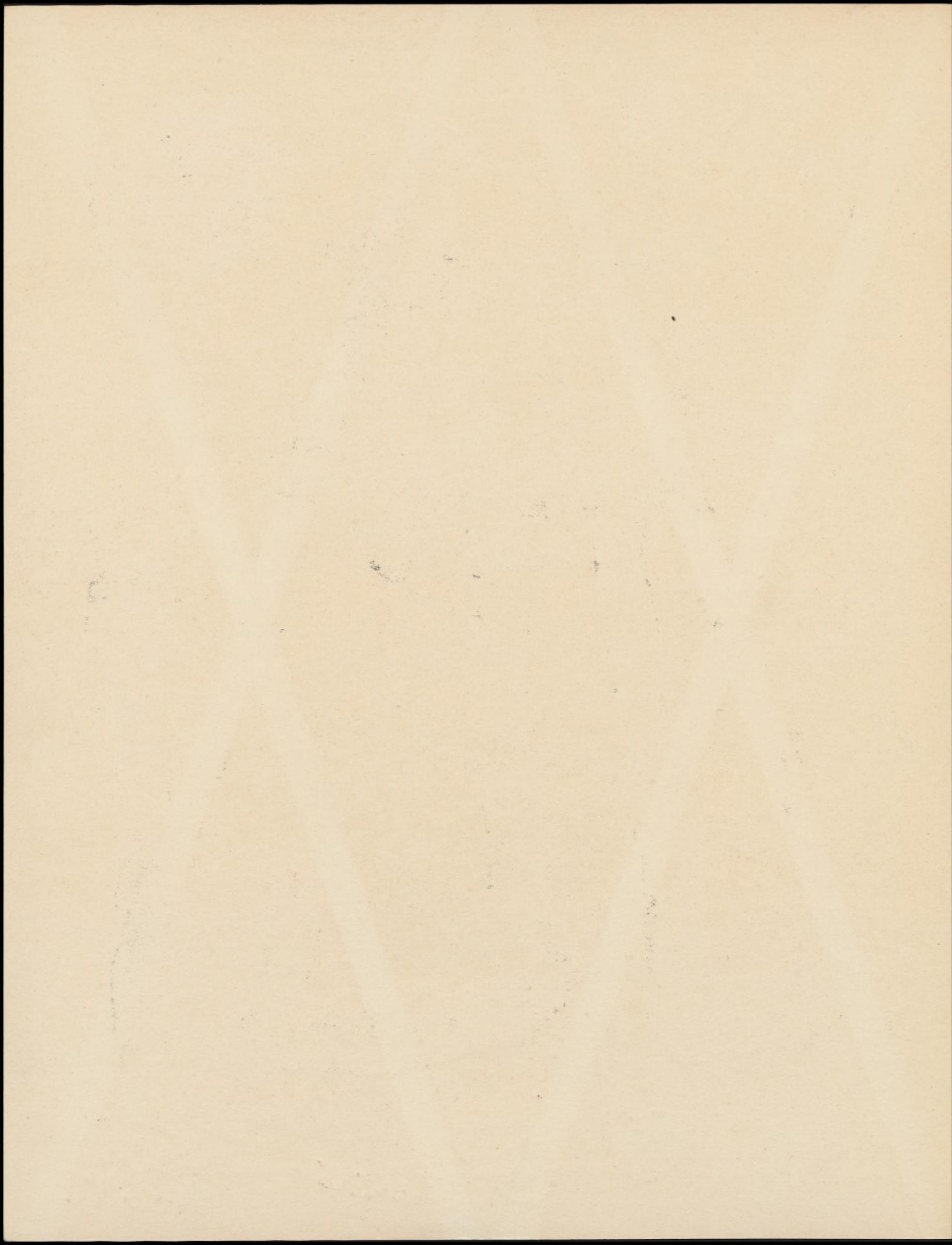




miró

XX^B • SIÈCLE • ART • SUR • L'ART • FIGURE • 4-1954





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

RAPPORT SUR L'ART FIGURATIF

VIVRE SON ART par PIERRE COURTHION	3
LE PEINTRE SOLLICITÉ PAR LES ÉLÉMENTS par GASTON BACHELARD	11
L'ARTISTE ET L'ÉVÉNEMENT par JEAN CASSOU	13
ÉVOLUTION ET RAYONNEMENT DE L'EXPRESSIONNISME par W. GROHMANN	19
MONDRIAN PEINTRE FIGURATIF par MICHEL SEUPHOR	25
LA CRÉATION ARTISTIQUE par JACQUES VILLON	31
DANGER DE MORT par JEAN ARP	33
NOUVELLES PENSÉES par GEORGES BRAQUE	34
PROPOSITIONS POUR UNE THÉORIE DE L'ART FIGURATIF par J. R. BREST	35
NOTES ON SCULPTURE by HENRY MOORE	45
SIGNES par HENRI MICHAUX	47
VOIE SANS ISSUE par CHARLES LAPICQUE	51
DE LA NATURE A L'ABSTRACTION ET DE L'ABSTRAIT A LA RÉALITÉ par R. V. GINDERTAEI	55
REPRODUCTIONS EN COULEURS (QUADRICHROMIES ET LITHOGRAPHIES)	
VAN GOGH: Les tournesols (détail)	face page 12
JEAN BAZAINE: Chicago	» » 40
JOAN MIRÓ: Figure devant la lune	» » 42
ROBERT DELAUNAY: Les coureurs	» » 60
FERNAND LÉGER: Étoile Polychrome	» » 74
LE CORBUSIER: Bogota	» » 74
HENRI MATISSE: Lithographie en couleurs d'après un « découpage »	face page 34
HENRI MATISSE: Lithographie en couleurs d'après un « découpage »	face page 34
LITHOGRAPHIES EN COULEURS ET GRAVURES ORIGINALES:	
MANESSIER: Lithographie originale en couleurs	face page 16
JEAN ARP: Relief. Bois gravé.	» » 32
JEAN ARP: Relief. Bois gravé	» » 32
VASARELY: Projet pour une tapisserie. Lithographie originale en couleurs	face page 76
CHRONIQUES DU JOUR. LES EXPOSITIONS: <i>Une tâche gigantesque</i> par Philippe Soupault; <i>Léger et la figure humaine</i> par Pierre Courthion; <i>Deux sculpteurs à la Biennale de Venise</i> par B. Joppolo; <i>Œuvres récentes de Manessier</i> par C. Bourniquel; « <i>Découpages d'Henri Matisse</i> » par S. L.; <i>Un nouvel essor de la Tapisserie</i> par Léon Degand; <i>Jacobsen</i> par J. Dewasne; <i>Capogrossi à Milan</i> par M. Seuphor; <i>Geer Van Velde</i> par Samuel Beckett; <i>Les Cubistes</i> par P. C.; Livres, notes, etc.	

EXEMPLAIRE DE LUXE

3

Paraît quatre fois par an - Prix du numéro simple : fr. 1.250, de ce n° double : fr. 2.500 - Abonnement à 4 numéros simples ou 2 numéros doubles : fr. 4.000 - Étranger: 12 dollars

Abonnement aux exemplaires de luxe : Fr. 16.000

VENTE ET ABBONNEMENTS :

FERNAND HAZAN, ÉDITEUR

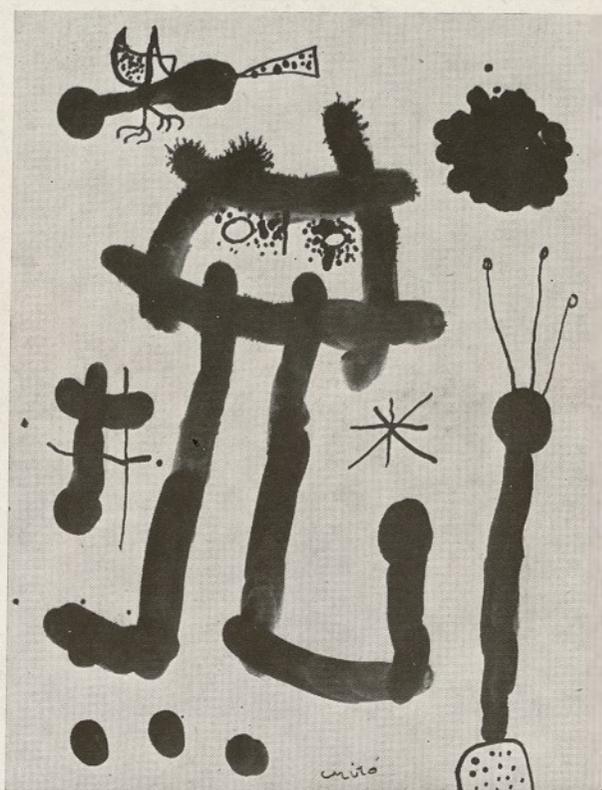
35, 37 RUE DE SEINE, PARIS 6^e
C. C. P. PARIS 5235.17

ANGLETERRE

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

PAYS-BAS

L. J. C. BOUCHER, NOORDEINDE 39A
LA HAYE



MIRÓ : Dessin à l'encre de chine. Barcelone, 1953

Nous prions nos abonnés, nos lecteurs et nos collaborateurs de bien vouloir excuser le retard apporté à la publication de ce numéro. Ce retard est dû à une longue maladie de M. San Lazzaro qui a été forcé d'interrompre pendant plusieurs mois toute activité.

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que ce numéro 4 (double) intitulé Rapport sur l'art figuratif, n'a pas été conçu dans cet esprit rancunier qui fausse actuellement toute polémique. Bien que des grands mots et des gros mots soient encore échangés de part et d'autre, il n'y a plus aujourd'hui de véritable querelle entre abstraits et figuratifs.

Il aurait été d'ailleurs « oiseux de plaider en faveur du maintien de la représentation ou de sa suppression, car l'analyse de l'art du passé nous donne la preuve que la figure représentative n'a pas d'importance en soi : il nous est seulement permis de chercher à comprendre quel est son rôle et pourquoi une nouvelle conception spirituelle peut nécessiter des appuis qui ne soient pas représentatifs ainsi qu'il advient de nos jours ». C'est l'opinion de notre collaborateur, M. Jorge Romero Brest, et il nous est difficile de ne pas la partager.

Le prochain numéro double, qui sera entièrement consacré à La Matière et le Temps dans les Arts plastiques, paraîtra au printemps 1954.

Il a été tiré à part, de ce numéro, 30 exemplaires de luxe comportant les gravures originales signées et numérotées par les artistes.

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

Vivre son art

par Pierre Courthion

Nous devons le reconnaître : pour l'artiste d'aujourd'hui, le thème figuratif (1) a perdu beaucoup de son attrait. Faut-il le déplorer ? Personnellement, je ne le crois pas. Cette désaffection tient en partie à la multiplication de l'image fixe et mobile par les procédés mécaniques de la photographie et du cinéma. Ces inventions n'ont-elles pas contribué à éclairer le spectateur mal orienté qui, dans les arts plastiques, donnait trop d'importance à la chose représentée ? Et n'est-ce pas aussi grâce à elles que les cubistes ont pu faire leur révolution en fondant accessoirement le thème figuratif dans les éléments purement plastiques de la composition ?

Aussi, aucun homme sensible à ce que dégage une œuvre d'art ne dirait, de nos jours, comme on l'a fait trop longtemps, que la peinture et la sculpture sont des arts d'imitation. Un sujet ? Ce n'est guère en soi qu'un prétexte permettant à l'artiste de concentrer sur une donnée repérable les possibilités de son expression personnelle. Le sujet vaudra donc pour autant que l'artiste lui aura donné par son art seul un pouvoir qualitatif, un pouvoir transmissible d'émotion, ce qu'il peut faire aussi bien en se concentrant sur un thème moins défini, moins directement reconnaissable ou même, comme on dit, plus « abstrait ».

« Trop souvent, m'écrivit Gaston Bachelard, l'objet est un kyste qui arrête toute circulation des forces et des couleurs. A force de reconnaître, on désapprend de connaître ». Rien n'est plus vrai : l'objet ne doit pas être une distraction. Mais ceci ne veut pas dire que nous trouvions nécessairement un enrichissement à regarder des œuvres qui s'interdisent d'être en *quoi que ce soit* la *présentation* d'un thème emprunté à l'univers visible. De même que, dans le premier cas, l'auteur peut abuser de ce qu'on appelait autrefois l'*anecdote*, il peut aussi bien, dans le second cas, s'anémier s'il refuse toute nourriture dans ce que lui offre non seulement l'univers visible, mais l'univers sensible tout entier.

Que seraient, privées de la connaissance intuitive qui est à la source de toute création artistique, des spéculations intellectuelles sur le cercle et le carré ? Nous voulons bien admettre que Benedetto Croce, dans son *Estetica*, a un peu trop diminué la part

1. Nous employons ce mot dans son sens de représentation d'objets, de végétaux, d'animaux, de personnages.

SAN ZENO (VERONE). Portail. Sculpteurs anonymes du IX^e siècle (Détail)





SAN ZENO (VERONE). Détail du Portail

(Photo E. Winizki, Dietikon-Zürich)

organisante dans l'élaboration de l'œuvre d'art. Il y aurait lieu, selon nous, de distinguer, dans la gestation de celle-ci, le temps du travail inspiré (qui ne peut pas être séparé de l'intuition) et celui de la méditation à laquelle l'artiste se livre à chaque étape de son ouvrage quand, laissant tomber les outils, il s'arrête pour réfléchir. Mais prétendre qu'au cours même du travail, quand il touche ou taille la substance dans laquelle sa main opère le miracle, cet ouvrier inspiré qu'on appelle un artiste peut se passer des éléments que, sous des formes multiples : souvenirs, apports immédiats, projets, etc..., le monde sensible amène à sa perception, c'est confondre l'art avec la science, renier sa fonction véritable, le décapiter, par conséquent, de son principal attribut qui est de s'« incarner » dans une matière. C'est en faire un hybride, l'essai sans résonance d'une production concertée.

En art, l'académisme est à double face. Il ne joue pas uniquement sur le seul fait que, peintre, j'écarte de mon ouvrage les éléments plastiques qui seuls en justifient la qualité, pour donner à voir, par exemple, non pas ce que je sens être, mais, avec grandiloquence ou sans aucune sorte d'imagination, ce que mes yeux voient d'un coucher de soleil ou d'un visage. L'académisme joue aussi bien dans l'autre sens. Imaginons que, peintre, je m'efforce de construire une espèce d'abstraction à l'aide de calculs qui ne sauraient entrer dans l'expression même de l'effusion artistique. Voulant penser ma forme comme si elle était elle-même une pensée, comme si sa vie fût réglée par la vie des idées, j'en arriverai à rejeter les éléments dont ma perception est sans cesse enrichie par ce qui m'entoure, — éléments dont l'ensemble a sur mes sens et sur mon esprit une répercussion de laquelle l'artiste est souvent inconscient. Ainsi, je

SAN ZENO (VERONE). Détail du Portail

(Photo E. Winizki, Dietikon-Zürich)





SAN ZENO (VERONE). Portail : La Cène

(Photo E. Winizki, Dietikon-Zürich)

réduirai inévitablement mon travail à une sorte de démonstration maniérée et sans poids, à un immobilisme stérilisant.

On le voit : que je me serve avec abus de l'univers visible ou que j'en écarte délibérément toute aubaine, l'appauvrissement est des deux côtés : d'une part dans la copie de ce que mes yeux voient; de l'autre dans la présentation de quelque chose de théorique, de cérébral, qui n'est plus de l'art, et qui n'est pas non plus de la science.

Reproduction calquée de la nature et schéma aride d'une pensée. Telles sont les deux voies qui mènent à la négation de l'art parce qu'elles lui ferment l'une

et l'autre toute possibilité originelle de création.

Le thème de ce rapport et les développements qui en sont faits ici pourraient donc avoir l'utilité, en ramenant à sa juste valeur la part du figuratif dans l'œuvre d'art, de montrer, en revanche, je ne dirai pas les frontières de la plasticité (puisque l'art n'a pas de limites dans les pouvoirs de son développement), mais ce qui appartient en propre et en permanence à la création artistique, ce qui lui est profondément essentiel. Certes, les éléments qui concourent à cette création sont si complexes, les sources auxquelles les formes doivent existence en cherchant sans répit leur renouvellement sont si nombreuses qu'il serait étrangement présomptueux de prétendre



SERRABONE. Tribune

(Photo E. Winizki, Dietikon-Zürich)



SERRABONE. Tribune

(Photo E. Winizki, Dietikon-Zürich)

établir sur ce point une doctrine. Une chose toutefois nous paraît certaine : sans intuition (1), l'artiste égaré n'est plus en mesure d'être un artiste et de poursuivre en tant que tel son chemin.



S'il résulte de notre étude qu'une quantité d'œuvres extraordinaires appartiennent à ce que nous appelons l'art figuratif, le fait que ces œuvres sont figuratives n'est donc pas le critère de leur importance. Qu'est-ce alors qui, en elles, va jusqu'à rendre valable le sujet représenté ? Ne serait-ce pas leur indissoluble unité ? L'artiste *colle* si étroitement avec le thème qu'il nous donne à voir, que celui-ci se trouve absolument intégré au travail de la création. D'où cet effet transcendant qu'irradient alors, *sans exception, tous* les éléments de son ouvrage.

Que si, maintenant, dans ces éléments qui concourent à l'unité de l'ensemble, nous n'en trouvons aucun qui soit de représentation, le résultat n'en pourra pas moins être une harmonieuse présentation

1. Nous donnons à ce mot sa plus large extension. L'intuition, c'est la connaissance soudaine, spontanée, indubitable, indépendante, par conséquent, de toute démonstration. L'intuition est en quelque sorte un sens supérieur où seraient réunies à la fois les qualités de tous les autres sens, mais en faveur d'une perception plus haute, qui négligerait l'utilité immédiate que réclame notre instinct, pour regarder comme à travers les choses, et obtenir la révélation de leur secret.

de formes et de couleurs. Les thèmes dits ornementaux peuvent être beaucoup plus qu'une stylisation simplement décorative. Il suffit pour s'en convaincre de se rappeler les ornements groupés des néolithiques, le labyrinthe, les arabesques de l'art hispano-mauresque, les entrelacs irlandais du VIII^e siècle, bref : les mille combinaisons du signe, du rythme et de la forme en soi. Mais cet art — et c'est là-dessus que je voudrais insister — s'il nous émeut quand nous sommes en présence de l'un ou l'autre de ses imposants résultats, c'est parce qu'il a été, à un moment donné, la complète expression d'un individu ou d'une communauté, et qu'il est, par conséquent, tout imprégné de vie extérieure et intérieure. Son auteur a imprimé un ordre rythmique, une monumentalité expressive à une substance matérielle, selon le désir constructif qui le travaillait et auquel se ramenait tout ce qui, corps et âme, l'impressionnait.

Je veux bien que, de prime abord, l'art non figuratif paraisse se prêter moins que l'autre à l'effusion artistique. Mais s'il semble plus convenu, plus réfléchi, s'il se rapproche parfois dangereusement du chiffre, du stylisé, il peut aussi bien aboutir au style. A une condition cependant : c'est que, noué à un thème plastique, ce qu'il nous donne à voir parvienne à nous toucher et que nous y sentions la marque d'une main inspirée. Et cette présentation ne nous touchera que dans la mesure où, loin d'être l'objet d'un calcul intellectuel, d'un assemblage fait

à coups de logique, elle sera l'effet d'une poussée intérieure, la libre expression d'une foi, tout au moins d'une pleine assurance.



L'art pariétal d'Altamira et de Lascaux, ne le sentons-nous pas, dans sa seule et pure expression plastique, tout imprégné de magie, comme l'est encore partiellement aujourd'hui l'art des nègres d'Afrique et d'Océanie? Pour les archaïques grecs, la mythologie n'était-elle pas une religion inspiratrice d'énergie et de métamorphoses? Les figures des Égyptiens nous frappent par leur volume compact et ramassé en quoi se concentre tout une allégorie de la vie et surtout de la mort. Échappant à l'historicité, ces figures gardent dans la pierre ou sur la peinture des sarcophages toute leur présence d'art. Et les grandes processions que composèrent les mosaïstes de Ravenne en rassemblant leurs *tessere* sur le ciment frais sont pour nous une source toujours actuelle d'émotion.

Volontairement, je ne m'étendrai pas sur les Renaissants, ces grands *représentateurs* qui ont joué inimitablement de l'optique physique et de la perspective. Pourquoi ont-ils cessé de nous toucher pleinement? Ne serait-ce point parce qu'ils ont été jusqu'à donner parfois au sujet une importance dangereusement indiscrète? Et cela, parce que leurs magnifiques fabrications manquent souvent de cette intime et simple persuasion qui animait leurs précurseurs. Je pense à l'optique spirituelle des sculpteurs de San Zeno, de Chartres et d'Amiens. Et je revois le merveilleux accord d'abstrait et de concret que réalisent les fresques et les peintures des « Primitifs » siennois et florentins. Je me rappelle avec prédilection la *Maestà* de Duccio, le Giotto avec Scrovegni, l'Ucello de la *Profanation de l'ostie*, l'Andrea del Castagno du cloître de Sant'Apollonia, et tout Piero della Francesca, si riche en monumentalité dans ses œuvres où le sujet s'est assimilé si étroitement les qualités purement plastiques, qu'on ne saurait plus l'en séparer.

L'art n'est donc pas dans les figures en tant que celles-ci sont des représentations. Il est dans la résonance de l'expression par les lignes, les rythmes (gestes), les proportions. Le sculpteur anonyme qui, à San Zeno de Vérone, a martelé les deux vantaux de bronze du portail, ce chef-d'œuvre de tous les temps, montre là des scènes bibliques et des scènes de la Légende dorée. Mais il n'est pas grand parce qu'il a choisi ces sujets. Il est grand parce qu'il a donné à la présentation de ces thèmes une monumentalité, un rythme de volumes, une plasticité qui nous touchent profondément. Il est grand surtout parce que l'ensemble de sa sculpture est un acte de foi auquel tout se rattache et tout concourt. Et alors même que nous parviendrions à retrouver l'état-civil de ce visionnaire inconnu, et à prouver que les actes de sa vie n'avaient rien d'édifiant par rapport à la morale ordinaire, ce qu'il a fait n'en serait pas moins cette œuvre là, cette œuvre incomparable.

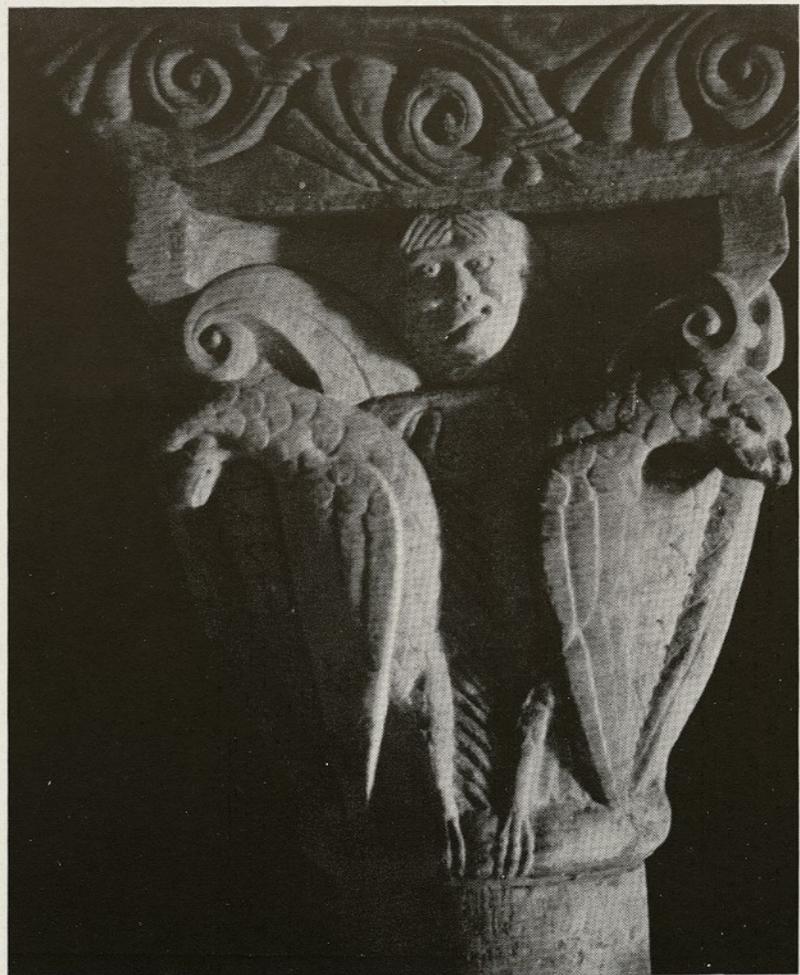
Voilà, je crois, le nerf de la création. Nous l'avons touché. Il s'agit tout d'abord, pour l'artiste, de vivre son art et de le vivre avec assez d'intensité et de ferveur. N'est-ce pas ce qu'a fait, une dizaine de

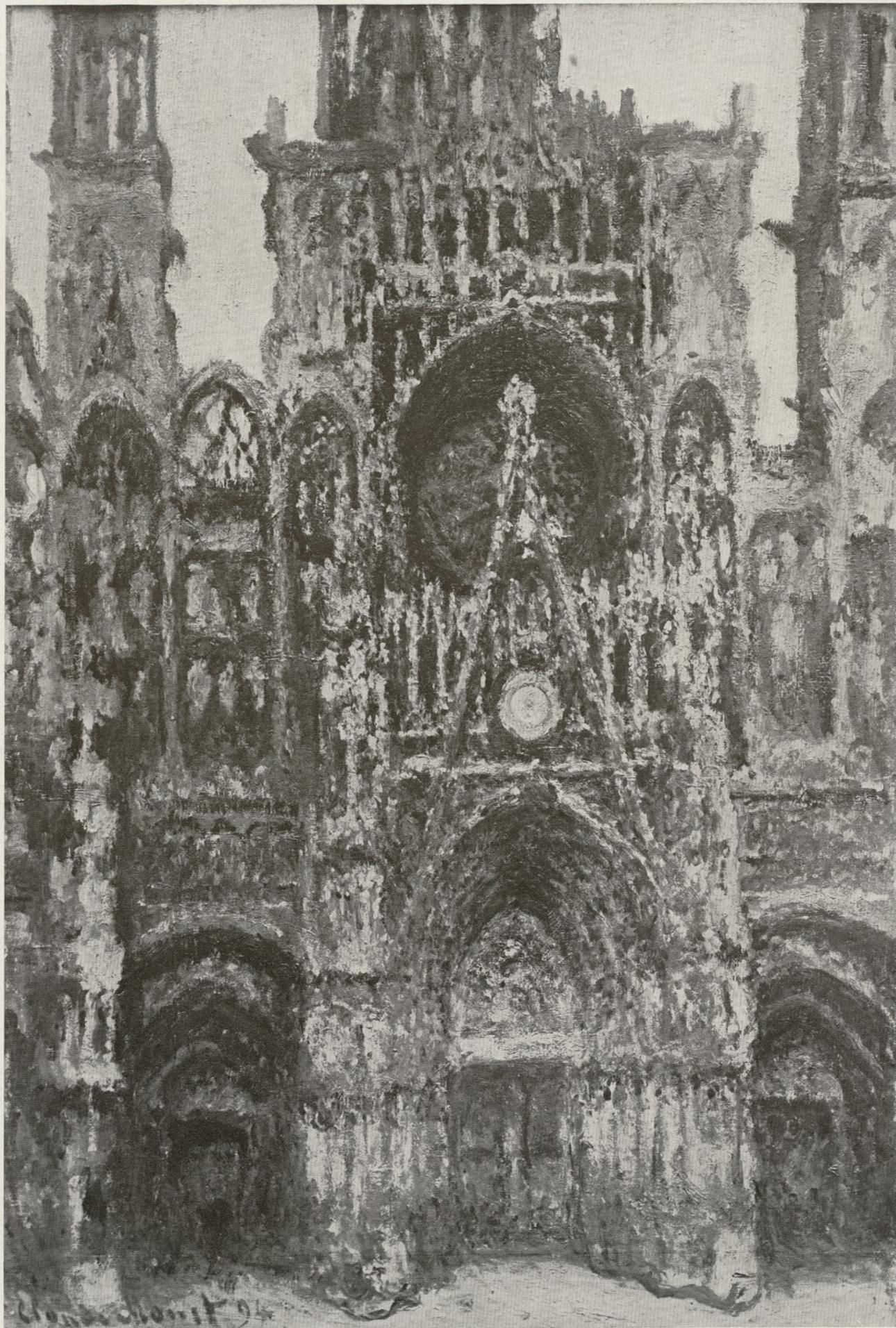
siècle après le maître inconnu de San Zeno, un peintre hollandais flamboyant, un mystique? Quand l'homme est ainsi chargé d'émotion, avec tout ce qui peut y entrer d'élevé et de transcendant, et que cet homme a en lui la possibilité de donner expression à tout cela, alors, il n'y a plus à se perdre dans de vaines querelles et à s'efforcer de départager ce qui dans son art *indivisible* est figuratif et ce qui ne l'est pas. Il n'est plus question que de l'amour dont l'œuvre est porteuse. Quel qu'en soit le mode de présentation, que la Sainte Face soit reconnaissable dans les plis de la véronique ou qu'elle se cache dans cette vigne ou dans ce champ de blé sur lequel saigne un soleil tournoyant; que ce qui est source de lumière pour des esprits religieux, révolte ou mystérieux dépassement pour d'autres soit même figuré (je demande pardon pour ce mot qui me vient ici tout naturellement) dans la rigoureuse manifestation de quelques traits, de quelques plans, de quelques lumières assemblés sous le coup de l'émotion intérieure, alors, tout se tait. Nous sommes attirés, émus, modifiés par une œuvre unique dont les moyens ne sont pas autre chose qu'un langage visuel pour exprimer le cri de douleur ou de joie d'un être humain, lequel, parce qu'il est artiste, porte et transporte avec lui l'humanité tout entière.

PIERRE COURTHON

SERRABONE. Tribune

(Photo E. Winizki, Dietikon-Zürich)





CLAUDE MONET. La Cathédrale de Rouen

(Photo Giraudon)

Le peintre sollicité par les éléments

par Gaston Bachelard

Avant l'œuvre, le peintre, comme tout créateur, connaît la rêverie méditante, la rêverie qui médite sur la nature des choses. Le peintre, en effet, vit de trop près la révélation du monde par la lumière pour ne pas participer de tout son être à la naissance sans cesse renouvelée d'un univers. Aucun art n'est plus directement créateur, manifestement créateur, que la peinture. Pour un grand peintre, méditant sur la puissance de son art, la couleur est une force créante. Il sait bien que la couleur travaille la matière, qu'elle est une véritable activité de la matière, que la couleur vit d'un constant échange de forces entre la matière et la lumière. Aussi, par la fatalité des songes primitifs, le peintre renouvelle les grands rêves cosmiques qui attachent l'homme

aux éléments, au feu, à l'eau, à l'air céleste, à la prodigieuse matérialité des substances terrestres.

Dès lors, pour le peintre, la couleur a une profondeur, elle a une épaisseur, elle se développe à la fois dans une dimension d'intimité et dans une dimension d'exubérance. Si, un instant, le peintre joue avec la couleur plate, avec la couleur unie, c'est pour mieux gonfler une ombre, c'est pour solliciter ailleurs un rêve de profondeur intime. Sans cesse, durant son travail, le peintre mène des songes situés entre la matière et la lumière, des songes d'alchimiste dans lesquels il suscite des substances, augmente des luminosités, retient des tons trop brutalement éclatants, détermine des contrastes où l'on peut toujours déceler des luttes d'éléments. Les dynamismes

VAN GOGH. Meules en Provence

(Photo Vizzavona)



si différents des rouges et des verts en sont des témoignages.

Aussi dès qu'on rapproche les thèmes alchimiques fondamentaux des intuitions décisives du peintre, on est frappé de leur parenté. Un jaune de Van Gogh est un or alchimique, un or butiné sur mille fleurs, élaboré comme un miel solaire. Ce n'est jamais simplement l'or du blé, de la flamme, ou de la chaise de paille : c'est un or à jamais individualisé par les interminables songes du génie. Il n'appartient plus au monde, mais il est le bien d'un homme, le cœur d'un homme, la vérité élémentaire trouvée dans la contemplation de toute une vie.

