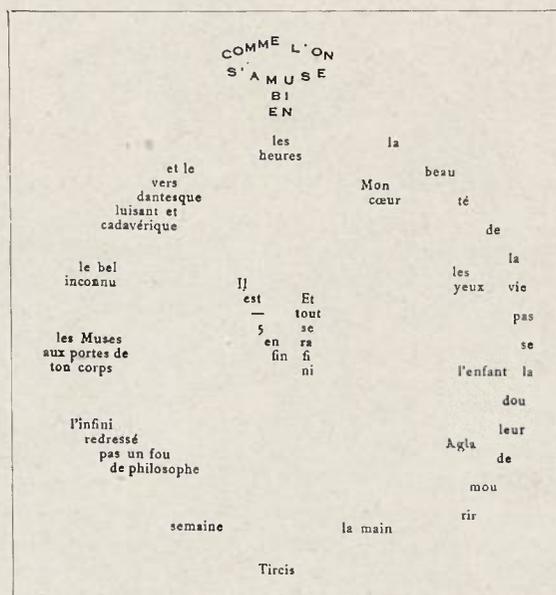
2



1. F. T. MARINETTI. Après la Marne, Joffre visite le front en auto, Mots en liberté futuristes, 1919.
2. Les peintres futuristes italiens à Paris, au mois de février 1912. Au centre: Marinetti.
3. Marinetti à Moscou (1914).
4. Boccioni dans son atelier de Milan, en 1913.
5. APOLLINAIRE. La montre (Idéogramme lyrique).



4



5



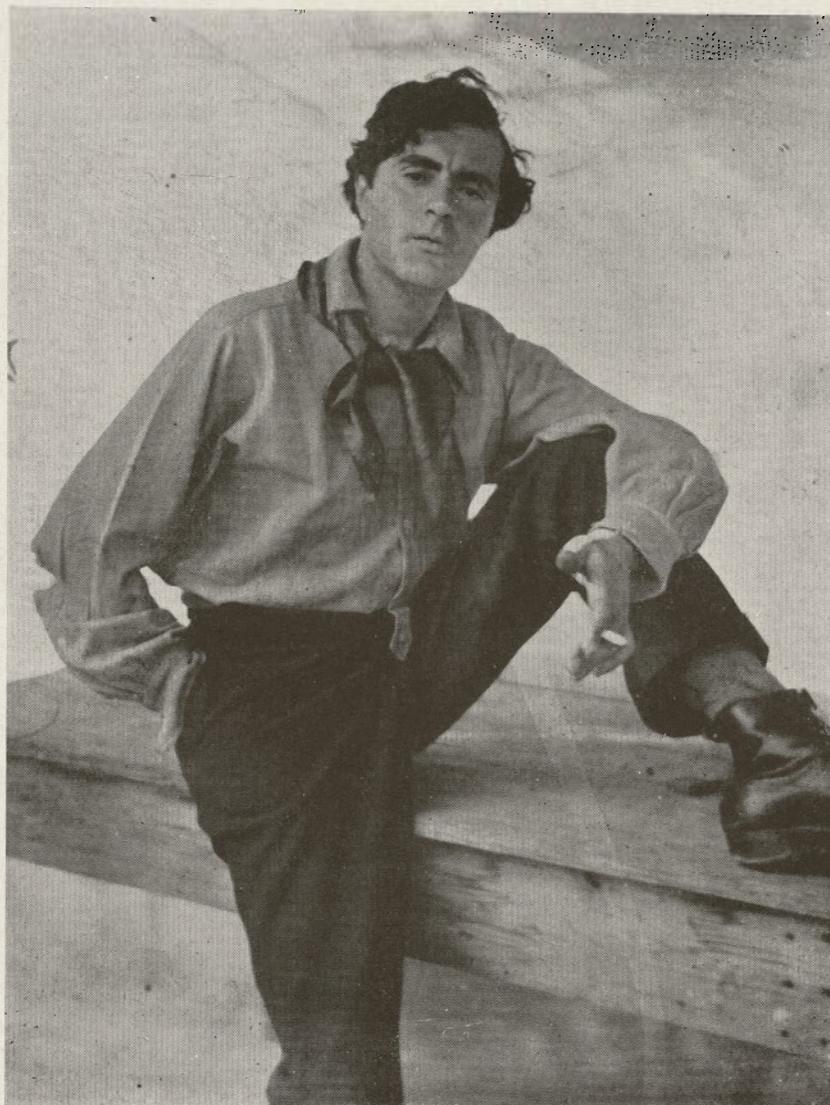
1

1. Henri Matisse dans l'atelier de Marquet (1914).

2. Portrait de Modigliani (Musée du Montparnasse).

3. De gauche à droite : Michel Leiris, A. Salacrou, Mme Salacrou et sa jeune sœur, Louise Leiris, Max Jacob, Élie Lascaux et André Masson devant la maison de Kahnweiler, à Boulogne-sur-Seine (1921).

4. Un poème de Modigliani.



2



3

évoque... vacarme...
grand vacarme silencieux
dans le minuit de l'âme,
o cris silencieux!
abois, appels
mélodies
très haut vers le soleil

rythmes
déchirements
LA
DÉESSE
étourdissants
voluptueux

appels aux nomades,
à tous les nomades lointains
les clairons du silence
barque de quiétude
endors-moi,
berce-moi,
jusqu'à la nouvelle aurore

4

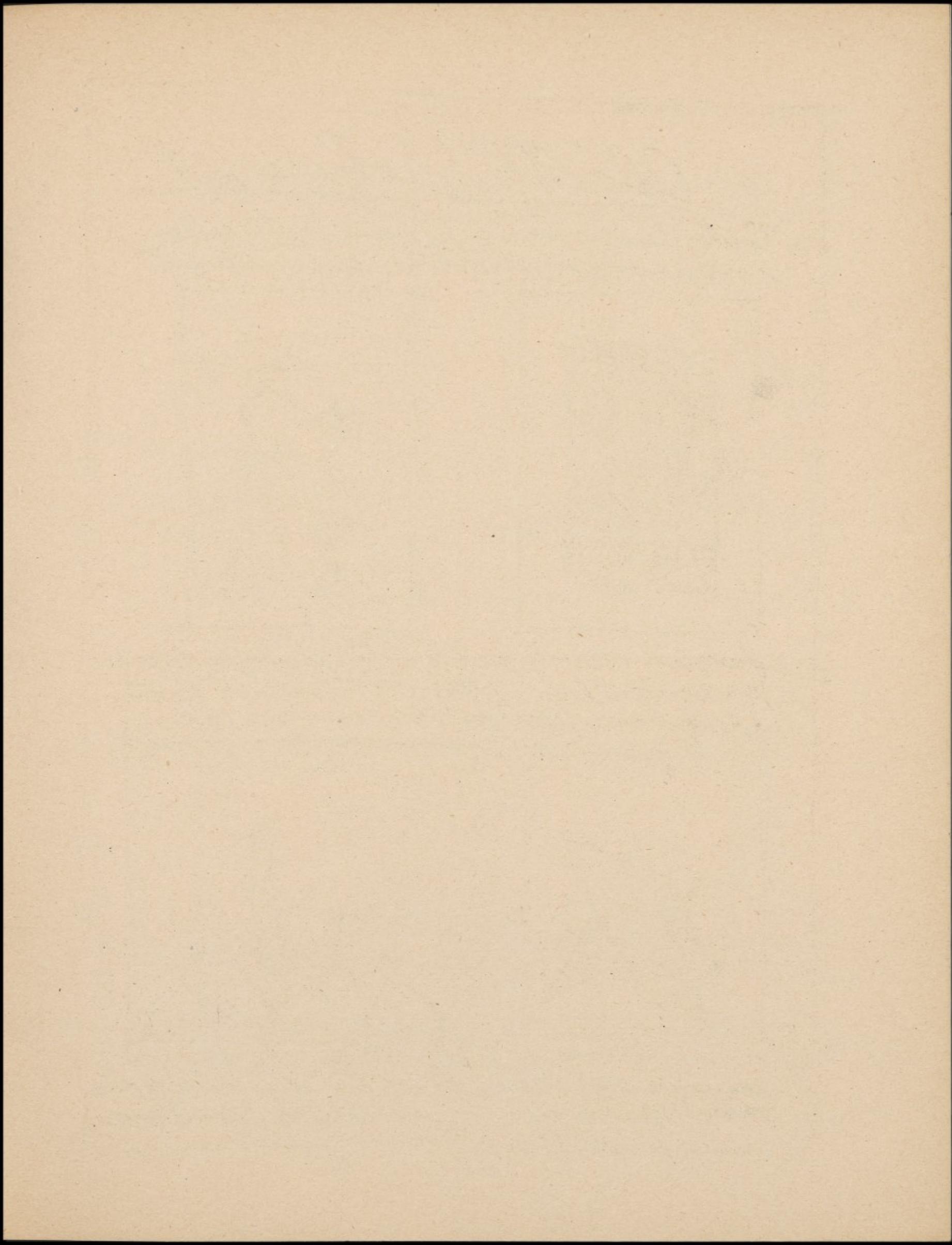


André Breton et Max Ernst (1930).
Marcel Duchamp ne refusa pas son concours à l'installation de la Galerie surréaliste « Gradiva ».

MAX ERNST. Au rendez-vous des amis (1930).
De haut en bas, suivant la ligne serpentine : Tanguy, Aragon,
Giacometti, (Pearl White), Ernst, Dali, Tzara, Péret,
(Hondini), Bunuel, Éluard, Char, Alexandre, Man Ray,
Breton. Hors de cette courbe en haut et à droite : Crevel,
Sadoul. (Museum of Modern Art, New York,
Photo Soichi Sunami)

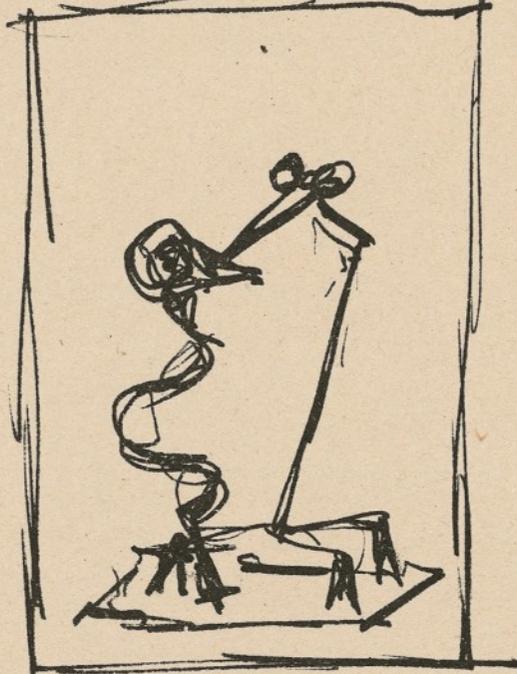
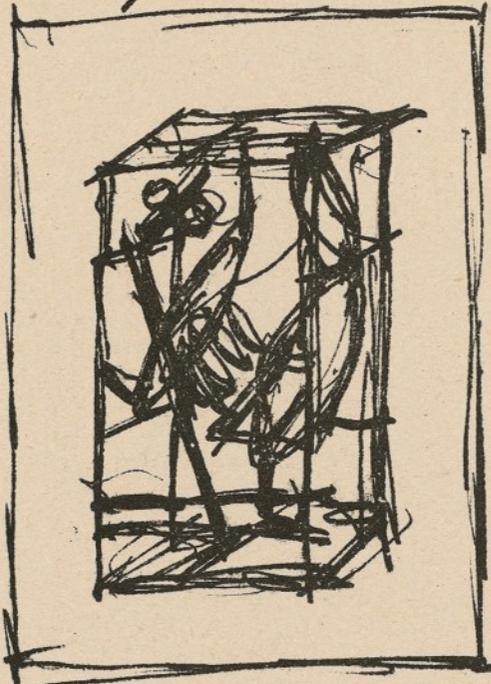
André Breton à l'époque de la « Révolution Surréaliste ».



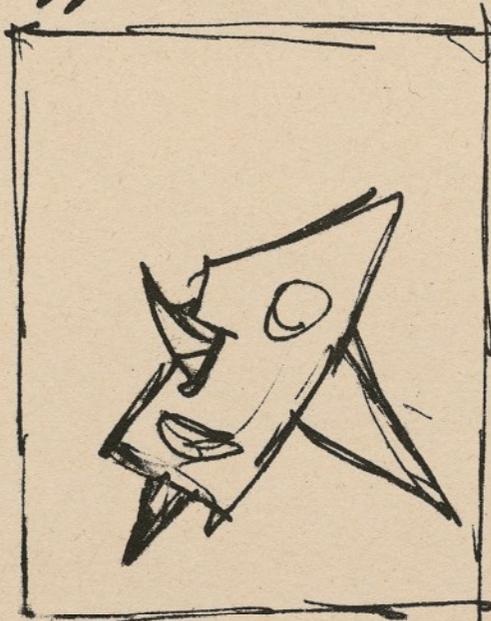


Objets mobiles et

Toutes les choses - près loin, toutes celles qui
sont parées et les autres devant qui



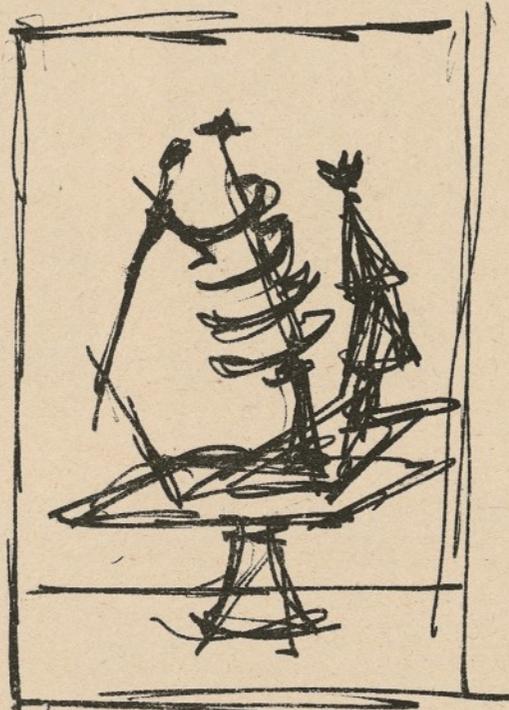
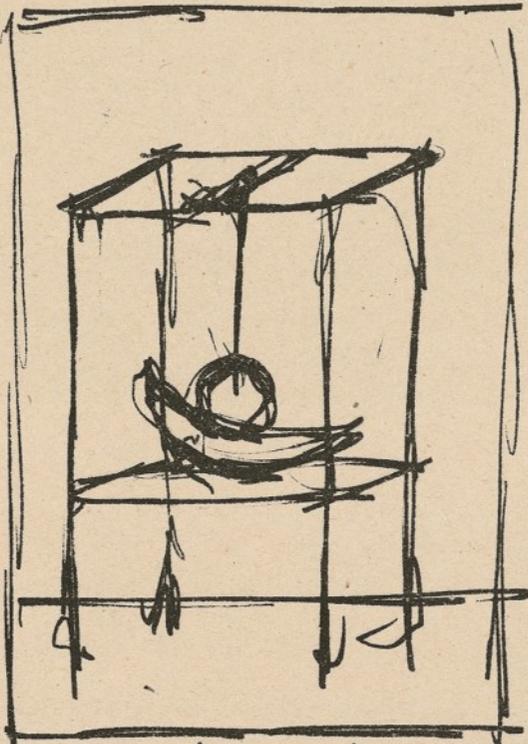
bougent et mes amies - elles chargent (ou
passent tout près - elles sont loin) d'autres
approuvent, montent, descendent, elles



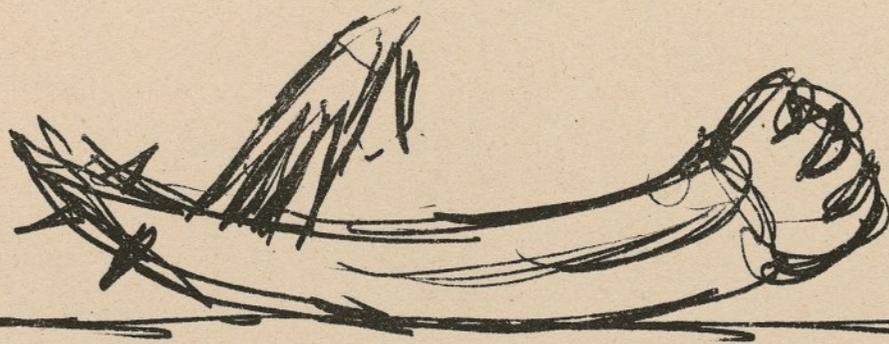
canards sur l'eau, là et là, dans l'espace
montent, descendent - je dors ici, les fleurs

nuits

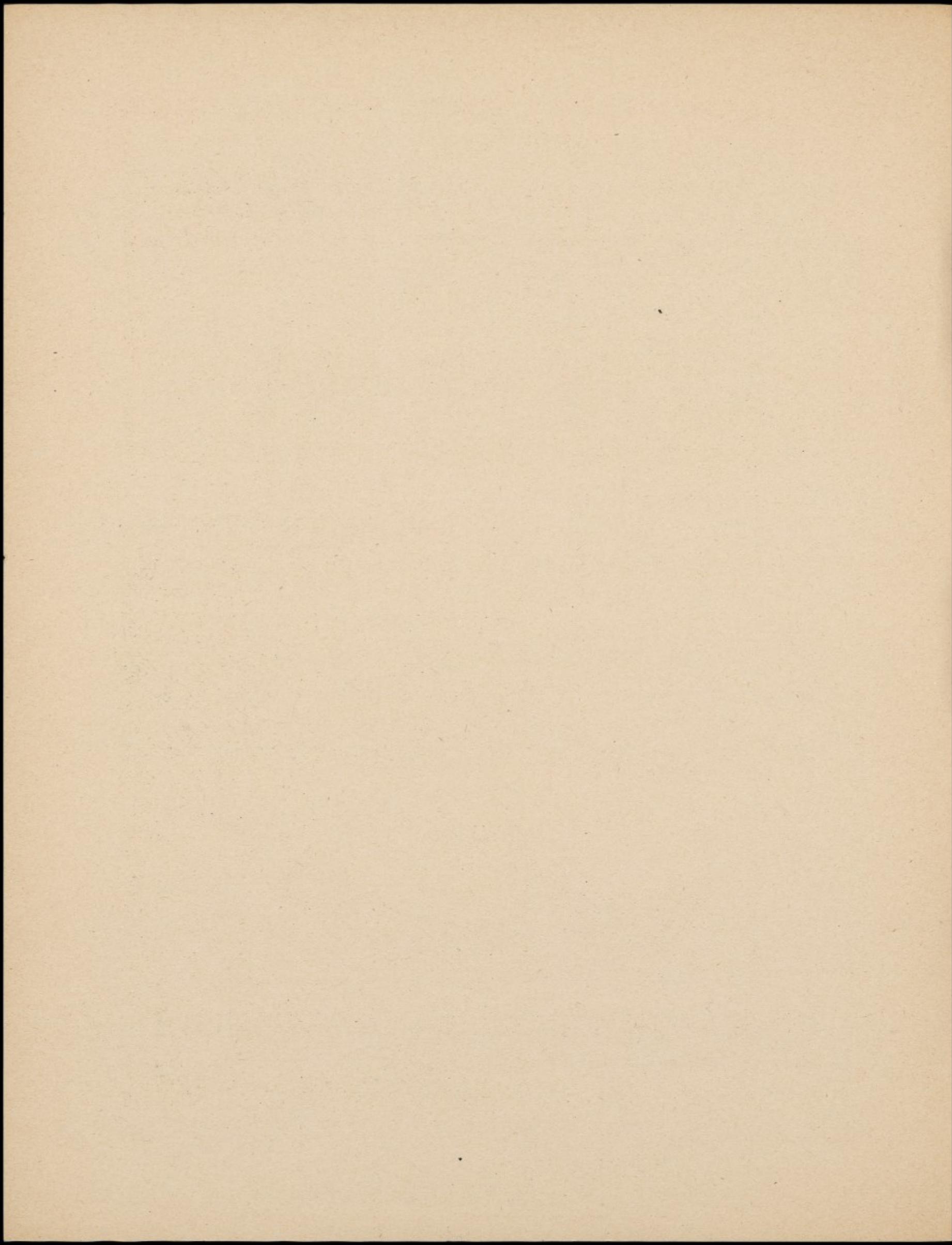
de la pissière, l'eau du robinet mal fermé,
les dessins du riolean, mon pantalon sur
une chaise; on parle dans une chambre