Devant une telle *production* d'une matière nouvelle, retrouvant par une sorte de miracle les forces colorantes, les débats du figuratif et du non-figuratif se détendent. Les choses ne sont plus seulement peintes et dessinées. Elles naissent colorées, elles naissent par l'action même de la couleur. Avec Van Gogh, un type d'ontologie de la couleur nous est soudain révélé. Le feu universel a marqué un homme prédestiné. Ce feu, au ciel, grossit justement les étoiles. Jusque-là va la témérité d'un élément actif, d'un élément qui excite assez la matière pour en faire une nouvelle lumière.



Car c'est toujours par son caractère actif qu'un élément primordial sollicite le peintre. Un choix décisif est fait par le peintre, un choix où il engage sa volonté, une volonté qui ne changera pas d'axe jusqu'à l'accomplissement de l'œuvre. Par un tel choix, le peintre atteint à la *couleur voulue*, si différente de la couleur acceptée, de la couleur copiée. Cette couleur voulue, cette couleur combattive entre dans la lutte des éléments fondamentaux.

Voyons par exemple la lutte de la pierre et de l'air.

Un jour, Claude Monet a voulu que la cathédrale fût vraiment aérienne — aérienne dans sa substance, aérienne au cœur même de ses pierres. Et la cathédrale a pris à la brume bleue toute la matière bleue que la brume elle-même avait pris au ciel bleu. Tout le tableau de Monet s'anime dans ce transfert du bleu, dans cette alchimie du bleu. Cette sorte de mobilisation du bleu mobilise la basilique. Sentez-la, en ses deux tours, trembler de tous ses tons bleus dans l'air immense, voyez comme elle répond, en ses mille nuances de bleu, à tous les mouvements de la brume. Elle a des ailes, des bleus d'aile, des ondulations d'ailes. Un peu de ses pourtours s'évapore et désobéit doucement à la géométrie des lignes. Une impression d'une heure n'eût pas donné une telle métamorphose de la pierre grise en pierre de ciel. Il a fallu que le grand peintre entendît obscurément les voix alchimiques des transformations élémentaires. D'un monde immobile de pierres il a fait un drame de la lumière bleue.

Bien entendu, si l'on ne participe pas, du fond même de l'imagination des éléments matériels, au caractère normalement excessif de l'*élément aérien*, on méconnaîtra ce drame des éléments, cette lutte de la terre et du ciel. On accusera d'irréalité le tableau au moment même où il faudrait, pour avoir le bénéfice de la contemplation, aller au centre même de la réalité élémentaire, en suivant le peintre dans sa volonté primitive, dans sa confiance indiscutée à un élément universel.

Un autre jour, un autre songe élémentaire retient la volonté de peindre. Claude Monet veut que la cathédrale devienne une éponge de lumière, qu'elle absorbe en toutes ses assises et en tous ses ornements l'ocre d'un soleil couchant. Alors, dans cette nouvelle toile, la cathédrale est un astre doux, un astre fauve, un être endormi dans la chaleur du jour. Elles jouaient plus haut dans le ciel, les tours, quand elles recevaient l'élément aérien. Les voici plus près de terre, plus terrestres, flambant seulement un peu comme un feu bien gardé dans les pierres d'un foyer.

Là encore, on mutile les réserves de rêverie que contient l'œuvre d'art si l'on n'adjoint pas à la contemplation des formes et des couleurs une méditation sur l'énergie de la matière qui nourrit la forme et projette la couleur, si l'on ne sent pas la pierre « agitée par le travail intérieur du calorique ».

Ainsi, d'une toile à l'autre, de la toile aérienne à la toile solaire, le peintre a réalisé une transmutation de matière. Il a enraciné la couleur dans la matière. Il a trouvé un élément matériel fondamental pour enraciner la couleur. Il nous invite à une contemplation en profondeur, en nous appelant à la sympathie pour l'élan de coloration qui dynamise les objets. Avec de la pierre, il a fait, tour à tour, de la brume et de la chaleur. On s'exprime bien pauvrement quand on dit que l'édifice « baigne » dans un crépuscule voilé ou dans un crépuscule éclatant. Pour un vrai peintre, les objets créent leur atmosphère, toute couleur est une irradiation, toute couleur dévoile une intimité de la matière.



Si la contemplation de l'œuvre d'art veut retrouver les germes de sa création, elle doit accueillir les grands choix cosmiques qui marquent si profondément l'imagination humaine. Un esprit trop géométrique, une vision trop analytique, un jugement esthétique qui s'encombre de termes de métier, voilà autant de raisons qui arrêtent la participation aux forces cosmiques élémentaires. Cette participation est délicate. Il ne suffit pas de contempler une pièce d'eau pour comprendre l'absolue maternité de l'eau, pour sentir que l'eau est un élément vital, le milieu primitif de toute vie. Que de peintres manquant de la sensibilité spéciale requise pour les mystères de l'eau durcissent la nappe liquide et font, comme dit Baudelaire, « nager les canards dans de la pierre » ! L'adhésion à la substance la plus douce, la plus simple, la plus soumise aux autres éléments a besoin d'une extrême sincérité et d'une longue compagnie. Il faut longtemps rêver pour comprendre une eau tranquille.

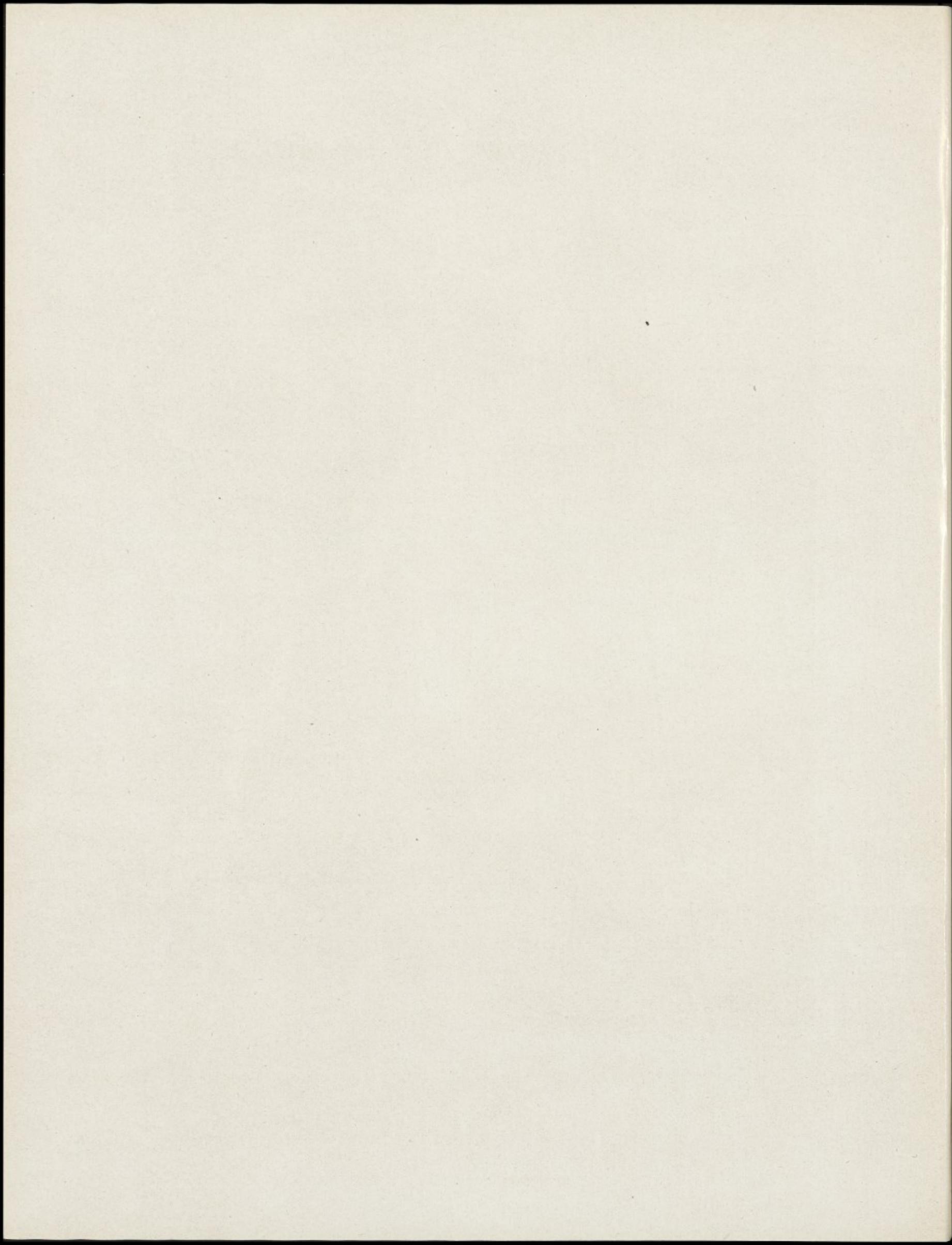
Ainsi les éléments, le feu, l'eau, l'air et la terre, qui ont si longtemps servi aux philosophes pour penser magnifiquement l'univers, restent des principes de la création artistique. Leur action sur l'imagination peut sembler lointaine, elle peut sembler métaphorique. Et cependant, dès qu'on a trouvé la juste appartenance de l'œuvre d'art à une force cosmique élémentaire, on a l'impression qu'on découvre une *raison d'unité* qui renforce l'unité des œuvres les mieux composées. En fait, en acceptant la sollicitation de l'imagination des éléments, le peintre reçoit le germe naturel d'une création.

GASTON BACHELARD



VAN GOGH. Les Tournesols (détail). Arles 1888.

(Photo Paul Facchetti, Paris.)



L'artiste et l'événement

par Jean Cassou

Bien des débats actuels viennent d'une confusion entre le sujet et l'anecdote. Le sujet est de l'ordre de la peinture; l'anecdote de l'ordre du récit et de l'information; elle se formule en une phrase et s'y tient. Napoléon est couronné empereur à Notre-Dame. Henri IV épouse Marie de Médicis. Le Christ porte sa croix. Vénus écoute de la musique. Un petit ramoneur joue aux billes avec un petit mitron. Autant d'événements qui ont leur intérêt en eux-mêmes et que l'on peut représenter par la peinture afin de mettre en valeur cet intérêt, afin d'attirer l'attention sur le fait représenté, afin de le donner à connaître et à entendre et que rien n'en demeure obscur : le spectateur doit, après considération du tableau, demeurer convaincu qu'Henri IV a épousé Marie de Médicis et qu'un petit ramoneur a joué aux billes avec un petit mitron, et tirer de cette pure et stricte conviction les satisfactions qu'elle implique et qui demeurent, elles aussi, de l'ordre de la connaissance. Elles sont les mêmes que si cette connaissance avait été communiquée par d'autres voies et moyens que ceux d'une peinture : par exemple par une dépêche télégraphique, ou par une date et une petite ligne d'imprimerie sur une feuille de calendrier, ou par un récit dans un recueil de lectures plaisantes et édifiantes.

Il en est autrement du sujet, lequel fait corps avec la peinture. C'est un de ses éléments constitutifs. L'artiste choisit son sujet, ou si on le lui commande, — car on sait toute la vertu de la « poésie de circonstance », — il consent à cette commande, il agrée le sujet commandé, il le fait sien et mettra tout son cœur d'artiste à l'exécuter, plus exactement à exécuter son tableau, sujet compris. On va répétant que le sujet est indifférent, on prétend le séparer du fait plastique : c'est une sottise, et qui provient de ce que, ces derniers temps, la peinture s'est voulue pure et s'est fondée sur ses spécifiques éléments plastiques et techniques. Alors les esprits zélés ont crié haro sur le sujet, le confondant avec l'anecdote. Mais le sujet est un de ces éléments spécifiquement plastiques et techniques constitutifs de la peinture : en effet l'artiste conçoit son sujet en termes plastiques et techniques. Si je lis en déchirant une feuille de mon calendrier que les Croisés sont entrés à Constantinople, je ne vois là qu'une anecdote; de même si c'est un mauvais tableau pompier qui m'informe de cet événement. Mais si j'en prends connaissance par une toile de Delacroix, il m'apparaît sous des espèces plastiques. Il m'apparaît dans une peinture, incarné dans des formes, ressuscité dans des

couleurs. Et je vous prie de croire que pour Delacroix l'entrée des Croisés à Constantinople n'a pas été la froide annonce d'un événement indifférent. Car pourquoi cet homme passionné aurait-il représenté des choses indifférentes? Il eût fallu pour cela qu'il trouvât intérêt aux choses indifférentes, ce qui est possible, mais qui n'est nullement le cas de Delacroix. Son génie dramatique avait besoin de drame, et ce drame il le trouvait, comme Shakespeare, dans les chroniques et les histoires. Il est difficile d'imaginer en effet que Shakespeare recherchait le drame « pur » et se désintéressait complètement de l'histoire d'Hamlet ou de Richard III. Faire abstraction de l'intérêt que Delacroix pouvait porter au phénomène historique et dramatique de l'entrée des Croisés à Constantinople ne peut nous mener qu'à une spéculation absurde. Car enfin Delacroix a peint l'entrée des Croisés à Constantinople. Et quand l'événement auquel il s'intéressait ne se situait pas dans le passé, il se situait dans le présent. C'était un événement contemporain, comme par exemple les journées de Juillet. Les journées de Juillet ont ému Delacroix, et comme il était peintre elles l'ont ému en peintre, et il en a tiré, non un récit littéraire, ni un article de journal, ni un manifeste politique, mais une peinture où il résout le problème plastique de faire tenir dans le ciel les tons vifs et francs du drapeau tricolore. Mais qu'il ait fallu au départ de cet acte créateur un profond bouleversement affectif devant l'événement et la volonté de l'exprimer, comment en douter? Si Daumier représente le massacre de la rue Transnonain et Goya les fusillades du 3 mai, comment feindre une tacite pudeur devant les sentiments qui ont pu animer à ces occasions l'homme Daumier, citoyen républicain, et l'homme Goya patriote espagnol? Faut-il admettre que l'un aurait pu aussi bien dessiner une litho à la gloire des gardes nationaux massacreurs, l'autre un tableau à la gloire des soldats de Napoléon débarrassant l'Espagne d'une bande de malfaiteurs? Le sujet importe peu : mais alors pourquoi ceux-là? Et vous dites encore : ce n'est pas le sujet que je regarde. C'est faire bien le dégoûté. Quand Goya peignait ses Fusillades, il fallait bien qu'il les voie! Il avait les yeux sur sa toile et il devait voir qu'il y peignait des fusillades. Prenez garde que vous prétexte de peinture pure vous déshumanisez les peintres et en faites des espèces de somnambules vidés de tout sentiment, de toute passion, de toute pensée. Quelle maigre ambition que de prétendre que la peinture ne veut rien dire! Mais au contraire



CHARLES LAPICQUE. La Libération de Paris

(Galerie Carré)



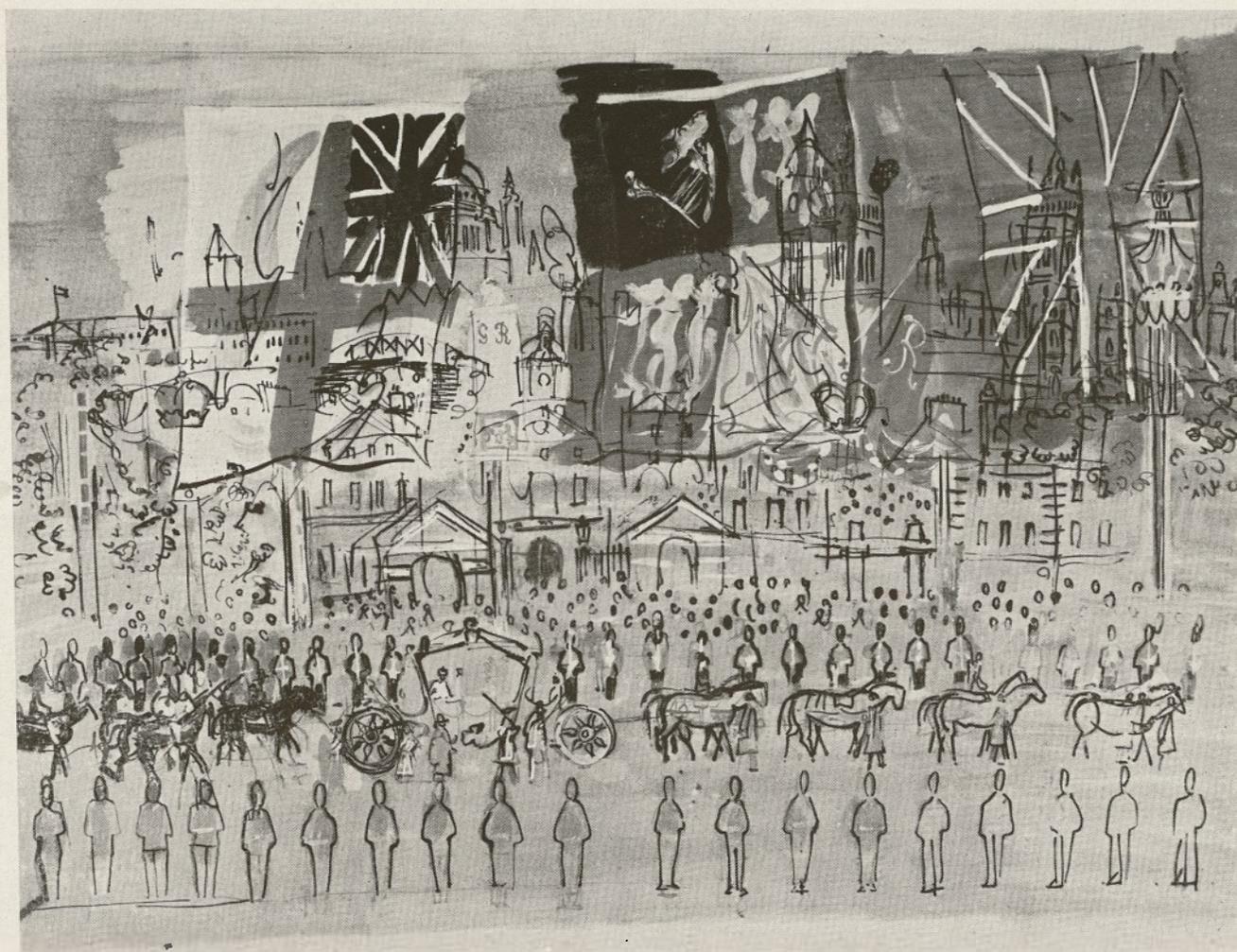
GRAHAM SUTHERLAND. La Déposition. 1946

(Biennale de Venise, 1952)

elle veut et peut tout dire. La question, la seule, la vraie question est qu'elle le dise plastiquement.

Le sujet compte énormément en peinture et pour les peintres. Sinon ils ne peindraient rien, et quand ils paraissent ne rien peindre ils peignent encore un sujet, lequel, comme tous les sujets, se confond avec leur peinture et avec le grand sujet qui est eux-mêmes. Mais c'est bien parce que le peintre est celui qu'il est,

et non un autre, qu'il se sent porté, lui, sujet de sa peinture, c'est-à-dire auteur et maître et première personne du singulier et pensée subjective qui s'exprime, vers tel ou tel sujet du monde extérieur pour en faire le sujet de prédilection de ses tableaux. Et c'est ainsi que Delacroix est porté vers les scènes de carnage, de violence et de mort. Tel autre se découvre, dans l'intime de sa nature, de son tempéra-



RAOUL DUFY. Le couronnement de George VI. Aquarelle

(Galerie de France)

ment original, de son inaliénable sensibilité, un irrésistible penchant pour les bouquets de fleurs, tel autre pour les têtes de fous, celui-ci se plaira à disposer des citrons dans une assiette et celui-là des lions dans le désert.

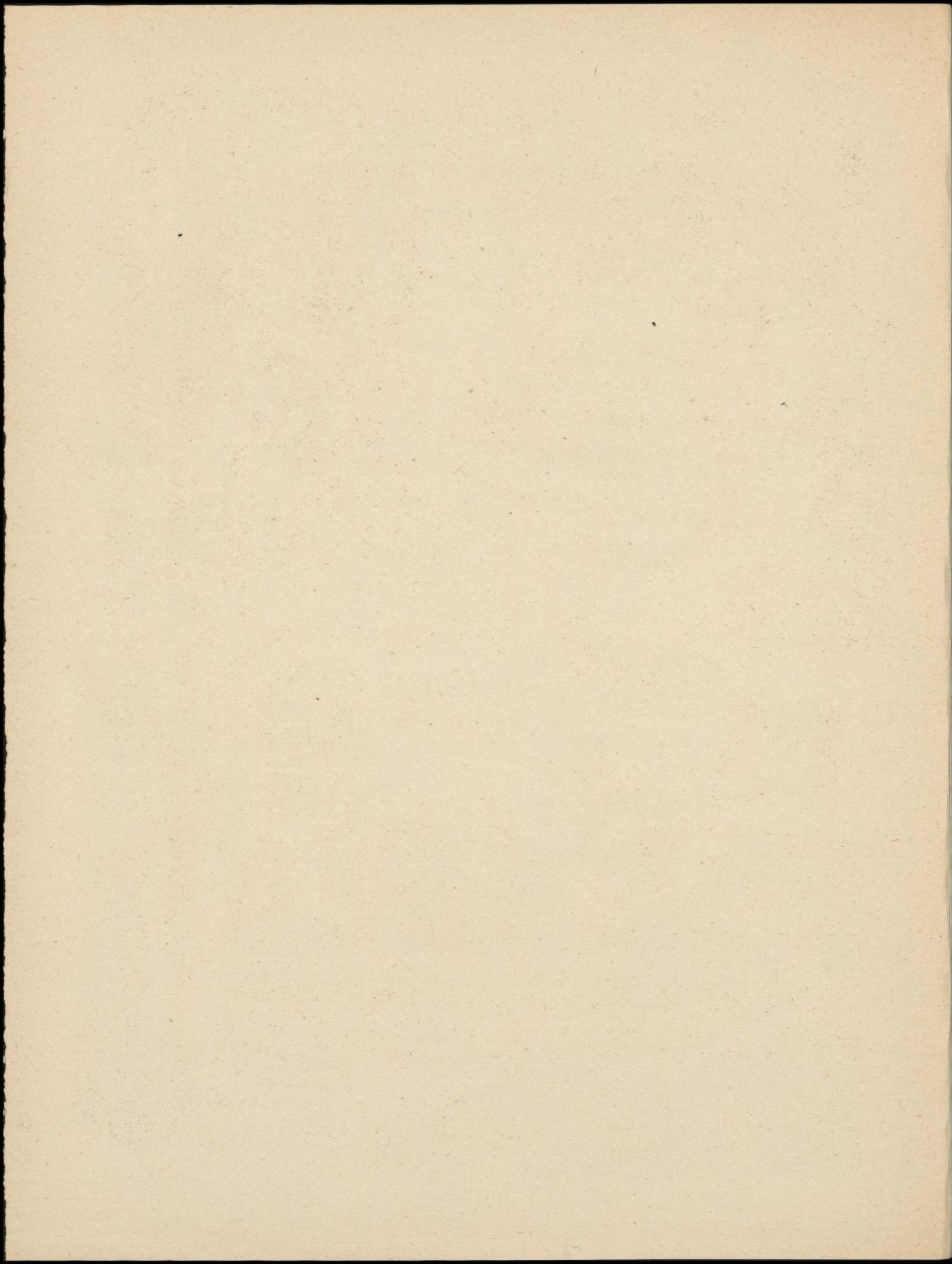
Bien entendu, nous sortons de la plastique, et même de la simple honnêteté si, à cet artiste qui, tout entier, se met dans toutes les parties de son opération créatrice, une autorité quelconque impose un sujet, et un sujet exclusif, celui-là seulement et nul autre, et aussi la manière de le traiter. Mais est-ce là encore de sujets qu'il s'agit, c'est-à-dire d'une émotion ressentie par l'artiste devant un spectacle, une réalité, un événement et qu'il se sent l'impérieux désir de faire entrer dans cette structure de formes et de couleurs que sera son prochain tableau ? Ce thème de glorification d'un régime, ce motif de liturgie conventionnelle, ce portrait de tyran en uniforme ou ces anges dont les ailes auront une dimension canonique, est-ce là encore des sujets ? Est-ce là de ces réalités vivantes qui, sous l'inspiration de l'artiste, se trouveront un prolongement plastique, s'incarneront en images plastiquement valables ? Non, tout cela est anecdote, et qui prend la forme de peinture, mais pourrait prendre tout aussi bien celle de maximes et de règlements,

de slogans, de formules magiques destinées à entretenir une opinion, une foi, à répandre une vérité officielle et de propagande, à soutenir un appareil et un appareil, à dire un événement et ne faire que le dire. Tout cela est illustration, mais où n'importe que la chose illustrée. Cela a forme peinte, mais demeure extrinsèque à la peinture, et n'est que pompe et superfluidité, cela ne vaut que par le service rendu. Anecdote, tout cela est anecdote pure, qui s'oppose ici à la peinture pure. C'est ce dont on parle sous couleur d'autre chose, en l'occurrence sous couleurs de couleurs. Mais une chose dont on parle, dont on prétend, dont on veut parler, et bruyamment et à grands cris et qui prend le prétexte et le masque d'une peinture n'a nul besoin de cette peinture. On en peut parler sans la peinture dont elle a artificieusement emprunté les moyens. Aussi peut-on consentir à parler de cette chose, ange, dictateur ou président, ou tel haut fait que ces personnages sont censés accomplir sur cette peinture. On peut consentir à en parler, mais pas de la peinture elle-même. Devant une peinture anecdotique on peut parler de l'anecdote. Mais on ne parlera pas de peinture.

JEAN CASSOU



Manessier 53





MANESSIER. La Passion de N.-S.

(Musée de la Chaux-de-Fonds. Suisse)



E. MUNCH. Jeunes filles sur le pont. 1905

(Photo Ingeborg Sello, Hamburg)



K. SCHMIDT-ROTTLUFF. Portrait de L. Feininger. 1915

Évolution et rayonnement de l'Expressionnisme

par Will Grohmann

Les transitions, si caractéristiques de l'évolution de l'art français, manquent dans celle de l'art allemand, du moins y sont-elles plus brusques, plus imprévues. Lorsque, en France, les « Fauves » se mirent à l'œuvre l'héritage des impressionnistes, des néo-impressionnistes et des grands précurseurs de l'art moderne, van Gogh, Gauguin et Cézanne, leur était présent, ils avaient éprouvé encore une fois les possibilités de ces tendances avant d'en venir, enrichis de ces expériences, à leurs propres conceptions personnelles.

Au tournant du siècle, il n'y avait pas eu, en Allemagne, de peintres d'une réputation universelle avec qui les jeunes artistes auraient dû nécessairement se confronter. Certes, Liebermann, Slevogt et surtout Corinth étaient de puissantes personnalités, mais ni le niveau ni l'orientation de leurs œuvres ne contenaient d'indications pour l'avenir. Quelques étrangers faisaient sentir leur influence : le Hollandais Vincent van Gogh vers l'art expressif duquel les peintres allemands étaient attirés, le Suisse Ferdinand Hodler dont la combinaison de monumentalité et d'histoire avait quelque chose de germanique et le Norvégien Edvard Munch dont le sentiment tragique de la vie impressionnait vivement les Allemands.

Ce que connaissaient de l'art international les jeunes peintres qui se rencontrèrent à Dresde, entre 1902 et 1905, pour ouvrir une époque nouvelle, il est difficile de le dire avec précision, mais l'on peut supposer qu'ils avaient au moins vu des œuvres de van Gogh, de Hodler et de Munch, ne fût-ce que dans des reproductions. L'écriture hardie du Hollandais, la rigidité des formes du Norvégien se reflètent dans leurs débuts, peut-être à leur insu, tandis que le symbolisme du Suisse leur demeurait étranger.

Les peintres de Dresde qui, en 1905, fondaient le « Brücke » étaient Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Karl Schmidt-Rottluff (né en 1884), Erich Heckel (né en 1883) et Max Pechstein (né en 1881). Otto Mueller (1874-1930) se joignit plus tard à eux, et, pour quelque temps (de 1905 à 1907), Emil Nolde (né en 1867), appartient aussi à ce groupe. Le fait que l'on ait invité le Suisse Cuno Amiet et le Hollandais Kees van Dongen à entrer dans le groupe caractérise la voie que ces quelques hommes s'étaient tracée, et si un peintre aussi peu important que

ERNST LUDWIG KIRCHNER. Femmes dans la rue. 1913 (Musée Folkwang, Essen)



F. Blayl figurait parmi les fondateurs du mouvement cela s'explique par l'ingénuité avec laquelle on accueillait tous ceux qui poursuivaient le même but.

En Allemagne, on désigne les peintres du « Brücke » sous le nom d'« expressionnistes ». Terme assez malheureux, car il ne tient aucun compte de la



K. SCHMIDT-ROTTLUFF. Maison Blanche. 1911

création plastique et restreint de l'état des choses aux faits du sentiment. Or les Dresdois ne sont nullement les seuls artistes expressifs : on compte aujourd'hui parmi eux Paula Modersohn-Becker (1876-1907) et le Holsteinois Christian Rohlf (1849-1939), et en effet leurs affinités avec les Dresdois sont indiscutables; et avec eux des isolés tels que Carl Hofer (né en 1878), Max Beckmann (1884-1950) et Oskar Kokoschka né, il est vrai, en Autriche, en 1886, mais qui connut ses grands succès en Allemagne. L'action exercée par toutes ces personnalités fut grande et d'autant plus durable que, pour la plupart, ils ont enseigné ou enseignent aujourd'hui : Hofer, Schmidt-Rottluff et Pechstein à Berlin, Heckel à Berlin et à Karlsruhe, Otto Mueller à Breslau, Beckmann à Francfort-sur-M., Kokoschka à Dresde. Mais parmi les jeunes peintres, qui ont suivi ces maîtres, très peu ont su créer une œuvre personnelle.

Le « *Bruecke* » fut fondé en 1905 ou, au dire de

Kirchner, en 1903 ou 1904; en 1913, le mouvement se désassocia lorsqu'il fut devenu évident que la communauté était plutôt gênante que profitable. Des amitiés étroites, comme il y en eut dans le groupe du *Blaue Reiter* (1912-1914), n'existaient pas chez les peintres du *Bruecke*; ce qui leur importait, plus que les relations personnelles, c'était le désir de s'aider mutuellement, d'autant plus qu'à la seule exception de Pechstein, tous étaient des étudiants en architecture et des autodidactes. En tout cas les années 1905-1910 furent une époque de découvertes et de réalisations communes, et ce ne fut qu'en 1910 à 1911, date de leur établissement à Berlin, que les membres du groupe se distinguèrent très nettement dans leurs conceptions personnelles.

L'aîné était Emil Nolde, le mieux doué E. L. Kirchner. Celui-ci citadin, esprit fort, talent inventif, celui-là paysan, mystique, esprit religieux. Schmidt-Rottluff était le plus taciturne, le plus abstrait, Pechstein le plus bruyant, le plus accom-



EMIL NOLDE. Comédie. 1916

modant, Heckel le plus sensible, Otto Mueller le plus exclusif. Mais ces différences ne se manifestèrent que lorsque les années d'expériences communes furent passées. Au début tous insistaient sur le nouveau sentiment de la vie et sur la forme nouvelle. Leurs tableaux et leurs œuvres graphiques se ressemblaient alors à s'y méprendre, d'autant plus qu'ils travaillaient ensemble dans leurs modestes ateliers et sur les mêmes modèles, allant souvent jusqu'à échanger leurs thèmes. D'après le tableau de l'un, l'autre faisait une gravure sur bois, la litho d'un ami donnait le sujet d'une toile à un autre.

Ce qu'il y avait de commun entre eux et les « Fauves » c'était le désir de l'expression. Les mots du Français Matisse : « Ce que je poursuis par-dessus tout, c'est l'expression... Je ne puis pas distinguer entre le sentiment que j'ai de la vie et la façon dont je la traduis », auraient pu aussi bien être dits par les Allemands. Avec la réserve toutefois que leur façon de traduire était quelque peu sommaire, car ils travaillaient vite pour ne rien perdre de la perception immédiate. Ils préféraient s'exposer au reproche d'être des « faiseurs d'affiches » plutôt que de se laisser entraîner aux détails et aux finesses. Ils voyaient dans la culture des impressionnistes un signe de fin de siècle, une entrave à l'instinct, la différenciation infinie des couleurs leur paraissait rationaliste, la perspective aérienne dangereuse pour la forme picturale.

Un autre trait commun au *Bruecke* et aux *Fauves* : les peintres allemands comme les français inséraient dans leurs objets l'image qu'ils avaient du monde, ils ne parlaient donc ni de l'idée ni de l'objet, mais d'une réalité qui, avant même que le premier trait de pinceau eût été donné, se trouvait déjà transformée dans l'idée et dans le sentiment. Appelons cela un art imaginaire, en opposition au naturalisme précédent ou à l'art intuitif du cubisme et du *Blauer Reiter*. Il en résulta des déformations où l'amateur d'art trouvait des difficultés. Il ne comprenait pas que les proportions fussent « fausses », que le contour d'une figure fût « incorrect ». Il ne concevait pas que ces artistes allaient de l'ensemble aux détails et non des détails à l'ensemble, que, chez eux, l'espace fit naître les objets et non vice versa.

Ce qui distinguait les Allemands des *Fauves* c'était la part faite au drame humain. En cela il y a une certaine parenté entre eux et le Munch du temps de la Bohème de Christiania : tout comme le Norvégien ils avaient une prédilection prononcée pour les auteurs à problèmes du déclin du siècle, pour Strindberg par exemple. On se révoltait contre la bourgeoisie et contre le milieu, on combattait pour une nouvelle société et sympathisait avec les parias de la société, on goûtait la simplicité que l'on découvrait chez les peuples primitifs. On fréquentait avec zèle le musée ethnographique de Dresde, on y étudiait les arts africain et océanien. Tout cela se



E. HECKEL. Jour cristallin. 1913

(Coll. Kirchhoff, Wiesbaden)

passait en 1906, l'année même où, à Paris, Matisse découvrait la sculpture des nègres pour lui-même et pour ses amis.

La réaction contre le passé conduisit, chez les *Fauves*, à la pureté des contours en arabesques et à l'équilibre des plans colorés. Le rythme des lignes et la couleur ne sont cependant pas soumis à l'expression, mais à une représentation symbolique. Le tableau *Luxe, Calme et Volupté* de Matisse (Collioure, 1905) est une image de quiétude et de repos équilibré. Et même dans les portraits de Matisse il y a plus d'abstraction que d'expression. Toutefois, il y a une plus grande affinité entre M. Vlaminck et A. Derain et les peintres de Dresde, l'exposition van Gogh que les deux amis avaient vue en 1901 les confirme dans leur tendance à accentuer l'expression, si bien que, vers 1905, date de la fondation du *Bruecke*, les tableaux des peintres de Chatou et des Dresdois font voir une certaine ressemblance dans leur façon directe de se manifester et dans la pureté de leurs couleurs.

La guerre mondiale marqua une coupure profonde en Allemagne. Tout ce qui comptait avait été dit avant 1914. Suivent des années de pause après

lesquelles on se rend compte que chaque peintre a suivi son chemin à lui et que ces évolutions ne se concilient guère avec les débuts du mouvement.

E. L. Kirchner peint à Berlin, de 1912 à 1914, ses images de la capitale moderne d'une précision élégante (*Friedrichstrasse, Potsdamer Platz*) qui se rangent parmi les chefs-d'œuvre de la peinture expressive, ensuite, partant de son expérience d'artiste graphique — le plus important du *xx^e* siècle, en Allemagne — il invente l'« hiéroglyphe », une formulation des choses dans un langage de signes figuratifs qui simplifient l'objet. Pendant ses années suisses, après de longs détours qui le mènent à une représentation plus fidèle de la nature, Kirchner aboutit à une manière à la Picasso où il essaye de combiner une pluralité d'aspects. On ne peut rendre justice à Kirchner en ne considérant que sa seule peinture, dans son œuvre graphique, plus riche d'invention, il réussit, avec une étonnante ingéniosité, à coordonner les éléments purement graphiques avec des réminiscences de la nature. En France, cette œuvre, qui y est restée presque inconnue, pourrait bien servir à faire comprendre l'art expressif allemand. K. Schmidt-Rottluff est le plus rigoureux des compagnons de Kirchner; en 1914 il corrige la violence trop sommaire de son art par un raidissement cubiste des formes et un refoulement des couleurs. Après la guerre il donne de monumentales gravures sur bois de caractère religieux et des tableaux symboliques, tel son « Entretien sur la mort » (1920). Puis, comme l'a fait Kirchner, Schmidt-Rottluff retourne vers la nature et, après des toiles relâchées vient à un style qui n'est pas sans rappeler les œuvres récentes de Braque. Au début, les tableaux de E. Heckel sont d'un lyrisme prononcé, mais d'une grande perfection de forme (*Jour cristallin*, 1913), plus tard il fait de charmantes représentations figuratives qui ne comptent guère. Pechstein commence par des réalisations vigoureuses quelque peu rigides et finit par un académisme qui manque également de souplesse. Otto Mueller, spécialiste de haute valeur, peint jusqu'à sa mort et presque invariablement le même sujet : des nus féminins sous des arbres, scènes arcadiennes dans une époque fort prosaïque.

Il faut citer à part E. Nolde; lui et Rohlf s sont des Allemands du Nord, tandis que les peintres du *Bruecke* viennent du centre de l'Allemagne. Nolde, un visionnaire, crée en 1909 un nouvel art religieux, et même ses images de fleurs et de masques, ses paysages ne laissent pas de révéler son penchant pour un mysticisme religieux. Moins fort que Kirchner dans la forme, plus ardent dans les couleurs — on l'a souvent comparé à Rouault — Nolde a su de plus en plus exclusivement construire le tableau sur la couleur seule, atteignant à des effets qui finissent par hypnotiser le spectateur. Son compatriote Chr. Rohlf s, aux dernières années de sa vie, l'a suivi sur ce terrain et il l'a égalé dans ses aquarelles. Paula Modersohn-Becker, disparue prématurément, bien que née à Dresde, est, elle aussi, une Allemande du Nord, son art mûri à Paris, surtout sous l'influence de Cézanne, est réfractaire comme celui du peintre provençal et, malgré l'infériorité de niveau, il est d'une fermeté pareille dans la structure du tableau.

Les peintres qui n'étaient liés ni à un programme ni à un groupe pouvaient exprimer plus librement toute leur individualité, tels l'Autrichien Oskar Kokoschka, le Badois C. Hofer et l'Allemand du Nord M. Beckmann. Ils sont bien différents les uns des autres, ils ont connu leurs succès à des époques différentes, et cependant ils sont toujours nommés comme les représentants d'un courant commun, d'un art expressif qui ne rompt pas avec la tradition et évite la déformation.

O. Kokoschka fut le premier qui atteignit au but : ses tableaux d'une étonnante précocité où, comme par un sixième sens, il révèle et représente des mystères psychologiques, firent sensation dès 1910, lors d'une exposition à la galerie Cassirer de Berlin. Dans les paysages et les compositions mythologiques de Dresde il évolua vers la couleur pure,

dans ses tableaux récents de figures et de vues de villes (Londres, Paris, Stockholm, etc...), vers la peinture de genre. Ce qui fait la grandeur de Kokoschka c'est la fascination qui émane de lui, il fait de la magie avec les moyens de la peinture. En cela il est à l'opposé de M. Beckmann chez qui la fascination est dans la peinture même, dans la froide analyse de l'homme et du milieu, dans celle aussi de l'espace et du volume. C'est un monde sinistre qu'il représente et il y aurait eu en Beckmann l'étoffe d'un prédicateur dans le désert, mais il sut éviter le danger en détournant le supplice vers la forme, en emprisonnant les démons dans les limites de son espace, dans la tension de ses lignes droites et courbes et dans la raideur de ses formats. Vers la fin seulement, dans les « Triptyques », il réussit à équilibrer le drame universel et la forme. Tandis que, chez Kokoschka, la gloire artistique est dans les débuts,

MAX PECHSTEIN. Femmes dans les dunes. 1911



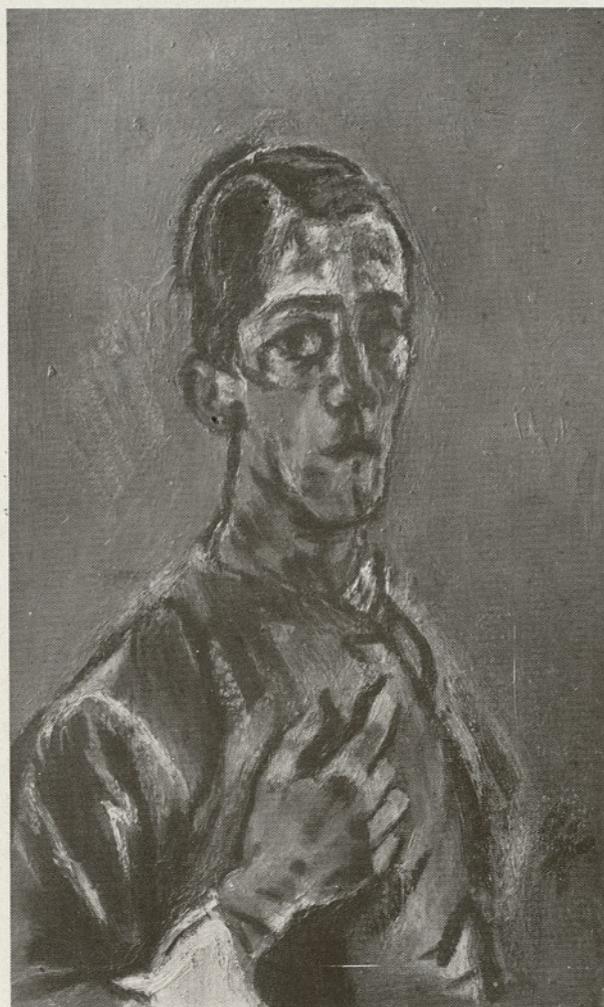
chez Beckmann elle est au bout de son chemin. C. Hofer l'atteignit, lui, au milieu de sa carrière, entre 1920 et 1930, avec des tableaux qui représentaient le masque de l'époque dans le masque de l'art. Où est la vérité? Ce n'est qu'illusion ici et là, mais la peinture révèle une vérité par l'énonciation des thèmes et des moyens de représentation.

Voilà les pionniers. Après eux les disciples. Nous nous méfions aujourd'hui plus qu'autrefois des formations scolaires, nous exigeons de chacun une conception propre dans un langage personnel. Les mieux doués parmi les disciples ont abandonné les chemins suivis par leurs maîtres pour aborder à d'autres rives. E. W. Nay qui étudia d'abord chez Hofer, en 1940, se rangea les abstraits, après s'être rapproché de l'art de Kirchner entre 1930 et 1940. Il est actuellement l'un des peintres remarquables de la génération née vers 1900 et il montre une plus grande affinité avec des peintres français tels que J. Bazaine et A. Lansky qu'avec ses maîtres allemands. Le cas de Rolf Nesch qui émigra à Oslo est analogue. Ses grandes constructions graphiques en métal, faites de fils et de filets de fer soudés, tirent l'élaboration de leurs thèmes uniquement des moyens de représentation. W. Gilles (né en 1894) chez qui prédominent le symbolisme et le chiffre, est au fond assez éloigné de ces tendances, tandis que chez le Silésien A. Camaro la part du romantisme de l'Est est plus décisive que celle des éléments expressifs.

Parmi les autres pays germaniques c'est la Suisse qui a participé au mouvement de l'expressionnisme, et cela par suite de l'influence qu'a exercée Kirchner sur les jeunes peintres de Bâle, depuis 1916 jusqu'à sa mort. Aucun d'eux n'a toutefois atteint une importance plus que nationale. Chez les Flamands, en revanche, est apparue avec F. Masereel, C. Per-

CHAIM SOUTINE. La Jeune Anglaise

(Coll. particulière, Paris)



OSKAR KOKOSCHKA. Portrait de l'Artiste. 1918

meke et de Smet une variante autonome qui, il est vrai, est plutôt basée sur la tradition flamande que sur l'impulsion des Allemands. Dans les États scandinaves E. Munch est resté sans successeurs; quant à l'Angleterre, elle a complètement ignoré l'art expressif. En Amérique M. Weber (né en 1881) et H. Bloom (né en 1913) ont des rapports avec lui, ils sont venus de Russie, comme Chagall, et l'élément expressif leur était bien inné. Les Allemands aiment à compter G. Rouault et Soutine parmi les expressionnistes, mais l'art de Rouault, tout au moins, part de conditions tout autres.

Le mouvement qui, après 1900, prit si vigoureusement son essor en Allemagne reflua après 1920 et ses initiateurs mêmes finirent par le dépasser. Les jeunes artistes se tournèrent vers des buts nouveaux ou bien ne furent que des imitateurs. Certaines découvertes des peintres expressionnistes ont passé plus tard dans le surréalisme et se sont prolongées dans un monde tout autre. N'oublions pas que même un Picasso n'a pu se soustraire tout à fait à l'influence de la figuration expressive.

WILL GROHMANN

Mondrian peintre figuratif

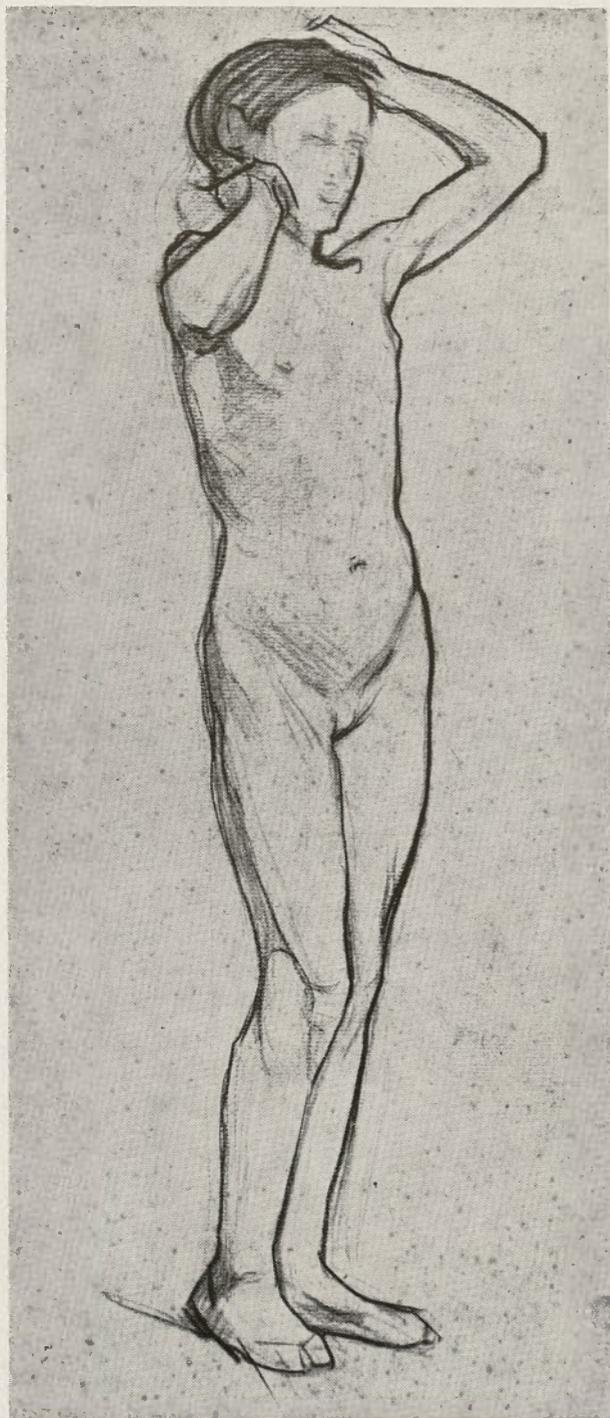
par Michel Seuphor

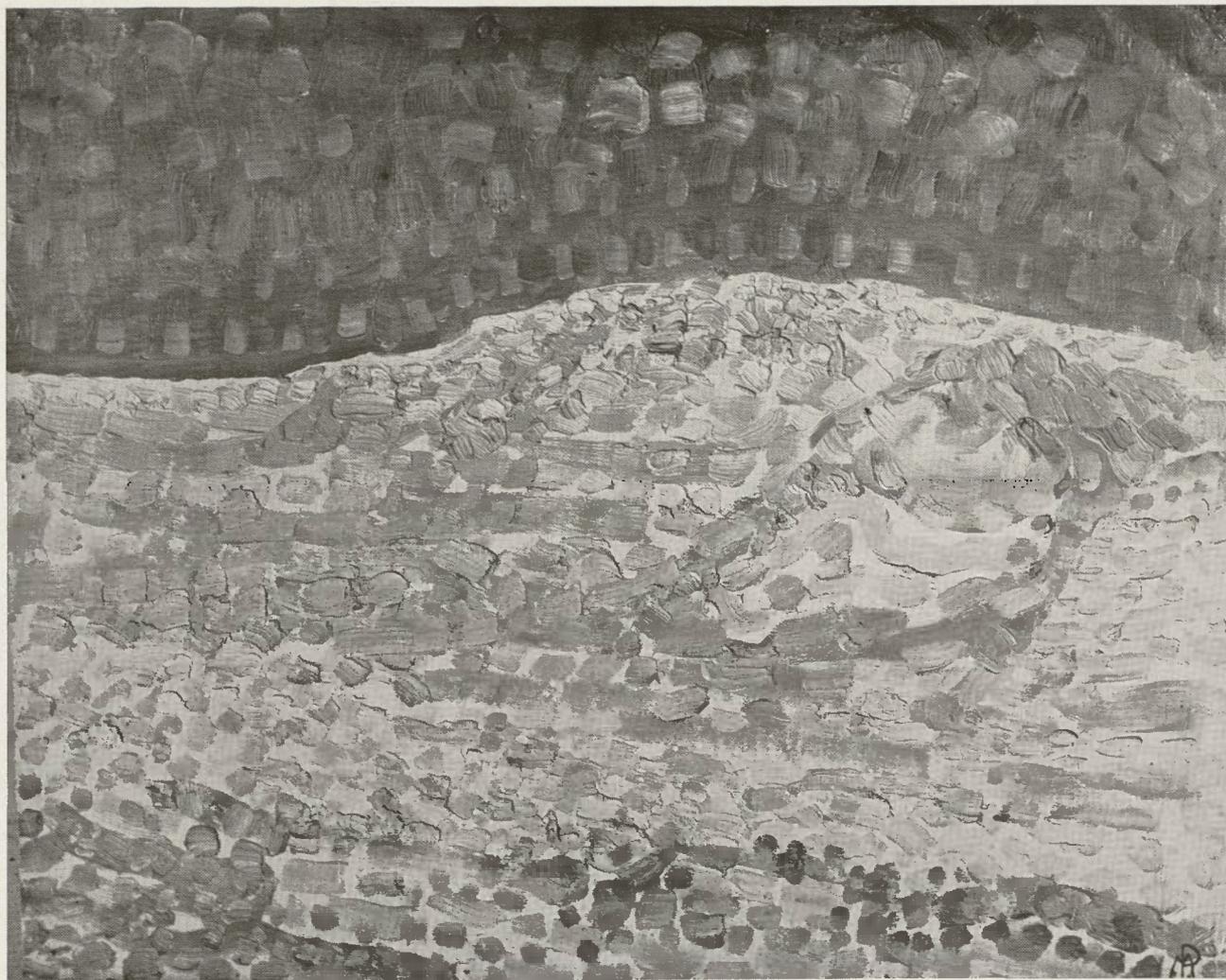
Dans une récente *Histoire de la Peinture Moderne*, publiée par Hypérion, M. Germain Bazin, conservateur du Musée du Louvre, publie la reproduction d'un des fameux *pommiers* de Mondrian et l'accompagne de ce commentaire : « Le Hollandais Mondrian a poussé l'anti-naturalisme jusqu'à l'abstraction mathématique. Ce tableau, qui est la stylisation des feuilles d'un arbre, est un des rares de son œuvre qui doivent une inspiration à la nature ». Ainsi Mondrian, dont le séjour à Paris dura vingt ans sans interruption, a fini, malgré son effacement, par être remarqué quand même — et jusqu'à la conservation du Louvre! — après être devenu grand homme à New-York les dernières années de sa vie. Ou n'est-ce que les derniers jours? Mon mauvais génie m'inspire même que le facteur le plus déterminant de l'actuelle gloire si bien assise de Mondrian se trouve dans les prix élevés qu'atteignent ses peintures quelques semaines après sa mort. Aucun peintre n'aura eu une mort plus retentissante par la montée instantanée de la valeur fictive, je veux dire fiduciaire. Car la valeur réelle fut là toujours. Il suffisait, pour en être convaincu, de connaître l'homme. Mais vous et moi sommes ainsi faits que nous ne croyons pas à la valeur réelle, dut-elle crever les yeux, avant qu'elle soit devenue sonore, officielle — dépassée. Alors c'est l'heure des scolastes, des exégètes honorés, des commentateurs doctes. Tout ce que l'artiste aura semé, paresseusement, le long de sa route sinueuse et solitaire sera alors exhumé, offert à l'admiration des foules ébahies qui satisferont, sur la relique, leur naturel besoin de foi.

Il faudra, un jour, se mettre à cette pieuse besogne pour Mondrian aussi. Et je vais sans doute étonner M. Germain Bazin en lui apprenant que l'œuvre figurative de ce peintre, loin de se limiter à quelques « rares tableaux », est numériquement d'une importance au moins égale à l'œuvre abstraite, d'ailleurs faussement qualifiée « mathématique » dans le même commentaire. (On sait que Mondrian n'a jamais eu recours aux mathématiques, même rudimentaires; toute son œuvre abstraite demeure à base d'intuition, de sensibilité visuelle.)

Quand la renommée du peintre abstrait aura fait le tour du monde — déjà à présent cet œuvre est classique en Amérique — le peintre figuratif restera à découvrir. Les deux grandes phases de la vie de Mondrian, soudées par l'émouvante période transitoire qui va de la première année à Paris jusqu'à la création du *Stijl*, montreront avec évidence, tant

PIET MONDRIAN. Nu. Dessin (Coll. H. Holtzman, New York)





PIET MONDRIAN. Dunes en Zélande. Vers 1910. Huile sur toile

(Coll. S.B. Slijper)

pour les tenants de l'art figuratif que pour ceux de l'art abstrait, que l'on se trouve devant une des plus attachantes personnalités de l'art de ce siècle.

Entre son admission à l'Académie d'Amsterdam (1892) et son départ pour Paris (fin 1911), Mondrian a certainement peint plus de quatre cents toiles. Une centaine ont pu être détruites; deux cents environ se trouvent dans la collection de M. Slijper, à Blaricum, en Hollande; le reste est disséminé. Or cette œuvre figurative du grand maître abstrait mérite l'attention la plus sérieuse. Elle est diverse (je connais huit interprétations différentes de la même ferme de Duivendrecht), souvent pleine de fougue, parfois décevante (les fleurs stylisées), toujours généreuse, sincère, prompte à épouser des recherches nouvelles, passant outre aussitôt qu'une veine plus riche se laisse deviner, mais ne faisant rien sans approfondissement.

La nature du peintre était plus méditative qu'affective. Mais sous la dure écorce de l'entêtement spirituel, écorce elle-même habillée d'un feuillage exquis de politesse, on devinait la sève ardente, la vitalité sensible, l'immense capacité d'amitié. L'instinct des prophètes lui faisait chercher la voie la plus difficile pour en faire la sienne seule et, finale-

ment, la plus sûre; l'intuition de la grandeur lui faisait prendre la place la plus isolée, sur un rocher impraticable, dans un désert qui paraissait inhumain, afin d'en faire, finalement, la plus en vue, la plus enviée. Cet instinct, cette intuition, ils étaient en lui dès le début, mais il a fallu vingt ans de tâtonnements pour qu'ils découvrent, après bien des méandres, la voie droite de leur pèlerinage authentique. Faut-il rejeter ces tâtonnements, ces méandres? faut-il déclarer tout ce temps perdu en raison de l'éclat de la conquête postérieure? Cela n'est pas mon avis. La *vie* qui se révèle dans l'œuvre figurative de Mondrian est justement propre à nous éclairer sur l'*idée* contenue dans l'œuvre abstraite; l'austérité de celle-ci prend à mes yeux plus de valeur par la volubilité de celle-là. Ah! qu'il est donc bon d'entendre librement bavarder dans un autre climat de lui-même, mais non moins vrai, ce contempteur de soi, ce maître de la rigueur, cet amoureux d'une vérité totale.

Mettons-nous à l'aise! Il s'agit de peindre, non pas de philosopher, de peindre à larges coups de brosse comme font les artistes d'avant-garde de ce temps, placé devant le motif en plein champ, parmi les vaches. Mais pour cet homme pensif et ardent



PIET MONDRIAN. Tour à Westkapelle. Période zélandaise. 1910. Huile sur carton

(Coll. S.B. Slijper)



PIET MONDRIAN. Environnements d'Amsterdam. Vers 1900. Huile sur carton

(Coll. M. S., Paris)

peindre ne saurait se faire — ni aucune autre chose ne saurait se faire — sans méditer sur la peinture, sur l'acte de peindre, sur l'homme peignant, sur l'homme tout court. Qu'exprime-t-on ? Qui exprime ? Quelle est la valeur du sujet dans cet objet, la toile ? Et comme un feu-follet il passe d'un style à un autre, d'une technique à une autre, cherchant la vérité, supputant l'absolu. Devant la fameuse tour de Westkapelle, en Zélande, il semble délirer. Il passe de la violente pochade, jetée comme à coups de serpe, au divisionnisme le plus délicat, faisant du même sujet tour à tour un joyeux feu d'artifice et une sinistre évocation de prison et de mort.



Au temps de l'Académie et tout de suite après, Mondrian peint surtout aux environs d'Amsterdam. Des chalands, des fermes isolées, des moulins à vent, des massifs d'arbres ou la simple étendue des prés. Sa palette est verte et grise, la touche est souple, fluide, avec des points et de larges épatements volontaires. Les œuvres de cette époque sont toutes typiques de l'atmosphère hollandaise, avec un fond de mélancolie, un sentiment persistant de solitude.

En 1903, il apprend à connaître le Brabant hollandais et, l'année suivante, s'y installe pour de longs mois, vivant en bonne camaraderie avec les paysans. Sa peinture gagne en clarté. Les violets apparaissent, dont il fera grande consommation par la suite, joints à des gris lumineux, des jaunes. Certaines toiles monochromes ont d'étranges luminosités intérieures. L'âme nostalgique du peintre cherche, semble-t-il, l'accent mystique. Il est d'ailleurs épris de théosophie et lit beaucoup.

Cette tendance se précise, dans les années qui suivent l'expérience du Brabant, à Amsterdam et, un été, au village de Oele. Il peint quelques portraits, des fleurs fanées et toujours les mêmes motifs hollandais : prés, moulins, chalands sur le canal, maisons isolées... et ses techniques sont variées.

Un grand bouleversement aura lieu en 1908 lorsque, pour la première fois, il ira passer quelques semaines en Zélande, l'été, avec un ami. C'est la rencontre, dirait-on, d'un univers tout nouveau, absolument inattendu pour le peintre. Sa peinture devient alors éclatante de lumière. Subitement, le jour, le grand jour de midi se fait en cet esprit jusqu'alors passablement morose. Il n'y a même plus d'ombre du tout. Rien que le chant de la couleur éclatante. Il peint la série des tours de Westkapelle, les églises des villages de Walcheren, des meules de foin, mais il s'attache surtout aux thèmes de la mer et des dunes. Il cherche la ligne simple, la palette réduite. De grandes compositions ne contiennent presque rien pour exprimer la seule immensité; de petites toiles disent l'amour du peintre pour le soleil qui tremble sur le sable chaud des dunes ou pour les chatoiements de la mer calme d'été avec l'unique ourlet d'une vague.

Pendant quatre étés consécutifs, Mondrian alla peindre à Dombourg, sur l'île de Walcheren. Il en a rapporté une moisson merveilleuse. La flamme en sera mieux connue plus tard et nos enfants, je crois, s'en nourriront, se réchaufferont à sa beauté. C'est à Dombourg aussi que commença la série, déjà fameuse celle-là, des *arbres* qui, passant par les phases émouvantes que l'on sait, aboutiront à l'abstraction complète lorsque, en 1912, à Paris, le contact s'établira avec le cubisme.



La suite, on la connaît assez. C'est le mouvement du *Stijl*, la création du néo-plasticisme, la gageure d'une conquête de l'absolu par la peinture la plus dépouillée, la plus ascétique qui fut jamais faite.

Ceux pour qui ce « pur lait de sagesse » est une liqueur trop forte peuvent rencontrer un homme plus quotidien dans l'œuvre antérieure à l'abstraction et respirer, avec lui, dans un monde qui leur est plus familier, qui tout au moins leur paraît mieux saisissable. Il demeure que c'est par son œuvre abstraite que Mondrian est devenu une figure universelle de l'art et que, sans elle, son nom n'aurait pas aujourd'hui un retentissement plus grand que ceux de ses amis de jeunesse — les Sluyters, les Toorop, les Simon Maris, les Thorn-Prikker — d'une signification toute régionale.



On dit que l'art abstrait est aujourd'hui dans une impasse. Peut-être. Mais quand donc l'art n'a-t-il pas été dans une impasse? Je parcours quelques coupures de presse qui concernent Mondrian et je lis que, déjà en 1910, sa peinture était dans une impasse. C'est un grand écrivain hollandais qui écrit cela, Frederic van Eeden, et il déplore que le peintre ait quitté sa bonne manière antérieure et

soit subitement devenu fou sous l'influence évidente de van Gogh! Impasse, cinq ans plus tard, lorsqu'il s'enferme dans le problème de la mer et de l'infini. Impasse encore, ses confrères me l'ont assez dit, lorsqu'il compose, à Paris, ses éternelles variations — ses variations éternelles — sur le thème néoplastique horizontal et vertical. Impasse enfin lorsque, à New-York, il renonce à l'emploi du noir et de la ligne. Que d'impasses dans la vie d'un créateur véritable! impasses obsédantes et qui doivent être là pour donner la juste dose d'impatience qui fera l'œuvre immortelle.

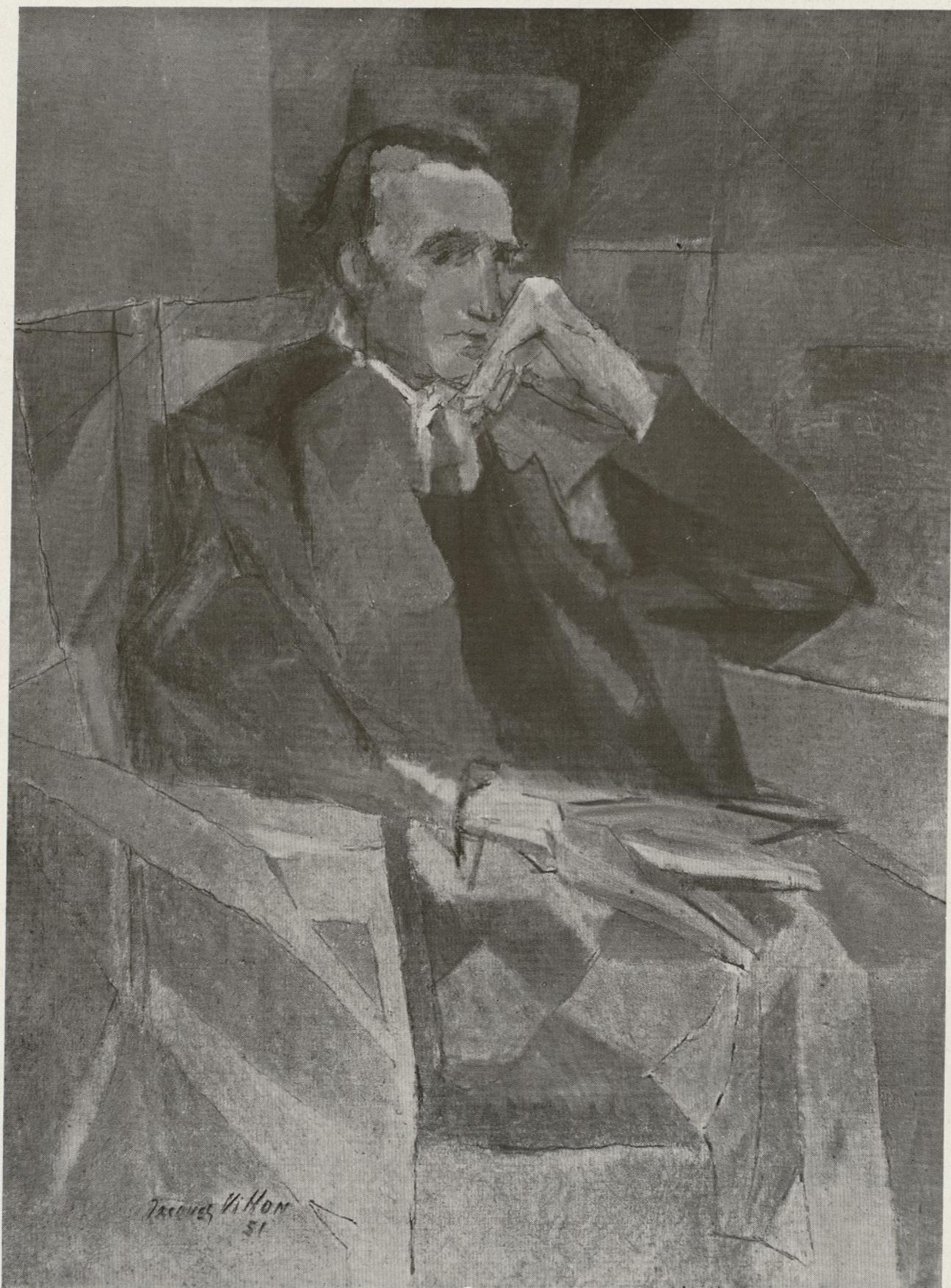
Il n'y a pas *une* impasse pour l'art abstrait actuel, il y en a mille. J'en juge par la grande diversité des manières de poser le problème insoluble en des œuvres qui semblent vaines d'abord et, finalement, s'imposent. Oserai-je quelques noms? Pasmore, Geer van Velde, Soulages, Vasarely, Hartung, Tobey, van Haardt, Capogrossi, Glarner, Istrati, Schneider, Burri, Rothko, Riopelle, Palazuelo, Manessier... En vérité, *impasse* n'est pas le mot, disons plutôt que l'abstraction est une *passoire* qui laisse passer le flot de la libre expression de soi par autant de trous autonomes qu'il y a d'artistes qui parlent un langage particulier, je veux dire celui-là même, pour strictement personnel qu'il soit, que tout le monde comprend dès lors que l'auteur veuille réellement parler, articule, achève la phrase, perce la passoire.