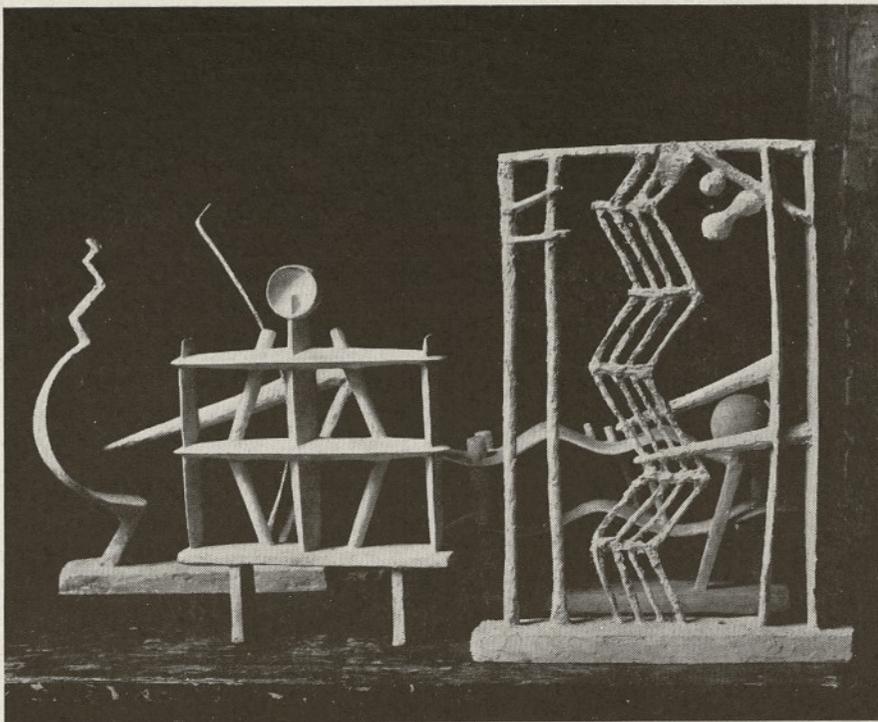


plus loir; deux ou trois personnes - de quelle
gare? les locomotives qui sifflent, il n'y a
pas de gare par ici - on jetait les pelures
d'oranges du haut de la terrasse dans la



me étroite et profonde, la nuit les nuels
brillaient désespérément le matin on les
abaissait, elle approche ^{de} tête de mon oreille,





GIACOMETTI. Objets-Personnages, 1929-1931

OBJETS A FONCTIONNEMENT SYMBOLIQUE

Ces objets, qui se prêtent à un minimum de fonctionnement mécanique sont basés sur les phantasmes et représentations susceptibles d'être provoqués par la réalisation d'actes inconscients.

Actes de la réalisation desquels on ne s'explique point le plaisir tiré, ou dont rendent compte des théories erronées élaborées par la censure et le refoulement. Dans tous les cas analysés, ces actes correspondent à des fantaisies et désirs érotiques nettement caractérisés.

L'incarnation de ces désirs, leur manière de s'objectiver par substitution et métaphore, leur réalisation symbolique constituent le processus type de la *perversion sexuelle*, lequel ressemble, en tous points, au processus du fait poétique.

Même dans les cas où les désirs et fantaisies érotiques, à l'origine des objets en question, se trouveraient inclus dans les classifications communes de « la normale », l'objet lui-même et les phantasmes que son fonctionnement peut déclencher constituent toujours une série nouvelle et absolument inconnue de perversions, et par conséquent de faits poétiques.

Les objets à fonctionnement symbolique furent envisagés à la suite de l'objet mobile et muet, la boule suspendue de Giacometti, objet qui posait et réunissait déjà tous les principes essentiels de notre définition, mais s'en tenait encore aux moyens propres à la sculpture. Les objets à fonctionnement symbolique ne laissent nulle chance aux préoccupations formelles. Ils ne dépendent que de l'imagination amoureuse de chacun et sont extraplastiques.

(*Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 3)

SALVADOR DALI.

Les deux lithographies qui enrichissent ce numéro de xx^e siècle ont été faites par Giacometti d'après ses anciens dessins et textes publiés dans Le Surréalisme au service de la Révolution.





Giorgio de Chirico et Raffaele Carriero.

GIORGIO DE CHIRICO

Un mur dénonce un autre mur
Et l'ombre me défend de son ombre peureuse.
O tour de mon amour autour de mon amour,
Tous les murs filaient blancs autour de mon silence.

Toi, que défendais-tu? Ciel insensible et pur
Tremblant tu m'abritais. La lumière en relief
Sur le ciel qui n'est plus le miroir du soleil,
Les étoiles de jour parmi les feuilles vertes,

Le souvenir de ceux qui parlaient sans savoir,
Maîtres de ma faiblesse et je suis à leur place
Avec des yeux d'amour et des mains trop fidèles
Pour dépeupler un monde dont je suis absent.

(*Mourir de ne pas mourir*, 1923, N.R.F.)

PAUL ÉLUARD.

M E R C I , M O N S I E U R U T R I L L O

Il a suffi d'une carte postale.

Arrivée pendant que Sati, malade, était au lit; on la lui remit avec le journal du matin. C'était une carte postale de quatre sous, mal imprimée, de petit format, qui représentait une place du temps jadis.

Au dos, sa tante Merris avait écrit l'adresse avec un mot de salutation, d'une écriture jeune malgré les années qui passaient.

Après avoir lu, Sati ferma les yeux un instant. Elle vit la rue où tante Merris habitait, la grande maison, la porte cochère. Les escaliers étaient étroits, il fallait grimper tout en haut, jusqu'au cinquième, les marches étaient fatigantes, sur la porte de couleur sombre un écriteau blanc avec un nom qui n'était pas celui de tante Merris. Sa tante n'avait qu'une chambre dans cet appartement, avec l'usage de la cuisine.

La rue était mal pavée, il y avait là des boutiques de menuisier et de marchands de fruits, aux vitrines sans lumière. Sati respirait l'odeur des arbres, c'étaient des acacias d'un vert tendre, que personne n'abîmait, pas même les enfants. Il y avait aussi des bancs de bois et des fontaines, mais les passants ne s'y attardaient guère. Tout le monde allait trop vite.

Soudain, après un bref parcours, à l'angle de la rue, on arrivait à la grande place, à celle que représentait la carte postale de tante Merris.

Tout autour de belles maisons harmonieuses, avec leurs arcades et leurs larges fenêtres modernes, à gauche un monument, sur les côtés les hauts reverbères, les taxis et les fiacres stationnés, les kiosques à

journaux. La place était pavée de dalles rectangulaires de pierre dure et ce n'était pas facile d'y marcher avec de hauts talons.

Sati se le rappelle fort bien.

Sati malade, avec sur son lit cette carte postale de tante Merris, se revoit marcher sur cette grande place. On était en automne, au temps où Sati petite fille avait un long manteau bleu foncé, comme un marin, et une robe à col blanc. Elle portait ses livres sous le bras, liés par une courroie, et s'en allait toute songeuse, sans voir personne, la tête pleine de choses secrètes et terribles, que tous devaient ignorer.

Puis c'était un automne un peu triste, la nuit Sati sanglotait en écrivant des vers aussitôt déchirés; c'était le temps où des troubles inconnus lui gonflaient le cœur, où de brefs accès de joie l'envahissaient soudain.

Combien d'années depuis lors, combien d'automne l'un derrière l'autre en allés: en regardant son propre visage on découvrait les traces de ces automnes.

La place, non, la grande place n'avait pas changé.

Sati reprit la carte, l'observa minutieusement: voici là-bas la longue, longue maison où habitaient les deux fillettes blondes que Sati haïssait parce qu'elles étaient belles et bien habillées; voici le magasin où l'on aimait s'arrêter longtemps à regarder les livres, voici à droite une autre maison où habitaient d'autres fillettes que Sati n'aimait pas — à présent elles étaient mariées, à leur tour elles avaient déjà des enfants.

Que de fois Sati était passée par cette place, au moins quatre fois par jour lorsqu'elle allait à l'école, et combien d'autres fois elle avait attendu là son amoureux, cachée à l'ombre complaisante d'une arcade.

Sur la carte postale de tante Merris il y avait encore de petits personnages arrêtés en groupe et d'autres qui marchaient, la jambe ridiculement levée comme à l'instant où les avait pris le photographe. Le ciel au-dessus de la grande place était clair, un ciel de lait qui là-bas, seulement, tout au fond, semblait un peu estompé, mais peut-être était-ce un défaut du cliché.

Sati appuya la carte postale contre une pile de livres qu'elle avait sur

son lit. Elle se mit à la regarder avec de plus en plus d'insistance, au point d'animer la scène, de mettre en mouvement les fiacres, de faire rouler les autos. La grande place reprit vie, reprit voix, et Sati elle-même marcha sur ces vieilles pierres, de son pas d'alors, son long manteau ouvert, les cheveux dénoués, sans rouge aux lèvres, ravie d'être en proie au désir de connaître le monde.

Et tout doucement, à reparcourir le chemin perdu, la paix se fit dans son cœur.

MILENA MILANI.

(Extrait de « L'estate », Venise 1946.)
(Traduit de l'italien par J. C.)

Le peintre Carlo Carrà avec la romancière Milena Milani.





Marc Chagall chez le lithographe (Photo A. Maeght)

ROTSOGE

Au peintre Chagall

Ton visage écarlate ton biplan transformable en hydroplan
 Ta maison ronde où il nage un hareng saur
 Il me faut la clef des paupières
 Heureusement que nous avons vu M. Panado
 Et nous sommes tranquilles de ce côté-là
 Qu'est-ce que tu veux mon vieux M. D.
 90 ou 324 un homme en l'air un veau qui regarde à travers le ventre de sa mère
 J'ai cherché longtemps sur les routes
 Tant d'yeux sont clos au bord des routes
 Le vent fait pleurer les saussaies
 Ouvre ouvre ouvre ouvre
 Regarde mais regarde donc
 Le vieux se lave les pieds dans la cuvette
 Une volta to inteso dire Ach du lieber Gott
 Et je me pris à pleurer en me souvenant de nos enfances
 Et toi tu me montres un violet épouvantable
 Ce petit tableau où il y a une voiture m'a rappelé le jour
 Un jour fait de morceaux mauves jaunes bleus verts et rouges
 Où je m'en allais à la campagne avec une charmante cheminée tenant sa chienne en laisse
 J'avais un mirliton que je n'aurais pas échangé contre un bâton de maréchal de France
 Il n'y en a plus je n'ai plus mon petit mirliton
 La cheminée fume loin de moi des cigarettes russes
 Sa chienne aboie contre les lilas
 Et la vieilleuse consumée
 Sur la robe ont chu des pétales
 Deux anneaux d'or près des sandales
 Au soleil se sont allumés
 Tandis que tes cheveux sont comme le trolley
 À travers l'Europe vêtue de petits feux multicolores.

(Printemps 1914).

GUILLAUME APOLLINAIRE.

JOAN MIRO

Au ciel est un jardin
 Au ciel est une corne
 Une corne de feu
 Qu'on appelle Miró
 Qui dans la danse dansera
 Des planètes formant rondeau?
 Joan Miró phalène-falot.

(Traduit de l'Italien par J. C.)

RAFFAELE CARRIERI.

Miró chez le fondeur à Barcelone



Le journal international de l'Esthétique, 90, boulevard de Montparnasse, Paris

architecture sculpture peinture littérature

L'ESPRIT NOUVEAU

organe de l'approximation instantanée et de la quatrième dimension

art-art a contre lui le vent indivisible de ce siècle constructeur

NERF
DU
TEMPS
MICROBE
DE
L'
AU
JOUR
D'
HUI

L'ESPRIT NOUVEAU

direction : Paul Dermée - E. Prampolini - M. Seuphor

musique théâtre film photo actualité critique sport

DADA SOULÈVE TOUT

DADA connaît tout. DADA crêche tout.

MAIS.....

DADA VOUS I-T-IL JAMAIS PARLÉ ?
OUI = NON
OUI = NON
OUI = NON

JAMAIS JAMAIS JAMAIS

DADA se parle pas DADA n'a pas J'ai-je fixe DADA n'écrite pas les moules

LE MINISTÈRE EST RENVERSÉ. PAR QUI? PAR DADA

Le futuriste est mort. De quoi? De DADA
OUI = NON
C'EST DADA QUI COMMENCE A VOUS PARLER !

le cubisme construit une cathédrale en bois de son artifice

le dadaïsme englobe les autres arts

le dadaïsme en est encore à sa première communion

le dadaïsme veut monter dans un lysisme - ascenseur

l'ennemi embrasse le cubisme et pêche à la ligne

le néo-classicisme découvre les bienfaits de l'art

le dadaïsme fait le tricot de tous les trompeurs

l'ultraisme recommande le mélange de ces 7 choses

le créacionisme voit dans l'imagination aussi de belles recettes

Que fait DADA ?
50 francs de récompense à celui qui trouve le moyen de nous expliquer
DADA

Dada passe tout par un nouveau fil.

Dada est l'émulsion qui ouvre son œil sur tout ce qui a été fait, consacré, oublié dans notre langage dans notre cerveau dans nos habitudes. Il vous dit - Voilà l'effacement et les belles sottises qui sont rendus heureux jusqu'à cet âge avancé

DADA EXISTE DEPUIS TOUJOURS
LA SAINTE VIERGE DÉJÀ FUT DADAÏSTE
DADA N'A JAMAIS RAISON

Même vous des contradictions !
Les ministères de DADA veulent vous présenter DADA sous une forme artistique qu'il n'a jamais eue
CITOYENS
On vous présente aujourd'hui sous une forme photographique un esprit vulgaire et baroque qui n'est pas l'IDIOTIE PURE réclamée par DADA
MAIS LE DOGMATISME ET L'IMBECILLITÉ PRÉFÉRENTIELLE !
Paris 18 Janvier 1921
E. Verdet, Tr. Taver, 15 Soufflard, Soufflard, J. Rigoni,
C. Blumenthal, Desportes, M. Rey, F. Pichon, B. Péron,
C. Pansery, J. Bachelard, J. Pige, H. Ernst, P. Eluard,
G. Bachelard, N. H. Bachelard, G. Bachelard, N. Bachelard,
G. Bachelard, G. Bachelard, G. Bachelard, G. Bachelard,
37, Avenue Kléber, T. PASTY 15-22



4

- 1. Tract pour le lancement d'une revue d'avant-garde, 1926. Texte et composition de Seuphor.
- 2. Tract Dada recto et verso, 1921.
- 3. Mondrian (cigarette à la main) et Seuphor en 1927.
- 4. Kandinsky et Klee dans l'attitude du célèbre monument à Goethe et à Schiller.
- 5. Kandinsky et Breton.



UN POÈME INÉDIT DE KANDINSKY

Des suites de mots, des suites de phrases émergent dans ces poèmes, comme jamais cela ne s'était produit en poésie.

JEAN ARP.



5

MIDI

Terrain à vendre!!!
D'une petite fleur jaune
Grande comme un soleil
Une petite poule brune
S'éloigne
Vite, vite.
Un coup de vent
Lui redresse les plumes
La joie paraît
Le sentier finit.
Mais à quoi bon les sentiers?
Terrain à vendre
Met au delà de tous dangers.
La Sirène expire
Midi passé.

(1940)

KANDINSKY.

Chroniques du jour

◆ SUPPLÉMENT AU N° 3 DE XX^E SIÈCLE ◆

JUIN 1952 ◆

KANDINSKY

« Aujourd'hui encore, écrivait Kandinsky en 1913, dans son petit livre *Rückblicke*, beaucoup de critiques voient dans mes premières œuvres la preuve de mes dons, là où il ne faut voir au contraire que la preuve de mon insuffisance ». En organisant une importante rétrospective des débuts de Kandinsky, depuis les

premières toiles impressionnistes de 1900 jusqu'à la première « impression » abstraite de 1910, la Galerie Maeght nous a remis ces mots en mémoire, des mots qui furent, sans aucun doute, dictés par une conscience exigeante. Que devions-nous donc chercher dans ces cinquante Kandinsky qui mettaient tant de

KANDINSKY. Le Jugement Dernier, 1910

(Galerie Maeght)



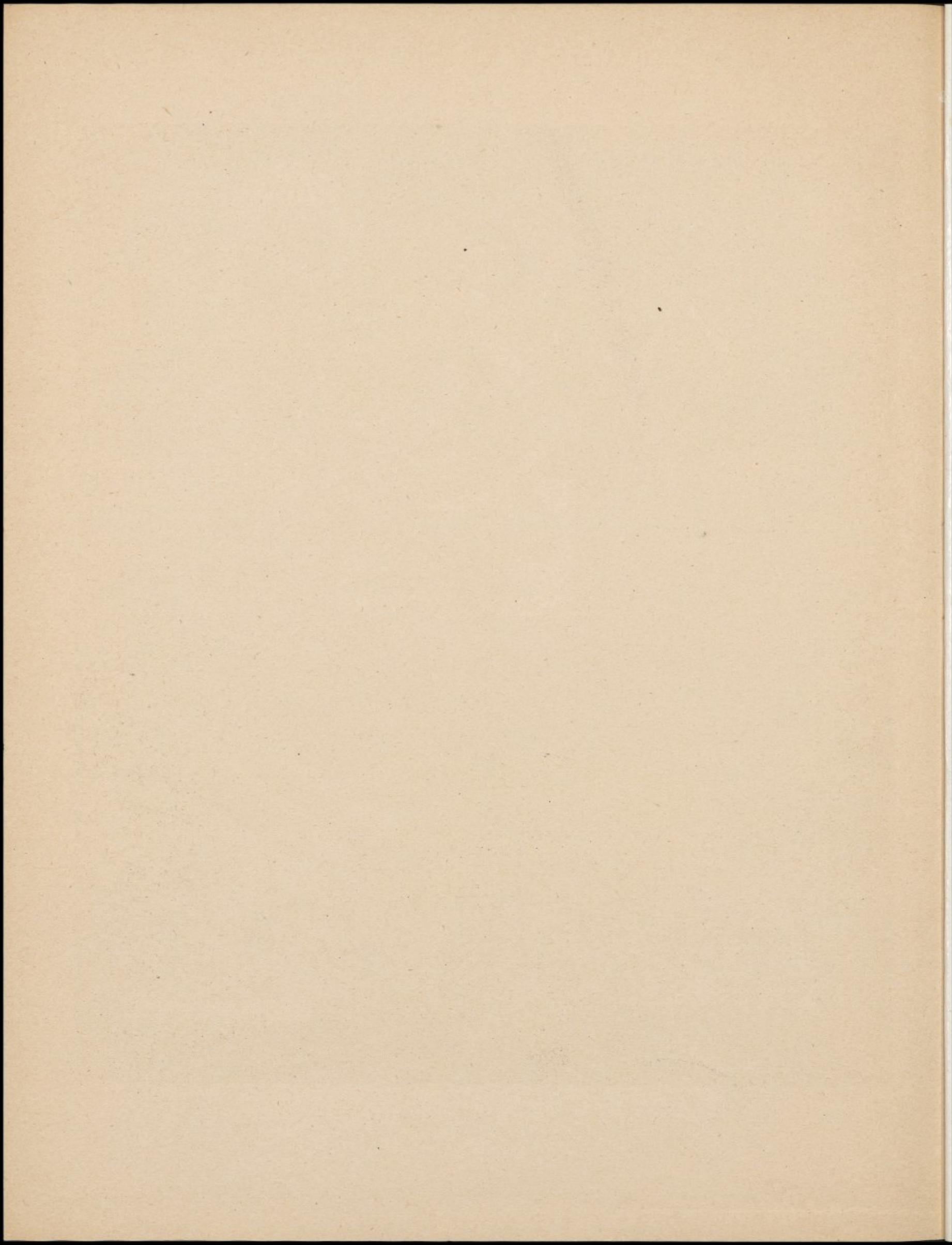
Exposition Kandinsky à la Galerie Maeght. Une vitrine

lumière aux murs de la première galerie parisienne? La preuve de ses dons ou celle de ses insuffisances de jeunesse? Nous faut-il donc donner raison à Kandinsky ou à ses critiques? Confessons-le tout de suite : il nous semble que si Kandinsky avait raison ses critiques n'avaient pas tort. Ces cinquante toiles révélaient avant tout une exceptionnelle personnalité d'artiste, encore en quête de son propre langage. Chez Kandinsky qualités et défauts sont étroitement liés, comme dans le premier Van Gogh, comme dans le premier Cézanne, comme chez tous les grands maîtres de la peinture au début de

leur aventure, excepté ces privilégiés auxquels il a été donné d'être complètement eux-mêmes dès le premier coup de pinceau mais dont le destin, pour cette raison même, nous touche moins.

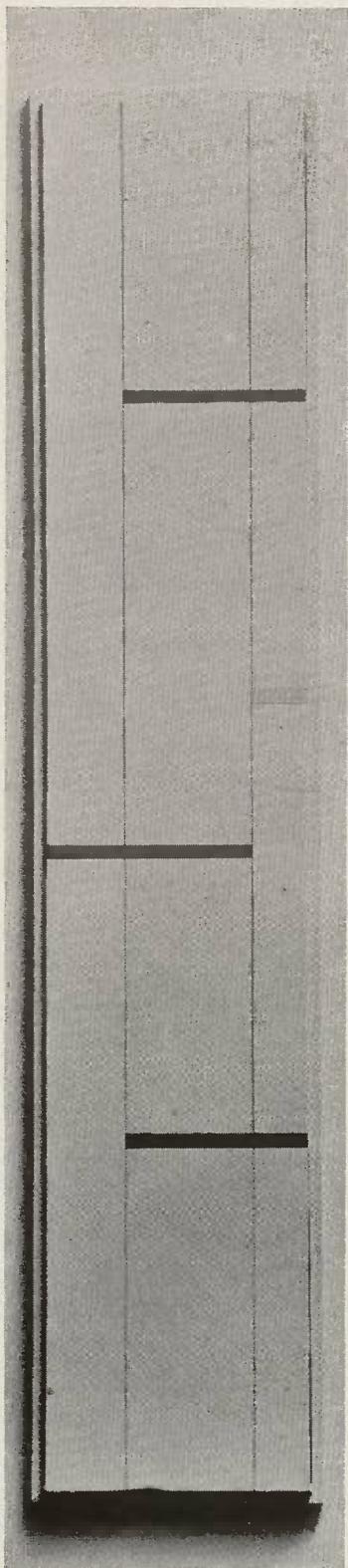
Si simples que puissent nous apparaître les « marines » et les « parcs » impressionnistes, aux tons purs et veloutés, du premier Kandinsky, c'est dans ces paysages et dans ces marines, autant que dans les œuvres de la période suivante, la période « fauve », qu'il faut chercher les vraies promesses de l'artiste. Dans ses souvenirs cités plus haut, traduits en français il y a quelques années





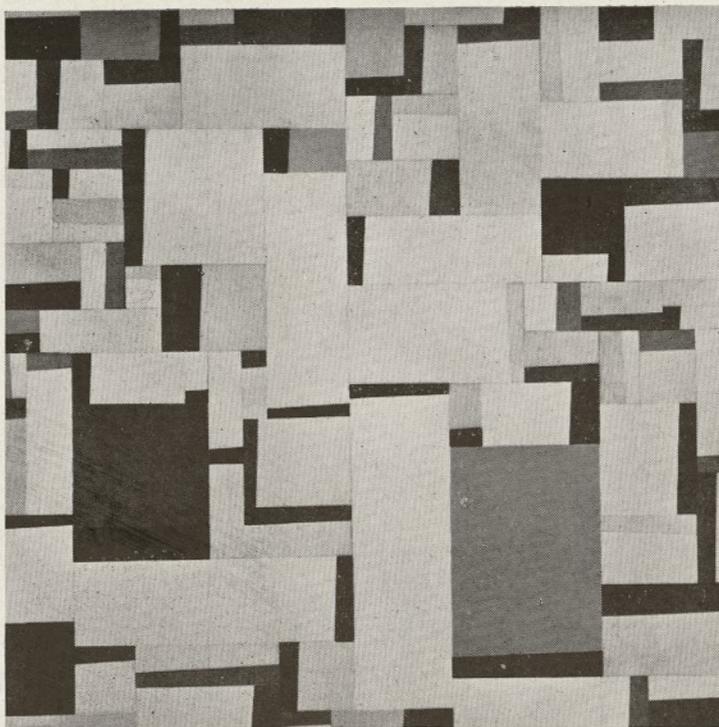
JEUNE PEINTURE AMÉRICAINE

DILLER. Peinture, 1951
(Rose Fried Gallery, New York)



Les Américains sont un peuple vif et enthousiaste. Quelquefois versatile. Par-dessus tout ils aiment l'audace et la sincérité. C'est pour cette raison que les écoles d'art d'avant-garde de Paris trouvaient toujours des protecteurs en Amérique avant même qu'ils ne fussent accrédités en France. Du moins en fut-il ainsi jusqu'à ces derniers temps. Aujourd'hui les choses ont quelque peu changé. Si les collectionneurs américains achètent toujours les maîtres français depuis longtemps reconnus (Picasso, Braque, Matisse, Léger, Arp, Miró...) il n'en est pas de même pour les jeunes. Ceux-ci, sauf quelques rares exceptions (de Staël), ont beaucoup de mal à se créer une audience outre-Atlantique. Y exposent-ils, cela reste le plus souvent sans lendemain — à moins qu'ils ne s'établissent dans le pays et deviennent citoyens américains. C'est que les Américains sont d'avis que l'on trouve dorénavant chez eux une jeune peinture pour le moins équivalente en qualité à celle de l'Europe.

Il n'y a pas longtemps, un collectionneur rendait à un grand marchand d'art parisien les meilleures peintres



FRITZ GLARNER. Peinture, 1937-1948 (Museum of Modern Art, N. Y.)

abstraites qu'il lui avait achetées un an auparavant et qui avaient cessé de lui plaire. Il n'est pas rare d'entendre dire là-bas que les jeunes peintres continentaux n'ont plus grand'chose à donner, que la parole est maintenant — enfin! — aux jeunes d'Amérique.

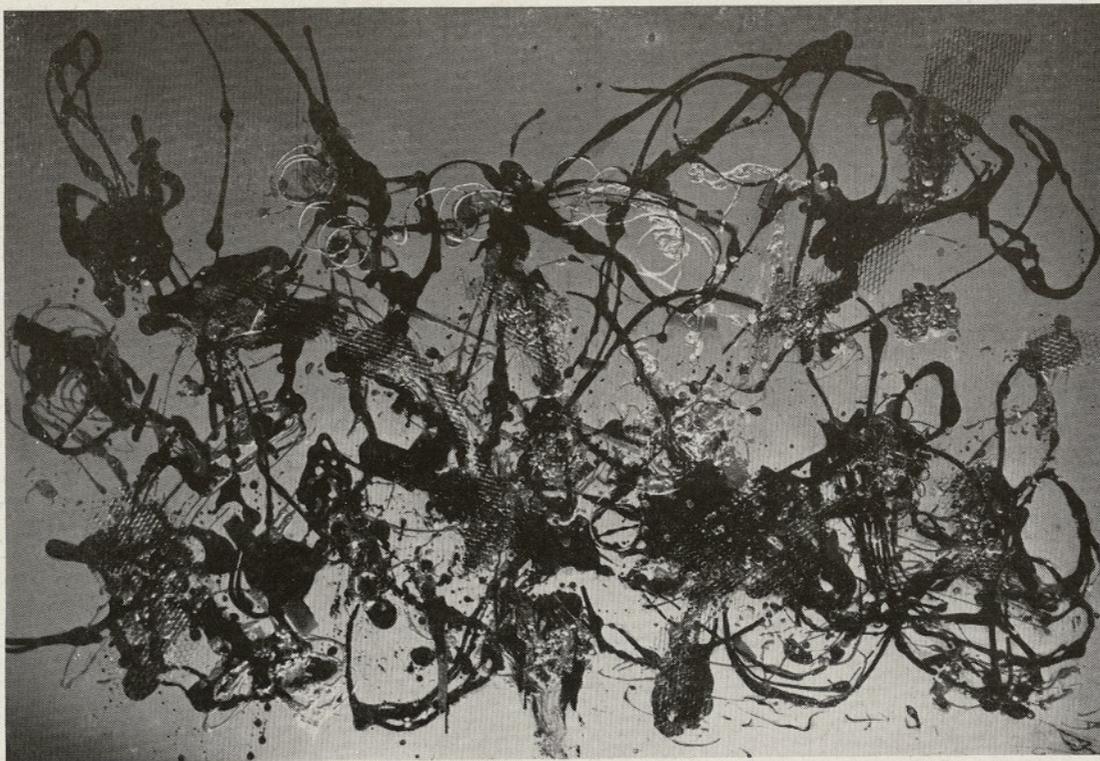
Ces jeunes existent. Disons plutôt ces *jeunes écoles*, car les peintres sont quelquefois d'un âge respectable (Tobey a 62 ans, Hofmann 72, Feininger 81). Il s'agit donc souvent de vétérans qui poursuivent un effort inlassable depuis de longues années et aujourd'hui seulement atteignent le succès. Après n'avoir cru qu'en la peinture européenne, le collectionneur américain finit par découvrir ses

propres peintres. Qui l'en blâmerait? Mais les Américains sont souvent excessifs. Mêlez à cet engouement un peu de nationalisme naissant et vous avez du fanatisme en herbe: il n'y a de jeune peinture qu'en Amérique!

★

Et peut-être est-il exact de dire qu'il n'y a de jeune peinture *explosive* qu'en Amérique. J'emploie et je souligne le mot en pensant à un essai déjà ancien de Pearl Buck sur la femme américaine, qu'elle qualifie *gunpowder woman*. Il y a dans la jeune peinture américaine, telle que la conçoivent Sidney Janis, en faisant le choix de l'exposition de la Galerie de France

POLLOCK. Peinture sur verre, 1950



(Betty Parson Gallery, New York)

(*Regards sur la peinture américaine*), ou Thomas B. Hess, en écrivant son livre *Abstract painting, background and American phase* (The Viking Press, New York, 1951), quelque chose d'explosif, en effet, et peut-être, malgré les apparences trompeuses de la violence, de féminin.

La virilité est calme et souple. Mais il y a une hommaserie féminine que tout le monde connaît et qui se distingue par sa brusquerie, sa dureté, son autoritarisme. Il me semble que l'homme équilibré a conscience de se trouver dans le courant d'une lente évolution. Lorsque je vois agitation, violence, nervosisme, éclat, je sens la femme. La femme est toujours en révolution (cyclique) contre quelque chose, tandis que l'homme cherche à progresser. Or la jeune peinture américaine, encore une fois en suivant les sélections de MM. Janis et Hess, se trouve tout entière sous le signe de ce nervosisme, de cet éclatement en chaîne.

Sidney Janis appelle cela « peinture de l'âge atomique ». Si tel était le cas, s'il fallait donc considérer les toiles de Pollock, de Kooning, Hofmann, Kline, Russell, Vicente, Goodnough, Tworikov en pensant aux futurs Hiroshima on pourrait seulement en dire que c'est de la peinture figurative de très basse qualité.

Mais il s'agit évidemment d'autre chose. Il s'agit de décharge de nerfs, de peinture automatique, d'un art purement éruptif qui se manifeste forcément en désordre et sans préavis. « Tout ce que l'artiste crache c'est de l'art » disait déjà Kurt Schwitters. Encore y en a-t-il qui s'acquittent mieux que d'autres de cette artistique expectoration.

On aurait pu montrer facilement que

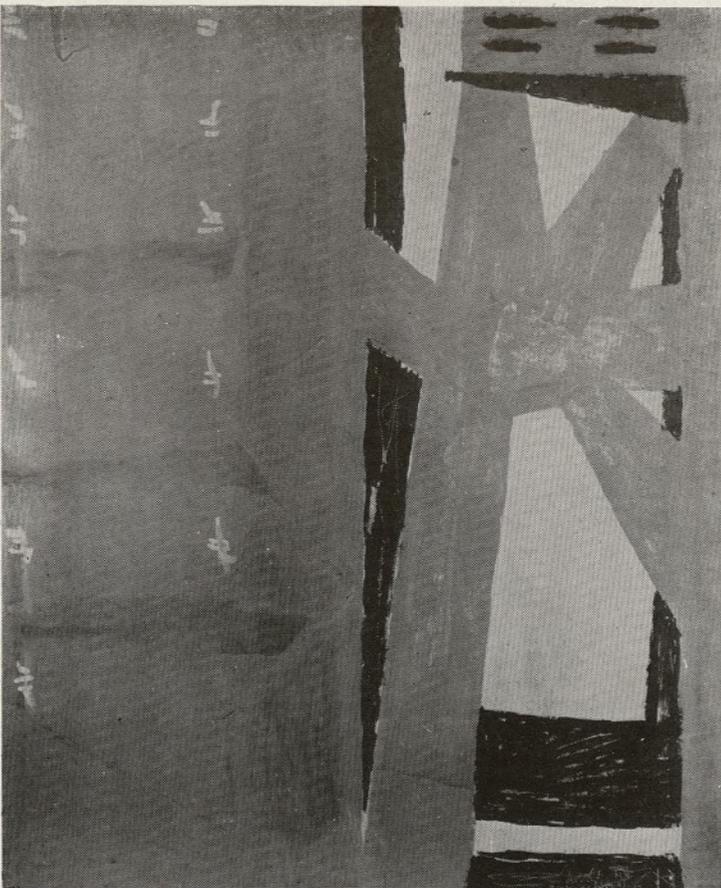
les peintres de l'école impulsive française ne sont que les petits frères mineurs de leurs confrères américains, beaucoup plus violents. Mais cela n'a pas eu lieu et le détonateur n'eut pas, à Paris, l'effet que les organisateurs auraient pu en attendre. Faut-il incriminer le choix des œuvres ? Il me paraît peu adroit, dans tous les cas, de présenter en masse des toiles néo-expressionnistes. Pauvreté déprimante, monotonie fastidieuse dans laquelle la faiblesse des uns diminue la force des autres. Au contraire, par un judicieux accompagnement de toiles constructives de solide qualité (il n'en manque pas en U.S.A.) les deux tendances auraient obtenu leur plein effet par le jeu du contraste. En d'autres mots, ce qui porte le plus grand tort aux peintres présents, c'est précisément l'absence de Glarner, Diller, Cavallon, Davis et Bolotovskij.

★

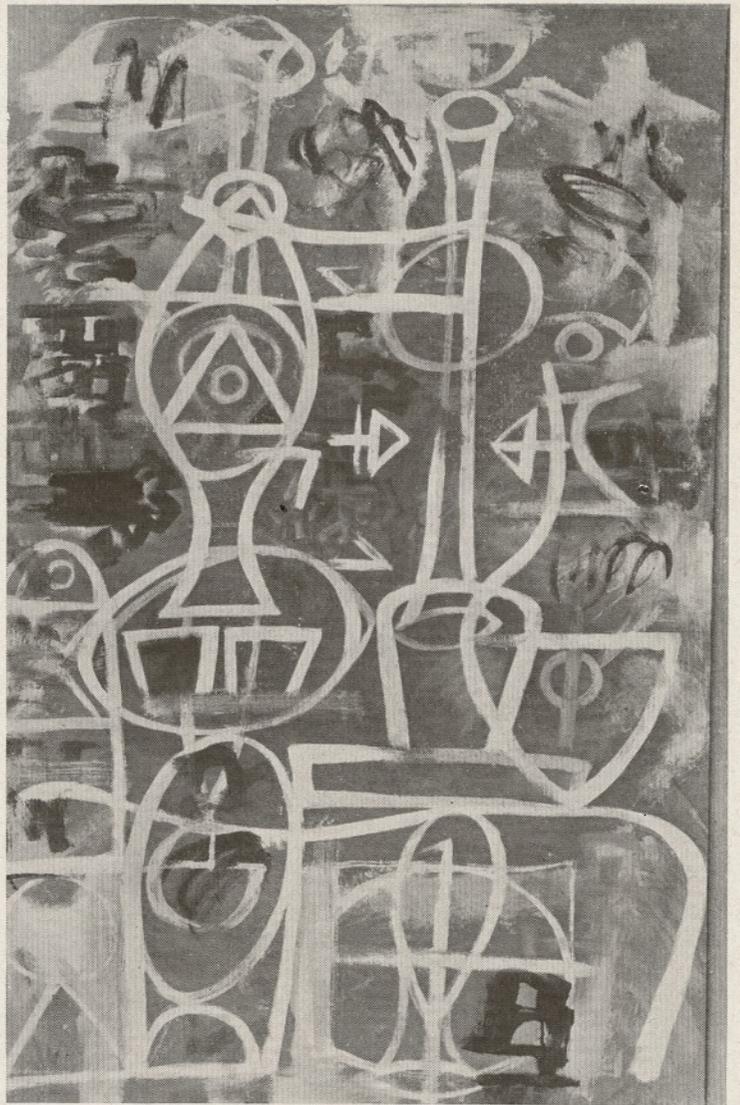
Mais comment expliquer, dans le clair même des néo-expressionnistes abstraits, l'absence de Marc Rothko, peut-être le plus remarquable de tous, et celle de Clifford Still ?