MICHEL SEUPHOR

PIET MONDRIAN. Plage en Zélande. Vers 1910. Huile sur carton

(Coll. S. B. Slijper)





JACQUES VILLON. Mon frère Marcel (Duchamp). Peinture. 1951

(Photo Galerie Louis Carré)

La création artistique

par Jacques Villon

La peinture d'histoire étant morte, le cinéma s'étant annexé, après la photo, le côté document des spectacles et des choses : objets, portraits, ressemblance et exactitude, le peintre se trouve fort désemparé et pourtant il éprouve le besoin de s'exprimer.

Il est porté à se concentrer, à analyser, à rendre la réaction du dedans de lui-même en face du dedans des choses.

Cette confrontation semble une danse où le sujet épouse en arabesques les arabesques qui expriment l'objet et qui sont senties par intuition. L'artiste alors rêve et c'est tentant de s'abandonner à ce

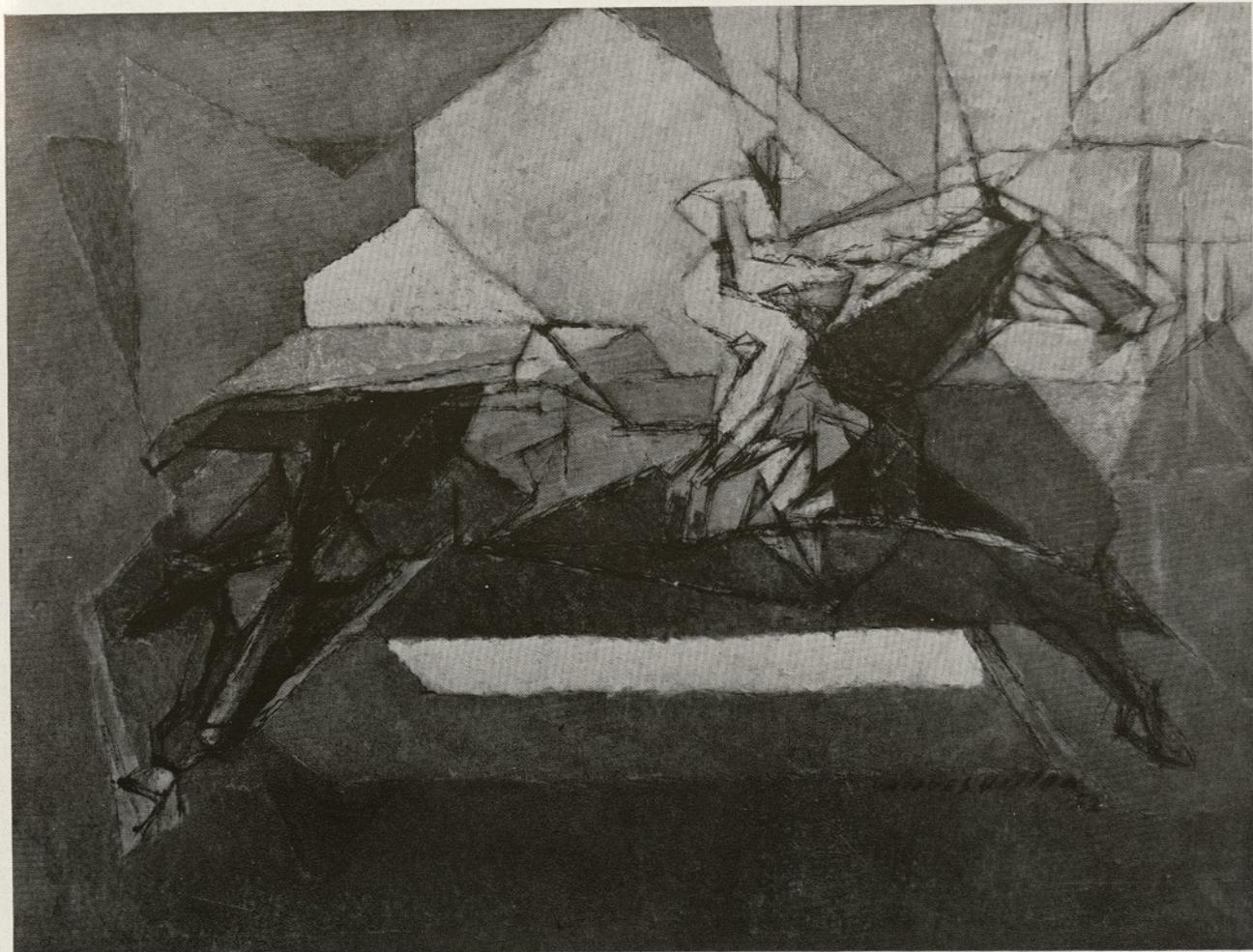
rêve; il tendra à divaguer dans ce rôle d'artiste pur.

Or nous sommes avant tout des hommes. Il ne nous plaira pas de rester en position d'attente; nous éprouverons le désir de traduire en langage d'homme ce rêve balancé et de ne plus être seulement artiste mais aussi peintre, artiste peintre. Alors, devenant ouvrier, cette partie « faber » nous impose des devoirs qui furent longtemps simples, tant que ne fut pas contestée la valeur de l'imitation en peinture.

Le dessin n'est plus une science, il suit le mouvement de la « vie à travers les choses », plus que les profils. Il abandonne les leçons d'anatomie et de

JACQUES VILLON. Aux Courses. Peinture. 1952

(Photo Galerie Louis Carré)



perspective. Pour exprimer ce mouvement il faut l'avoir observé. Je suis donc partisan de partir de la nature, de l'interroger, analyser, de la pressurer, afin, non seulement d'en connaître le sens littéral et le sens caché, mais aussi d'entretenir l'instrument délicat que sera le cerveau conduisant la main dans son travail de prospection. Créer n'est pas un plaisir. J'ai besoin au départ, d'une excitation.

Quand j'étais jeune, j'étais tout le temps aux aguets, mon album dans le creux de la main, guettant, notant.

Je n'ai plus, maintenant, envie de noter ce qui se présente, attendant un grand désir de le faire. Cela ne vient pas.

Or, si, sans ce désir, je note, quand même, le spectacle de moindre intérêt me semble prendre de l'importance et je trouve là l'excitation qui m'est nécessaire. Ces croquis me donnent le rythme, le déroulement de mon tableau que, alors, j'ai plaisir à orchestrer, en me servant de dessins explicatifs, les pliant à une construction générale du tableau, les faisant servir à la division de la toile, introduisant, dans l'œuvre, la part de jeu, de ce jeu que veulent, seulement en dehors de tout, connaître les abstraits purs ou impurs.

Le manque de « désir de sujet » mène à l'art abstrait. Ayant connu tout le processus qui, d'un ensemble de signes premiers mène à l'abstraction,

expression dernière, l'artiste restitue pour lui-même, par la pensée, les échelons intermédiaires disparus et son expression dernière en est gonflée, tandis que le spectateur ne peut s'en remettre qu'aux derniers points conservés, pas soutenu par le souvenir intermédiaire. Il n'est pas en communication!

C'est pourquoi je crois, je le répète à la nécessité d'une excitation au départ due à la nature, car, dans l'obligation de restituer l'émotion première éprouvée, l'artiste note le profond de lui-même. L'orchestration qui viendra après, part d'ouvrier, donnera une forme définitive, à la « sanglotante idée », l'attifera.

Création artistique : Joie? Non. Nécessité, oui. Joie, après.

Artiste-Peintre. Mariage du subtil avec du métier.

J'aimerais que, dans une toile, une allusion très fugitive à la nature fut perçue par tous.

On peut être artiste et ne jamais peindre.

On n'est pas obligé d'être peintre.

Mais s'il se trouve dans l'obligation de peindre, l'artiste épousant le métier, tend à se réaliser; il se rapproche de « l'homo faber » (cher à Bergson) qui est en lui.

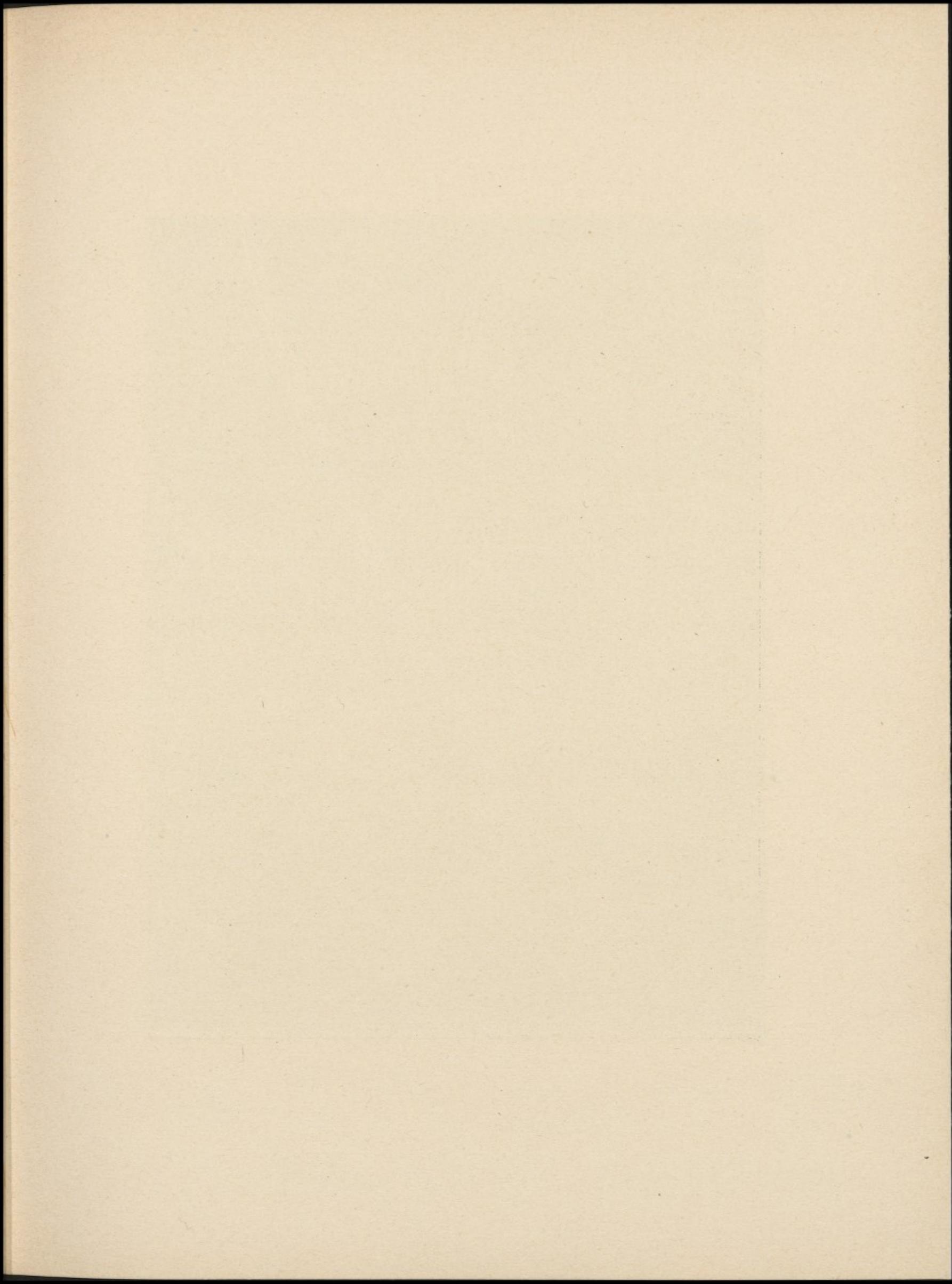
Toutefois, attention, cela peut conduire à la peinture en bâtiment.

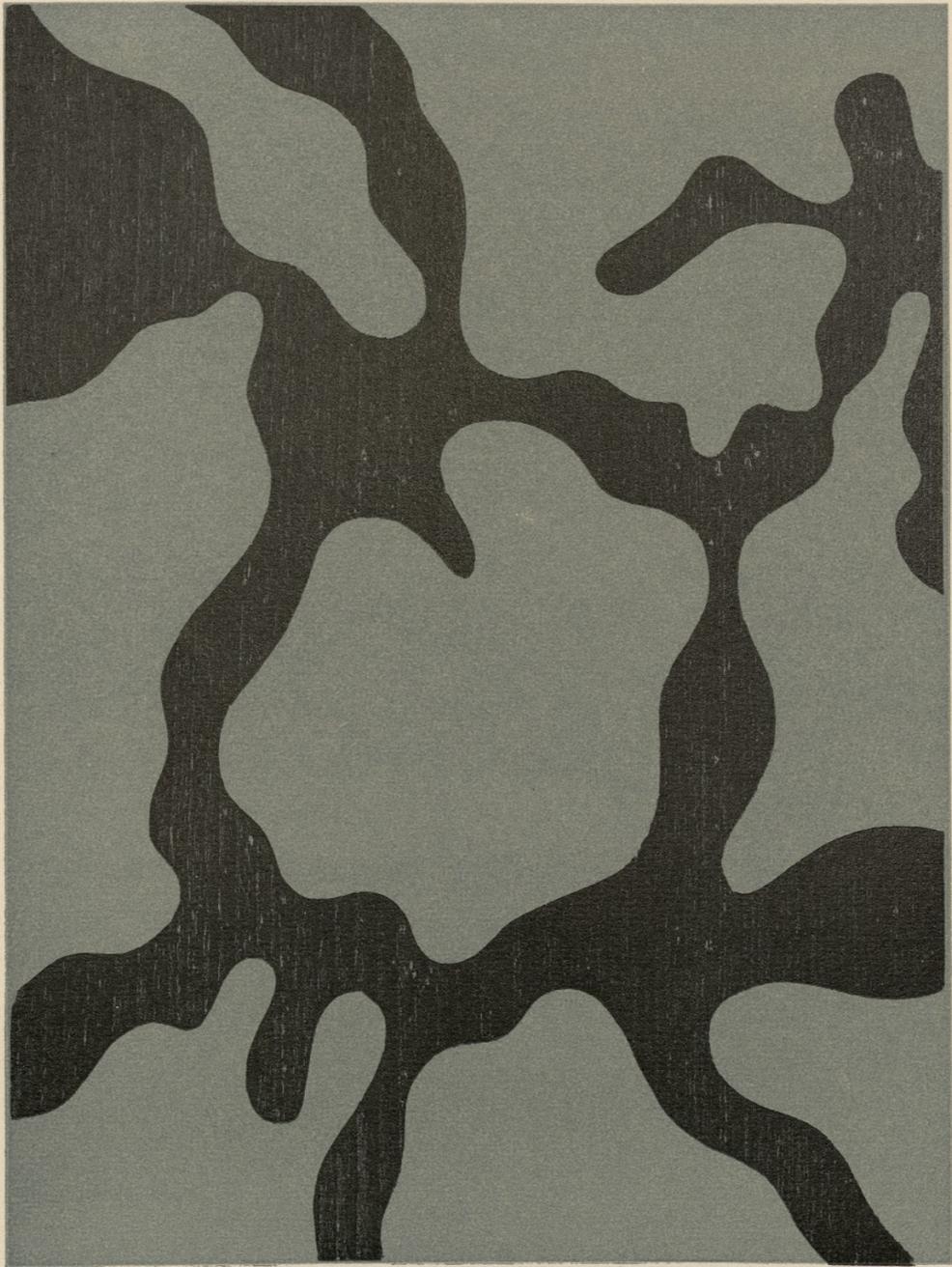
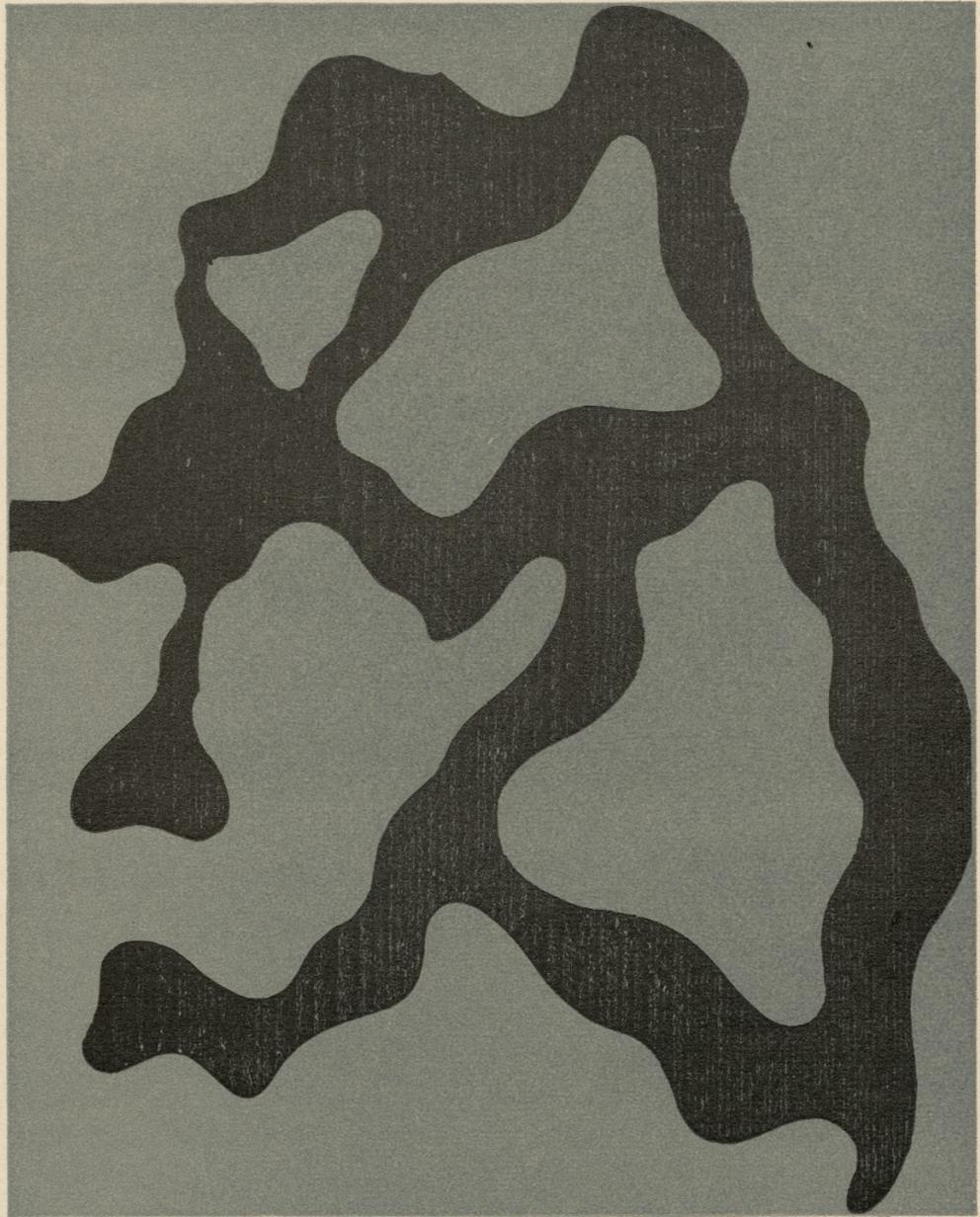
JACQUES VILLON

JACQUES VILLON. La Bétonnière. Peinture. 1951

(Photo Galerie Louis Carré)







Danger de mort

par Jean Arp

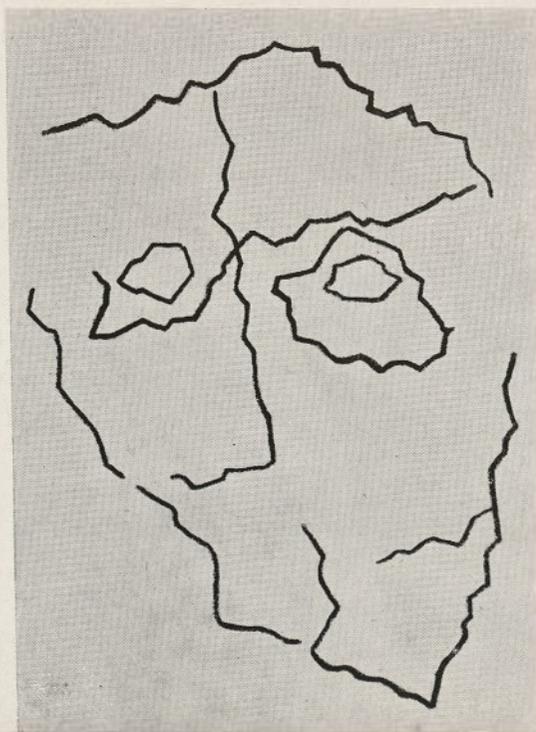
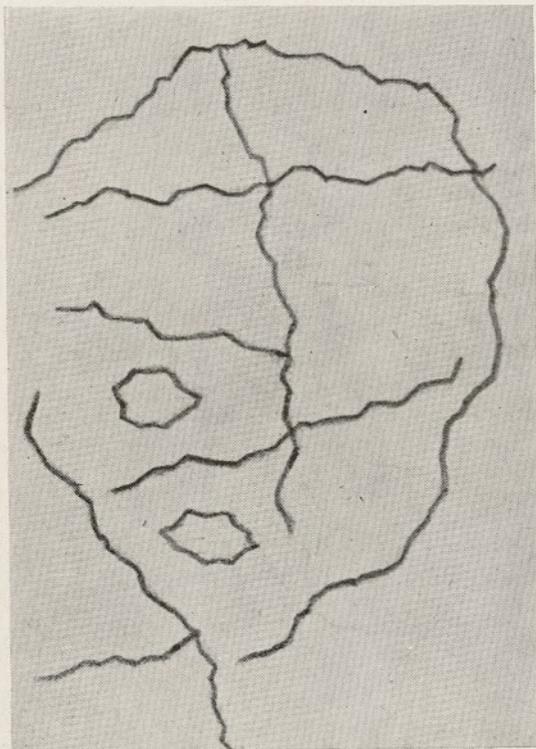
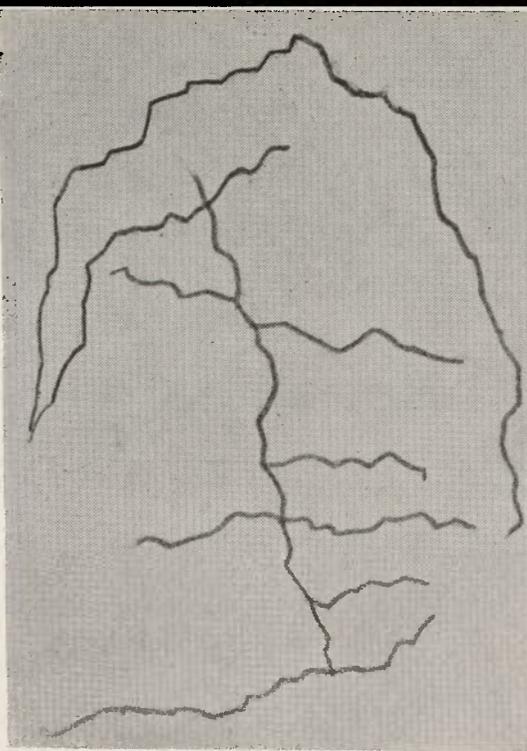
L'intransigeance, l'orthodoxie de l'art concret font-ils bien de ne pas sortir du passage clouté imposé par la patristique de la peinture concrète?

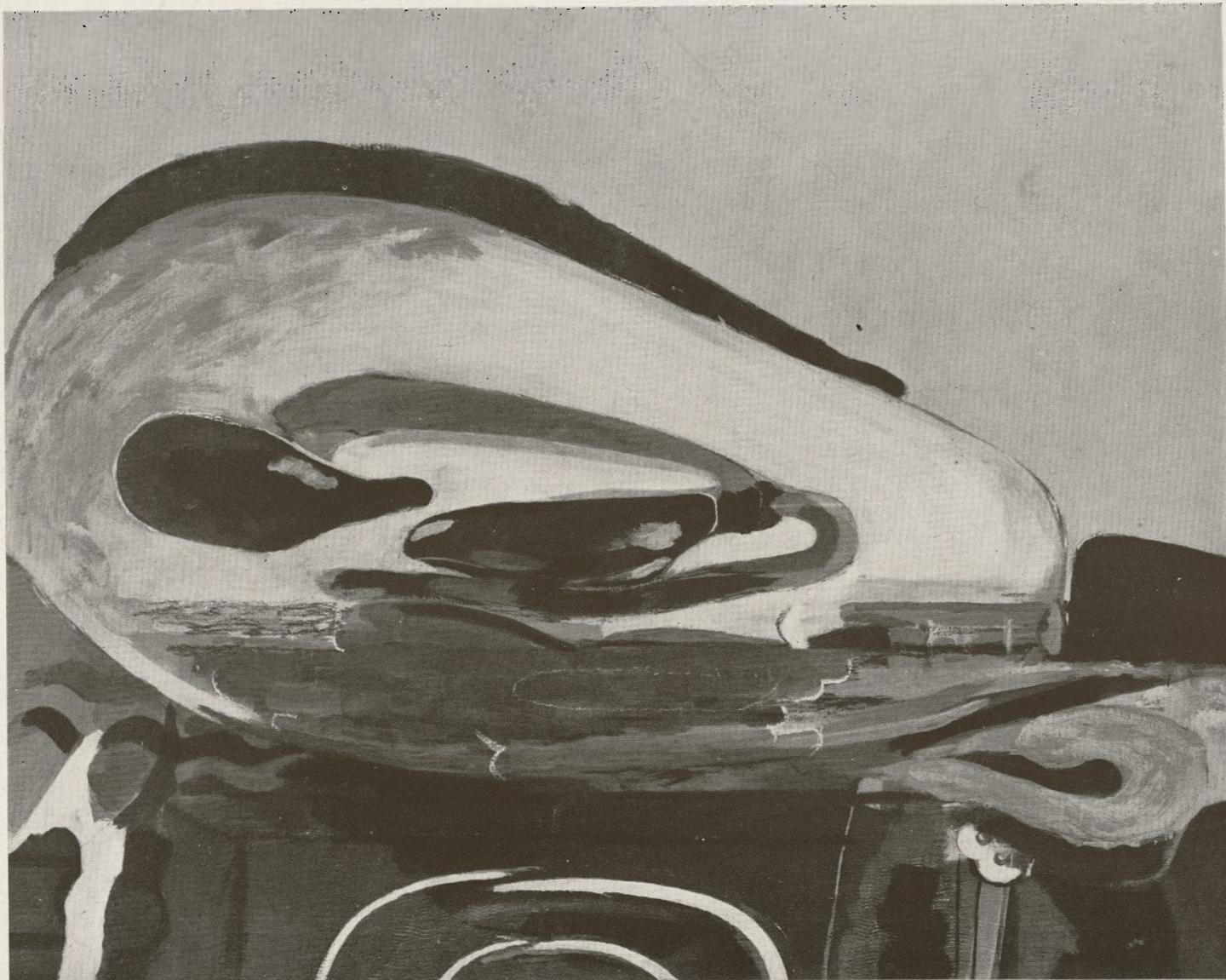
Le procédé de l'abstraction dans la peinture est suffisamment connu par le cubisme, je n'ai donc pas besoin d'en parler. Le procédé de l'art concret, qui a son point de départ dans l'inconscient de l'artiste, est infiniment plus dangereux. Même le travail s'appuyant sur un système rationnel, n'échappe pas au danger que se forment des nœuds mystérieux autour desquels rayonnent de nouveau les forces de la peinture traditionnelle, qui serviront de tremplin à tous les Hercules de l'Antiquité et de la Renaissance. Deux points situés au même niveau et à une certaine distance l'un de l'autre, une perpendiculaire tombant entre eux sur une horizontale suffisent — horresco referens — pour suggérer une tête.

Notre génération tire une immense fierté du progrès. Mais il ne la fera pas avancer sur le chemin de l'absolu. Elle est capable de faire sauter la terre, car elle n'aime pas le compromis. Elle s'achèvera dans ce feu d'artifice sans avoir atteint l'absolu. Un accommodement qui sauverait la terre et qui sauverait l'art ne serait-il pas préférable? De nombreux essais tentés par les artistes échouent, selon moi, à cause de cette crainte « d'accepter un compromis ». Ce n'est pas une fable qu'en science on est incapable de fixer en même temps le lieu et la vitesse d'une particule. La présomption, la vanité démesurée de l'homme me semblent pour cela d'un grotesque indescriptible.

Pour terminer cette petite histoire, je vous pose cette question, ne vaudrait-il pas mieux, parfois, laisser paraître un nez dans un carré?

JEAN ARP





GEORGES BRAQUE. Peinture en cours. Avril 1953

Nouvelles pensées

par Georges Braque

- ◆ *L'instant poétique.*
- ◆ *La découverte par les peintres de la perspective mécanisée influence la pensée.*
- ◆ *Les rapports sont fonctions du point de vue.*
- ◆ *La logique est un effet de perspective.*
- ◆ *Le profil ne prouvera jamais que l'homme n'a qu'un œil.*
- ◆ *Une chose ne peut être vraie et vraisemblable.*
- ◆ *Méfions-nous, le talent est prestigieux.*
- ◆ *Les preuves fatiguent la vérité.*

Propositions pour une théorie de l'art figuratif

par Jorge Romero Brest

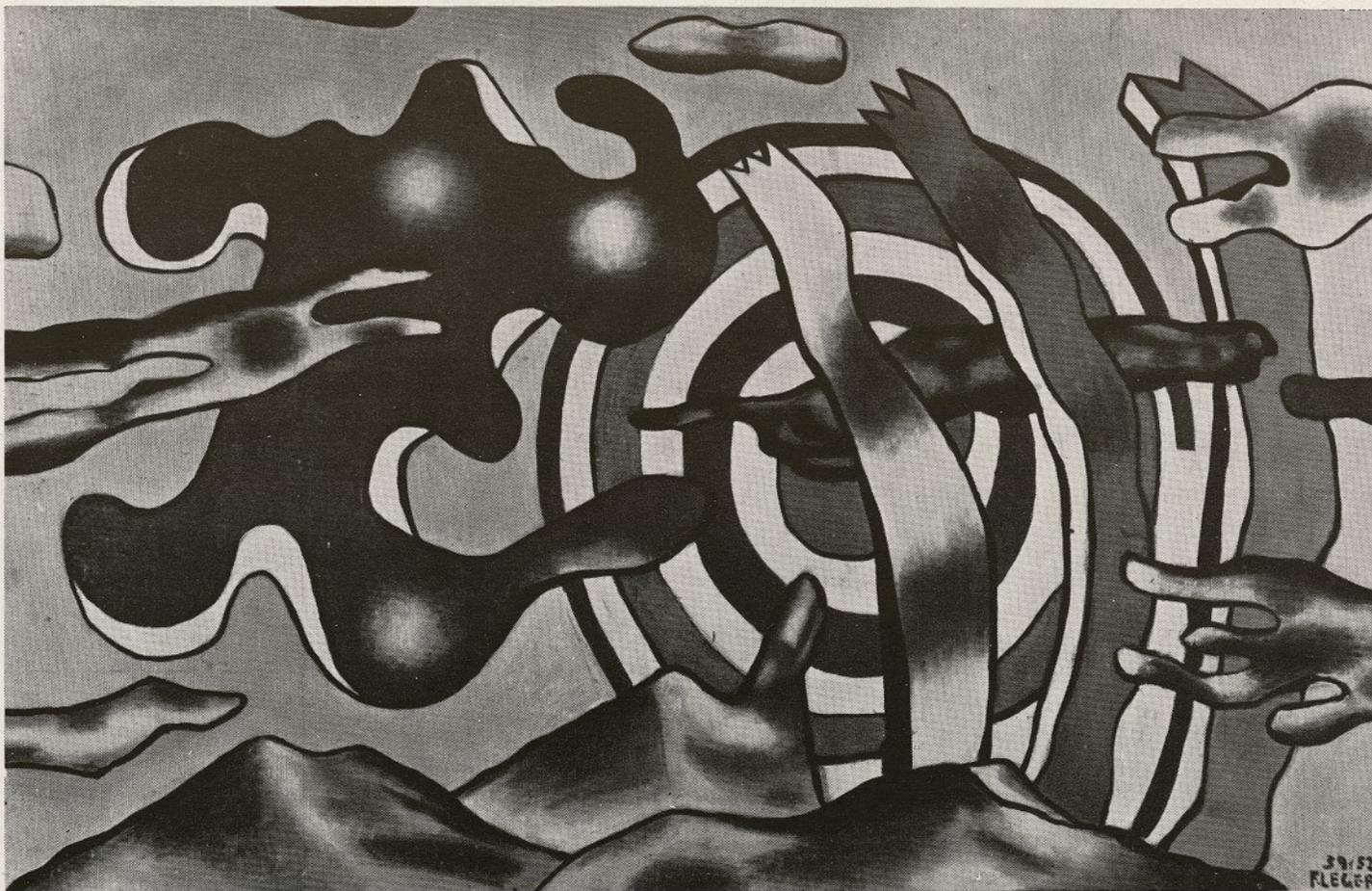
1. La polémique qui s'est élevée ces dernières années entre artistes figuratifs et non figuratifs a fait ressortir une manière erronée de juger de l'art selon laquelle le salut de celui-ci dépendrait du maintien de l'image représentative ou de son élimination. La confusion est encore aggravée par le fait que les partisans de l'art figuratif n'hésitent pas à admettre une *valeur plastique* indépendante du thème, établissant ainsi une antinomie qu'ils sont impuissants à résoudre, alors que les défenseurs de l'art non figuratif s'attachent fréquemment à ce caractère négatif qui ne les définit en rien. Il n'est pas dans mon propos de traiter de cette polémique, mais bien de l'idée qui

est à son origine, en souhaitant de contribuer à la compréhension des attitudes qui ont déterminé tant l'art figuratif que le non figuratif.

2. Si on donnait au mot *figure* sa signification la plus étendue il faudrait affirmer que tout art est figuratif puisque toute forme peinte ou sculptée tend à *exprimer* quelque chose qui est distinct de ce qu'elle *signifie* en tant qu'objet. Mais ce terme est pris dans l'acception restreinte d'*image représentative* et il nous paraît plausible de l'employer dans ce sens pour distinguer l'art figuratif du non figuratif : le premier serait alors le produit d'une activité représentative,

FERNAND LÉGER. L'Avion dans le ciel. 1952

(Photo Galerie Louis Carré)





ALBERTO GIACOMETTI, Paysage

(Photo Galerie Maeght, Paris)

quoique non imitative, le second le produit d'une activité inventive; ils obéiraient l'un à des instances objectives, l'autre à des sollicitations subjectives. On verra plus loin que cette distinction n'est pas licite car elle se fonde uniquement sur l'aspect matériel de l'œuvre d'art — et l'on ne peut davantage admettre cette notion d'une obéissance absolue à l'objectivité ou à la subjectivité — mais le champ de notre recherche se trouve ainsi délimité et nous pouvons commencer par l'analyse de cette idée de représentation.

3. On représente lorsqu'on substitue : un homme se substitue à un autre, un livre se substitue à son auteur, les députés se substituent au peuple, etc... Sur le plan de l'art on dit que *les images se substituent à la réalité*, ce qui nous oblige à considérer ces deux aspects : de quelle réalité il s'agit et comment se produit la substitution, abstraction faite de cet autre point de vue essentiel : avec quelle intention la substitution est-elle réalisée. Si nous remettons à

plus tard l'étude du premier et du dernier aspect de la question qui, d'ailleurs, se confondent, pour ne considérer que le second, on verra que la substitution n'est jamais *reflet* : en effet, lorsque l'artiste représente un objet, outre qu'il l'observe soigneusement — ce qui signifie qu'il l'introduit dans une structure de connaissance et de prospection —, il sélectionne les traits qui lui semblent importants et, avec eux, *construit* une image qui évoque l'objet de manière conventionnelle. Pour admettre cette idée il suffira de penser aux matériaux du peintre ou du sculpteur et aux formes organisées selon des schémas statiques, malgré la mobilité du réel, formes *seulement admises* comme représentatives. Il résulte de là que la représentation est invention, malgré la persistance de rapports d'importance variable avec une expérience sous-jacente.

4. En ce qui concerne les deux autres aspects de la question, il faut reconnaître que nous ne pouvons savoir de quelle réalité il s'agit ni avec quelle inten-



ALBERTO GIACOMETTI. Portrait de ma mère assise. 1952

(Photo Galerie Maeght, Paris)

tion on la représente sans aborder ces considérations à partir d'un *a priori métaphysique*, puisque le réel peut être très différent pour un matérialiste et un spiritualiste, par exemple. (Rappelons-nous à ce propos la polémique médiévale sur les Universaux.) L'artiste ne représente pas pour autant selon une objectivité immuable et universelle, comme on le prétend, mais conformément à une conception en apparence objective mais qui est inévitablement subjective et relative. S'il en est ainsi, que représente-t-il en définitive ? Il peut seulement représenter, et de façon conventionnelle et variable comme on l'a dit, ce qui tombe dans le domaine des sens, *non l'essentiel qui est l'esprit*. Quant à celui-ci, il découle de l'ensemble, de l'inclusion de l'objet ou des objets représentés dans une structure transcendée par la vitalité, le sentiment, l'idéation, l'intuition métaphysique. Comprend-on maintenant l'erreur qu'on commet en parlant d'art représentatif ? En effet la vitalité, le sentiment, l'idéation, l'intuition métaphysique *ne sont pas représentés* dans l'œuvre puisque n'existant pas en tant que réalités concrètes auxquelles on puisse substituer autre chose : ils sont simplement présentés au moyen de formes conventionnelles qui *acquiescent une réalité* au moment de la création et pas avant.

5. Nous en avons une preuve historique écrasante dans les infinies variations qu'a connues la représentation des mêmes objets au cours des millénaires. N'en peut-on pas déduire que l'essentiel n'est pas la représentation mais bien la manière dont elle est exécutée ? Mais alors, cette manière ne se rapporte-t-elle pas davantage à l'intention et à la capacité subjective de l'artiste, à ce qu'il se propose d'exprimer, qu'à la substitution ? Quant à la preuve théorique, elle n'est pas moins convaincante, car il n'échappe à personne que les objets représentés *sont en soi dépourvus de valeur spirituelle* et que le peintre ou le sculpteur qui les représente prétend au moins exprimer quelque chose qui ne leur est pas consubstantiel. Même l'esprit de l'homme, considéré comme objet, ne se manifeste pas, de sorte que dans la création plastique interviennent les pouvoirs d'invention de l'artiste qui le représente. Voilà ce qu'il faut retenir : l'artiste *interprète* la réalité et l'interprète comme *un tout* en donnant corps à une idée métaphysique, même s'il l'a fait dans le passé en construisant des images représentatives qui sont nécessairement partielles. S'attacher à la figure pour définir l'art, c'est s'attacher au contenu et non au contenu, c'est considérer superficiellement la question : non seulement c'est faux parce que la représentation n'a pas de caractère objectif mais c'est aussi détruire la dimension spirituelle de l'œuvre et je ne pense pas que le matérialiste le plus épais et le plus ingénu puisse soutenir que le but du créateur soit de substituer à un objet doté d'une existence réelle une image qui le représente *seulement* comme tel.

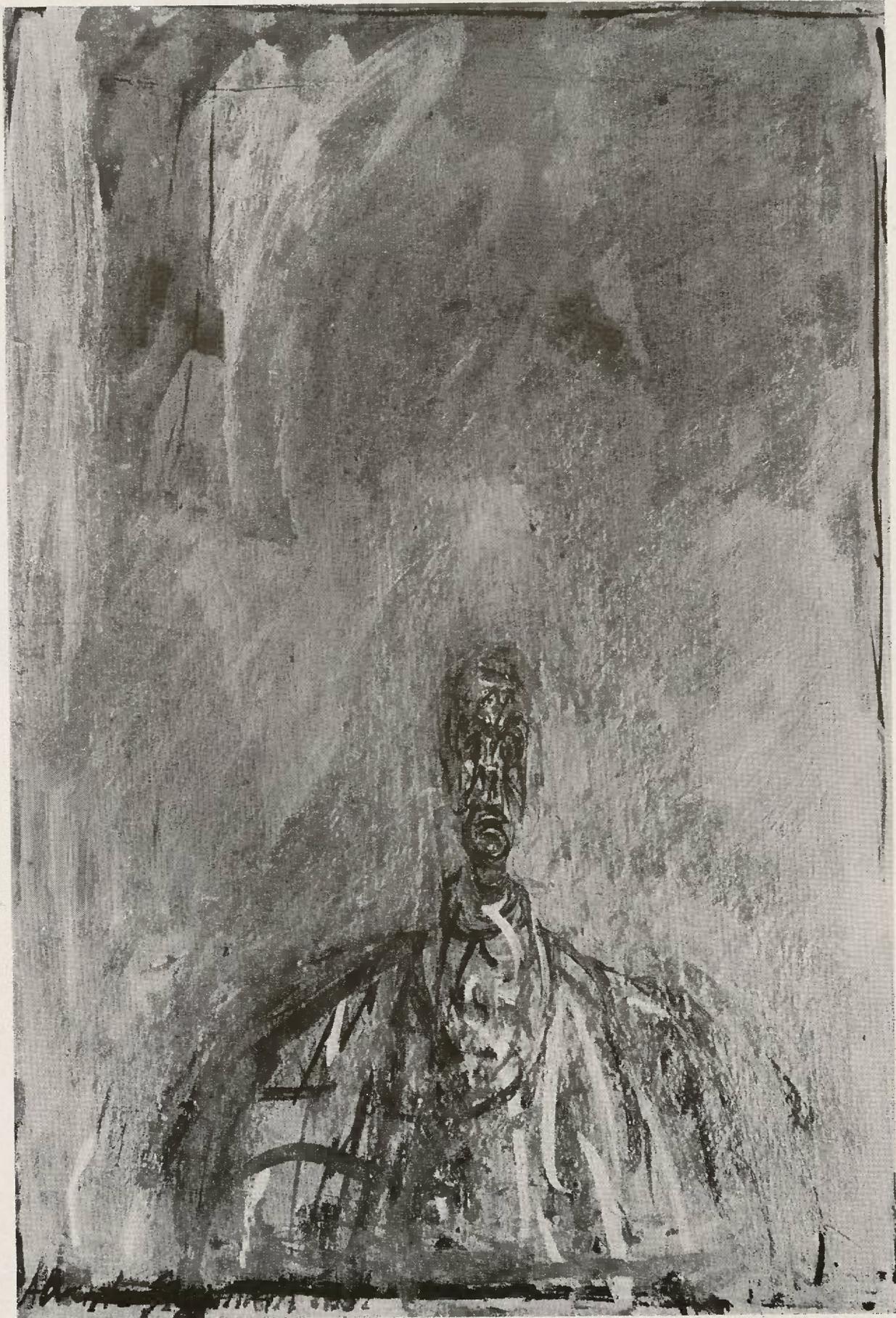
6. Cependant, il est indéniable que l'artiste plastique a toujours représenté. A mon avis, cela est dû, outre l'anthropomorphisme qui déterminait une conception restreinte du cosmos, à ce que sa connaissance, limitée au domaine de son *expérience sensible*, le portait à concevoir le spirituel comme une virtualité enfouie dans la matière. (En Occident, une seule exception : le Moyen Age, et pas absolue du point de vue plastique.) Bien que le spirituel ne fût pas

seulement le produit de l'expérience mais aussi d'une intuition de la réalité qui inclut l'idéation et l'imagination, bien qu'il possédât *le ton subjectif qui assure l'universalité*, l'artiste eut recours à des éléments objectifs pour construire ses métaphores. C'est pourquoi il se servit du monde visible comme d'un moyen, d'un *langage originel* ainsi que le fait le poète avec le langage des mots. S'il n'en avait pas été ainsi le message spirituel aurait été *inexprimable* ou, plus grave encore, *incommunicable*. Comme je l'écrivais récemment, (dans *Ver y Estimar*, nos 29-30, 1952) « la subjectivité d'un artiste s'exprime au moyen de formes concrètes qui configurent *par elles-mêmes une objectivité* mais, en même temps, cette objectivité des formes créées n'a de validité expressive que dans la mesure où elle se réfère à une *objectivité suffisamment universelle* pour que le spectateur puisse s'orienter et comprendre la qualité propre du message spirituel ». Cette « objectivité suffisamment universelle », l'artiste la trouve dans la nature, dans la finalité des actions humaines, dans la pensée, l'imagination et l'intuition fondées sur l'expérience, justifiant ainsi l'emploi de la figure.

7. Mais ce langage premier du peintre ou du sculpteur se distingue du langage parlé ou écrit en ce qu'il *n'a pas d'existence objective antérieure à la création*. Ce sont des *possibilités* que fournit le monde visible : l'artiste choisit les objets qui lui conviennent pour s'exprimer et en les transformant en images il les dote d'une vitalité esthétique qu'il tire de lui-même. Je soutiens donc que les objets qu'il représente sont des *appuis* pour lui, parce que, au sens figuré, appui veut dire « fondement, confirmation ou preuve d'une opinion ou d'une doctrine », ce qui signifie alors que l'artiste *rencontre* dans les objets qu'il représente le fondement, la confirmation ou la preuve de l'œuvre spirituelle qui s'est faite en lui. Mais n'allons pas voir là une distinction d'une subtilité excessive : ce n'est pas la même chose de croire que l'expression surgit des objets par le simple fait qu'on les représente ou de penser qu'en les représentant on extériorise une expression qui se développe dans l'être intime de l'artiste.

8. Je dis que les objets sont des appuis *pour lui* parce que tel est le caractère subjectif que présente le choix des objets à représenter. Mais je mets le lecteur en garde contre toute interprétation subjectiviste erronée que pourrait entraîner cette idée. Dans ce « pour lui » sont comprises les exigences de la connaissance et de l'action prospective qui réalisent une *objectivation de la subjectivité* : je veux dire par là que le choix n'est pas soumis au caprice, qu'il dépend de facteurs agissant dans la subjectivité de l'artiste, certes, mais avec la *force de l'objectivité*. Ajoutons encore qu'intervient le facteur social qui sanctionne l'acceptation ou le refus de ces formes sur lesquelles s'appuie l'artiste, transformant la simple invention personnelle en symbole d'une validité au moins relativement universelle.

9. Cette idée de l'image représentative considérée comme *appui de l'expression* spirituelle ne peut expliquer tout l'art figuratif. L'artiste *naturaliste* s'appuie sur le monde de la nature parce que, à partir d'une conception matérialiste qui lui permet de coïncider avec celui-ci, il *confond la vie et l'esprit*, qu'il exprime comme une énergie immanente à la forme, laissant



ALBERTO GIACOMETTI. Peinture

(Coll. Clayeux)



JEAN BAZAINE. Pierres, Arbres et Plaines

(Photo Galerie Maeght, Paris)

les relations s'établir entre les images de manière implicite ainsi que cela se produit précisément dans la nature. Le *réaliste* s'appuie sur ce même univers naturel, mais il ne constitue pour lui qu'un fond aux actions humaines car il *éprouve la vie comme un écoulement* dans le temps aussi son expression ne se dégage-t-elle pas de chaque objet individualisé, ainsi que dans le cas précédent, mais des relations transcendantes — religieuses, politiques, historiques, sociales — qu'il établit entre les objets représentés. Le *classique*, à son point de départ, ne se différencie pas du réaliste ou du naturaliste, mais, parce qu'il se défie des apparences, il met l'accent sur la recherche de *formes essentielles* géométrisées par lui et de relations ordonnées selon une géométrie préétablie, obéissant à une attitude qui, si elle paraît immanente, puisque *contenue dans les objets représentés*, est cependant transcendante dans la mesure où il transforme, au moyen de l'idée, l'individuel en général.

10. Donc, le naturaliste, le réaliste et le classique s'appuient sur les objets qu'ils représentent puisque l'expression ne pourrait se concrétiser sans eux, bien que chacun les transcende à sa manière. Mais les images de représentation n'offrent pas le même appui à l'artiste médiéval, au baroque, au romantique, au *fauve* ou à l'expressionniste, au cubiste et

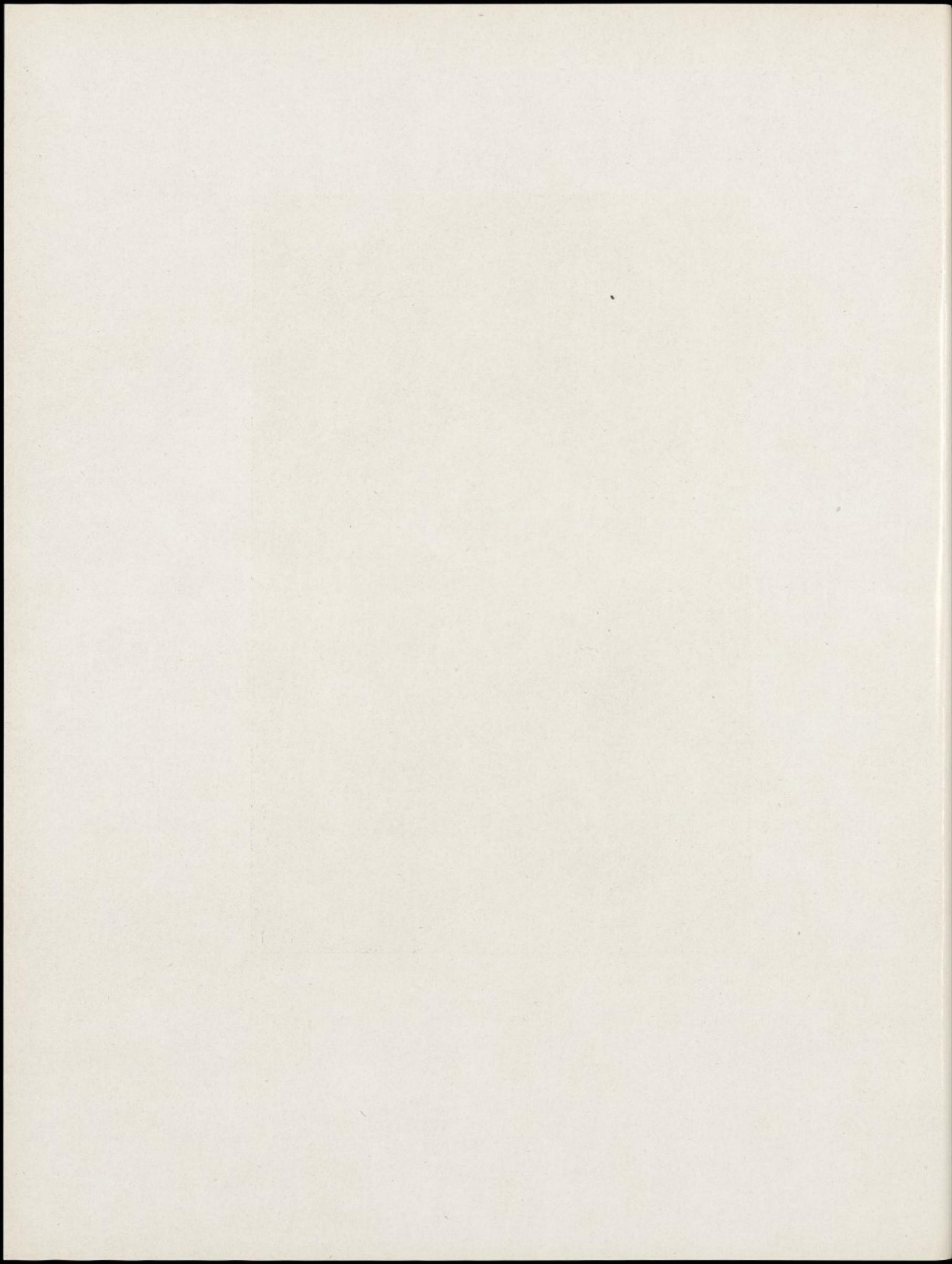
au futuriste. Bien qu'on puisse reconnaître les objets que peint ou sculpte un de ces artistes, on note un décalage qui peut être plus ou moins évident entre ce qu'il sent et pense, entre *ce qu'il désire exprimer, comme exigence de la subjectivité*, et *ce qu'il peut exprimer* en se servant d'images représentatives qui conservent leur charge d'immanence objective. Ces images ne sont plus des appuis, mais des *prétextes* : l'objet perd son individualité et se transforme en « motif, cause simulée ou apparente qu'on allègue pour faire quelque chose ». On dirait que l'artiste accepte à contre-cœur la représentation parce qu'il n'a pas le pouvoir d'inventer les formes qui l'exprimeraient de manière convenable, aussi est-il aisé de constater que la véritable expression artistique ne se dégage pas de l'image représentative mais de la structure plastique qui lui est *superposée* parfois ou est *incluse* en elle dans d'autres cas. C'est pourquoi les périodes historiques qui produisent de tels artistes sont des périodes de conflit entre le monde qui s'annonce *inexorablement dans la subjectivité de quelques-uns* et le monde qui expire en maintenant ses anciennes formes d'expression. Mais il convient d'examiner les différentes attitudes.

11. Quand l'artiste médiéval, l'artiste roman en particulier, se sépare des éléments humains matériels et particuliers pour créer des images de Dieu, de la



JEAN BAZAINE. Chicago. 1953.

(Galerie Maeght, Paris.)





JEAN BAZAINE. Le grand Rocher

(Coll. L. Clayeux, Paris)



MIRÓ. La petite blonde au parc d'attraction

(Photo Galerie Maeght, Paris)

Vierge et des saints où les plans, les lignes, la couleur homogène expriment un *mouvement d'abstraction émotive*, c'est parce qu'il s'éloigne de toute immanence vitale et prétend que ses images s'élèvent jusqu'au plan divin, conformément à une attitude subjective par son essence mais qui, en même temps, s'objective dans la permanence du symbole. Le représentatif est prétexte, s'efface devant la valeur de suggestion du signe car l'expression qu'il cherche se fonde sur une croyance empreinte d'émotion. Et quoique les tentatives réalisées durant des siècles finirent par constituer un *ensemble de formes aussi objectif que le système des forces naturelles* il est évident qu'elles ne répondaient pas à l'expérience sensible mais à une expérience intérieure, donc subjective.

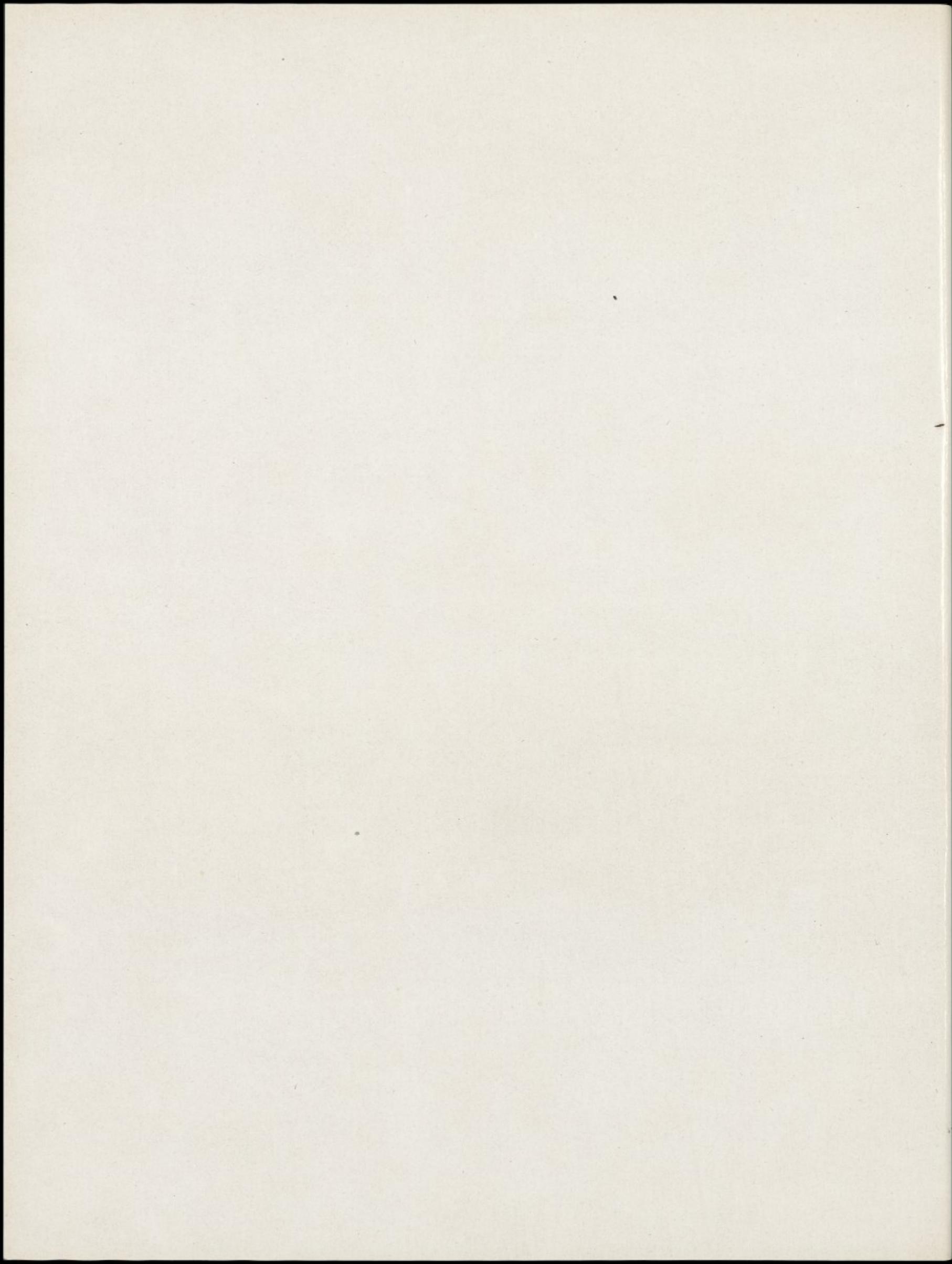
12. Lorsque l'artiste *baroque* a recours à des formes naturalistes ou classiques en y introduisant des éléments dynamiques qui les modifient, il le fait parce qu'il désire donner une *version subjective* du divin et du profane. Mais la subjectivité ne se libère pas de l'expérience en s'appuyant sur des images représentatives qui peuvent être même réalistes, aussi l'expression mystique ou érotique se superpose-t-elle à l'expression propre des objets représentés, les déchargeant en partie au moins de leur valeur immanente.

13. L'artiste médiéval comme l'artiste baroque, malgré la prédominance de la subjectivité, trouvent le moyen d'équilibrer le sentiment avec l'expérience et l'idéation. Le *romantique*, en revanche, accentue le caractère de prétexte de l'image représentative car le conflit entre son univers intérieur et le monde extérieur est plus considérable, dominé qu'il est par une soif d'infini, un désir violent de pénétrer le mystère, bien qu'en même temps il s'enferme dans les limites de son expérience personnelle. Il pourra conserver l'image représentative tant dans le paysage que dans le portrait, ce qui permet parfois de le confondre avec les artistes naturalistes et baroques, mais il n'est pas difficile de voir que nous nous trouvons devant deux expressions bien éloignées l'une de l'autre : celle du prétexte qui se dévitalise et celle de la vérité qui se vivifie grâce au *mouvement particulier imprimé aux éléments plastiques de surface*. La subjectivité, avec le risque de solipsisme qu'elle comporte, poussait le romantique à escamoter l'objet tout au moins à le dénaturer, afin de s'affirmer dans un nouveau langage de suggestions et d'anticipations. Quant au *fauve*, à l'expressionniste, jusqu'au cubiste et au futuriste, qui ne cessent pas d'être des romantiques, s'ils commencent à défaire les formes représentatives, n'est-ce pas parce qu'ils sont dominés par un besoin encore plus urgent d'exprimer



JOAN MIRÓ. Figure devant la Lune, Barcelone. 1942. Aquarelle, pastel et encre de chine.

(Coll. Jucker, Milan.)





MIRÓ. Les éclats du soleil blessent l'étoile tardive

(Photo Galerie Maeght, Paris)

un contenu subjectif qui ne concorde en rien avec les formes objectives, qu'elles soient empiriques, logiques ou fantastiques? Alors, la réalité visible n'est même plus un prétexte et c'est ainsi que commence ce curieux escamotage de la figure qui aboutit à l'art des abstraits et des concrets.

14. Si nous revenons maintenant à notre propos initial nous sommes en mesure de tirer quelques conclusions intéressantes. Si les images représentatives n'ont été que des appuis ou des prétextes d'une importance variable, comme nous l'avons vu, jusqu'à ce que commence leur disparition, c'est qu'elles n'ont jamais qu'une *valeur de signe* de sorte que l'examen critique ne doit pas se fonder sur elles mais bien sur ce qu'elles signifient : la présence de la figure se justifie ou non *seulement en fonction du message spirituel qui est communiqué*. Aussi est-il oiseux de plaider en faveur du maintien de la représentation ou de sa suppression car l'analyse de l'art du passé nous donne la preuve que la figure représentative n'a pas d'importance en soi : il nous est seulement permis de chercher à comprendre quel est son rôle et pourquoi une nouvelle conception spirituelle peut nécessiter des appuis qui ne soient pas représentatifs

ainsi qu'il advient de nos jours. Mais il faut insister sur le fait que ces appuis, qu'ils soient représentatifs ou non (les formes géométriques par exemple), *ne constituent jamais la finalité du peintre ou du sculpteur* dont la liberté subjective, maintenant comme toujours, demeure entière. Il y aura des différences : le type réflexif construit mentalement ses appuis alors que l'empirique a besoin du contact avec un objet extérieur pour que sa conception se définisse; le subjectif émotif ou l'imaginatif absolu peut faire peu de cas, voire aucun cas, des données de l'expérience, donnant toute liberté à son imagination ou à sa fantaisie. Mais jamais le créateur ne trouve dans les images représentatives son véritable stimulant qu'il *tire de lui-même et d'une objectivation du subjectif qui est à l'origine du style*. Alors, pourquoi s'étonner que certains artistes emploient des lignes, des angles et des plans au lieu de formes représentatives telles que yeux, bouches et oreilles? Il faut seulement penser que le sentiment du signe, c'est-à-dire la conception spirituelle a varié, ce qui nous ramène à dire que, de ce point de vue, toute expression plastique est toujours figurative.

JORGE ROMERO BREST



HENRY MOORE. Deux Figures assises (Roi et Reine). Bronze. 1952

(Coll. Alfred Barr Jr., New York)

Notes on sculpture

by Henry Moore

1937

"It might seem from what I have said of shape and form that I regard them as ends in themselves. Far from it. I am very much aware that associational, psychological factors play a large part in sculpture. The meaning and significance of form itself, probably depends on the countless associations of man's history. For example, rounded forms convey an idea of fruitfulness, maturity, probably because the earth, women's breasts, and most fruits are rounded, and these shapes are important because they have this background in our habits of perception. I think the humanist organic element will always be for me of fundamental importance in sculpture, giving sculpture its vitality. Each particularly carving I make takes on in my mind a human, or occasionally animal, character and personality, and this personality controls its design and formal qualities, and makes me satisfied or dissatisfied with the work as it develops."