Il me coûte de devoir formuler un jugement sévère. J'ai assez montré l'intérêt que je porte à la jeune peinture américaine pour que l'on n'interprète pas ma critique comme un préjugé. L'initiative de la Galerie de France était généreuse et je fus le premier à y applaudir. J'avais même accepté d'écrire la préface lorsque Sidney Janis arriva de New York avec une liste d'exposants déjà imprimée et qui ne pouvait entraîner mon accord. Non pas à cause des peintres présents mais à cause de ceux qu'on avait évincés et dont l'importance était pour moi évidente. Une criante

ROBERT MOTHERWELL. Peinture



(Kootz Gallery, New York)



TOMLIN. Peinture

(Betty Parson Gallery, New York)

partialité avait présidé à ce choix et la Galerie de France se trouvait placée devant le fait accompli.

★

Quant au livre de M. Hess, il reproduit à peu de chose près le choix de Janis (ou est-ce Janis, au contraire, qui s'est inspiré du livre ?), Rothko étant présent cette fois avec trois reproductions dont une en couleurs. La thèse du brillant rédacteur de *Art News* est facile à résumer. La jeune peinture américaine se divise en deux groupes principaux; l'un de ces groupes subit l'influence de la peinture d'avant-garde (ou d'ancienne avant-garde) du vieux continent, l'autre ne doit rien à celle-ci et vit de sa vie autonome, neuve, évidemment déroutante, mais sans ancêtre et tout à fait propre au nouveau continent. Et pourquoi donc l'Amérique n'aurait-elle pas une peinture à elle qui, une fois pour toutes, aurait rompu les liens avec l'Europe ? Ce n'est pas moi qui m'en plaindrais. Je ne me suis pas encore découvert les durillons cérébraux du chauvinisme. Mais il faudrait savoir si ces liens avec l'Europe sont si faciles à rompre que cela. Lorsque je contemple une peinture de Fritz Glarner, par exemple, il apparaît aussitôt, quelque puissant peintre qu'il soit, qu'il doit beaucoup à Mondrian et à Malevitch. Et cela, à mes yeux, ne

diminue pas la valeur de son œuvre qui a des qualités personnelles irrécusables. Lorsque je me trouve devant une toile de l'un quelconque des protégés de M. Hess je ne vois, en effet, aucune influence du géométrisme prénommé; en revanche, je ne peux m'empêcher de penser aux expressionnistes allemands et aux premières œuvres abstraites de Kandinsky. Parfois aussi à Klee, à Otto Dix, à Schwitters, aux surréalistes parisiens. Encore une fois, je ne vois dans ces influences inévitables aucune raison de blâmer ces peintres ou de décréter qu'ils manquent de personnalité. Nous venons tous tout nus au monde et il y a peu de chose que nous devons à nous-mêmes au regard de ce que nous devons aux autres. J'entends seulement contester que ceux-ci (qui procèdent à partir de l'expressionnisme) soient plus américains que ceux-là (qui partent du constructivisme ou du néo-plasticisme). M. Hess aurait peut-être pu mieux éclairer sa lanterne avant de commencer son exposé. Mais ne tombons pas dans l'erreur de donner plus de poids à des choses que l'auteur, qui est un homme d'esprit, ne leur en donne lui-même. Il termine son ouvrage, qui entend bien traiter de la peinture abstraite s'il faut en croire le titre, sur cette boutade de Picasso: « Il n'y a pas de peinture abstraite ». Cela m'a tout l'air de vou-

loir suggérer au lecteur que le livre tout entier n'est qu'une plaisanterie.

★

« Le mieux connu de tout le groupe, constate Thomas B. Hess, c'est Jackson Pollock (...) peintre sérieux, obsédé, introspectif ». C'est également celui qui a fait le plus de chemin en Amérique depuis que Peggy Guggenheim l'accueillit dans sa galerie de New York en 1943. Actuellement, en Amérique, c'est vers Pollock que tous les regards convergent, c'est de lui que l'on attend le plus. Une récente exposition, organisée par Michel Tapié au studio Facchetti, nous l'a montré dans une série de grandes toiles d'un style graphique qui varie peu mais où beaucoup de délicatesse humaine se cache sous une apparence sauvagerie. De pollock est une puissante saounerie. De peintre, je ne crois pas que l'on puisse en douter. Tapié nous donnera-t-il un jour une semblable exposition de Mark Rothko, de Clifford Still? Je le souhaite. Je sais, par ailleurs, que ces deux peintres aimeraient exposer à Paris. Si, comme je l'apprends, la Galerie Louis Carré réalise le projet de montrer en novembre prochain les œuvres récentes de Fritz Glarner (brillant successeur et nullement suiveur aveugle de Mondrian) nous ne pourrions plus dire que le public parisien manque d'information sérieuse sur l'Amérique.

★

Pour terminer, je voudrais signaler aux peintres, américains un tout jeune peintre, émule de Rothko si l'on veut, mais qui ne manque ni de caractère, ni d'originalité: C'est Sam Francis. Il vient d'exposer quelques œuvres à la galerie Nina Dausset, rue du Dragon. Toiles d'une surprenante sobriété. Indéfendables à première vue, très convaincantes ensuite par la vertu d'une puissance occulte présente sous la réserve. Car je maintiens que la force est calme; bien plus que la véhémence extérieure c'est à la retenue qu'on la reconnaît, à la maîtrise de soi.

MICHEL SEUPHOR.



DADA. *The Dada Painters and Poets: an Anthology.* (Wittenborn, Schultz and Co, New York, 1951).

Voici, assemblés en un gros volume, les principaux écrits des dadaïstes notoires auxquels on a joint de nombreux documents curieux qui sont maintenant des classiques de la petite histoire littéraire. Annoncé depuis des années, ce livre a donné bien du trac au peintre et publiciste américain Motherwell qui en est l'organisateur et qui a écrit la copieuse et très vivante préface. Il serait fastidieux d'entrer dans les détails de cette dispute, qui d'ailleurs finit bien puisque le livre est là.

Si quelques critiques peuvent lui être faites (que vient faire ici Théo van Doesburg, tard venu à Dada sous le nom de Bonset, et pour quoi dans ce cas avoir omis Werkman et quelques autres?) il demeure d'une valeur historique incontestable et res-

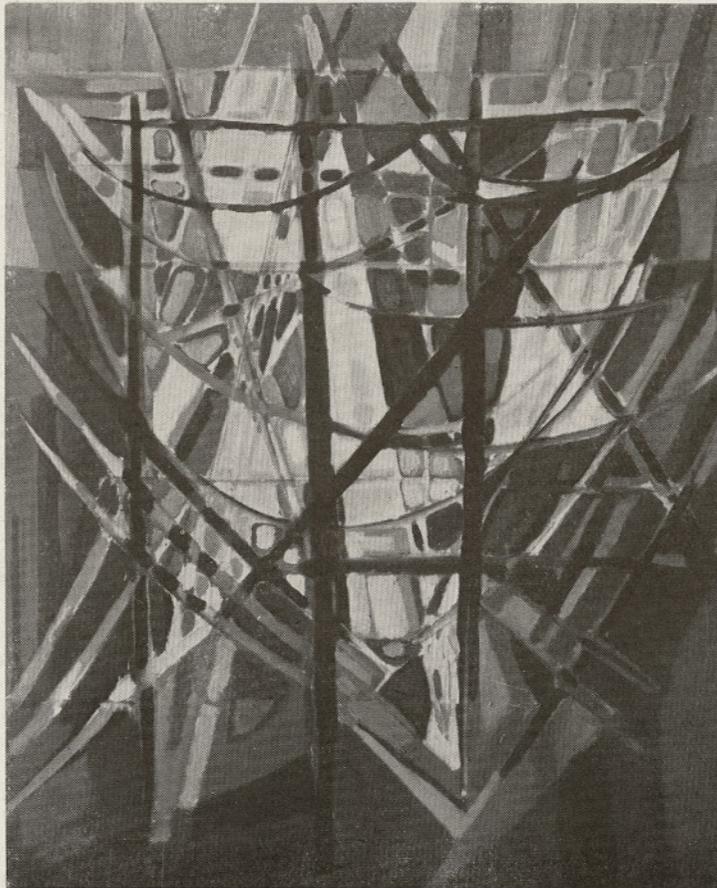


MUSIC. Chevaux qui passent, 1951

(Galerie de France)

CORPORA. Port Santo Stefano, 1951

(Coll. Costelli, Rome)



tera sans doute la source d'information la plus complète et la plus sérieuse sur le dadaïsme, ou plutôt les dadaïsmes. Car après l'explosion de Zürich il y eut le dadaïsme littéraire de Paris et le dadaïsme politique de Berlin. En Allemagne même celui de Hanovre (Schwitters) se distinguait nettement de celui de Berlin (Huelsenbeck). Une quatrième forme serait le pré-dadaïsme new-yorkais de Duchamp, Picabia et de Zayas. Les déchirements internes de Dada sont clairement exposés par les écrits de Huelsenbeck, de Tzara, de Schwitters, de Breton, de Arp.

Dans ce tohu-bohu de violences, cette jactance souvent pitoyable (eh! m'as-tu vu crier m.....!) si bien imitée plus par les surréalistes, ce sont les personnages de second plan qui, dans ce livre, apparaissent les plus sympathiques. Je pense, en écrivant

cela, aux souvenirs très simples et nullement enflés de Hans Richter et aux extraits du journal de Hugo Ball. Une surprise: le mot *indifférence* et le nom de Tchouang Tzeu viennent plusieurs fois dans les écrits de Tzara de cette époque. Le grand philosophe chinois aurait-il secrètement présidé aux premières assises de Dada? Le paradoxe serait de taille. Tout au moins semble-t-il que Tzara était alors informé (ou n'était-ce qu'un bluff de plus?) par un des penseurs les plus nobles de tous les temps. Si l'on me rétorque que Tzara n'a jamais rien eu d'un mystique taoïste je répondrai que l'in vraisemblable c'est l'histoire même et que le hasard est le plus dada des dadaïstes. Il ne faudrait écrire l'histoire littéraire ou autre, qu'à grands éclats de rire.

M. S.

CORPORA ET MUSIC

Les deux Antonio, le Corporel et le Musical, ont été tous deux lauréats du Prix de Paris 1951, et tous deux ont été exposés simultanément à la Galerie de France, en janvier 1952. Cette simultanéité est du simultanéisme, en ce sens que Corpora frise, effleure, tangente et même sécante l'abstrait, où il s'essencie, tandis que Musica touche aux figures « figuratives » avec des pinces si diaphanes, en poils d'anges qu'il est abstrait comme la musique, premier art abstrait.

Corpora, né à Tunis en 1909, a gardé une certaine violence de couleurs, héritage de l'Afrique natale. Mais cette crudité de tons, il le discipline par des schématisations de formes qui font perdre à la représentation son côté fastidieux à force de reproduction. Le substrat de l'objet: navires, port, figures, subsiste néanmoins, riche en saveur, ainsi dans la gelée transparente, le fruit métamorphosé en sucre.

Tantôt son sujet est un état d'âme, selon le mot d'Amiel à propos de paysages; Mer calme, Matin dans l'Île; ou un acte: Voyage sur l'Atlantique.

Il est passé maître dans ces enchevêtrements de lignes que les peintres abstraits mettent au premier plan comme un volet à jour, une grille de cloître, ou simplement comme la résille de plomb cernant les morceaux peints d'un vitrail. Il y triomphe, en figuratif, avec beaucoup de bonheur, puisque son propos est de peindre des mâts, des hunes, des cordages, embrouillaminé maritime auquel il impose un ordre vivant. A son coup de sifflet de maître d'équipage les couleurs obéissent, pas assez encore. Il faudra assouplir quelques-unes de ces rebelles.

Bonjour Music. Comment allez-vous Music? J'aime votre portrait de 1948 si fin, si fugué, si semblable à votre peinture. Vous êtes une manière de peintre primitif des montagnes, tant vous savez les capter, comme des troupeaux, sous le lazzo de vos traits.

A la faune des montagnes, striées, caparaçonnées, vous ajoutez tout naturellement la faune, non pas spécifiquement alpestre; mais la faune musicale de vos rêves à grands yeux ouverts. Ce sont des chevaux avec des tapis bariolés, ou des cavaliers rayés et largement chapeautés, avec des jambes aussi fines que les dessinaient les artistes rupestres. Le « Petit cheval seul » est tout à fait irréal. Qu'il y a loin d'un peintre de songe à un peintre réaliste! Et comme à la course vous gagnez, Music, de toute la longueur d'un Andante.

PIERRE GUÉGUEN.

SINGIER ET LA SÉRÉNITÉ

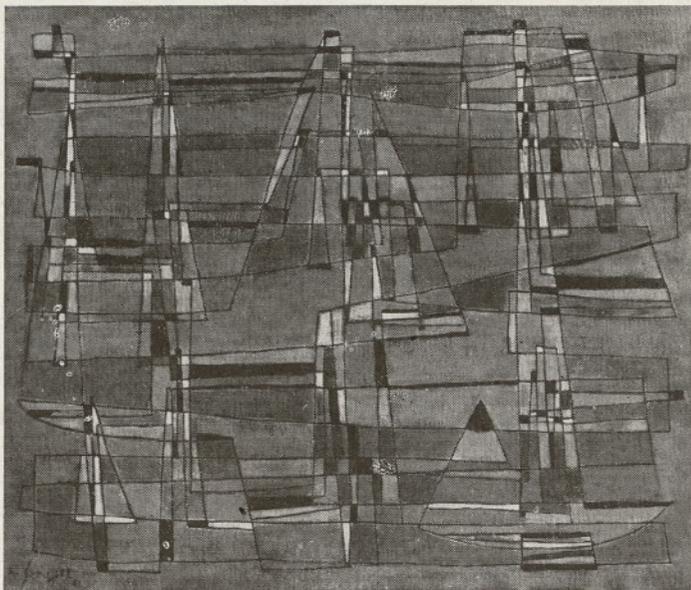
La fidélité, l'exactitude objectives, n'ont presque jamais constitué le souci unique ou principal des peintures qui au cours du temps furent offertes à l'homme. Mais aujourd'hui, aussi vague, aussi allusive, aussi détournée qu'elle peut être de la vérité descriptive par des nécessités d'expression ou des exigences plastiques, toute référence objective se trouve niée dans ce qu'on a appelé, — en détournant peut-être assez dangereusement un mot de sa stricte valeur philosophique pour lui donner une résonance picturale — la peinture *abstraite*.

Le radicalisme d'une telle rupture n'est pas, on le sait, accepté par quelques artistes que leur démarche a fini cependant par éloigner d'une *figuration* qui nous serait restée immédiatement lisible, ou qui tout au

moins, pourrait, dans leurs œuvres, être directement proposée.

Cette démarche entend encore ne pas renoncer à un contact, qui lui demeurerait essentiel, avec la nature; elle affirme s'y référer constamment et prolonger l'élaboration nécessaire à laquelle la peinture, dans son développement, n'a cessé de la soumettre. Si la peinture abstraite doit ou peut nous apparaître comme un art de rupture, il faudrait trouver là au contraire un art resté plus soucieux de continuité.

Ce n'est là qu'un détail, mais il est important de constater que *toutes* les toiles de l'exposition *Gustave Singier* à la Galerie de France — si ce n'est toutefois un *Hommage à Maurice Ravel* — pouvaient porter des titres par lesquels se trouvait affirmée cette constante référence à la nature. De

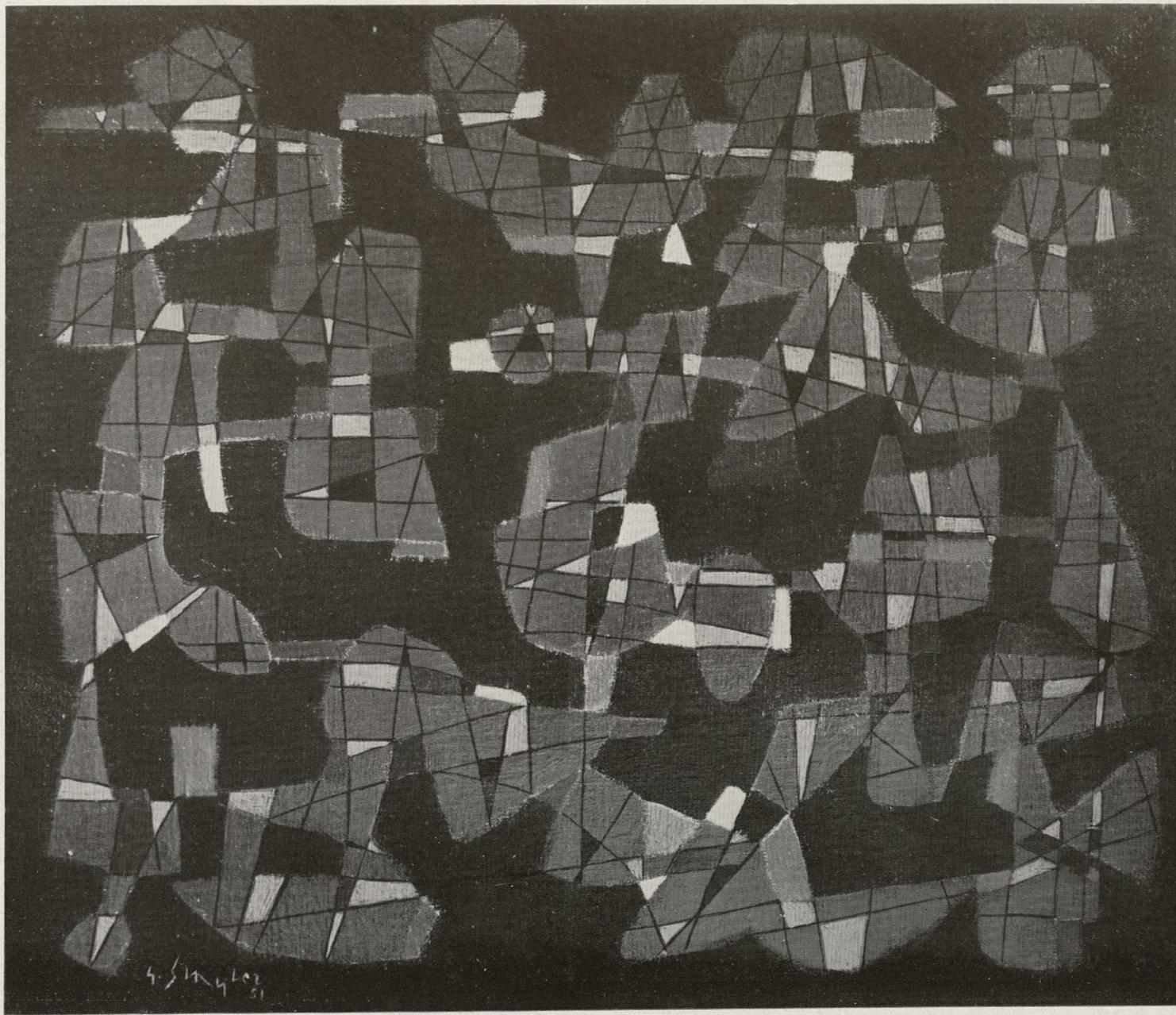


SINGIER. Reconstruction du port

(Coll. Cavellini, Brescia)

SINGIER. Nuit d'Automne, 1951

(Coll. Léon Villiers. Paris)



tels titres ne suffiraient pas à garantir la position du peintre : mais les œuvres elles-mêmes, dans leur contenu formel savent montrer à quel point, et surtout *comment*, Singier se refuse à la rupture abstraite. Elles peuvent le plus souvent paraître abandonner tout recours à une réalité qui ne serait pas celle du tableau lui-même, mais une grande toile aussi importante que la *Reconstruction du port* — pour ne prendre ici qu'un exemple — suffit bien, avec sa claire architecture maritime, à révéler qu'un tel abandon ne constitue nullement la préoccupation dominante du peintre.