(Extract from "Notes on Sculpture" in the Lund Humphries book on Henry Moore, 3rd edition, 1949. Originally published in The Listener, 1937.)

1951

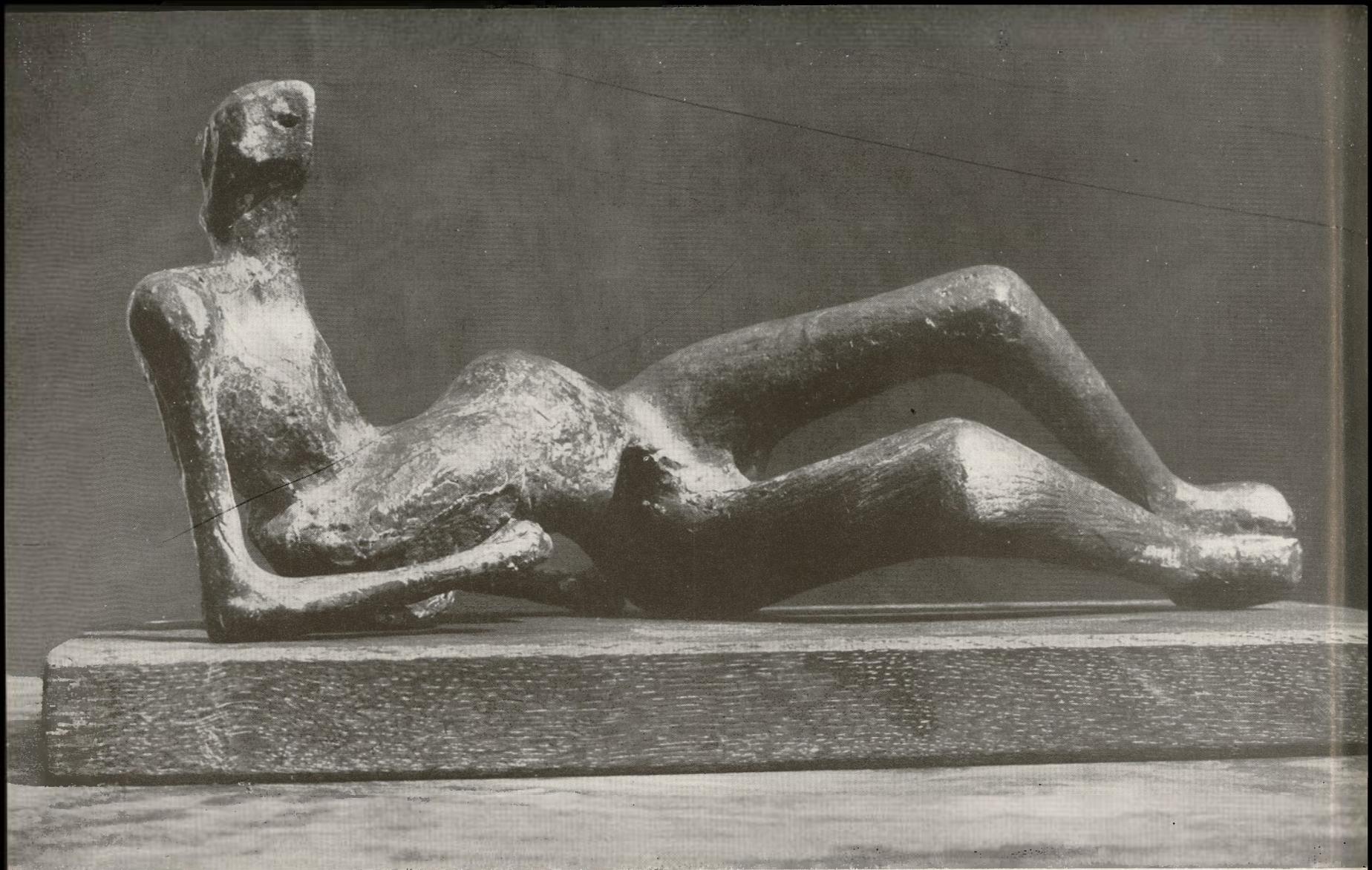
"In my opinion, long and intense study of the human figure is the necessary foundation for a sculptor. The human figure is most complex and subtle and difficult to grasp in form and construction, and so it makes the most exacting form for study and comprehension. A moderate ability to "draw" will pass muster in a landscape or a tree, but even the untrained eye is more critical of the human figure—because it is ourselves."

"I think that the most "alive" painting and sculpture from now on will go more "humanist", though at present there are more "abstract" artists than ever (there is a natural time-lag in the work of the majority, who are following past experimental artists)."

(Extracts from various notes written in 1951.)

HENRY MOORE. Figure. 1952





HENRY MOORE. Figure couchée, N° 2. 1952. Bronze



HENRY MOORE.
Figure couchée, N° 4. 1952
(Coll. C. Valentin, New York)

Signes

par Henri Michaux

Toute la nature est signes, signes sur signes, macle de signes. C'est pourquoi elle est si difficilement, si lentement déchiffrable, et pareillement les hommes, jusqu'à pouvoir sans cesse se mystifier eux-mêmes et leurs semblables.

Aussi dans un théâtre vrai renonce-t-on à ce faux jeton. Les visages y portent un masque, du début à la fin. Quel soulagement! Quelle grandeur! Un, masque c'est-à-dire *un seul signe principal*.

Les ombres et les fumées que sont les incessantes fluctuations des sentiments, ne peuvent plus gêner, embrouiller, ramenés qu'ils sont, de force, à ce centre stable, caractère fidèle.

Ce signe, quoique trop parlant, trop peint, trop peu pensé, à peine un signe, montre cependant, dans sa fixité, la supériorité qu'il a sur son équivalent sonore, la note tenue, ou le leitmotiv avec son obligatoire répétition.

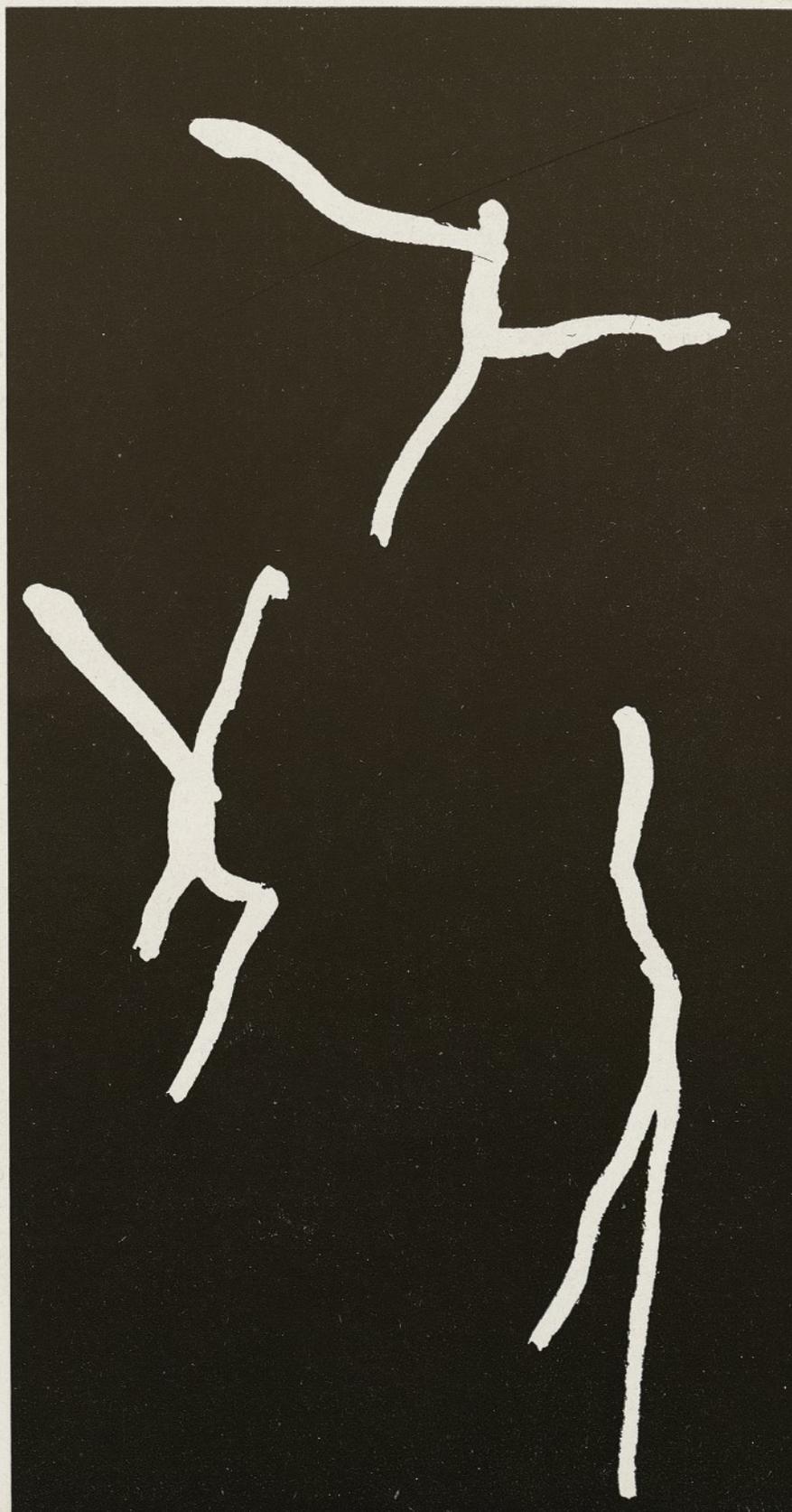
Le masque et le signe pictographique ont en commun une admirable rigidité. Voilà, semble-t-il, le matériau qu'il nous faut en ce siècle dur, non plus des mots faits sur la base liquide de sons, mais des signes nets dont on soit le mécanicien, non le violoniste.

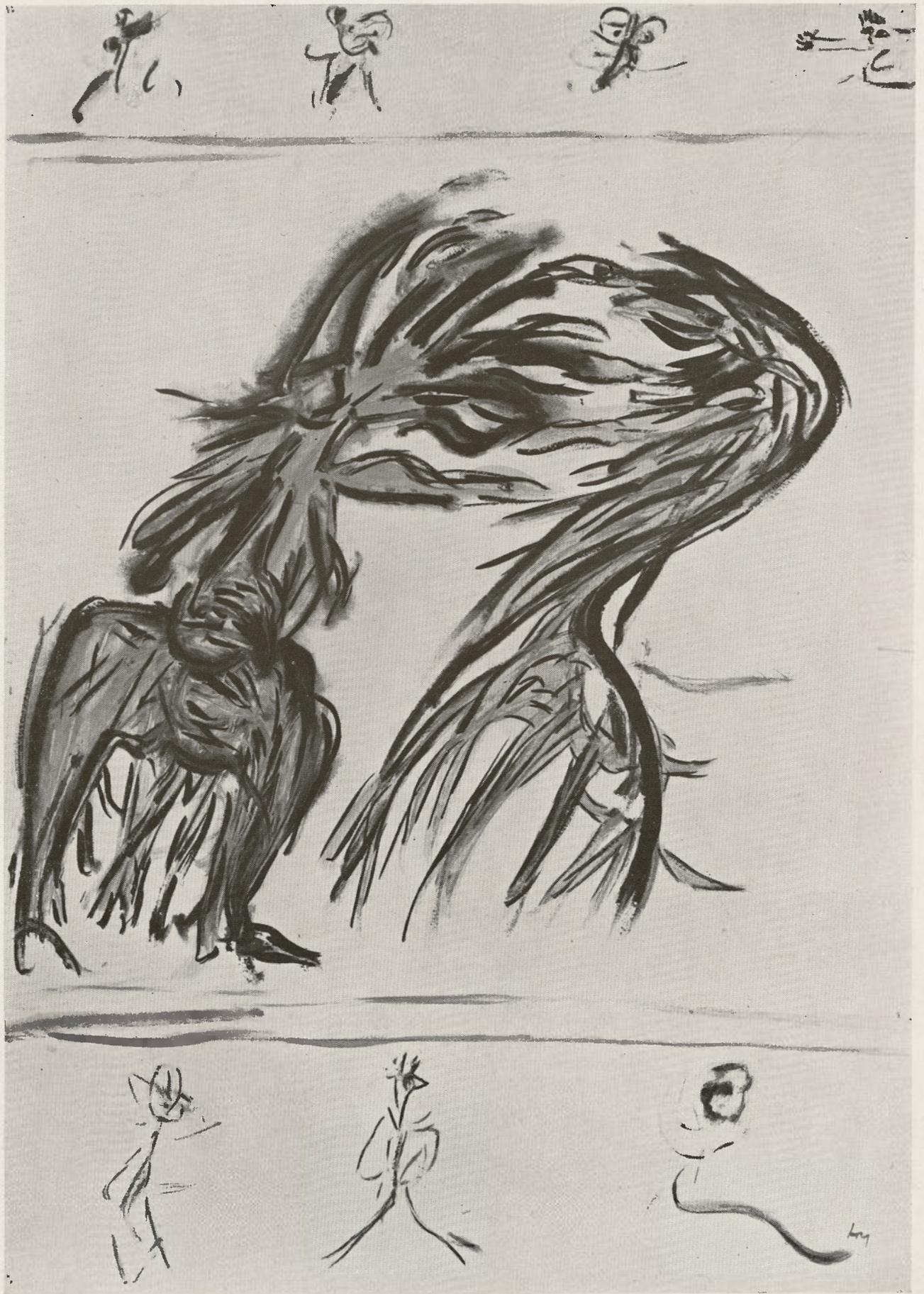
De plus, passé un certain point, la langue ne rend plus.

Avec quelques signes les Mathématiques vont, pour établir des relations entre des phénomènes, plus loin que le langage, qui n'arrive plus à formuler. Et que ferait la Chimie organique si avec les mots seuls elle devait représenter les chaînes d'atomes et les cycles?

Les sciences rencontrent de plus en plus de difficultés à exposer leur sujet en mots. Instrument inadéquat. Le français, l'anglais : langues adultes, peu manœuvrables, trop loin de leurs sources, de leurs racines. Seuls le grec et le latin, toujours jeunes, racines apparentes, sont utilisés pour former de nouveaux mots, mais ceux-ci francisés par leur seule terminaison font galimatias. Quant aux néologismes créés uniquement à partir du français, ils sont plus pittoresques qu'ouverts à une nouvelle direction de pensée.

Puisqu'il faut en ce temps d'ingénieurs une langue nouvelle, pourquoi pas une, qui serait entièrement construite pour être un outil (et non à la fois flûte et outil) composé de signes, aux ligatures polyvalentes permettant des superpositions précises et de vastes développements, sans être encombrée de sens anciens.





HENRI MICHAUX. Formes de la colère. 1952



HENRI MICHAUX. Dessin

Comme la physique mathématique nouvelle crée, une intelligence nouvelle, cet assemblage d'éléments et de raccourcis nouveaux (rejetant les vieilles associations contre lesquelles nous passons un tiers de notre vie à lutter) créerait une intelligence nouvelle et rapidement.

Il est étrange que ce soit en peinture que des signes apparaissent. Certes pas pour créer une langue universelle et même on n'est pas sûr que ce soit tout à fait des signes. Ils en représentent plutôt la hantise. Le peintre ne sait plus très bien sur quoi il est fondé à s'appuyer. L'objet? L'objet n'est plus. C'était un beau rêve que l'objet. Les apparences? Là encore il faut la foi, la naïveté, Après avoir vu une radiographie pulmonaire qui regarde encore la poitrine avec la même « crédulité? » Après un siècle bientôt d'émission, de triangulation des surfaces, le signe sans les inconvénients des formes en trompe-l'œil serait un sûr et solide bloc, éminemment maniable.

Depuis plusieurs années un peintre italien¹ fait des tableaux à signes. Signes qui ne sont que de légères variantes d'un seul, mais admirable, véritable signe de base, sorte de schéma de la cellule pendant la mitose, au moment où elle se dédouble, (exemple de l'œuvre, de la naissance, de l'accroissement de l'avenir) à la phase où elle se polarise, ses

parties importantes allant se mettre chacune à une extrémité du terrain comme pour un duel, mais c'est pour un adieu à jamais, pour la victoire par autonomie, chacun perdant l'autre dans la foule.

Ce signe, début (ou fin) de quelque rêve de panspermie semblait voué à un grand avenir quand l'esprit décoratif du peintre apercevant cet engrenage biologique ce maillon universel sous un autre angle... mais l'expérience n'est pas terminée...

Un autre peintre², lui, a commencé pratiquement par des signes. Un par tableau. Tableau? Signature? D'emblée, il a compris ceci : Le signe peut exprimer mieux que n'importe quoi, le « MOI-JE ».

Autrement convaincant qu'un volume,

Qu'il ait fait cinquante tableaux ou cinquante paraphes, c'est tout un, c'est aussi la toile-poème, le Hai-Kai irréductible, l'antiroman-fleuve, la déclaration de principe, le point final, l'Alpha, la métaphysique de l'autorité, l'intolérance, le moment-roi, le manifeste, l'éclatement des séries, la rupture des chaînes et la clef toujours renouvelée de l'auteur.

Ainsi se traduit aussi un nouvel emportement, très épéiste.

¹ Capogrossi.

² Mathieu.

Il faut maintenant, que je parle de mes signes. Où en suis-je? Sûrement pas dans la voie principale.

J'en fis des milliers il y a bientôt deux ans.¹ Mais étaient-ce des signes? C'étaient des gestes, les gestes intérieurs, ceux pour lesquels nous n'avons pas de membres mais des envies de membres, des tensions, des élans et tout cela en cordes vivantes, jamais épaisses, jamais grosses de chair ou fermées de peau. Leur danse faisait l'homme-écrevisse, l'homme-démon, l'homme-araignée, l'homme dépassé, cent mains, cent serpents lui sortant de tous ses côtés en fureur.

C'étaient des mouvements (fâcheuse limite). Après je fis des émiettements de mouvements.

Tout cela était peut-être dérobadé devant le signe,

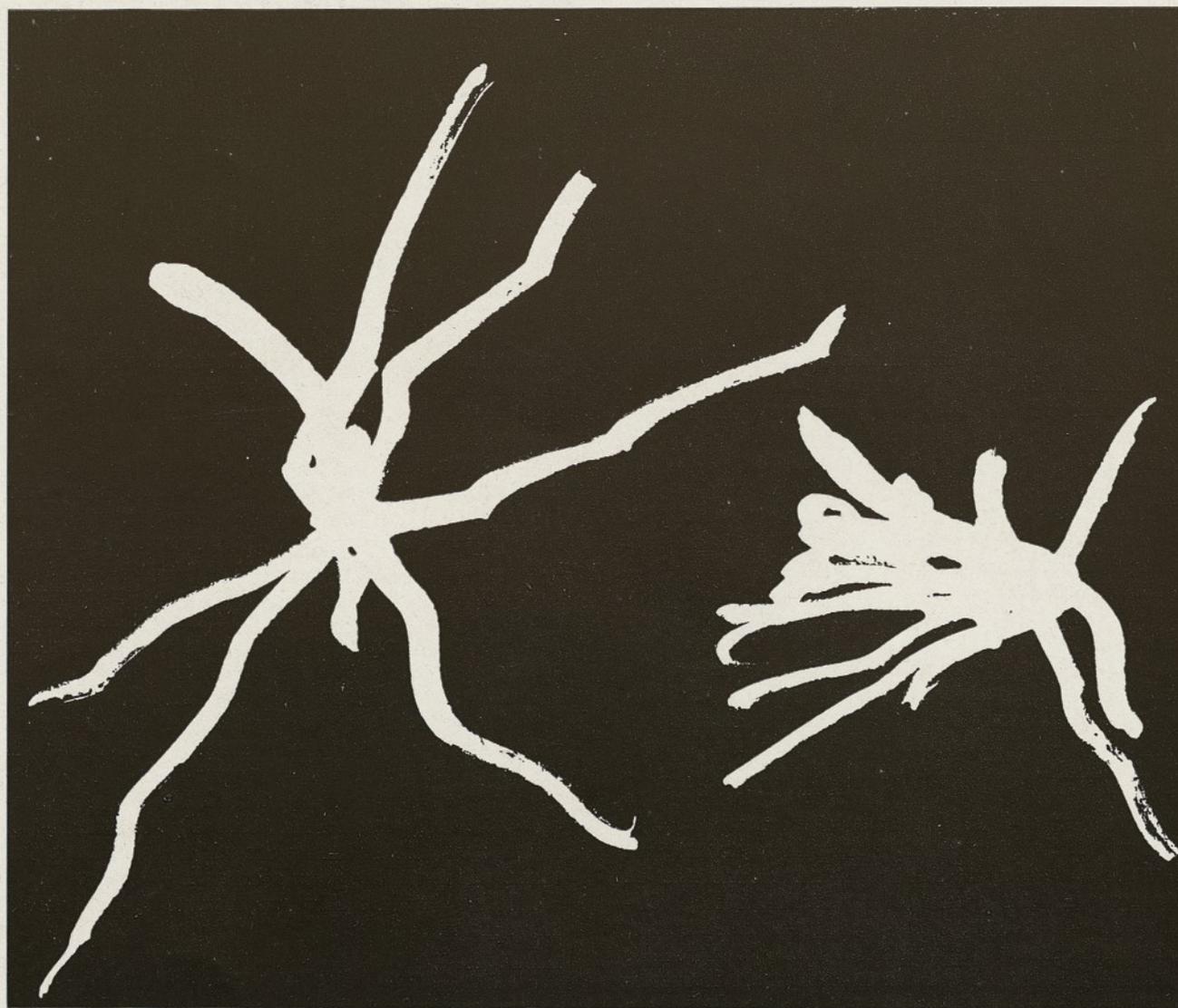
devant ce qu'il a de riche, de fixe, d'échangeable, permettant de recevoir comme de donner. Le signe, sans la représentation de l'homme le signe « de situation », voilà ce que je n'avais pas même commencé à trouver.

Quelle émotion ce sera quand l'époque étant arrivée au point désirable, ayant pris l'habitude de penser en signes, on échangera des secrets en quelques traits « nature », pareils à une poignée de brindilles.

HENRI MICHAUX

¹ Mouvements. Éd. Gallimard 1952.

HENRI MICHAUX. Signes. Dessin à l'encre de Chine



Voie sans issue

par Charles Lopicque

Homère est nouveau ce matin, et rien n'est peut-être aussi vieux que le journal d'aujourd'hui.

CHARLES PÉGUY

Je me trouve directement mis en cause par un article de Léon Degand, paru dans la revue *Art d'aujourd'hui*, sous le titre : « Lettre à quelques peintres figuratifs que guette l'abstraction ». (Juin 1952). S'il faut en croire l'auteur, ma peinture n'est qu'un essai de conciliation entre deux tendances contradictoires : l'abstraction et la figuration. Autant dire qu'on n'y rencontre aucune réussite, ou, en d'autres termes, que mon œuvre n'en est pas une. Je traverserais, paraît-il, une sorte de période de timidité, d'indécision, séduit d'un côté, attiré, obsédé par l'abstraction, mais attaché de l'autre à la figuration par des liens que je n'aurais pas la force, disons le mot, que je n'aurais pas le courage de rompre.

Ces propos sont absurdes. Comment croire, en

effet, que l'abstraction puisse m'obséder en cette année 1952, alors que je l'ai pratiquée à l'état pur à certains moments de mon évolution, et cela dès ma jeunesse ? C'est même une toile intégralement abstraite, intitulée « Hommage à Palestrina », datée de 1925, qui déclencha l'intérêt si vif et si reconfortant que la regrettée Jeanne Bucher ne cessa de me témoigner. Apparemment que si j'avais voulu me spécialiser dans cette voie, je n'y eusse pas rencontré de difficulté. Et que si j'avais désiré me joindre à la vaste reprise de l'abstrait qui s'est dessinée vers 1945, dont j'ai suivi les travaux avec la sympathie que l'on sait, et au sein de laquelle je compte tant d'amis, on ne voit pas trop ce qui aurait pu m'en empêcher, ni dans quel trouble cela aurait pu me jeter.

Ce qui m'a véritablement troublé, c'est le caractère insolite de cette lettre, qui censément m'était adressée, ainsi qu'à quelques autres, et réellement ne me concernait pas. Le ton même ne me paraissait pas celui d'une lettre, qui d'ordinaire amorce un dia-

PERSE. Bronze du Louristan. VIII^e-X^e siècle avant J.-C.

(Photo Denise Colomb)





MEXIQUE. Terre cuite zapothèque VIII^e-XII^e siècle

(Photo Denise Colomb)

logue et se prête à l'échange. Ce que j'avais sous les yeux s'apparentait plutôt à ces parades exécutées jadis pour enrôler les conscrits, ou encore à tels discours prononcés de nos jours devant le micro, auxquels on ne répond que par des cris et des hymnes. De quels adeptes espérait-on provoquer l'enthousiasme ? Je finis par le découvrir en retrou-

vant, une par une, les images oubliées de certaines personnes, dont le comportement, incompréhensible à l'époque, s'éclairait maintenant.

J'évoquai d'abord un jeune homme, grand, très moderne, qui avait longuement visité mon atelier et regardé défiler ma peinture sans ouvrir une fois la bouche. « En somme, *vous n'osez pas franchir le pas* », me lança-t-il en guise d'adieu. Vint ensuite un homme d'âge mûr, délicieux celui-là, d'une courtoisie raffinée. Je me revois chez lui, où il m'avait invité à regarder sa collection de tableaux. Je lui en fis des compliments auxquels il se montra fort sensible. J'avais néanmoins le sentiment que j'oubliais quelque chose d'essentiel, et que son bonheur n'était pas parfait. A la fin, il n'y tint plus. « Vous voyez, c'est de l'abstrait », me glissa-t-il. Et comme je restais silencieux, ne trouvant à cela rien que de fort naturel, il poursuivit de la sorte : « Oui, depuis quelque temps, je suis venu à l'abstrait... *il faut bien s'élever, n'est-ce pas ?* » Un instant plus tard, il me demandait à venir voir ma peinture. Moi, pris d'un certain scrupule, je voulus l'avertir. « Vous savez, lui dis-je, que je ne suis pas... comment dire?... pas vraiment abstrait ». — « Oh ! fit-il, avec un adorable sourire, tout chargé d'affection et d'incrédulité, allons donc ! *Vous êtes trop modeste !* »

De nouveaux êtres sortaient de l'ombre sans cesse, hommes et femmes, cultivés ou barbares, certains s'exprimant dans un français très pur, d'autres en une langue un peu gutturale, où passaient comme les échos de forêts immémoriales, couvertes de neige et peuplées de castors. C'étaient les Partisans de l'Abstrait. Ils formaient une véritable armée, dont la rumeur m'apprenait à qui était destiné l'article en question et lui donnait enfin un sens. C'est à un texte de propagande que nous avions affaire.

Gardons-nous d'unir, dans une même réprobation, une forme authentique de la réalité et la politique par laquelle, pour l'imposer, on la dégrade. L'art abstrait ne saurait être en lui-même mis en question. Il suffit de penser à Kandinsky, à Mondrian, à Malévitch, à leurs œuvres en tant que telles, à l'aventure hardie qu'ils ont vécue, pour être assuré que l'art abstrait est un grand art. Nier sa valeur propre ou la nouveauté de son apport, serait la marque d'une insuffisance ou d'une servitude de l'esprit. Il est donc juste qu'on le défende. Malheureusement, il s'avère que les moyens mis en œuvre par la défense, ont fini par rendre la cause insoutenable. Insoutenable au regard de l'esprit, s'entend, car sur le plan de l'efficacité, elle se soutient fort bien.

Cette cause, en soi tout à fait valable, voyons de quelle manière on parvient à l'engager dans une voie en apparence triomphale, bien qu'en vérité sans issue. On connaît la thèse fondamentale de l'actuelle propagande abstraite. Être abstrait, c'est affranchir la peinture de sa subordination aux apparences visibles du monde extérieur. Il paraît que cette libération de l'art à l'égard du monde débuta avec les Impressionnistes, se poursuivit à travers Cézanne, les Néo-Impressionnistes, les Fauves et les Cubistes, pour s'achever avec les Abstrait purs, dont les premières manifestations se produisirent vers 1910. Il y aurait sans doute beaucoup à dire sur la démonstration, mais glissons, pour reconnaître que le dernier point est indiscutable : on ne saurait être plus abstrait que l'Abstrait, puisqu'il s'est libéré totalement des apparences du monde.

Pour estimer la puissance d'une telle position de

l'abstrait, qui intellectuellement peut sembler un peu systématique, un peu pauvre, il faut sentir à quel point elle est moderne, par là même qu'elle flatte l'esprit de comparaison et de surenchère. Il n'y a guère encore, il semble bien que l'homme échappait fréquemment au besoin de se comparer. A tel point qu'il était possible d'« imiter ». Ainsi, Cézanne pensait faire « du Poussin sur nature », sans se trouver humilié devant son maître, et sans songer par ailleurs à lui « damer le pion ». Et l'homme ordinaire, qui s'imprégnait de l'« Imitation de Jésus-Christ », n'avait certainement pas l'intention de surclasser son modèle. Comment l'esprit de comparaison, longtemps contenu, s'est-il mis à proliférer soudain, c'est ce que déjà nous ne pouvons plus comprendre. Mais nous sommes dans un monde de comparaison, et le temps ne paraît avancer qu'à proportion du progrès. Nos connaissances ne sont-elles pas toujours plus vastes, nous avions sans cesse plus rapides, nos bombes plus puissantes ? Dans cette course, l'abstrait est insurpassable, car on fera peut-être plus rapide encore, mais on ne fera jamais plus abstrait que l'abstrait, c'est-à-dire plus moderne.

Comprend-on de quel merveilleux outil de propagande on dispose là ? A l'amateur attardé, on propose de quitter ses vieilles guenilles, pour se vêtir de la plus moderne combinaison supersonique, dûment contrôlée par les techniciens responsables. A l'être neuf et simple, avide de connaissances et d'élévation, on offre le Tour de l'Art en quatre-vingts secondes, avec station finale au sommet du Mont Everest, et salut au passage aux héros démodés de l'Annapurna. Qui diable y résisterait ? Il faudrait peu connaître l'âme humaine pour partager l'émerveillement que font mine d'éprouver les dirigeants du Parti Abstrait, à voir chaque jour de nouvelles recrues se précipiter dans l'onde filtrée de la jouvence.

Notre admiration se donnera plus volontiers libre cours devant la façon dont on maintient dans leur foi les adeptes déjà anciens. La chose n'est pas facile, car enfin, le premier choc émoussé, l'homme a besoin de se renouveler encore et toujours. Or, l'art abstrait, au dire même de ses protagonistes, ne peut être dépassé vers l'abstrait. Si c'est bien le progrès qui confère la valeur (admettons-le), et s'il est vrai que l'art ait progressé en passant de Cézanne au Cubisme, puis du Cubisme à l'Abstrait (accordons ceci également), on ne voit que plus mal de quel stimulant dispose la propagande pour entretenir l'ardeur des troupes, attendu qu'après le pas décisif vers l'abstrait, toute tentative d'avance nouvelle est impensable. On aperçoit, au contraire, une grave menace : c'est qu'en dehors du système abstrait, déjà tant soit peu vétérans, quelque forme d'art puisse revêtir une nouveauté plus récente, encore que moins sommairement définissable. Il faudra l'étouffer à tout prix. L'argumentation s'y prête aisément, d'ailleurs ; écoutez plutôt. Ce qui est abstrait, c'est nous. Ce qui ne l'est pas comporte plus ou moins de figuration. Mais la figuration est antérieure à l'abstraction : consultez notre histoire. Ainsi, ce qui n'est pas nous, se trouve être du passé dépassé, et par là ne saurait jamais prétendre à la moindre actualité. Voilà le concurrent proprement évincé. Reste, il est vrai, ce besoin de renouvellement que l'abstrait, insurpassable, aura quelque peine à contenter. Mais qu'à cela ne tienne : nous y pourvoirons, comme dit Scapin. Un peu d'audace y suffira. Débarrassé des autres

prétendants à l'avant-garde, seul subsistera l'Abstrait dont on clamera la nouveauté perpétuelle avec une telle véhémence, que le Temps, stupéfait, cessera d'exiger sa pâture de renouveau.