★

Peinture abstraite. Peinture non-figurative. Ce sont là des soucis avant tout de doctrine. Il fallait sans doute y insister pour montrer quelle pouvait être l'attitude de Singier devant la peinture et devant les rapports, plus ou moins contraignants, que celle-ci peut soutenir avec l'univers de notre perception.

Il est peut-être plus important, quels que puissent être l'aspect et le contenu purement formels d'une œuvre, la place aussi qu'elle occupe ou non dans des classifications qui aideront à l'aborder mais ne sauraient permettre jamais de l'épuiser — il est peut-être plus important d'essayer de percevoir les valeurs qu'originellement, que spontanément elle entend poser. La découverte de telles valeurs peut, en dehors même de la fondamentale affirmation ou de la négation par le peintre, en ses toiles, de l'existence objective du monde, nous renseigner sur ce qu'il est, sur ce qu'il lui importe de nous communiquer.

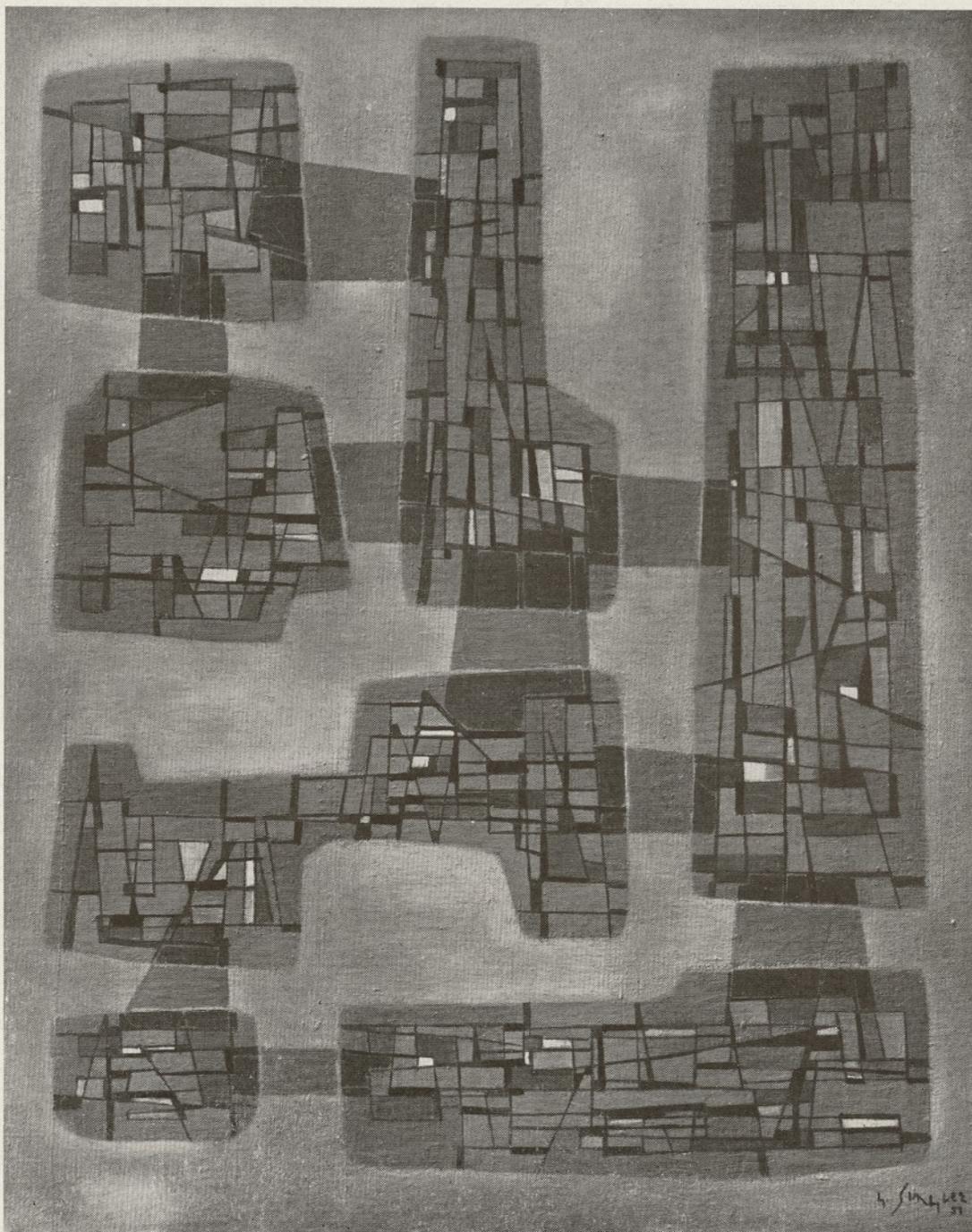
★

L'évidence de Singier est alors celle du raffinement dans un univers pacifié et rendu à la sérénité. Tout contribue ici à nous le communiquer; subtilité des grandes surfaces de glacis dont la transparence donnera une luxueuse résonance à la couleur et servira parfois à amener les brefs et vifs accents par lesquels le graphisme et la surface entière de la toile s'animeront.

Le trait qui délimite avec une certitude jamais démentie les surfaces diversement colorées, ne sera jamais un trait brutal ou violent. Son caractère primordial sera sa délicatesse, le soin qu'il aura de conserver une sensibilité toujours égale à elle-même. Tous ces éléments *techniques*, — glacis, trait, couleur — concourent ainsi à créer une harmonie sans violence et qui ne sera que très rarement remise en question par des oppositions dramatiques.

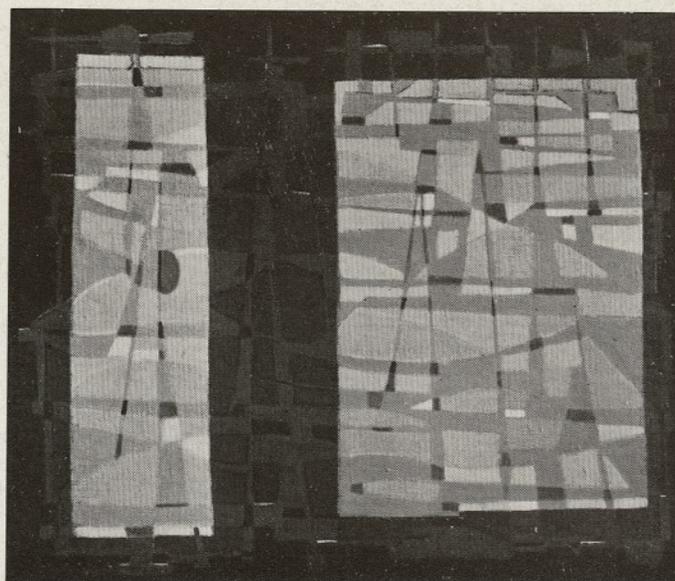
Les moyens d'expression que se choisit ou que se découvre un peintre dépendent des valeurs qu'il pose; elles en répondent alors et nous les révèlent. Singier a choisi le chatoiement apaisé de la couleur, la délicate vibration de la ligne, la composition harmonieuse des surfaces du tableau : c'est ainsi qu'il se montre à nous, avec la calme évidence et la certitude de ses qualités.

GUY MARESTER.

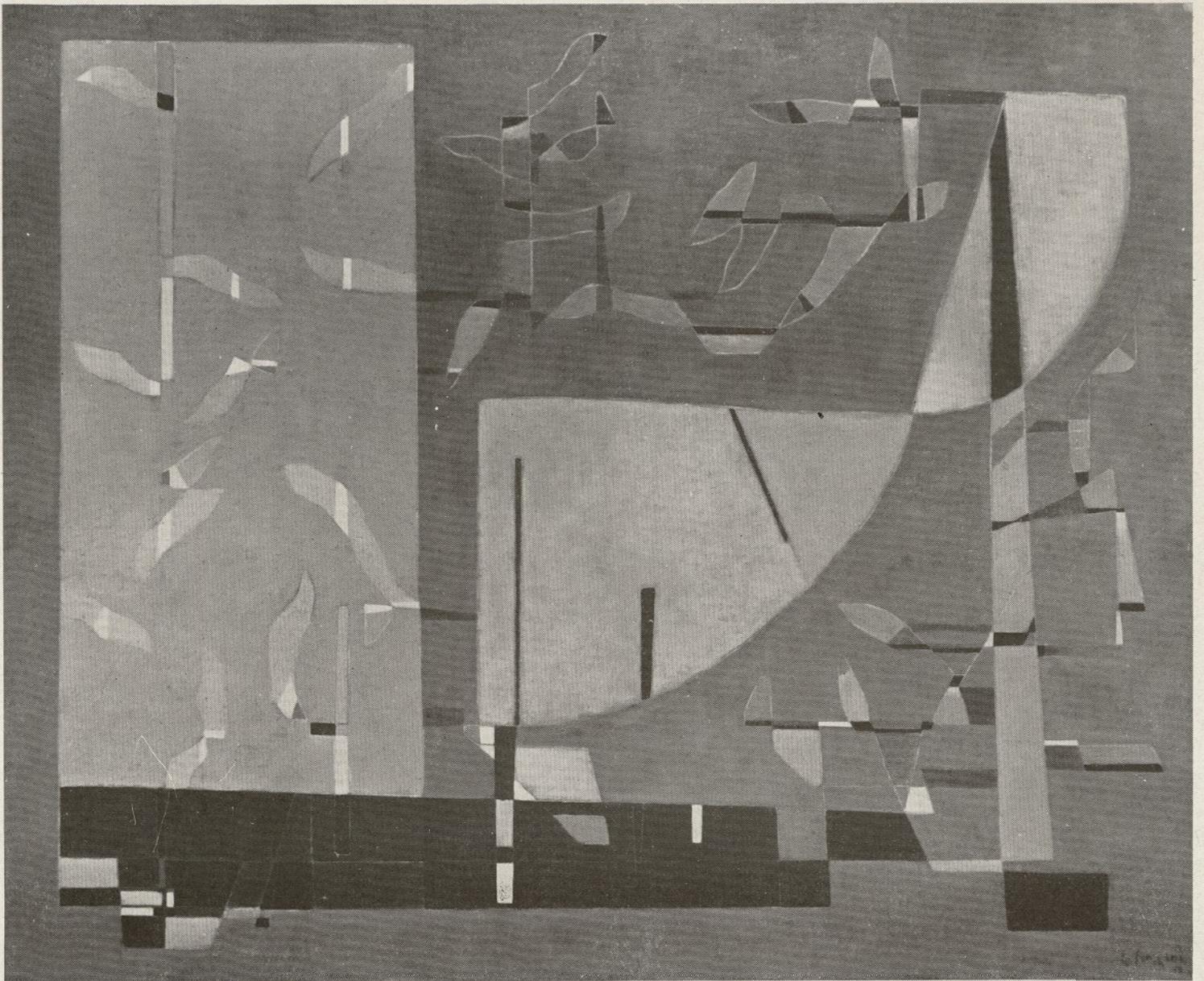


SINGIER. Ville ensablée, 1951

(Galerie de France)

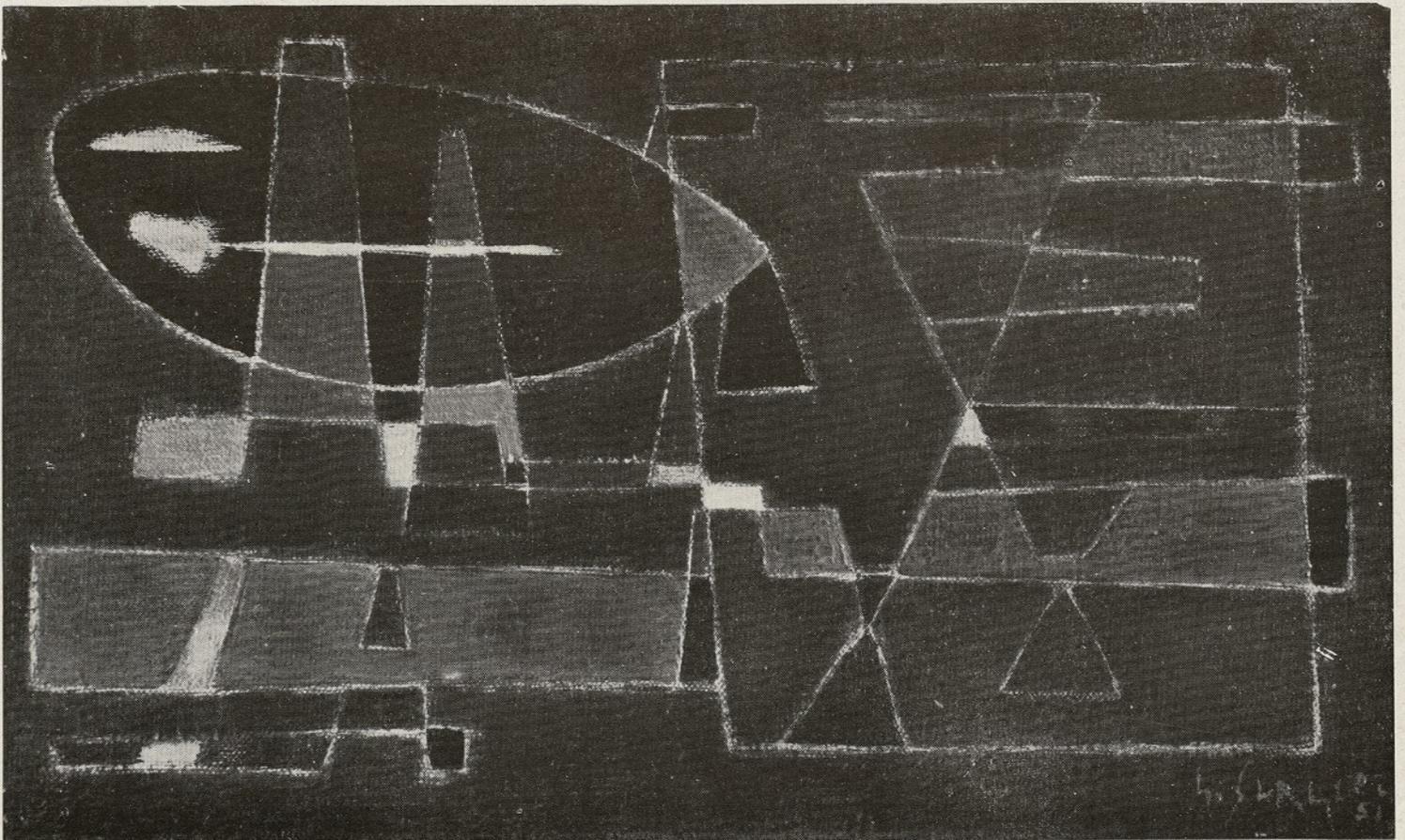


SINGIER. Les Dunes et le Port, 1951
(Coll. Bérard, Paris)



SINGIER. Hommage à M. Ravel, 1952
SINGIER. Le Pays noir, 1951

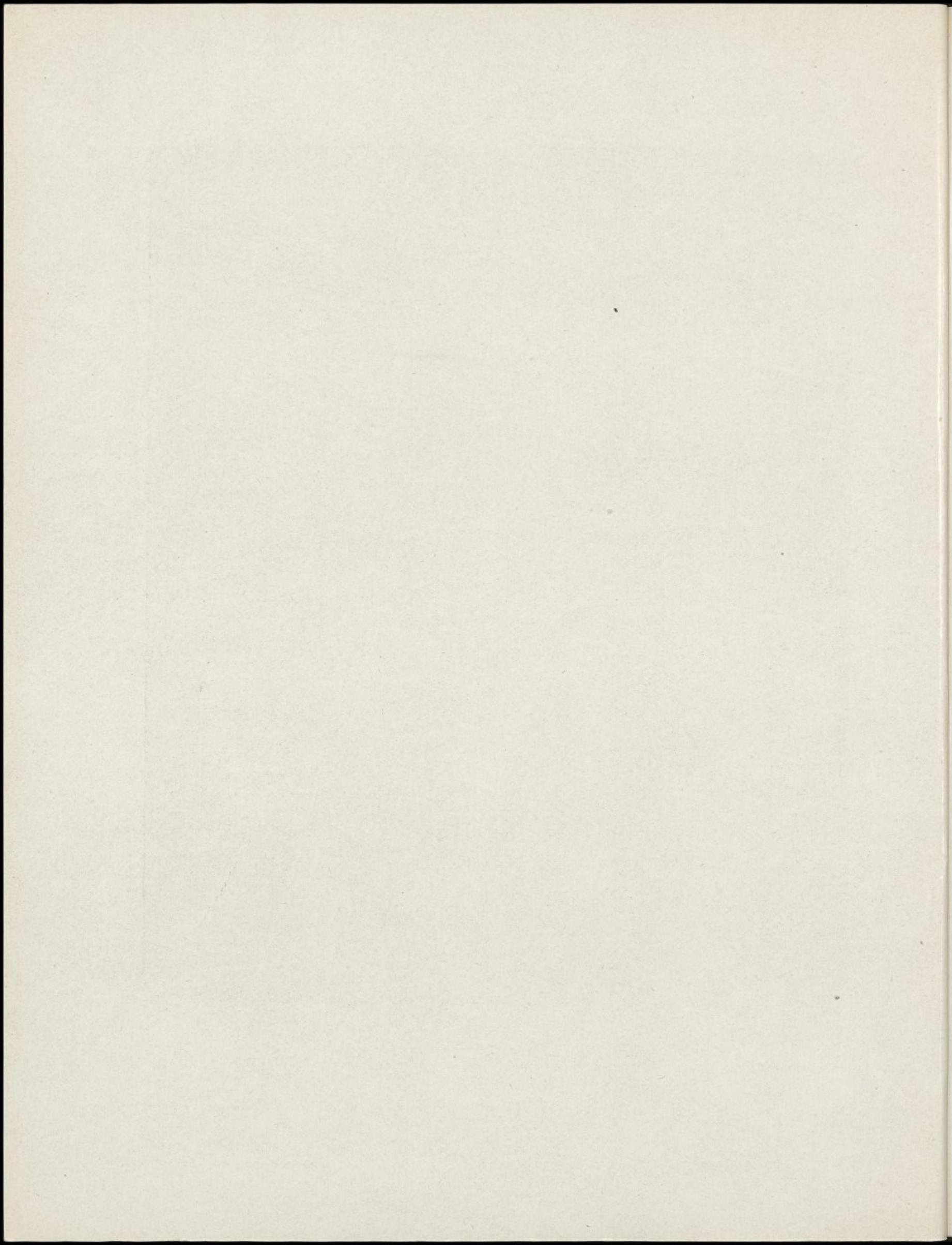
(M^{me} Ferroud, Paris)
(Coll. Zaddock, Milwaukee, U.S.A.)