Voici donc la nouveauté brevetée, en France et à l'étranger, pour les siècles des siècles ; et voici le brevet puissamment soutenu. Voici qu'éternellement le peintre qui veut figurer, passera pour un bricoleur, assemblant, de pièces et de morceaux, quelque chose comme la première automobile de Dion-Bouton. Quant aux maîtres du passé, on ira les voir dans les musées, sans doute, mais surtout pour imaginer quelle jubilation ils éprouveraient, eux si modestes, si on pouvait leur faire savoir qu'ils ont posé quelques moëllons dans les soubassements du Temple de l'Abstraction.

Il est vrai que la pente est engageante, et qu'il est plus avantageux de voir l'« Estaque », de Cézanne, comme une étape vers la forme d'art à laquelle on s'est soi-même incorporé, que de la saisir dans sa dimension proprement créatrice, au risque d'en ressentir quelque secrète offense. Avouons aussi qu'il semble passionnant, le steeple-chase de l'histoire, dans les temps allègres où nous voyons celle-ci franchir coup sur coup l'Impressionnisme, le

CONGO FRANÇAIS. Masque

(Photo Denise Colomb)



Nabisme, le Fauvisme et le Cubisme, pour se diriger vers l'Abstrait d'une foulée irrésistible. En avaient-ils de la chance, ces vieux peintres barbus ! Si désuets, si timides qu'ils nous paraissent, si peu conscients de leur mission, ils n'en galopèrent pas moins dans le sens de l'histoire. Faisons comme eux, en pleine conscience cette fois : et d'enfourcher le pur-sang de l'écurie abstraite. Mais, à peine sommes-nous en selle, qu'il se traîne à petits pas. Rien n'y fait, ni l'épéron, ni la cravache. Au fait, la bête a raison. Pourquoi courir, lorsqu'on est arrivé ? Pourquoi bondir ? Il n'y a plus d'obstacles, ils sont tous franchis. A quoi bon galoper ? Rien ne presse d'être rendus ici plutôt que là : à perte de vue, l'art ne fait plus un pli. Après la plaine abstraite, une autre plaine abstraite...

Il y a quelque temps qu'on se déprend de contempler les œuvres d'un regard désarmé, pour les observer à travers l'optique de l'histoire. Le génie prophétique d'un Péguy avait annoncé cette déchéance, dès les premières années du siècle. Mais, ce que personne n'avait eu l'humour de prévoir, c'est qu'un moment viendrait où les lentilles les plus puissantes ne feraient rien paraître dans le champ de la lunette, parce que l'histoire serait finie. Qu'allons-nous faire maintenant ? Non pas simplement des œuvres, fi donc ! Il faut travailler dans l'histoire. Mais quelle histoire ? On se rappelle la question de Saint-Augustin : que faisait Dieu avant la création du monde ? Il ne faisait rien, répond Augustin, car le temps n'était pas créé. Du moins, cela était-il conforme à la nature divine, qui est éternelle. Or, la nôtre est temporelle, et même historique, paraît-il. Si le saint s'était penché sur notre problème, nul doute qu'il ne se fût aussi posé cette interrogation : que feront les peintres, après qu'ils en seront venus à l'abstrait ? Rien, eût-il répondu, puisque leur conception les obligera de faire dans l'histoire, et que l'histoire sera bouchée. Et si la durée se traîne, quelque génie paraîtra pour la raviver. Et que si même le temps

s'arrête, Dieu daignera peut-être le relancer. Mais si l'histoire se bouche, qui aura le cœur de la déboucher ?

Tandis que j'écris ces lignes, j'ai devant moi un petit objet de l'Art des Steppes : c'est un tigre. Quelle présence est la sienne ! Toute la race des félins est contenue dans ces quelques grammes de bronze. Et en même temps, quelle abstraction ! Mais il ne paraît pas troublé de réunir en lui l'abstrait et le figuratif, et le geste royal par lequel, pesant de sa patte de devant sur une tête de mouton, il en arrache des lambeaux avec sa gueule, ne trahit aucune honte d'être né d'une telle compromission. Seigneur Tigre, lui dis-je, apprends-moi comment il se fait qu'à ton époque reculée, il était possible de frôler l'abstrait, puis de revenir à davantage de figuration, pour retourner ensuite vers plus d'abstraction, selon les lieux, les élans, les années ou les siècles, sans perdre la face devant le Fils du Ciel, ou attirer sur soi la flèche du Mongol. D'abord, il ne veut pas répondre : je n'ai rien à dire, grogne-t-il, dès lors que l'histoire de l'Art commence à l'Impressionnisme. Je comprends ton irritation, poursuivis-je, mais considère qu'aux yeux d'une tyrannie, l'histoire est fatalement courte, puisqu'il faut en balayer tout ce qui serait contraire à la thèse motrice. Excuse donc nos aberrations, et prête-moi ton assistance en répondant à ma question. Mais tout ce que je pus en tirer fut un nouveau grognement, qui voulait dire : de mon temps, on n'était pas moderne.

J'ai quelque peine à interpréter cette parole, étant moi-même passablement moderne ; toutefois elle me paraît de mauvais présage. Sortirons-nous jamais de l'impasse où nous voici acculés ? Mais quoi, me dis-je, on a barré l'avenir et truqué le passé : vivons au présent. Seigneur tigre, mange donc en paix ta tête de mouton, abstraite ou figurative, et moi, je vais prendre mes pinceaux.

Pour le reste, on verra bien.

CHARLES LAPICQUE

SIBÉRIE. Tigre en bronze de l'Art des Steppes II^e-III^e siècle avant J.-C.

(Photo Denise Colomb)



De la nature à l'abstraction et de l'abstrait à la réalité

par R. V. Gindertael

Le temps est venu d'une liberté.

KANDINSKY

D'abord, les éléments du langage pictural ont été « affranchis de la dépendance étroite de la nature » (*Kandinsky*), pour aboutir à une forme d'art « qui ne témoigne d'aucune imitation, aussi ténue soit-

elle, à l'égard d'un objet emprunté à la réalité du monde visible » (*Léon Degand*).

C'est, jusqu'aujourd'hui, toute l'histoire de l'art dit « abstrait ».

En effet, si l'on remonte aux œuvres et aux témoignages des « précurseurs », on peut y déceler que *le fait abstrait* est issu expérimentalement et progressivement de la peinture et dans la peinture. Avant cet

KANDINSKY. Sur la plage. 1909

(Coll. particulière, Paris)





KANDINSKY. Improvisation N° 13. 1910

(Coll. particulière en Allemagne)

événement, et quelles qu'aient pu être les servitudes — et pas seulement celle de la figuration — que les « conditions » matérielles, idéologiques, historiques, sociales des époques précédentes avaient imposées à la création artistique, celle-ci (même la plus imitative) avait toujours été le résultat d'un certain nombre d'abstractions : analyse et choix d'éléments pris dans la réalité concrète, lignes, formes, couleurs, valeurs, lumières, etc... C'est pour ce fait qu'Henri Matisse a pu dire très justement : « l'abstraction est un moyen dont les artistes ont toujours usé ». Au début de leur recherche, les premiers « abstraits » n'ont fait que poursuivre la même opération mentale et tenter de la mener à quelque limite. Les « abstractions successives » de Mondrian, à partir du cubisme analytique, sont autant de claires démonstrations de ce processus ; et Kandinsky a déclaré nettement dans le chapitre : Théorie, du *Spirituel dans l'art* : « Nous sommes, pour l'instant, liés solidement encore à la nature ; nous devons y puiser nos formes. (Les tableaux purement abstraits sont rares.) Toute la question se ramène à savoir comment nous devons le faire, c'est-à-dire jusqu'où peut aller notre liberté de modi-

fier à notre gré ces formes et à quelles couleurs nous devons les associer ». C'est lorsqu'ils se furent longuement assurés de pouvoir « déduire la voie qui conduit à la peinture », cette voie au bout de laquelle « l'art retrouvera ce qu'il a perdu », qu'il leur fut donné de *découvrir* (dans les sens premiers du terme : ôter ce qui couvrait et trouver ce qui était caché) *le fait pictural pur*, c'est-à-dire la réalité phénoménale des propriétés spécifiques de la peinture et qu'ils se permirent d'en dégager, d'en *inventer* (qui doit s'entendre encore une fois : trouver ; et l'on ne trouve que ce qui existe déjà) les manifestations primaires.

Depuis, l'usage a consacré le terme : *abstrait* pour qualifier l'art ayant accédé à l'acte de création libéré par le renoncement à l'esprit et à la volonté de représentation ou d'interprétation des formes de la nature et par le refus du point de départ dans la perception visuelle de l'objet. Et désormais, l'antonymie *figuratif-abstrait* partage rigoureusement les œuvres. Cette division paraît équitable et il n'y aurait pas à s'inquiéter de cette systématisation logique si l'on n'inclinait également à prêter au qualificatif : *abstrait* une valeur déterminante, à imposer par cette



KURT SCHWITTERS. Nature morte. 1909. Carte postale (Coll. Berggruen, Paris)

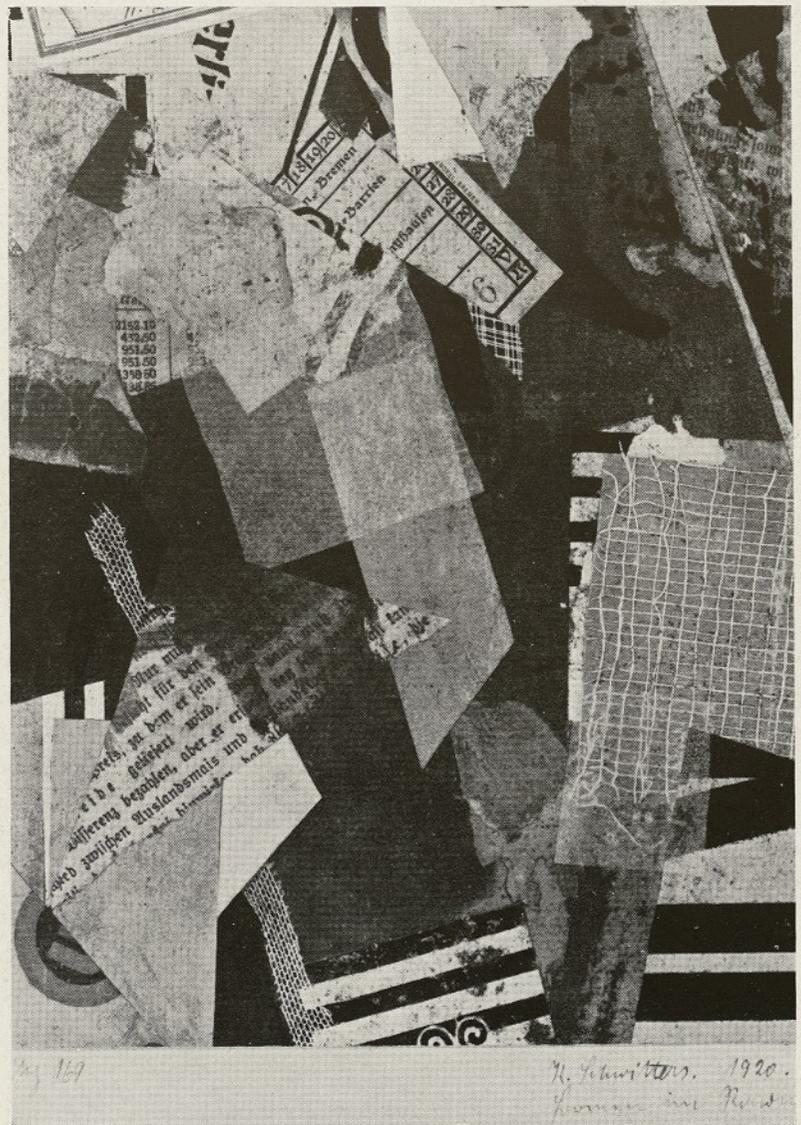
détermination des limites et une fin à l'acte esthétique, à définir dogmatiquement un pouvoir d'expression et à réduire ainsi son degré d'individuation. Le mot fixe ainsi l'art dans un parti-pris qui l'amortit et le « finit ». On court le risque aussi que, dans les esprits, un phénomène consécutif à une intention se substitue à la nature intrinsèque de l'art qui — prenant un autre aspect et utilisant dans un autre dessein les éléments spécifiques de son moyen d'expression — n'en a pas, pour autant, changé d'essence, pas plus que n'a changé la nécessité de l'acte de peindre.

Il me paraît également abusif de considérer la conception « abstraite », sinon comme le principe causal d'une nouvelle intention de l'artiste, du moins comme la conséquence *sine qua non* et immuable de cette intention. Raisonnablement et objectivement, « l'abstrait », en dépit de son efficacité, ne peut être envisagé que comme une modalité de l'art, si l'on pense, avec Henri Focillon, que « l'œuvre d'art est une tentative vers l'unique » et que « l'homme est contraint de recommencer les mêmes recherches ». Et l'on sait que l'art ne vit que grâce à une perpétuelle remise en question.

D'autre part, Focillon a souligné que : « l'intention de l'œuvre d'art n'est pas l'œuvre d'art ». On peut penser qu'une conception a priori n'a pas fait que la peinture ait été abstraite et elle ne peut faire qu'elle le soit. Lié au monde psychologique de l'homme, l'acte de peindre est toujours une expérience dans laquelle sont confondus l'art, la condition et le destin de l'homme, expérience dont le résultat est imprévisible.

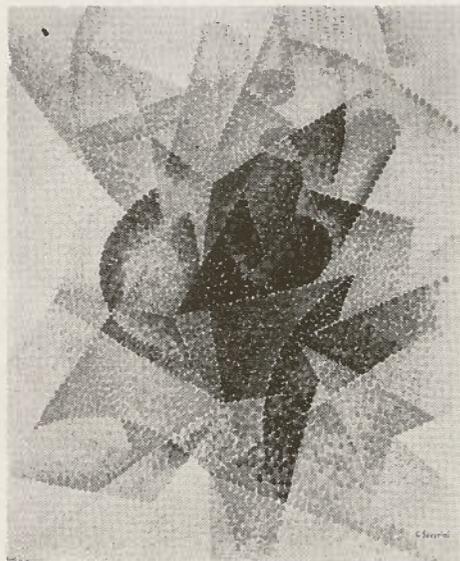
Sans autrement préjuger, nous devons simplement reconnaître qu'à la suite des œuvres exemplaires qui ont matérialisé la révélation du fait pictural « abstrait », celui-ci est désormais *un fait acquis* qui conditionne pour les nouvelles générations une situation *différente* dont il importe que les jeunes

KURT SCHWITTERS. Formes dans l'espace. Collage. 1920. (Coll. Berggruen, Paris)





SEVERINI. Tableau N° 3. 1913



artistes d'aujourd'hui prennent conscience, comme leurs aînés ont voulu connaître la leur. Il ne m'appartient pas de préciser mieux cette nouvelle situation de l'artiste accomplissant en ce moment l'acte de peindre, car chacun a la faculté de la singulariser. Le bénéfice commun est l'exercice de la liberté *trouvée* par les novateurs, cette liberté que déjà Kandinsky prévoyait illimitée entre l'*abstraction pure* et le *réalisme pur*, et dont il n'est plus possible de vouloir qu'elle n'existât pas.

Il faut admettre aussi que le refus des aspects immédiats n'a pas séparé l'art de toute réalité et qu'au profond de l'abstrait est installée l'évidence d'une réalité totale. Quant au changement des rapports de l'homme au Monde et du Monde à l'homme qui est intervenu simultanément de ce fait dans la tendance à l'unicité à laquelle l'esprit humain aspire depuis les origines et que les actes ressortissant à ce mode d'exister qu'est l'art, sont les plus aptes à réaliser (mythiquement), il engage la responsabilité particulière de chacun, artiste ou spectateur.

Que pouvons-nous connaître déjà d'une prise de conscience de leur nouvelle situation par les jeunes artistes ? Il semble bien que les plus aventureux et les plus accomplis considèrent que les éléments de leur moyen d'expression affranchis de la dépendance de la nature peuvent désormais être mis en œuvre et « se signifier » en dehors et au-delà des principes purement théoriques, de la rhétorique et des règles

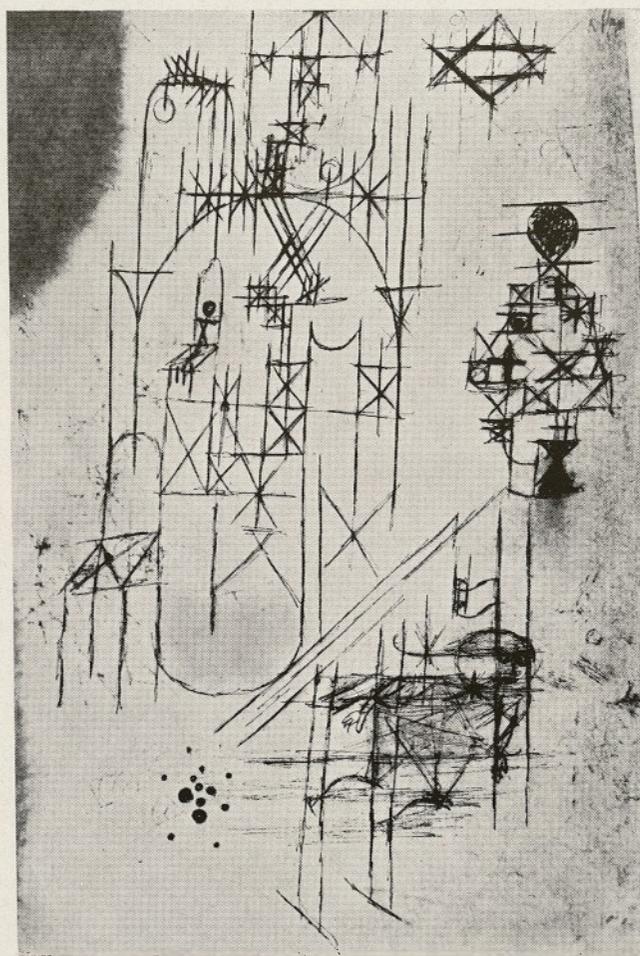
de syntaxe qui ont pu soutenir les recherches et favoriser les découvertes des précurseurs. Il ne leur échappe pas que certaines idéologies, certaines éthiques des espoirs et des illusions de caractères circonstanciel ne furent pas étrangers à la *tentation* éprouvée par ces précurseurs « d'aller plus loin », et que peut-être les idéologies et les illusions qui les mènent à leur tour sont autres ou ressenties par eux différemment. Il paraît aussi qu'ils ne négligent pas, ce qui eut été regrettable, les exemples de ceux de leurs prédécesseurs qui, pour ne s'être pas voulu « abstraits », n'en ont pas moins repoussé d'autres limites et conquis d'autres libertés.

Déjà pour certains jeunes peintres, les problèmes de la figuration et de l'abstrait ne se posent plus contradictoirement ou en termes impératifs. Ils ne sont plus à l'heure du choix comme leurs aînés et n'éprouvent plus la nécessité de se réclamer d'un concept pour échapper à la tentation de représenter les apparences du réel ou pour empêcher la nature de s'introduire de force dans leurs œuvres, « avec quelle facilité sournoise », remarquait Kandinsky, sur ses gardes.

D'aucuns attendent du seul accomplissement de l'acte de peindre que soient confondus les phénomènes naturels et toutes les sensations du réel à l'origine du tableau et le tableau réalisé. Lorsque les phénomènes naturels n'interviennent pas, ce n'est déjà plus la conséquence d'un refus systématique et le peintre ne souffre pas d'un complexe de culpabi-



PAUL KLEE. Portrait. 1913. Lavis (Coll. Berggruen)



PAUL KLEE. Composition. 1918 (Coll. Berggruen)



ROBERT DELAUNAY. Formes circulaires (Soleil, Lune). 1912 (Coll. G. Seligmann, New York)

lité s'il les voit reparaître au bout de l'abstrait.

D'autres posent à l'origine de l'œuvre un acte de pure motricité dont la part d'automatisme acceptée subit l'orientation constante d'une volonté d'organisation formelle et expressive. Pour certains encore, la peinture est fondamentalement substance animée en laquelle se concrétise la vie organique ou les mouvements rythmiques des formes tels qu'ils peuvent se retrouver dans l'un ou l'autre règne.

Qu'ils considèrent, suivant leurs déclarations, que « la peinture commence à partir de l'acte de peindre et non de l'idée », que « rien en elle n'est séparable »,

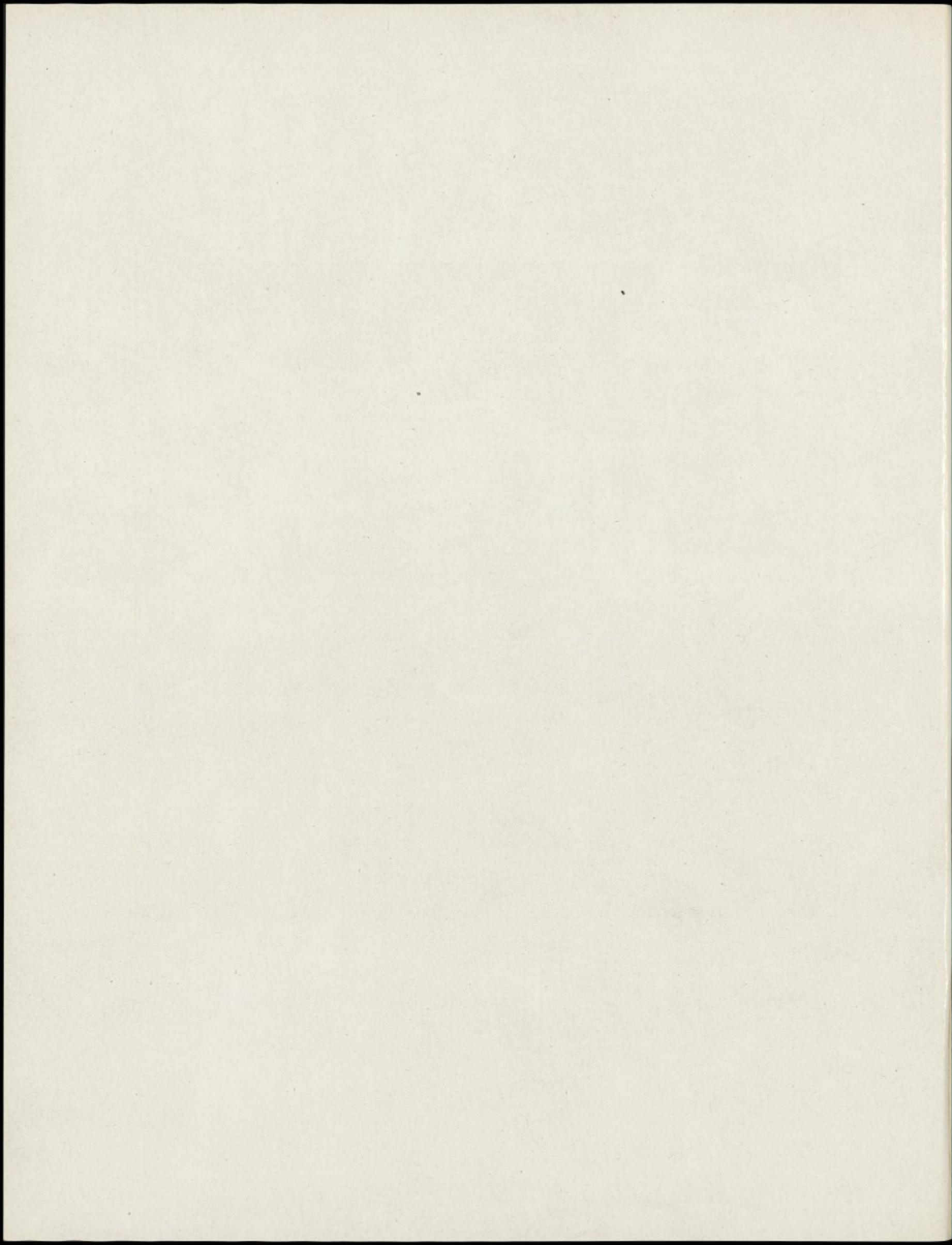
qu'elle est « une manière d'accepter la vie », « un contact organique de l'homme et du monde », « l'expression des lois à l'origine de toutes choses », « une définition du grand rythme », ou bien « le transfert réel du psychique dans la matière », toutes ces dispositions et leurs divergences impliqueraient que l'artiste retrouve en ce moment la réalité de l'homme et du monde, si l'on pouvait admettre qu'un art eût existé qui n'ait pas eu à connaître et qui n'ait pas donné à connaître cette réalité.

R. V. GINDERTAEI



ROBERT DELAUNAY. Les coureurs. 1926.

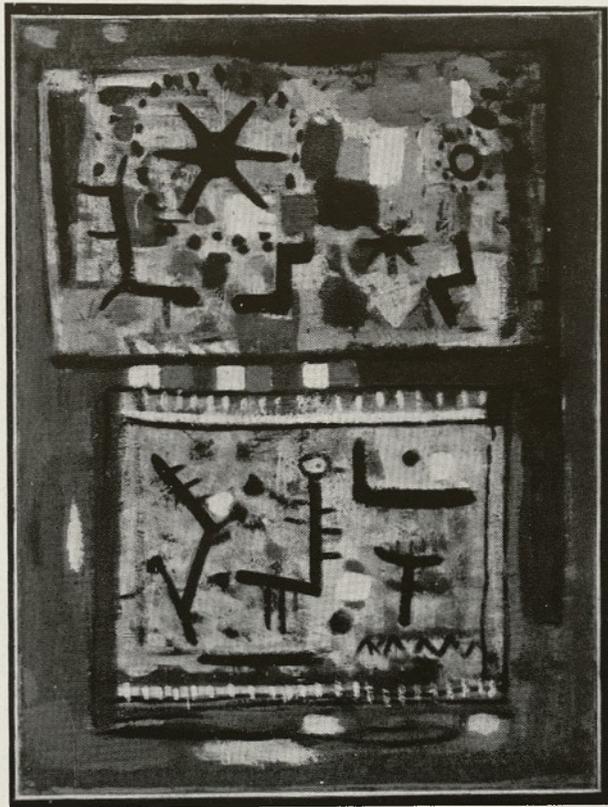
(Coll. S. D., Paris.)





MOHOLY NAGY. Paysage hongrois. 1918

(Galerie Arnaud, Paris)



BISSIÈRE. Jaune et gris (Galerie Bucher, Paris)



PICASSO. Composition. 1918

(Coll. S. R. Guggenheim, New York)

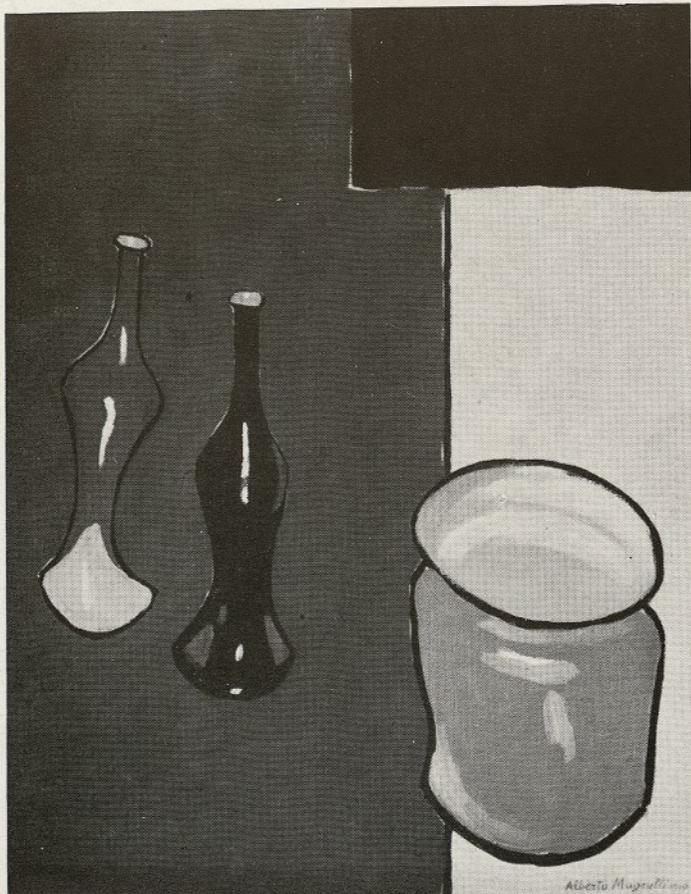


ALBERTO MAGNELLI. Les Mariés. Florence. 1914

(Photo Borgotti, Florence)



JEAN ARP. *Baigneuses*, 1907
(Coll. Curt Valentin, New York)



MAGNELLI. *Nature morte aux bouteilles*. Florence. 1914

UNE TACHE GIGANTESQUE

Comme on demandait au conservateur d'un des plus grands musées de la ville de Paris s'il accepterait de prêter les salles de son palais pour y organiser une exposition de l'art mexicain depuis ses origines jusqu'à nos jours, il répondit sans vergogne : « L'art mexicain ? Connais pas ! » et il refusa l'hospitalité à des chefs-d'œuvre qui, pour lui, étaient inconnus.

Il est regrettable sans doute qu'un spécialiste appointé ignore aussi définitivement et sans même en avoir honte l'art mexicain mais il faut reconnaître que la plupart de nos contemporains étaient il y a quelques mois encore aussi ignorants que le conservateur. L'exposition organisée au printemps de 1952 à Paris fut donc, au sens le plus exact du mot une révélation. Pour la plupart des visiteurs, elle fut bouleversante, comme le serait l'éruption d'un volcan sur les bords de la Seine ou l'arrivée sur la terre d'habitants d'une autre planète. Pour d'autres (et ce furent les aveugles, les plus pitoyables, ceux qui ne voient pas parce qu'ils ne veulent pas voir) cette exposition, prétendent-ils, ne « signifia rien ». Ne croyez pas que j'exagère : j'ai entendu des peintres français, ceux qu'on appelle à tort jeunes, ceux qui croient encore aux virtuosités de l'infatigable Picasso, affirmer très sérieusement que l'art mexicain était « gonflé ».