SINGIER. Bergamasque. 61 x 50 cm., 1951

(Coll. Mme J. B. Urvater, Bruxelles)



GONZALEZ

AU

MUSÉE D'ART MODERNE

Révéler d'un seul coup l'œuvre méconnue de Julio Gonzalez, le sculpteur catalan, mort en 1942; donner à voir un pareil ensemble de créations mûries hors de toute vanité d'exhibition, et au mépris du marché, par un artiste si secret qu'aucun d'entre nous ne fut admis, de son vivant, au bonheur d'entrevoir et de dire sa force et sa noblesse, telle a été, au début même de cette année, l'incontestable réussite du Musée National d'art moderne.

Quelle pureté dans l'invention, quel amour du difficile! Voilà enfin un sculpteur dont l'art non imitatif est entièrement nourri par l'observation très aiguë de la nature. Tout, chez l'âpre Barcelonais, se résout par une plasticité qui n'est pas sans rappeler celle à quoi Juan Gris — dont le nom a les mêmes initiales — est parvenu en peinture. Pour Gonzalez, créateur de formes austères et brûlantes, il ne s'agissait plus de reproduire l'attitude de je ne sais quelle *Femme au balai*, mais de suggérer par des angles et des cercles, des courbes et des contre-courbes la pesanteur et la légèreté, l'ardeur de la moisson, la glace du vertige.

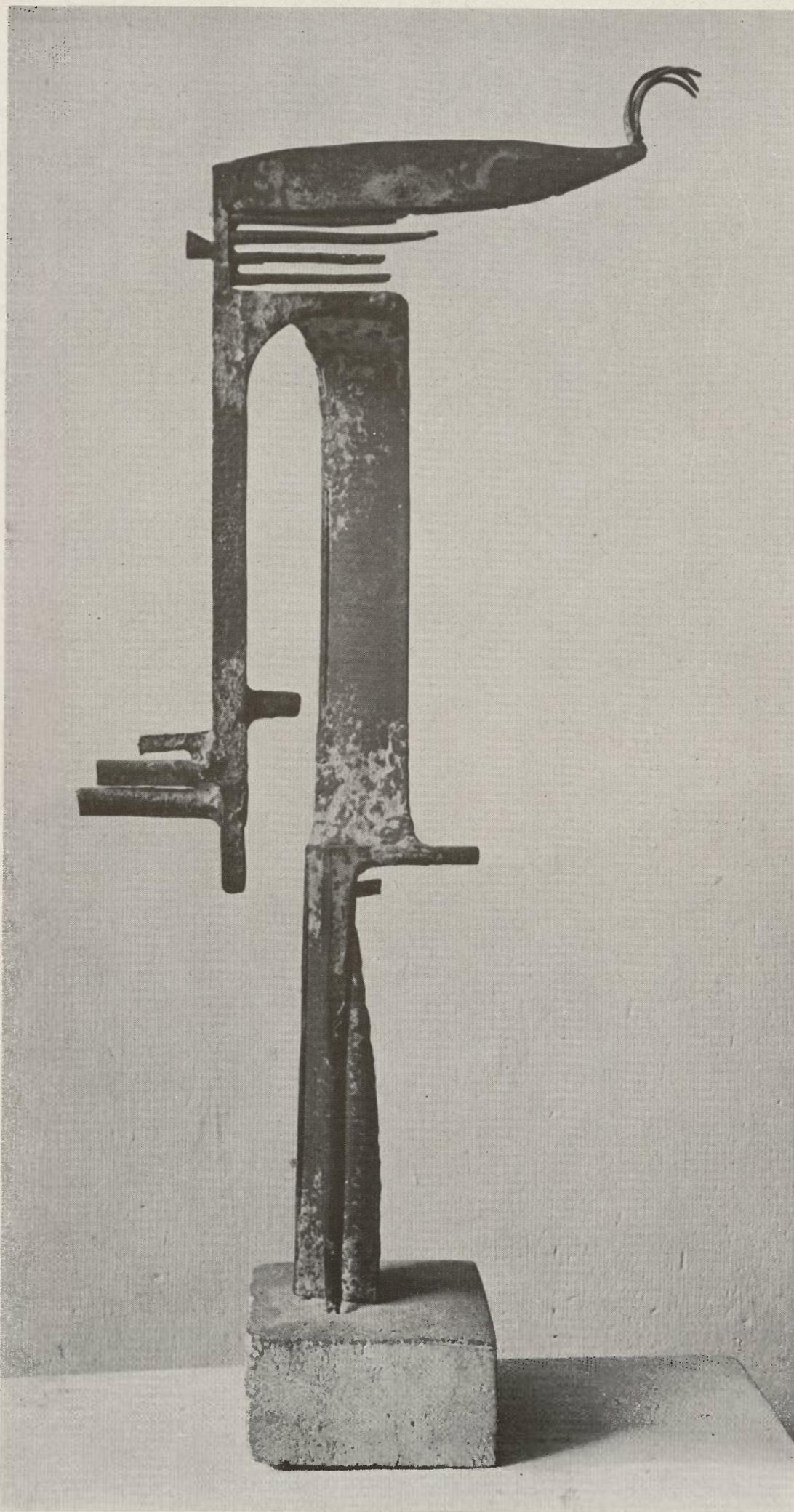
Cet art, on le sent pousser — tige d'une fleur qui ne fanera pas. On le voit se répandre dans l'infini avec lequel il compte. L'espace autour des solides, voyez! il fait partie de la sculpture, la développe et l'amplifie, lui donne son regard.

Nous sommes devant une sorte de dessin armé, un dessin en volumes. Et tout cela, loin de paraître concerté, vérifié par trop de calculs — ou même ingénieusement combiné — laisse échapper de sa rigueur la folle poésie de l'invention.

Nous avons vu, de Gonzalez, des masques un peu nègres. Rien ne laissait prévoir des œuvres aussi hardiment aventureuses, d'un pouvoir comme électrisant, un art d'une telle autorité.

Dans cette exposition qui s'est faite dix ans après sa mort, nous saluons, bien tard, il est vrai (et sous l'injuste chaleur de ce soleil des morts qu'est sa tardive gloire) un artiste d'une superbe originalité.

PIERRE COURTHION.



GONZALEZ. Personnage debout.
Sculpture en fer, 1937

MODIGLIANI A ROME

Parmi les tentatives de la peinture italienne durant la seconde moitié du XIX^e — tentatives souvent sensibles et sincères, mais sauf quelques exceptions marquées par le provincialisme de leurs origines, — parmi les exercices du néo-académisme d'aujourd'hui (pour ne pas parler des produits également stériles d'un art retardataire), l'ensemble des peintures, des sculptures et des dessins d'Amedeo Modigliani qui occupent deux salles de la sixième Quadriennale de Rome représente beaucoup plus qu'une oasis heureuse. *Le souverain prestige* de Modigliani (que Jean Cassou évoque dans la page écrite à cette occasion) se propose de nouveau à nous et s'impose avec l'évidence et la vivacité qui témoignent manifestement de la présence d'œuvres authentiques.

Les vingt-quatre tableaux, les trois sculptures en pierre, les vingt dessins ont été rassemblés, par les soins de Enzo Carli, grâce aux généreux concours des musées (Musée de l'Art Moderne de Paris, Victoria and Albert Museum de Londres, Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers, Stedelijk Museum d'Amsterdam, Kunsthhaus de Zürich, Museum of Modern Art de New York, The Art Institute de Chicago) et des collectionneurs italiens et étrangers : pièces presque toutes connues, donc, comme le second *Portrait de Paul Guillaume*, de 1916, entré ces jours

mêmes dans les collections de la Galleria d'Arte moderna de Milan, comme les *Époux* de New-York, le *Nu accroupi* d'Anvers ou le *Portrait de Mme Lucia Czecoska* de la collection Frua de Angeli, qui compte parmi les plus beaux exemples de la dernière manière. Mais si ce choix contribue à donner un niveau élevé à l'exposition, en revanche il n'offre guère l'occasion de placer dans une lumière nouvelle le problème critique de l'art de Modigliani. Cependant, la présence d'une petite toile de 1905, un *Portrait de jeune garçon* (Coll. E. Serra, Rome), exposée une seule fois à Florence en 1930, mais pratiquement inédite, et qui compte parmi les très rares œuvres sûres de la jeunesse du peintre, éclaire utilement la période encore mal connue de sa formation. Nous avons là une peinture d'un artiste pas encore mûr et timide, obéissant aux canons de l'école, mais la sensibilité, l'observation aiguë y sont déjà évidentes ; la façon de situer le personnage dans l'espace et surtout la subtilité de certains tons roses et bleus, qui réapparaîtront, particulièrement dans la manière angélique de la toute dernière époque, tout cela est déjà typique et laisse deviner l'évolution que cet art connaîtra dans l'atmosphère parisienne des dix années suivantes.

Comme cela avait été fait pour l'exposition de New York de 1951, toutes les œuvres exposées à la Qua-



Portrait de jeune garçon par Modigliani, daté de 1905, un an avant sa venue à Paris

driennale ont été reproduites en volume (Enzo Carli, *Amedeo Modigliani*, avec un témoignage de Jean Cassou. Ed. De Luca, Rome, 1952). Le texte critique a été rédigé avec une affectueuse lucidité par un homme auquel les études sur l'ancien art siennois doivent beaucoup, c'est une étude pénétrante, même si l'hypothèse avancée, par exemple, d'une influence possible de Tino di Camaino sur Modigliani sculpteur peut sembler trop hasardée pour être accueillie. Notons toutefois que parmi les reproductions figurent quelques peintures manifestement apocryphes.

LAMBERTO VITALI.

(Galerie Bucher. Photo R. Ardreil)

HENRI LAURENS

Collages et dessins 1915-1920

Le cubisme était déjà « inventé » par les peintres quand Laurens, jeune sculpteur, le rencontra. Les principes de la nouvelle discipline, de la nouvelle morale, dirai-je, acceptée dans le but de rétablir les rapports « vertueux » entre la peinture et la réalité, s'accordaient logiquement aux lois spécifiques d'un art à deux dimensions et l'un des problèmes cardinaux abordés pendant la période expérimentale du cubisme était la réduction de la profondeur et du volume à la surface plane du tableau. La plupart des moyens les plus efficaces mis en œuvre par les peintres se refusaient donc aux propriétés inaltérables de la sculpture. Celle-ci, conditionnée par ses trois dimensions et sa situation objective dans l'espace, ne pouvait être pliée à tous les exercices de la nouvelle esthétique picturale.

Comment un sculpteur ressentant la même nécessité de dépouillement et de rigueur, pouvait-il résoudre cette incompatibilité ? Dans la chaleur de l'action commune, il ne pouvait repenser immédiatement les principes et les séparer des moyens. Aussi, lorsque Laurens, parallèlement à ses camarades peintres, s'essaya à traiter les mêmes sujets de nature-morte : la guitare, le verre ou la bouteille, il se vit limité nécessairement au bas-relief et obligé de recourir aux subterfuges de la polychromie, du trait gravé ou dessiné, des différences de matières réelles ou suggérées.

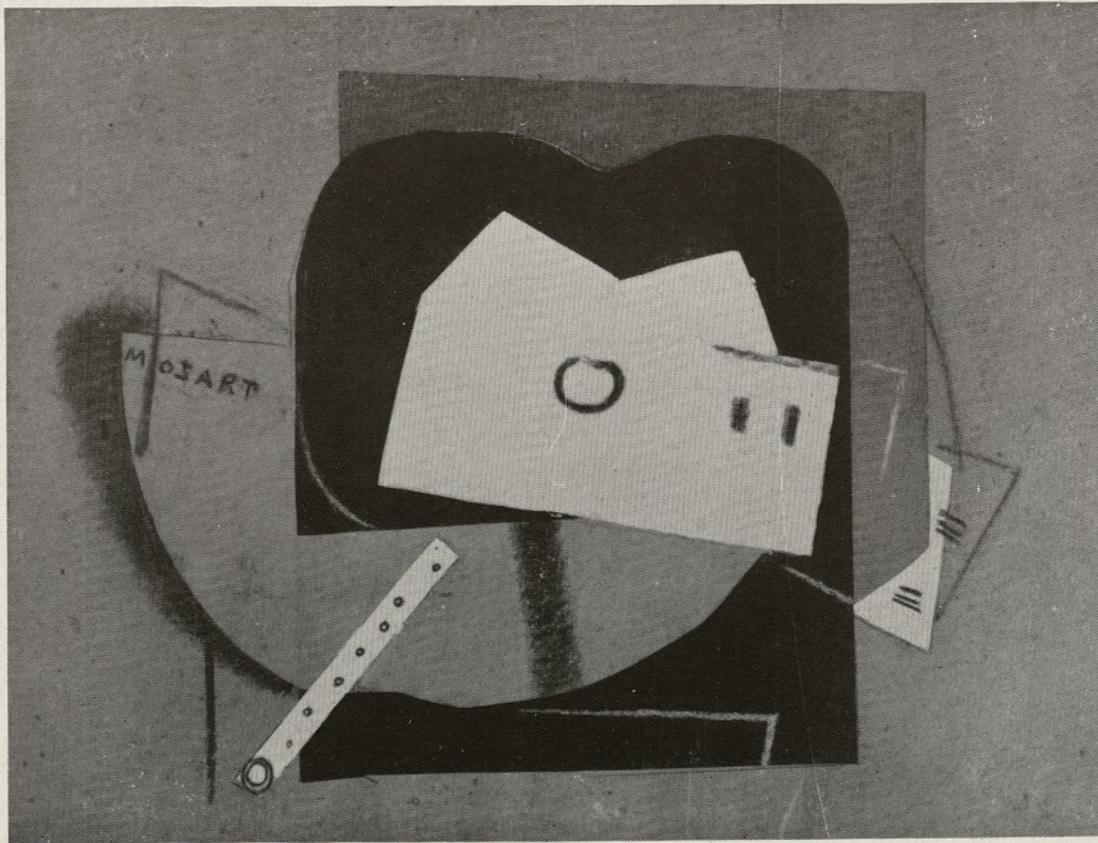
On ne s'étonnera pas qu'en participant à l'élaboration des nouvelles formes et des nouvelles constructions plastiques, le sculpteur ait trouvé une beaucoup plus grande liberté et plus de certitude aussi dans les exercices purement graphiques et dans l'utilisation d'une technique qui fit la preuve immédiate de son efficacité : *le papier-collé*. Cette technique, réduite à la matière réelle et à la forme pure, servait les recherches communes sans contredire les impératifs et la spécificité de la sculpture.

Ne peut-on voir dans ces œuvres planes qui font l'objet de l'exposition qui vient d'être présentée par la galerie Jeanne Bucher, quelques-uns des chefs-d'œuvre de Laurens pendant la période de son adhésion à la discipline et à la poétique cubistes ? Certainement, elles révèlent, les premières, les caractères singuliers de l'art de Laurens et principalement cette pure clarté qui baigne son œuvre entier.

Les collages de Laurens ne doivent pas être vus comme une simple introduction à son accomplissement dans les sculptures et les travaux graphiques qui ont suivi jusqu'à aujourd'hui. Ils en sont sans doute la préfiguration, mais ils existent d'abord, œuvres faites, situées, uniques.

R. V. GINDERTAEI.

HENRI LAURENS. Papier collé



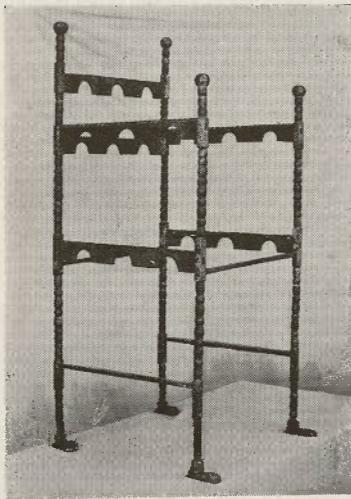
LE MOYEN AGE ITALIEN A PARIS

En ce mois de mai déjà lointain de 1935 les salles du Petit Palais s'ouvraient pour une manifestation dont, aujourd'hui encore, le souvenir est toujours vif. De Cimabue à Giotto, de Masaccio à Michel-Ange, de Raphaël à Corrège, à Titien, à Caravage, à Bernini, à Tiepolo: un choix d'une incomparable richesse parmi les œuvres les plus hautes de ces artistes de génie rendait éclatante l'immense dette de gratitude que le monde entier, au long des siècles, a contracté envers l'art italien. Et voici maintenant réunie, dans les mêmes salles du Petit Palais, une sélection non moins intéressante et vivante des manifestations artistiques qui, du IV^e au XIV^e siècle, ont marqué la profonde et parfois dramatique évolution de la pensée et du goût de tout un peuple, un des plus doués pour les arts, au cours

de ces onze siècles qui furent parmi les plus agités de son histoire. Ce témoignage est d'autant plus riche d'enseignement pour nous qu'aujourd'hui les artistes modernes



BOLOGNE. Bronze doré du IV^e siècle (Musée de la Ville)

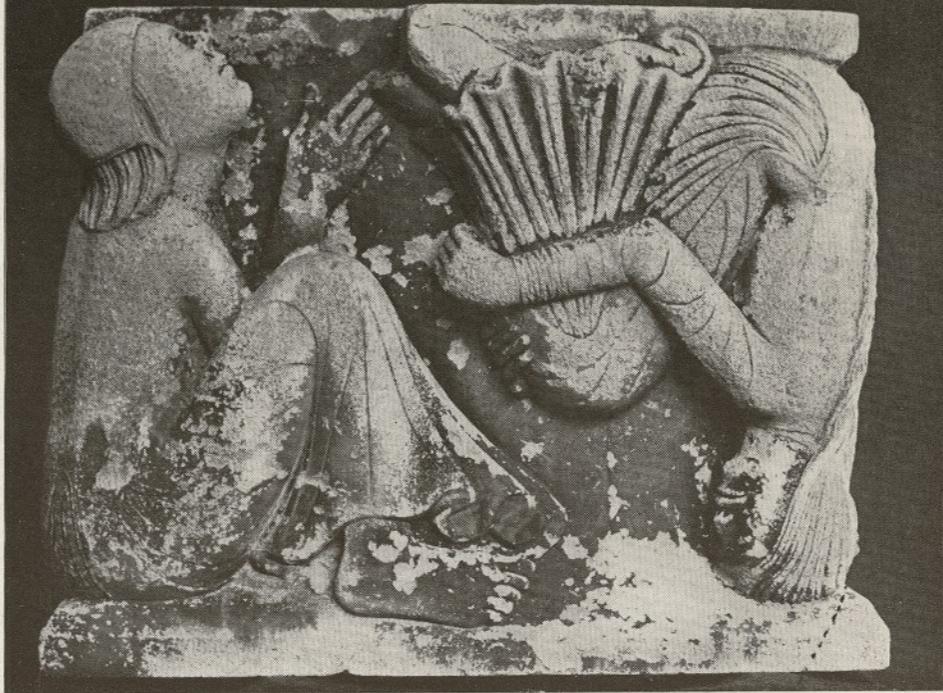


BENEVENTO. Dôme. Chaire de S. Barbato (XI^e siècle)

se trouvent placés devant des problèmes qui, à beaucoup de points de vue, ne sont pas sans analogie avec ceux que se posaient leurs lointains prédécesseurs. Au IV^e siècle en effet, puis aux époques qui suivirent, il s'agissait de trouver, pour tout un nouvel ordre d'idées, l'expression nécessaire.

En présence d'un univers nouveau et de la spiritualité qui s'était répandue avec le Christianisme, les anciens idéaux figuratifs du classicisme, pour lequel la parfaite harmonie des membres humains constituait le terme suprême de la beauté, étaient fatalement voués à la décadence. L'image même de l'homme et ses attitudes ne suffisaient plus à l'expression d'idées qui transcendaient la réalité.

ROME. Ornaments pour chevaux du VI^e-VII^e siècle (Musée de Farnèse)



MODÈNE. Métope du Dôme (XI^e siècle)

RAVENNE. Couverture d'Évangile, V^e-VI^e siècle (Musée National)



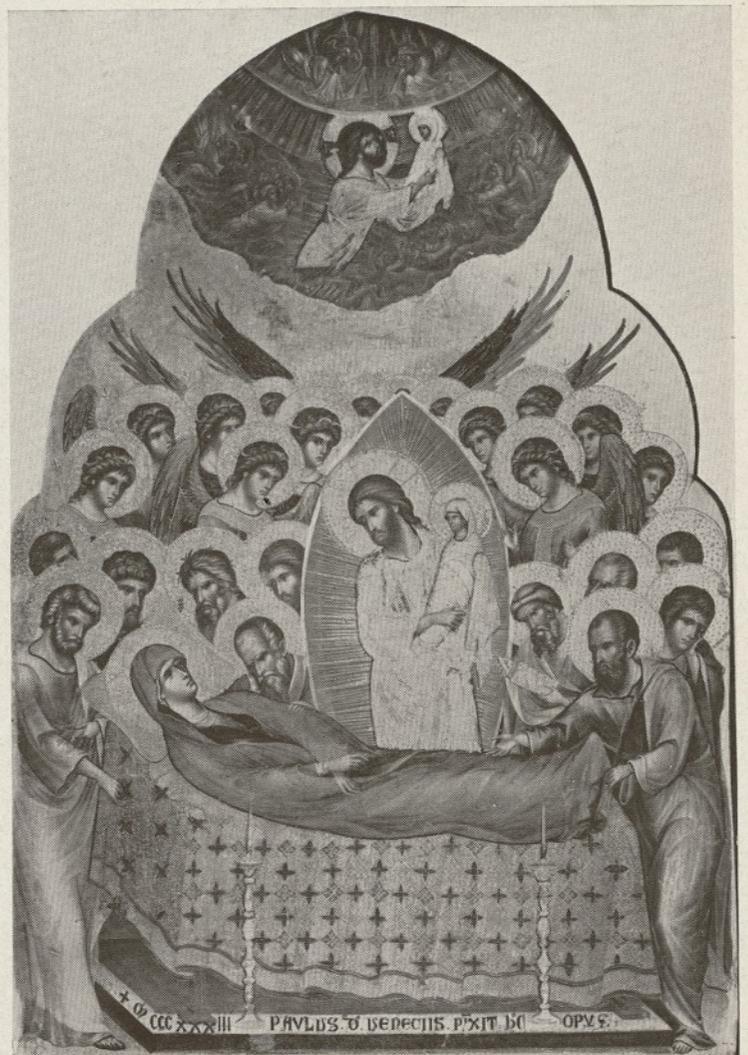
Alors, entre le *iv^e* et le *ix^e* siècle, malgré des retours plus ou moins nostalgiques à des formes plus anciennes, d'abord avec des mouvements lents et, pour ainsi dire, laborieux, puis sur un rythme toujours plus puissant et hardi, on s'achemina, à travers la désagrégation des anciens langages, vers la création de modes d'expression neufs, mieux adaptés aux idées nouvelles. Et c'est de ce travail profond et véritablement dramatique — dont l'Exposition du Petit Palais nous offre des exemples exceptionnels — que naquit, vers le *xi^e* siècle, une nouvelle expression de la même réalité. Alors, dans les sculptures, sur les tableaux, la figure humaine réapparut, avec une beauté renouvelée, différente. Plus tard Giotto, au seuil du Trecento, en exprimant avec une force extrême le sens simple et austère de la vie humaine, retrouvera à son tour une nouvelle et exacte mesure des rapports de l'homme avec le monde qui l'entoure.

De cette histoire, l'Exposition du Petit Palais — organisée dans le cadre des rapports culturels franco-italiens — nous présente une illustration prodigieuse de synthèse un ensemble vraiment imposant, de marbres, de mosaïques, d'objets d'orfèvrerie, d'ivoires, de tableaux, et de fresques empruntés aux collections, aux musées, aux églises de l'Italie toute entière.

EMILIO LAVAGNINO.



FERRARA. Chevalier. *xii^e* siècle
(vu de dos et de profil)
(Musée du Dôme)



VICENZA. Paolo Veneziano. Mort de la Vierge

PERUGIA. L'Assoiffée par Arnolfo di Cambio

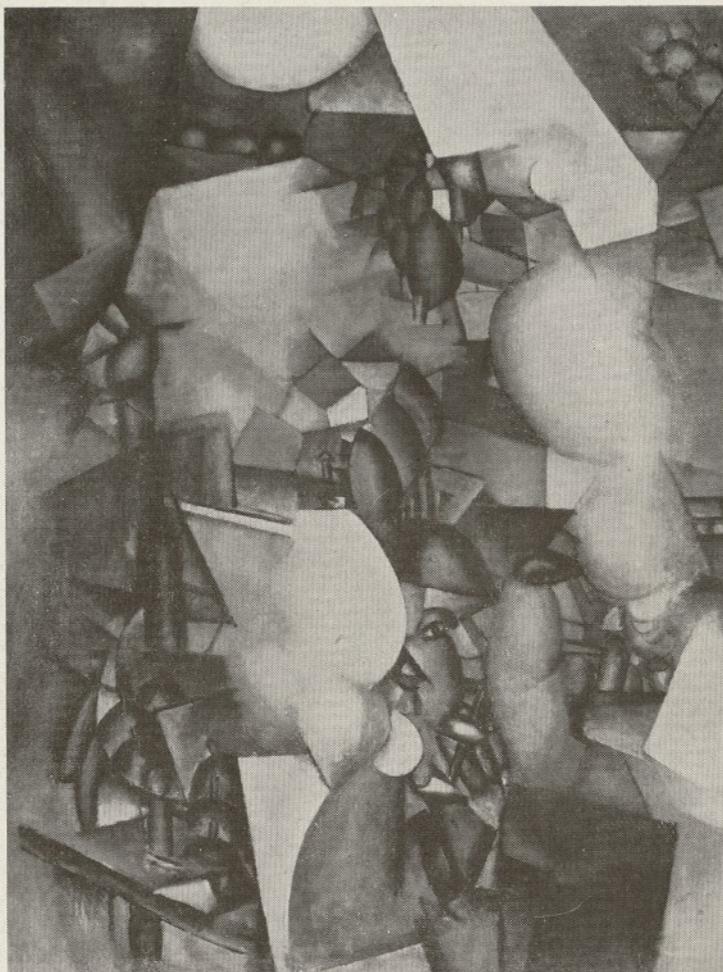


L'ŒUVRE DU XX^E SIÈCLE

Sous le titre de « *L'Œuvre du XX^e Siècle* » (et non pas de « *XX^e Siècle* » comme certains de nos lecteurs s'amuseront à lire) l'exposition organisée au Musée d'Art Moderne de Paris par M. Sweeney, ancien directeur du Modern Art Museum de New York, nous révèle une centaine d'œuvres célèbres que « n'ont été que rarement et peut-être même jamais présentées dans des expositions ». Après cinquante années de luttes pour le triomphe de l'art moderne on en est aujourd'hui à nous révéler non pas des œuvres inconnues, mais des œuvres célèbres qui, grâce à l'édition d'art, ont fait le tour du monde. On ne pouvait rendre à tous ceux qui, écrivains, éditeurs, imprimeurs, ont fait la gloire de l'art moderne un plus grand hommage. Cela ne diminue en rien le grand mérite de M. Sweeney qui a été d'avoir su réunir à Paris, où la plupart d'entre eux furent conçus, des tableaux et des sculptures, sans doute de valeur inégale, mais presque toutes émouvantes.

« Nous n'avons pas cherché à constituer une exposition exhaustive, ni une sélection systématique de l'art contemporain » écrit M. Sweeney dans sa courte préface. Si quelques rares navets ne s'étaient glissés parmi tant de chefs-d'œuvre le titre d'« Œuvres célèbres du XX^e Siècle » aurait été davantage justifié par le choix qu'on nous présente. Comment ne pas lui être reconnaissant d'avoir amené à Paris, à part le Beckmann qui aurait dû rester à New York, tant de chefs-d'œuvre de Bonnard, Braque, Chagall, Chirico, La Fresnaye, Delaunay, Derain, Duchamp, Max Ernst, Gauguin, Gris, Kandinsky, Klee, Léger, Malevich, Matisse, Miró, Modigliani, Mondrian, Picasso, Renoir, Severini, Seurat et cinq Henri Rousseau parmi les plus grands et les plus beaux ? On est étonné ou ému par certaines présences, celle par exemple du couple Larionov-Gontcharova, dont on aurait pu montrer peut-être des œuvres plus heureuses, ou celle, assez paradoxale, de Christian Bérard. On regrette surtout certaines absences. A côté de l'admirable *Femme se coiffant* de Gonzalez, Henri Laurens, l'un des plus grands sculpteurs contemporains, est très insuffisamment représenté par un bas-relief polychrome. (Mais réjouissons-nous de pouvoir admirer le génial *Adam et Ève* de Brancusi, trouvé à Paris même, dans la collection Henri-Pierre Roché.)

« Nous avons essayé de réunir un ensemble où chaque tendance trouve sa place sans mettre aucun accent nationaliste ou régionaliste. Sans accent nationaliste ou régionaliste, on ne saurait expliquer la présence, dans un tel ensemble, de Matta et de Lam, et l'exclusion de toute la jeune peinture française, italienne, anglaise, etc. Herbin et Magnelli, dans une exposition où chaque tendance serait représentée, auraient droit à une place aussi importante pour le mois que celle occupée par le beau tableau de Lam. Mais tout en regrettant qu'on n'ait pas su nous donner l'exposition que le titre promettait, il faut rendre à M. Sweeney la justice d'avoir groupé des œuvres dont se dégage cet esprit de liberté qui pendant cinquante ans a vivifié l'Occident.

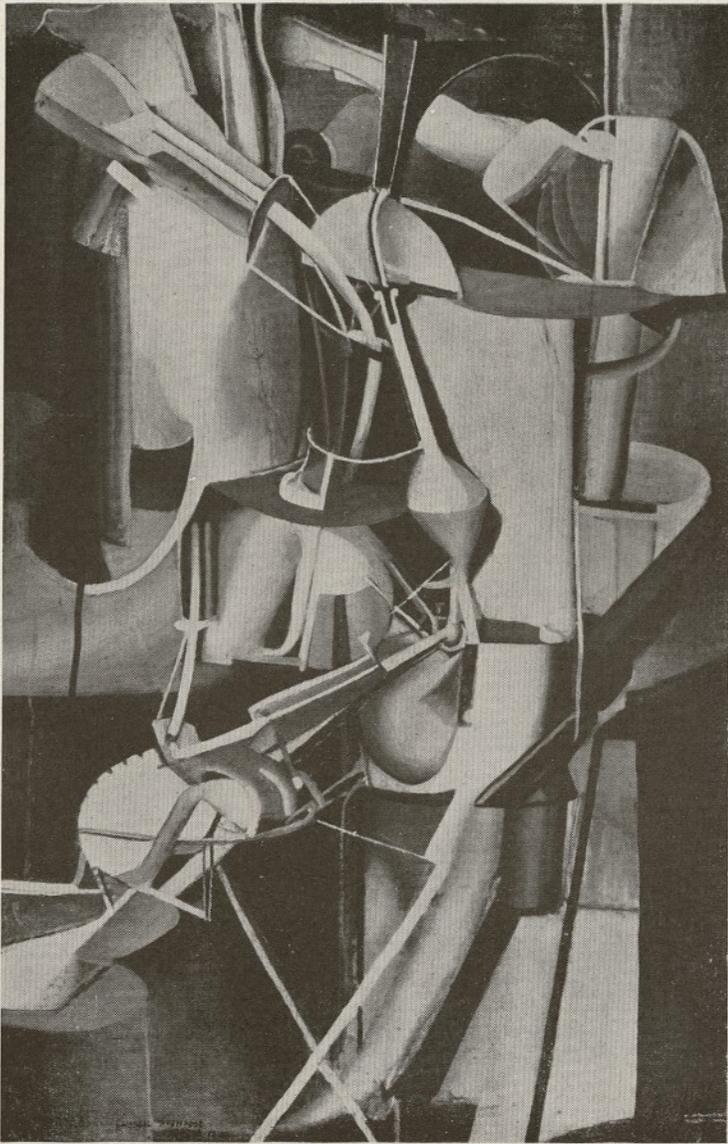


FERNAND LÉGER. Les Fumeurs, 1911 (Salomon R. Guggenheim Found.)

ANDRÉ DERAÏN. La Cène

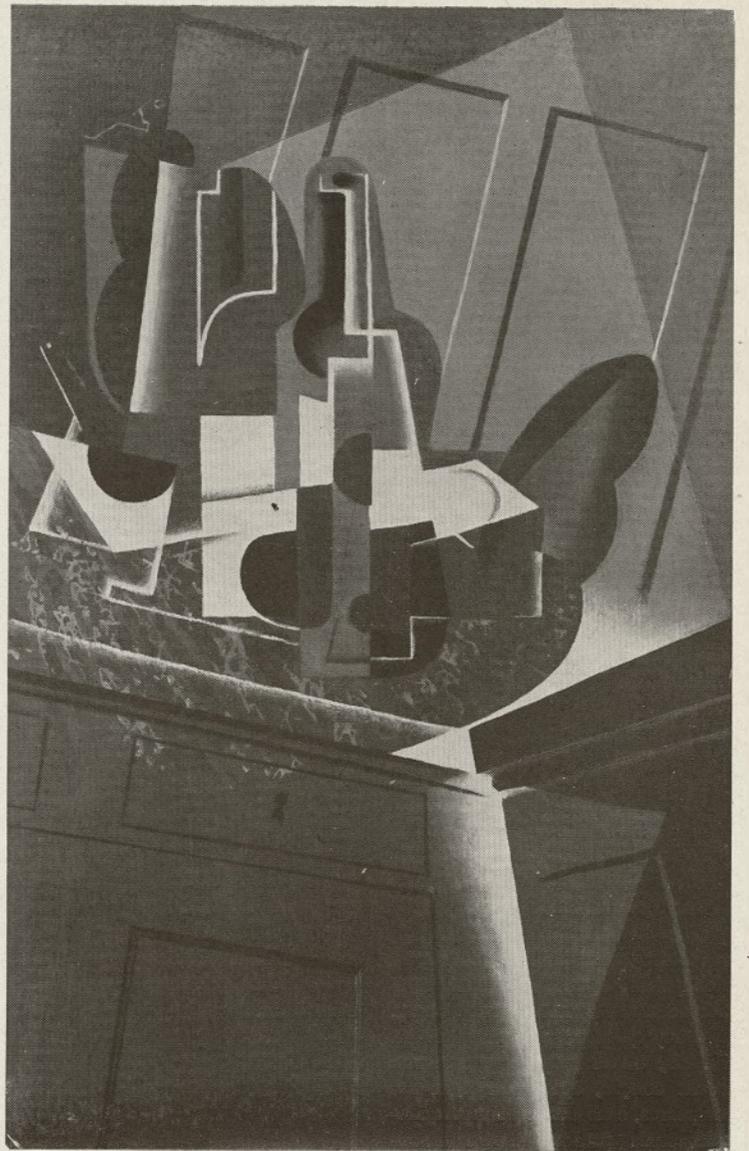
(Art Institute, Chicago)





MARCEL DUCHAMP. Les Mariés

(Philadelphia Museum of Art)



JUAN GRIS. Le Buffer

(Coll. Curt Valentin, N. Y.)

Maison sur la Cascade Bear Fun Pennsylvania, 1936



FRANK LLOYD WRIGHT A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

C'est ce même esprit de liberté qu'on retrouve à l'exposition Frank Lloyd Wright dont on vient d'admirer les œuvres, après Florence et Zurich, à l'école des Beaux-Arts de Paris. A l'occasion de son tour d'Europe, le grand architecte américain, ce Michel-Ange du béton armé, célèbre le « berceau de la Démocratie », d'où sortit, à la fin du XIX^e siècle, ce nouveau sens de l'architecture, l'architecture organique.

« Peu à peu, durant une période de cinquante ans, pendant laquelle certains l'acceptèrent d'une façon ambiguë et pendant laquelle les universités s'y opposèrent, elle a planté des formes fertiles et établi de nouvelles méthodes appropriées pour l'usage naturel (c'est-à-dire par la machine) de l'acier, du verre et du plastique (comme du béton) et elle a apporté plus d'ampleur et de liberté qu'aucun autre style n'a jamais apporté, ou seulement promis d'apporter dans la conception d'un nouvel abri pour la nouvelle vie libre de ces États-Unis... »

Pourtant, ces maisons à tiroirs, ces châteaux-écuries érigés au milieu des savanes ou en plein désert, ces bureaux d'usine installés dans des cheminées géantes, ces nipponneries hors du temps nous paraissent plutôt appartenir à l'âge du capitalisme qu'à celui de la Démocratie. C'est une confusion que font souvent les Américains et il serait puéril de mettre en doute leur bonne foi. Ce n'est pas toujours beau, ce que nous montre Frank Lloyd Wright, mais c'est toujours hardi et puissant. Et il faut aussi reconnaître le courage qu'il lui fallut pour se délivrer, sans y parvenir entièrement, de ce mauvais goût dont les hommes à barbe et à moustache de la fin du XIX^e siècle se délectaient. De cette belle exposition il faut surtout retenir une chose : la nécessité de bâtir aussi bien pour les jeunes peuples que pour les vieux. C'est la meilleure leçon qui nous soit venue d'outremer.

S. L.

IGOR STRAVINSKY PARIS VIA VENISE

Ce fut une idée lumineuse le grand rassemblement préalable, Venise, les 9, 10, 11 septembre de l'année musicale en cours. Il fallait bien que cette lagune illustre reçut du monde entier cet hommage : la première du récent opéra de Stravinsky, *The Rake's Progress*, ou mieux, puisque nous parlons européen, *La carriera d'un libertino*.

Opéra, ce n'est peut-être pas très exact comme désinence. Je pense à des tableaux d'une forcenée féerie, donc à Gozzi plutôt, le comte Carlo Gozzi qui stupéfia Venise par ses *fiabe*. Disons féerie dès lors, féerie d'un grand genre fiabesque ou le théurgique-infernal divin requiert à nouveau une primauté, où le ruisseau baroque noir des écoles ibériques-napolitaines-hambourgeoises-anglaises retrouve ou jamais une occasion de tenir le monde.

Mozart avait écrit, pour qualifier le genre, en sous-titre à Don Juan, *dramma giocoso*. C'est que c'est cela, mais en plus ample mesure, ce *grosso buffo* qui dans *Rake's* atteint ciel et terre. Il y a le ravissement, l'inspiration fournie — oui, comme dans la Mer Rouge une équipe de 16 chauffeurs se relaie pour assurer le charbon — mais il y a le sérieux, un vertigineux sérieux dans ce *buffo* dont le français arrive mal à produire l'équivalent. Articulons *commedia* associé à *divina*, l'on sent que l'on est pas convié à quoi que ce soit de futile. Les gens sont impossibles. Retour d'Aix, on voudrait que Mozart ne fut que charmant, tout rose. Mozart est dresseur de spectres à ses essentiels moments. Ou bien on vous parle Monteverdi, les yeux noyés d'extase. C'est que Monteverdi ne fait pas affaire dans une recherche des antécédents de *Rake's*. Le récitatif est trop idéalement traducteur du concept et c'est fastidieux à la longue. Vite plutôt l'adversaire, Orazio Vecchi, lequel se refusant à un asservissement pareil de la musique au texte — texte poétique écrit — lance : La musique est aussi bien poésie que la poésie même (*Tanto e poesia la musica quanto l'istessa poesia*), et, à preuve, il se livre à un contrepoint frénétique et appelle cela drôle (*del buffo*) comme s'il eût voulu dire dionysien et comme si — c'est cela qui est drôle — dionysien devait s'assimiler à gothique. C'est qu'en architecture c'était bien cela — on le voit dans les livres superbes des architectes ou le gothique respectueusement reproduit est qualifié de drôle. Disons vite aussi que ce style, toujours continué à Venise, malgré un petit Louis XV ou un petit impérial bureaucratique froid, est encore celui qui domine. Rien ne ressemble

autant à l'actuelle Inde capitaliste que Venise.

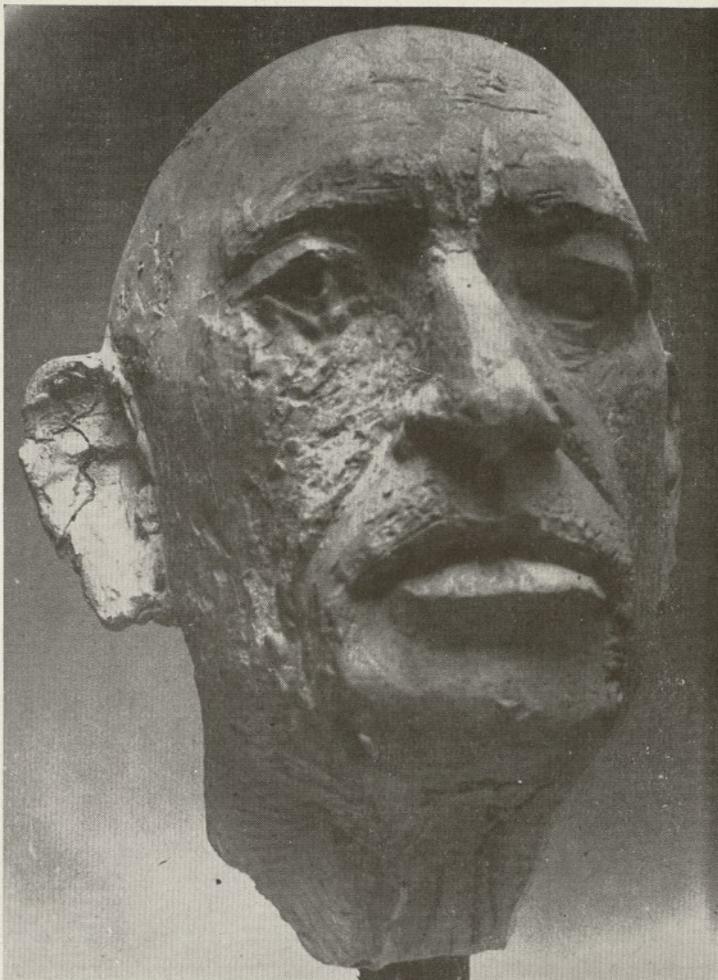
Ah mais quelle Ville! Le silence d'abord. Croiriez-vous? Un énorme bruit de voix et de pieds. Évidemment pas dans les quartiers humbles, et c'est ceux-là que j'aime. Quand on voit une gondole très usée, grise, et ce qu'elle porte : une charge de bois de cheminée pour un savant, trois réveille-matin, une statue blanche, un chat. Le chat descend, se promène, remonte.

Laissons lui le temps à cela, et surtout que l'on ne croie pas que je me livre à des à-côtés ni à des intempêtifs parallèles entre la musique et les autres arts, car ce sont bien des gravures, des bois peut-être, mais plus vraisemblablement des cuivres, de fort impressionnants cuivres de William Hogarth (Leicester-Fields 1764) qui ont décidé chez le Maître la mise en œuvre de *Rake's*.

Il fallait un livret. Un Américain, C. Kallmann, collaborant avec le poète anglais W. H. Auden, en devait fournir un excellent.

La toile se lève.

Les mesures d'introduction — do majeur — établissent d'emblée un frais diatonique salubre. Ce n'est pas de l'harmonie accompagnatrice, bien entendu, celle de Rameau que souvent transgresse Rameau. Et puis bannissons ce mot d'harmonie — Igor n'en veut à aucun prix. Disons simultanément de voix et de timbres conservant leur vie propre à des points finements fusillants furtivement justes où toute métaphysique musicale est obligée de le céder à une pratique. Oui, c'est une pratique plutôt qu'un art, une pratique célestement située (comme est l'acupuncture qui n'est pas une science), ou alors si nous voulons dire art, que ce soit au sens ancien, celui des gens, pas des esprits, quand il y avait une honnêteté dans le discernement et que le grand tact virtuose était le sublime. De même composition, composer n'avait pas le sens ridicule qu'il a acquis dans nos siècles de ruine — articulons XIX^e. Composer ne voulait que dire mettre en ordre, conduire à l'organisation le plus excellentement viable des effets acquis par l'expérience — la sienne ou celle des autres; car il y avait en outre cette modestie : presque un anonymat. Ainsi fut l'Ars Antiqua, et puis encore l'Ars Nova. C'est donc cela ou analogue à cela (car il n'y a aucune volonté de reprise fournie par une documentation) cette simultanément de voix et de timbres qui n'est pas harmonie. Mais définir est vain. Ce qui importe c'est le fait : une inconcevable attirance des masses pour cet art allégé-honnête, et du coup, on le



MARINO MARINI. Portrait de Stravinsky. New York, 1951

conçoit, la rage folle des continuateurs obstinés du morne marais symboliste. A ceux-là il faudrait la dépression encore et toujours, le diatonisme mou, le chromatisme intense, les pseudo gammes chinoises Expo 1900, des choses comme *La salive de tes baisers sent la dragée* de Gabriel Dupont, ou bien l'horrible accord de Scriabine (UT, FA-dièse, SI-bémol, MI, LA, RÉ), ou bien Fanelli ou bien Schoenberg ou Dieu sait quoi de ce raspoutinisme. Oui, des divisions malsaines qui font se perdre le courage de faire et d'exister, comme ce que rapporte Photius d'un certain Asclépiodote survenu à Alexandrie, qui quoique très heureusement né pour la musique ne fut cependant pas capable de trouver le le genre enharmonique docécanaire hémiole; il cassa non moins de 220 chevalets et puis mourut.

Boum!
De la fraîcheur, de l'air, de la limpidité. C'est Igor qui nous les procure dans la suave cantilène d'Anne. Je crois qu'il n'y a personne qui reste insensible à cette perfection-là qui est le lait des astres. On ergote, on ment après, pas pendant. Clamer au plagiat? C'est facile dès l'instant qu'il y a et quelquefois emploi, mais le principe de l'emploi, le droit à l'emploi est, il me semble, défini, justifié, préconisé dans les écrits mêmes du maître. Stravinsky se définit artisan, non *Genioum* au sens de créer — faire émaner de rien — qui est l'abominable présomption païenne. Il n'invente ni ne réinvente l'outillage, la

matière, les intervalles, les modes, les formes. Ainsi le récitatif il le prend comme il est : un peu drôle, agréablement conventionnel surtout par des accords introduits au piano — piano en l'occurrence un tantinet aquatique — qui sont exactement ceux que nécessite l'art. Et puis il s'envole et l'orchestre reprend dans un relancement virtuose, une mise en forme au prisme, le sien, domaine exclusivement vierge et infoulé où jamais l'imitation n'a pu reproduire cette qualité bouleversante qui est sienne, rien que sienne.

Donc on entendra *Rake's* au Grand Opéra de Paris dans le cours de l'hiver prochain 53.

Je dois à regret me limiter, non toutefois sans insister sur les grands airs de bravoure dévolus à une partie maîtresse, la voix mâle trépidante de l'homme vêtu en bleu qui est le héros fou de l'action, Tom Rakewell lui-même.

Ah mais il y a tant de choses. Il faudrait tout analyser mesure par mesure. J'aime mieux continuer à me promener et perdre mes amis à tout jamais dans les petites rues; et en retrouver d'autres, mes chers pigeons, dont l'amitié m'est sans retard prouvée par d'opulents cadeaux qu'ils laissent choir sur ma tête. Je ne leur reproche qu'un petit manque de discernement. Il y avait là tant de beau monde, tant d'érudits à linge dur (*il frac è di rigore*, voyait-on sur l'affiche) sans conteste plus dignes que moi de cette générosité.

C. A. CINGRIA.

IRRÉALISME DE DE SICA

Une dernière fois — puisqu'il nous sera bientôt donné, je l'espère, de voir *Umberto D.* — qu'il me soit permis de parler de *Miracle à Milan* et de dire tout le très grand bien que j'en pense.

Non pas que j'admire aveuglément les films de la nouvelle école italienne, dont le succès doit beaucoup à une mode, mais avec Vittorio de Sica (et Zavattini), qu'on le veuille ou non, on se trouve placé devant quelque chose de tellement singulier que la position de spectateur bénévole n'est plus de mise, et qu'il faut donner son témoignage.

Venu au cinéma dans une époque où celui-ci, malgré quelques beaux retours de flamme, a l'air de traîner en longueur (et en langueur) une irrémédiable agonie, œuvrant dans un pays qui est bien aussi déchu, quant aux arts du spectacle, que la France, l'Angleterre et tous les autres que l'on dit civilisés, Vittorio de Sica, dès son premier film, nous émerveilla. Le plus étonnant est qu'à la différence de la plupart de ses confrères il ne nous ait pas encore déçus, et que de *Sciuscià* au *Volteur de bicyclette* et à *Miracle à Milan*, chaque fois, il se soit dépassé lui-même.

Miracle à Milan est à mes yeux le meilleur film, et le plus curieux, qui ait paru sur les écrans depuis au moins douze à quinze ans. La partie étant d'autant plus difficile à gagner qu'il ne s'agit pas d'une œuvre simplement dessinée, située dans un milieu photogénique et fruste, à la manière des magnifiques *Olvidados* ou de *La terre tremble*, mais d'une création beaucoup plus subtile, intellectuelle (dirait-on volontiers, si le mot ne se prenait un peu en mauvaise part) et qui ne doit rien qu'à ses deux auteurs. Le cinéma eût-il existé au XVIII^e siècle, alors je crois que l'on aurait placé *Miracle à Milan* dans ce que l'on nommait (et l'on en raffolait) les contes philosophiques; car, sous le couvert d'une petite histoire fantastique, c'est la description de la naissance et de la mort d'une société qui fait le sujet véritable du film.

Passons sur les premières scènes, qui sont les seules à avoir généralement enchanté critiques et amateurs de cinéma, et qui sont, en effet, de très bon cinéma, mais qui renouvellent assez peu ce qu'avaient créé Chaplin et Clair, entre autres. Le grand film, le réveil des miséreux, sur le terrain vague où le bon Toto a partagé l'abri nocturne (un gros tuyau) de



l'homme qui est devenu son ami après lui avoir volé sa valise. Il y a là quelques suites d'images (ou séquences), pour parler comme les spécialistes, celles où les clochards essaient de se réchauffer en piétinant le sol d'une sorte de danse, à l'endroit où une trouée du brouillard a projeté une tache de soleil, fugitivement, sur la neige, quelques séquences, dis-je, qui sont bouleversantes au plus haut point. Ni danse de vifs, ni danse des morts, ni danse rituelle, ni tam-tam de truands, mais de tout cela un peu, et jamais rien au cinéma n'avait rendu si simplement et si parfaitement la phase originelle d'un monde. A partir de cette salutation (sous forme de gigue) au lever du jour, le film se développe dans un climat absolument surréel, suivant un ordre aussi absurde que logique.

Avec l'arrivée des gueux les plus disparates, futurs citoyens de cette république besacière, avec le déversement du contenu des poubelles urbaines, seul matériau mis à la disposition des susdits, voici poindre les germes (chaque fois représentés par quelques images irremplaçables) du luxe, de l'esclavage, de l'envie, de la trahison, de l'érotisme et des rivalités, germes de mort ici tout aussi bien (ou mal) que dans les grandes sociétés modernes, et qui se développeront un peu plus tard, quand le pigeon miraculeux, issu d'un au-delà, aura donné la toute-puissance au bon Toto. Voici croître à vue d'œil la société dérisoire, voici triompher la bonté énorme du bon Toto, laquelle est un reflet de la bonté (mise en évidence par tous leurs films) de Vittorio De Sica et de Zavattini, mais qui ne savent que trop, ces deux-là, que toute bonté est une merveille gratuite, incapable de triompher longtemps à la face de la terre. Et voici, mais sous les espèces du sourire et du rire le plus

fou, l'absolu pessimisme des deux auteurs, qui n'ont accordé toutes les chances (miraculeuses) à leur héros que pour mieux montrer qu'il n'est pas de chemin d'évasion et que toutes les voies de ce monde conduisent également à la destruction et à la mort. Des commentaires, à ce dernier propos, nous entraîneraient trop loin. Constatons simplement que Vittorio De Sica, qui est sans doute un *révolté*, n'est en aucune façon un *révolutionnaire*; puisque le propre du révolutionnaire est d'être un optimiste qui croit à la vertu régénératrice de la violence.

Il serait vain de vouloir raconter l'œuvre, l'une des plus touffues, l'une des plus riches en gags de toute espèce que nous ayons contemplée depuis très longtemps. Dans le domaine du merveilleux, De Sica et Zavattini s'en donnent à cœur joie; c'est le vrai miracle de *Miracolo a Milano* que pas un instant ils ne soient débordés (au rebours de presque tous ceux qui se sont essayés récemment au cinéma fantastique) par la grande licence qu'ils se sont octroyée, et que jamais ils ne restent inférieurs à leurs desseins. Cela étant dû, pour une bonne part, au soin extrême apporté dans le choix du décor, et des accessoires et surtout des comparses qui sont tous *extraordinaires* sans jamais être *faux* (il faut remonter aux anciens films de Chaplin pour trouver tant de qualité aux personnages de second plan). Le mot de soin, d'ailleurs, pourrait tomber à chaque ligne dès que l'on a commencé d'écrire sur Vittorio De Sica, car rien ne définit (et ne distingue) mieux les œuvres de ce metteur en scène qu'un tel caractère de perfection méticuleuse, qui ne saurait provenir que d'un travail acharné! Ainsi, c'est un jeu malaisé que celui de la loque, et beaucoup s'y sont perdus dans un triste défilé

de chie-en-lit; mais Vittorio De Sica a mené ce jeu-là de la façon la plus exemplaire.

Cependant le meilleur du film, à mon avis, est dans certaines suites d'images que l'on pourrait bien appeler des *illuminations*: celle, à quoi, j'ai déjà fait allusion, de la danse des gueux sur le terrain gelé, celle du théâtre crépusculaire, celle des jaillissements de pétrole et de la fantasmagorie nocturne dans la cité de cabanes, celle, enfin, de l'envolée du peuple misérable, qui traverse le ciel de Milan comme un volier d'oiseaux migrateurs, à la recherche d'un lieu, mais hors de ce monde, où le mot « bonjour » ait en toute vérité le sens de *bon jour*. Telles scènes dépassent absolument les trouvailles cinématographiques que l'on est convenu de nommer des gags, et qui abondent, d'ailleurs, au cours du film. Soutenues par une musique d'orgue de Barbarie qui leur convient si parfaitement que là encore, il faut applaudir au *soin* de De Sica, elles atteignent à un climat intensément poétique qui rejoint celui des grands phénomènes naturels, mais que j'admire davantage parce que de toutes pièces il a été composé par un homme, avec tendresse et avec ironie. En rêve, quelquefois, il semble que l'on ait entrevu des images du même ordre; ce serait pourtant diminuer *Miracle à Milan* que d'y voir tout simplement un rêve, et je crois que les intentions du metteur en scène vont plutôt dans le sens d'un réalisme magique, qui est bien aussi la marque de Zavattini.

Deux hommes, après que l'on est sorti de la salle de projection, qui sont devenus pour vous des amis véritables; il n'y a pas beaucoup d'auteurs cinématographiques dont l'on pourrait dire autant.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES.