Il me semble qu'il est nécessaire de rappeler les deux aspects de l'accueil fait à Paris à l'exposition d'art mexicain. Remarquons d'abord, en leur rendant pleinement justice, que ceux qui furent chargés d'organiser cette exposition, ont admirablement compris leur tâche. Ils n'ont pas marchandé ni gaspillé leurs efforts, leur temps et leur érudition. Le gouvernement n'a pas lésiné. Tout ce qui pouvait être montré a été transporté du Mexique et exposé dans les meilleures conditions. La présentation était excellente et la disposition ingénieuse et précise. L'esprit même qui présidait à cette exhibition de chefs-d'œuvre était remarquable d'impartialité. Chaque spécialiste jouait franc-jeu. Aussi n'est-il pas exagéré d'écrire qu'aucune autre exposition

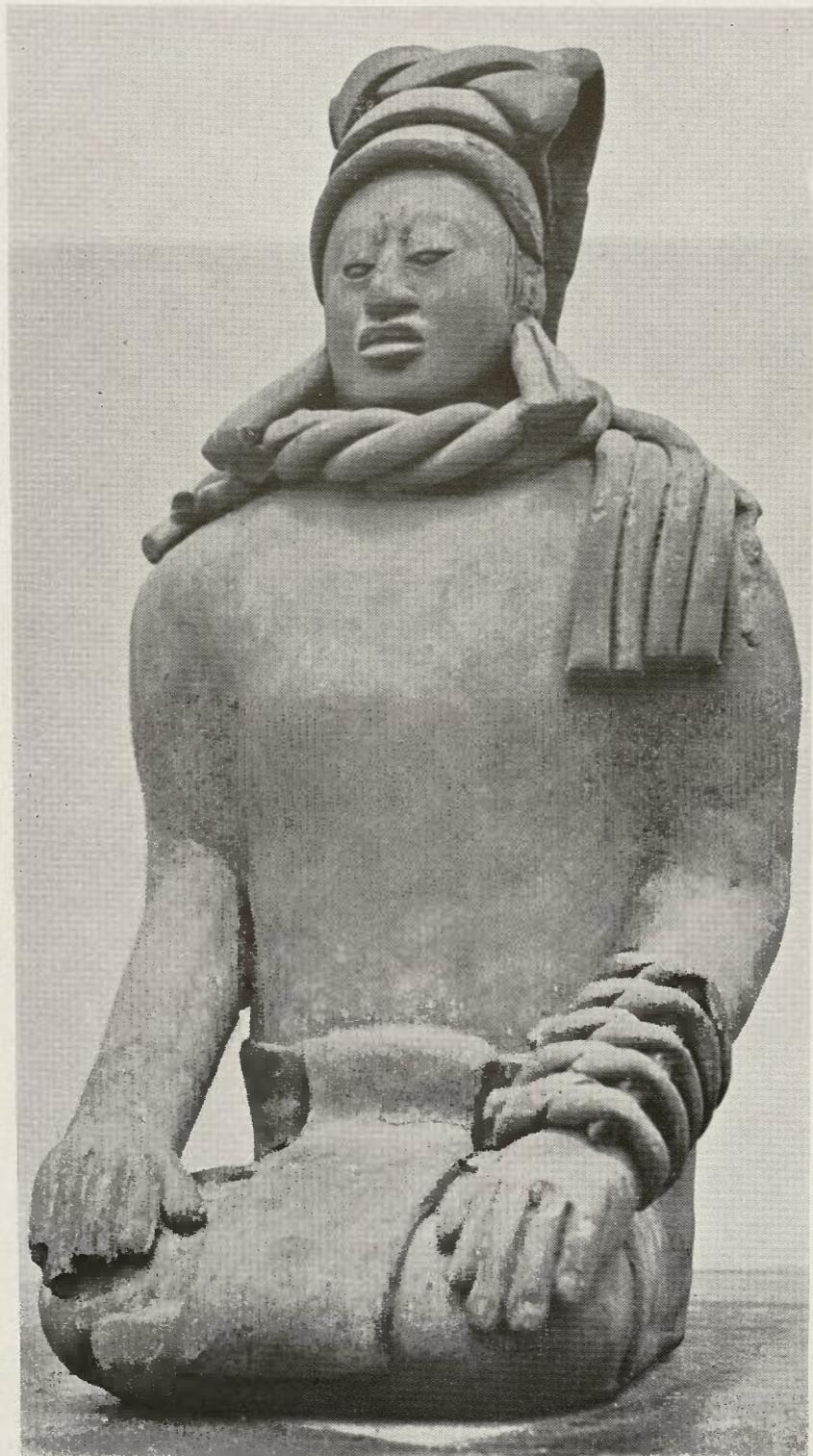
organisée à Paris jusqu'à présent n'a su mieux répondre aux buts d'une entreprise de ce genre. Ces buts étaient pourtant ambitieux : Résumer l'art d'une des parties les moins connues du monde depuis deux mille ans, présenter à des hommes saturés de manifestations artistiques, à des érudits sceptiques et las, à des individus inquiets et souvent frivoles, des témoignages de plusieurs civilisations d'une richesse dont on ignore encore la véritable grandeur tout en voulant montrer leur continuité, était une tâche gigantesque. Il est incroyable qu'on soit parvenu à la remplir.

Malgré le scepticisme volontaire des uns, l'éblouissement des autres, l'étonnement qui ressemblait à un vertige de la plupart, cette exposition exercera, on n'en peut douter, une influence profonde. Certes cette influence est difficile à reconnaître, elle n'est pas consciente, elle demeure encore souterraine, mais elle sera irrésistible. Déjà, les artistes et les critiques de bonne foi admettent que cette révélation de l'art mexicain est aussi importante que ne l'aurait été celle de l'art égyptien du temps des Pharaons si depuis un siècle et demi on ne l'avait exalté et étudié minutieusement.

D'un seul coup nous est livrée l'expression de plusieurs civilisations dont on soupçonne la grandeur et la puissance mais dont on ignore l'amplitude et la profondeur. Plus troublante encore que la révélation est la certitude que l'art mexicain n'est pas mort, qu'il n'a jamais même été plus vivant et qu'il poursuit cette évolution que ni les guerres de destruction entre les peuples de l'ancien Mexique, ni la conquête espagnole, ni la tyrannique influence des États-Unis n'ont pu interrompre. Cette vitalité qui est un des plus prodigieux phénomènes de l'histoire de l'art ne s'explique point aisément. On ne peut que tenter de chercher dans quelques directions certaines raisons qui, il faut le reconnaître, ne sont pas toutes absolument convaincantes. A vrai dire l'art mexicain s'épanouit sur l'inconnu.

Un brouillard très dense, assombri par les nébuleuses légendes mal inter-

SCULPTURE MAYA (MEXIQUE). Figure masculine assise. Pierre, couleur café
(Photo Gisèle Freund)



prêtées, enveloppe les origines des civilisations qui prirent naissance sur le sol mexicain. On a, non sans raison, discuté les mythes, comme celui de l'Empire toltèque. Mais la critique n'a proposé pour remplacer les mythes qu'elle détruisit, aucune hypothèse valable. On sait seulement avec une véritable certitude qu'il y a eu au Mexique d'avant la conquête deux centres principaux de civilisations : le Yucatan et les régions voisines, la civilisation des Mayas d'une part, l'Anahuac d'autre part, dont l'art aztèque fut la dernière expression. Ces deux civilisations se sont développées chacune dans son cadre particulier, l'une dans la forêt et la savane tropicale, l'autre sur les plateaux dits semi-arides du centre du Mexique. Sont-elles nées les unes des autres ou sont-elles jaillies d'un fond commun ?

Une des innombrables questions qui demeurent sans réponse.

Ni la géographie, ni le climat ne peuvent expliquer qu'aucune autre civilisation, sauf l'égyptienne, n'a laissé des vestiges que l'on admire aussi bien au Yucatan qu'aux environs de Mexico. Ces vestiges n'étaient représentés à l'exposition que par des photos qui ne pouvaient être qu'infidèles. Cependant ce sont ces monuments mayas ou aztèques qui seuls, sont à l'échelle de ces civilisations. Ces pyramides et ces temples nous permettent de mesurer la grandeur et la puissance de l'art mexicain dans son ensemble. Ils ne sont pas à la mesure de l'homme telle que l'art grec l'a imposée au monde. Pour les Mexicains comme pour les architectes des Pharaons égyptiens les dimensions qu'ils ont choisies sont différentes des nôtres. Ils ont la volonté qui nous effraie encore du colossal, de l'immense et de l'illimité. Ils ont dépassé ce que nous appelions le sens de la mesure, notre mesure d'homme avec toute la faiblesse que cela comporte ; ils ne construisent pas de temples à l'usage de dieux qui leur ressemblent et qui ont leur taille. Leur architecture tend vers l'infini. Il s'agit d'atteindre le ciel et de le défier. Comme pour toutes les autres civilisations, il faut replacer les civilisations mexicaines dans le cadre où elles sont nées et où elles se sont propagées. Les plaines des bords de l'Atlantique couvertes de forêts vierges, les terres chaudes du Pacifique où les savanes succèdent aux forêts et les grands plateaux des terres tempérées où surgissent les bois de chênes et de pins, les trois régions principales du Yucatan, étaient occupées par les Mayas.

Les palais et les temples les plus imposants ont été construits par les tribus des plaines qui ont manifesté une grande supériorité sur les autres peuplades en ce qui concerne le travail de la pierre. Il est indiscutable que les formes les plus achevées de la civilisation maya se sont épanouies dans la partie centrale du Yucatan, c'est-à-dire dans la région où les conditions naturelles sont les moins favorables à l'activité humaine, où le climat est le plus débilitant et où, aujourd'hui, les hommes qui y vivent encore sont les plus dégradés. Toutes les explications qui ont été

données pour tenter de comprendre ce phénomène sont peu convaincantes.

On ne sait même pas encore ce que représentent ces ruines. On suppose que les plus grands de ces temples étaient des lieux de pèlerinage très fréquentés.

Ce qui pour nous est certain, ce qui, en définitive, nous importe, c'est que les monuments mayas sont, selon l'expression d'un explorateur, « un bel exemple du niveau auquel un peuple peut s'élever seulement avec des outils de pierre et de bois ».

Ces architectes, ces sculpteurs, ces potiers dont on n'a retrouvé qu'une faible partie de leurs œuvres, ont-ils exercé une influence sur les peuples qui descendirent du Nord vers l'Anahuac par vagues espacées. Les Aztèques, nomades, se fixèrent, pour une raison qu'on ignore, dans ce pays de lagunes que dominent les volcans. Autour de ce site exceptionnel que les Espagnols nommèrent Mexico, ils créèrent cette civilisation cubaine qui fit l'admiration de leurs conquérants avant qu'ils ne la détruisent. Ce qui en reste et notamment la pyramide du soleil à Téotihuacan est seulement comparable aux monuments mayas ou aux vestiges de l'art égyptien.

Lorsqu'en 1521, la première date certaine de l'histoire de l'art mexicain, Cortez construisit une ville espagnole sur l'emplacement de la capitale aztèque il en respecta le plan.

Ainsi ce destructeur acharné qui admirait et imitait ce qu'il supprimait, ne réussit qu'à repousser dans le passé une civilisation dont commençait, sans doute, la décadence. L'époque dite coloniale, mieux connue cependant que les précédentes périodes de l'art mexicain (encore ne faut-il pas exagérer) n'est pas comparable aux siècles qui virent l'épanouissement des civilisations mayas et aztèques dont nous conservons la nostalgie. Elle présente cependant un particulier intérêt puisque nous y retrouvons ce qui caractérise l'art mexicain, la continuité. Cette « époque » n'est qu'un épisode de l'art européen. La greffe mexicaine réussit cependant et l'art de l'époque coloniale mériterait d'être mieux explorée et mieux étudiée. Cette rencontre de l'Europe et du Mexique pouvait aboutir au néant, comme ce fut le cas dans certaines régions de l'Amérique du Sud, à l'anéantissement comme en Amérique du Nord.

Jusqu'à l'arrivée des Espagnols, les Mexicains se déplaçaient et échangeaient les créations de leurs artisans. La « conquête » de Cortez supprime ces échanges. Certains historiens ont prétendu, sans en donner de preuves que, dès cette époque, les civilisations indigènes avaient épuisé leurs possibilités de progrès. Ce qui demeure certain c'est que d'une part, après quatre siècles d'occupation européenne, les éléments indigènes survivent et que d'autre part les influences espagnoles persistent. Mieux encore que l'art « colonial » la poésie mexicaine qui dès le XVII^e siècle atteint un des plus hauts niveaux de la

littérature mondiale, montre que ce pays imposait aux hommes et de toutes les origines cette couleur et cette sonorité purement mexicaines dont on a pu admirer les plus significatives manifestations à l'exposition d'art mexicain. Lorsqu'après l'époque coloniale, au moment de l'indépendance qui fut celui de la prise de conscience des mexicains, une nouvelle époque commença, l'art dit populaire fut à l'origine de ce grand mouvement dont nous pouvons voir aujourd'hui la vigueur et l'originalité ; l'art mexicain par son inaltérable vitalité a infligé à la boutade pessimiste et gratuite de Paul Valéry : « Nous savons désormais que les civilisations sont mortelles », le plus définitif des démentis.

Il semble, au premier abord, qu'on pourrait discerner une rupture, que l'art colonial qui n'existait qu'à la surface se soit en quelque sorte évaporé. Une métamorphose ne doit pas nécessairement aboutir à un reniement. Les artistes de l'époque coloniale dont les noms ne nous sont pas connus eurent des imitateurs, assez infidèles il est vrai. Ce sont ces portraitistes du XVIII^e siècle qui appartiennent à la famille du douanier Rousseau. On ne leur a réservé à l'exposition d'art mexicain qu'une très petite place et si, pour la satisfaction de goûts personnels, on peut le regretter, on ne saurait donner tort aux organisateurs. Cet art simple et comme l'on dit naïf est une mince mais subtile transition qui ne doit son importance qu'à l'originalité de son style. Les Mexicains d'avant la conquête de leur indépendance gardaient la nostalgie d'un art purement mexicain. Ces timides essais ont cependant la saveur de fruits exotiques. L'influence des peintres espagnols, français ou anglais du XVIII^e siècle n'est qu'à peine sensible. On peut déjà deviner que le Mexique se prépare à une nouvelle explosion.

Les peintres mexicains du XX^e siècle, ceux qui ont formé ce qu'on appelle aujourd'hui l'« école » mexicaine reconnaissent volontiers que l'homme qui fut le précurseur de l'art dont nous voyons aujourd'hui l'épanouissement fut le graveur « populaire », Posada, qui vendait dans les rues les « images » qu'il gravait sur bois à l'aide d'un couteau et qui choisissait pour sujets ce que nous nommons des actualités.

Dans ces gravures il est possible de retrouver l'origine d'une nouvelle évolution de l'art universel. Alors que les peintres qui étaient encore influencés par l'Europe comme Velazco, malgré leur habileté et le charme de leur manière, malgré leur amour et leur intelligence des paysages mexicains devaient nécessairement amener leurs disciples vers une impasse, le graveur populaire retrouva d'un seul coup le « génie » des artistes de son pays.

Ce « génie » nous le retrouvons dans ces objets admirables fabriqués par des artisans : potiers, orfèvres, vanniers et même pâtisseries ou artificiers qui, avec un soin qu'il faut louer, ont été abondamment et dignement présentés à l'exposition de 1952.

Cet art dit populaire dont on ne pouvait admirer que des échantillons, est un art vivant, ce qui signifie qu'il se renouvelle, s'adapte et ne cesse de s'enrichir. Les artisans mexicains, dominés par les traditions, obéissant à leurs instincts créent des formes et imposent un style qui exerce plus ou moins couramment une influence sur les peintres et les sculpteurs de leur pays.

Ce sont à mon avis les créations de ces artisans qui expliquent l'originalité foncière de l'art présent du Mexique.

L'exemple le plus frappant de la force de cette influence est celui de Diego Rivera. Ayant quitté jeune le Mexique et séjourné longtemps à Paris, à l'époque la plus effervescente et la plus exaltante pour un jeune peintre, il participa à la création de ce qu'on nomme l'école de Paris. Il connut les influences les plus décisives qui s'exerçaient alors sur la jeune peinture et vécut dans l'atmosphère inspirante et brûlante du Montparnasse de l'avant guerre. Il ne s'y révéla qu'incomplètement et, si l'on reconnut son talent, on ne lui accorda à juste titre à Paris qu'une relative attention. Ce ne fut que lorsqu'il revint à Mexico, quand il renia en quelque sorte son passé parisien pour se laisser absorber par son entourage mexicain, en cherchant aussi bien dans l'art des mayas et des aztèques que dans l'art populaire le sens de sa véritable vocation, qu'il manifesta sa puissante personnalité.

Diego Rivera, malgré son expérience parisienne, malgré son individualisme prononcé, se trouva cependant d'accord, en dépit de différences fort accusées de tempérament et d'intentions, avec les peintres mexicains, ses contemporains Orozco et Siqueiros. Ces trois grands artistes eurent nettement conscience de leur originalité et cherchèrent même à opposer leur art à celui de l'Europe. Ils voulaient être profondément mexicains et réussirent, sans se ressembler, à former un groupe dont le rayonnement fut considérable. Et l'on peut ajouter que ces trois grands peintres sont des précurseurs. Ils ont indiqué une voie à suivre alors qu'on peut bien supposer que l'art d'Europe celui qui est influencé ou plutôt dominé par les peintres de ce qui fut l'école de Paris se trouve, pour longtemps sans doute dans une impasse.

Je n'aurais sans doute pas été aussi affirmatif si la réaction des peintres travaillant actuellement à Paris en face des tableaux et des fresques mexicains n'avait pas été si singulière. Elle est à mon avis symptomatique. Devant la puissance, l'originalité des peintres mexicains, la grande majorité des « artistes » de Paris ont refusé de reconnaître la valeur insigne de la peinture mexicaine. On pourrait dire qu'en ayant peur, ils ont préféré, comme les autruches, ne pas voir et ne pas admirer. Ce qui les gênaient sans doute, c'est qu'ils se sentaient comme des nains ou des culs-de-jatte en face d'hommes qui s'exprimaient en toute liberté, sans préjugés et sans se croire forcés d'adorer et d'imiter des idoles. Malgré leur ori-

L É G E R

PEINTRE

DE LA FIGURE HUMAINE

Constructeur de figures souvent géométriques, Fernand Léger a toujours conservé dans son art une naïveté de bon aloi, quelque chose qui fait de lui, par certains côtés, une sorte de douanier Rousseau de la machine. C'est un bon ouvrier, un peintre aussi de l'humanité ouvrière dans ses réunions dominicales de cyclistes et de mécanos-accordéonistes. Chez tout autre artiste, cette propension à s'émerveiller devant les moteurs aurait tourné court dans une production refroidie et prosaïque. Rien de tel chez Fernand Léger, compagnon de l'élémentaire. Un sens inné, un don incontestable de faire parler aux formes le langage du *monumental* est certainement la faculté majeure de ce peintre. Aussi — et en dehors de son œuvre à tendance « abstraite » — Léger, depuis 1912, a-t-il toujours été attiré par les formes inspirées du corps féminin dont les volumes, ramenés par lui à une expression purement plastique, alternent dans ses anciens tableaux avec la mosaïque des objets qui les entourent (échiquiers, fûts de colonnes, cibles, etc.).

Passé alors devant nous, tel que nous avons pu le voir chez Louis Carré, cet étrange cortège de femmes tenant des fleurs. Là encore, comment Léger est-il parvenu en suivant une méthode en somme rigoriste, encore tout imprégnée de l'esthétique impitoyablement austère — celle de *l'Esprit Nouveau* — à éviter le stylisé qui est la mort de toute chose et son dessèchement dans le démonstratif? Je me le suis toujours demandé, et je crois que c'est là le mystère du talent de Fernand Léger.

Incontestablement, il y a là une présence plastique, la fraîcheur d'un homme de notre temps resté homme au milieu des machines, et dont les rêves mêmes ont revêtu la pesanteur des solides. Rien de boursoufflé dans ce gigantisme qui nous ramène, dans les meilleurs jours, à la peinture à deux dimensions qui fut celle de Berlinghieri. J'avoue être moins sensible aux compositions de Fernand Léger quant l'anecdote en devient trop apparente, quand son tableau fait « scène », et qu'il cherche dans des colonnes de cernes noirs à suggérer le volume. Je préfère plutôt ces dessins au trait large où, sans quitter le noir et le blanc, Léger nous donne à voir le geste d'une main de femme posée sur l'épaule d'un homme, ou tenant entre ses doigts la tige de quelques gros boutons d'or.

P. C.

gine et leur ambition communes, les peintres mexicains se sentent libres d'exprimer ce qu'ils souhaitent, selon leur tempérament et leur « génie » particulier. Ils n'ont peur ni de la grandeur ni même d'un certain gigantisme qui ne peut choquer que les fabricants de toiles en série et les marchands de tableaux qui « placent » plus facilement les œuvres de petit format.

La peinture mexicaine moderne qui ne fut que fragmentairement représentée à l'exposition de Paris puisqu'il était évidemment impossible de transporter des fresques qui sont l'expression véritable de l'art mexicain, est adaptée aux dimensions et aux nécessités de notre époque. Elle n'est faite ni pour des amateurs, de riches amateurs, écrivait Valéry Larbaud, ni destinée à des musées. Elle s'adresse à la foule des rues, à un peuple qui en subit directement l'influence, qui n'a pas le loisir ni le goût de s'adresser à des intermédiaires pour comprendre et subir son influence. Cette prise de contact avec les hommes de leur pays permet aux peintres mexicains d'échapper à l'atmosphère étouffante des ateliers et de connaître immédiatement les réactions de ceux pour qui ils travaillent. Ils savent ainsi s'ils sont d'accord avec ceux qui continuent à créer cet art populaire si vivace qui fleurit à tous les coins de rues et à tout bout de champ. Rien ne fut plus convaincant que le rapprochement que firent les organisateurs de l'exposition de Paris entre la section des peintres modernes et celle de l'art populaire. Le même esprit soufflait dans ces salles.

Ne peut-on même aller plus loin? Comme tous les visiteurs de bonne foi, j'ai senti souffler le même esprit dans toute l'exposition, dans les salles où étaient présentées les statues des Mayas aussi bien que dans celles où étaient pendues les toiles de Tamayo qui, cependant, est le peintre mexicain le plus dangereusement exposé aux influences extérieures. Mais l'exemple même de Tamayo qui, lui, n'a pas rompu avec l'Europe et les États-Unis, est une preuve de la force du mouvement qui pousse en avant l'art mexicain contemporain.

Certes, toutes les œuvres des artistes vivants représentées à l'exposition ne sont pas de la même valeur et certaines même ne valent pas mieux ou même moins que beaucoup de peintures des « indépendants » ou « des artistes français » mais il conviendrait de faire un choix dans cette masse. Pour ma part j'en ai détaché des petites toiles d'inspiration populaire, représentant des scènes villageoises, des fêtes municipales qui, sans aucune prétention, me paraissent mériter une grande attention. Par leur extrême simplicité, et je ne dis pas naïveté, elles donnent un sens à ce courant qui semble enrichir les ambitieuses compositions des plus célèbres peintres mexicains. Elles sont la transition naturelle entre les artisans et les peintres.

On ne saurait énumérer toutes les richesses éblouissantes ou modestes qui furent réunies à Paris pour trop peu de mois. Il importe cependant

de souligner ce qui donna à cette exposition son caractère particulier et qui permet d'affirmer qu'elle fut exceptionnelle parmi tant d'autres manifestations dont Paris est depuis tant d'années le cadre.

Qu'on ait pu réunir dans quelques salles un ensemble assez riche et équilibré pour résumer l'évolution d'une civilisation encore prodigieusement vivante qui se poursuit depuis plus de deux mille ans, demeurera comme un des phénomènes les plus importants dans les domaines si chaotiques de l'art et de l'ethnographie depuis cinquante ans. La continuité de l'art mexicain est si évidente qu'il semble désormais essentiel que les jugements sur les « décadences » de l'art soient révisés : comment, si nous opposons cette vitalité de l'art mexicain aux déclinés de l'art égyptien ou chinois, pour ne citer que deux exemples, peut-on ne pas douter de ces classements qui ne sont que des commodités d'historien : haute époque, basse époque, décadence?... Ces points de vue, ces catégories à l'usage des écoles primaires ne sont que des expressions toutes faites. L'art mexicain nous prouve, que dans un climat favorable, une civilisation peut se développer, se renouveler sans s'épanouir avant de se faner. La grande force des artistes mexicains est illustrée par le courage qu'ils ont montré en méprisant les jugements extérieurs. Ils ne se sont pas souciés d'être comparés aux idoles européennes de notre époque. Ils ont compris qu'il importait de se placer hors du malentendu de l'art moderne tel que les critiques et les spéculateurs de l'Europe aidés par les marchands américains ont si puissamment et si habilement réussi à créer. On leur reproche, non sans raison, de proclamer avec violence, sans mesure, leur volonté d'être différents, d'afficher parfois non sans excès leur particularisme. Il était nécessaire de briser brutalement les liens qui dangereusement pouvaient encore les rattacher à un art qui s'inspirait d'une autre tradition que celle qui les enrichissait si généreusement.

Cette violence des peintres mexicains qui ne pouvait manquer de choquer l'esthétisme des artistes d'Europe et le snobisme des critiques new-yorkais me paraît nécessaire et naturelle. La grandeur, la puissance, la nouveauté exigent la violence et la supposent. Au demeurant toute rupture doit être violente. L'art mexicain contemporain possède tous les prestiges d'une explosion. Cette explosion devait avoir ses pleins effets quand elle fut reproduite dans l'air confiné où vivent les artistes de Paris.

Cet art peut-il exercer une influence en Europe? La réponse à cette question est du domaine de la prophétie. Il me semble toutefois qu'il est impossible qu'une force aussi puissante n'exerce pas à plus ou moins longue échéance une action. On souhaiterait que l'exposition d'art mexicain marque le début d'une nouvelle orientation de l'art. Toute découverte est bouleversante pour ceux qui ne sont pas aveuglés par les partis pris. Ne pourrait-on imaginer, par exemple, que les jeunes peintres,

se souvenant de ce que firent les peintres mexicains, s'efforcent de s'évader des formules qu'ils ont adoptées, qu'ils brisent les liens qui les unissent trop étroitement avec les artistes des générations précédentes? Ce serait trop beau. Pourtant il serait désespérant que la connaissance si nécessairement imparfaite qu'elle ait pu être, de la civilisation et de l'art mexicain, ne suscite pas le même enthousiasme que celle des autres grandes civilisations et des arts de l'Orient et de l'Extrême Orient. Mais déjà, surtout chez ceux qui ne sont pas des spécialistes, on devine que cette exposition admirable provoquera des réflexions fécondes. Elle leur aura permis de découvrir un nouvel horizon et surtout elle seccuera la routine intellectuelle que leur a imposée l'éducation traditionnelle. Ils ne pourront désormais se limiter aux civilisations qu'ont étudiées, avec fidélité, leurs grands parents, qui eux-mêmes tenaient de leurs grands parents l'admiration pour leurs aspects fragmentaires.

Le seul regret que l'on doive exprimer c'est que cette exposition, si importante à tant de points de vue, ait été de si courte durée. L'effort des organisateurs, admirable et persévérant, méritait d'être plus longtemps justifié. Il ne reste donc à souhaiter que les musées de France qui possèdent quelques trop rares objets d'art mexicains acceptent de les réunir pour créer une section mexicaine comme il existe une section égyptienne ou assyrienne.

PHILIPPE SOUPAULT

G A L E R I E



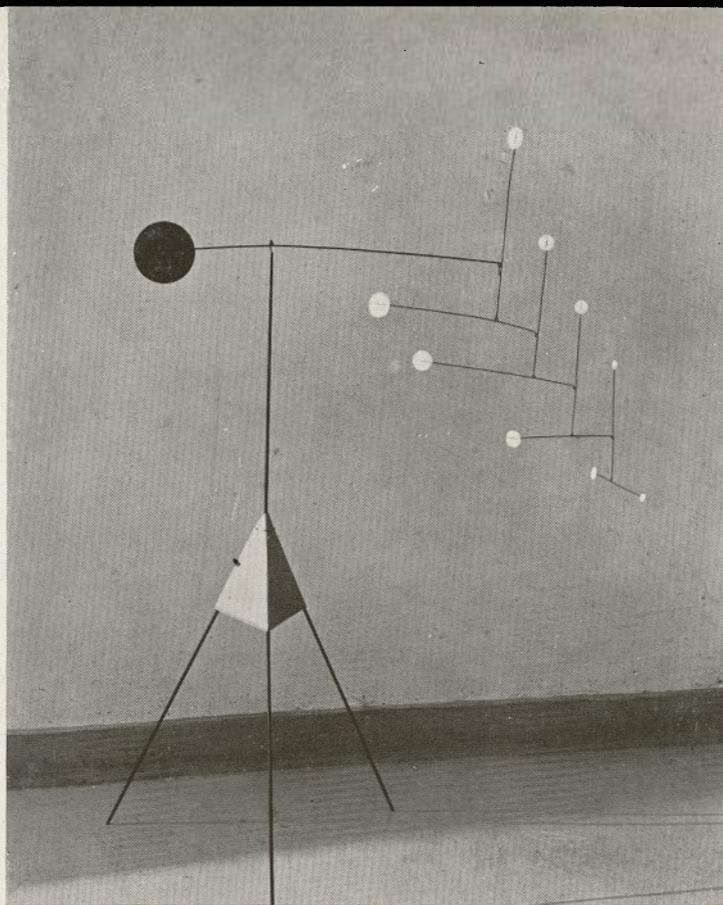
Avant de quitter l'Italie pour Paris, Modigliani passa quelques années à Venise où il fréquenta les cours de l'Académie. On ne connaît de cette époque que ce petit portrait retrouvé par hasard et reconnu par un ancien camarade de Livourne comme étant bien de lui. (Coll. Cardazzo, Venise).

DEUX SCULPTEURS

Sans aucun doute, en attribuant à Marini et à Calder les deux grands prix de la sculpture, le jury de la Biennale de Venise a voulu sanctionner officiellement la signification de deux tendances opposées. Ce jugement qui tient compte des influences exercées, des positions conquises, comment ne pas le trouver heureux? Il se produit aujourd'hui ce qui s'est toujours produit: la perspective du temps fait ressortir combien étaient voisines des manifestations artistiques qui semblaient éloignées et inconciliables au jugement des contemporains. C'est précisément la tâche de ceux qui écrivent d'anticiper sur cette perception d'une unité entre des tendances qui peuvent, à une certaine époque, paraître opposées. Si nous ne trouvons pas la raison fondamentale, profonde, radicale, pour laquelle le même jury consacre la

signification — parce que valable pour notre temps — de deux œuvres qui semblent opposées et étrangères l'une à l'autre, alors, nous serions tout à fait en droit d'accuser d'éclectisme et de conformisme le jury en question. Tout au contraire, notre opinion ancienne sur Calder et sur Marini nous permet de dire que l'un et l'autre représentent, avec d'autres, naturellement, un caractère typique de notre temps exprimé selon des voies différentes.

L'apport de Calder, c'est celui d'un sang jeune et impétueux, c'est, dans une liberté comme l'histoire des arts n'en avait pas encore connue, une joie qui peut devenir effrénée, qui devient effrénée, mais jamais arbitraire ou capricieuse. Ils se trompent ceux qui, parlant de Calder, expriment l'opinion que ce sculpteur a détourné, perdu et fait perdre le sens exact de la



CALDER. Triangle rouge. 1951

(Curt Valentin Gallery N. Y.)

MARINI. Le grand Cheval (détail). 1952

(Biennale de Venise)



MARINI. Dessin. 1950
(Biennale de Venise)



MARINI. Jongleuse. 1952

(Biennale de Venise)



plastique au nom d'une manifestation *sui generis*, géniale, fascinante, mais qui ne saurait être appelée plastique. Nous, au contraire, disons que Calder a eu la sensibilité et l'intelligence nécessaires pour suivre la sculpture dans son devenir, pour la conduire à ces conclusions qui sont aujourd'hui les seules conclusions possibles. Une tête humaine, un bras, une jambe, un torse, un arbre, un corps quelconque ont une puissante présence plastique, un volume, un poids. Mais je crois qu'il est faux de penser qu'une mince feuille, une très fine aiguille n'aient pas autant de poids et de volume. Et l'air, et la pensée pure ont un volume, un poids, une présence plastique. Et le mouvement des choses, observé au milieu et autour des choses. Voilà la plastique — en devenir — conçue par Calder. Feuilles, pointes, boules, fils de fer, lances, tiges de fer, tout cela plongé dans l'espace et dans un continu mouvement. De nombreuses reproductions des sculptures de Calder ont été publiées dans le numéro précédent de cette revue. Une tige courbée porte des feuilles de métal en continu mouvement — et voici l'air emprisonné, réduit à la forme d'un corps humain plongé précisément dans un mouvement qui le rend toujours différent dans une perpétuelle transformation de lui-même

en des formes infinies. Voici donc l'air, l'espace, le mouvement ingénieusement emprisonnés et réduits à une précise réalité plastique. Calder représente le devenir de la sculpture. Un devenir aujourd'hui arrêté et évident, qui exige un développement ultérieur ainsi que le réclame toujours plus impérieusement notre temps. Une sculpture dont la matière est faite, non seulement du moyen apparent, mais aussi du mouvement en action. Les chevaux et les cavaliers de Marino Marini n'ont certes pas l'air d'avoir pris part à une guerre. Ils portent plutôt les marques d'une aventure vécue à travers des temps et une vitesse interplanétaires. Temps et vitesse semblent leur avoir étiré le cou, arqué le torse, donné à leurs bras et à leurs jambes d'étranges ondulations inclinées, dessiné les visages et les têtes avec des courbes tourbillonnantes. Et ce voyage aventureux n'a pas oublié d'aborder à toutes les civilisations passées de l'homme, de l'Étrurie à la Grèce, à Rome et à la Renaissance. Marini ne perd jamais le sens du poids et du volume auxquels l'homme a été voué dans toutes ses aventures. Il porte toujours en lui cet amour immédiat, urgent, du sang, du muscle, de l'os, qui doivent accompagner l'homme dans toutes ses aventures. Cela peut irriter qui tend à définir la plastique

d'aujourd'hui comme une pure vision mentale. Marino Marini éprouve toujours une chaude pitié, un chaud amour pour l'homme projeté dans les plus transcendantes aventures de la pensée. Et cela le rend étrangement émouvant. Cette émotion, nous l'éprouvons pleinement pour notre part devant Calder, car libérer la chair du poids du muscle pour en faire une transcendance de l'esprit, c'est aussi une réalité pour le « sentiment » de l'esprit. Comme nous trouvons pleinement chez Marini cette transcendance à travers le muscle et l'os respectés et célébrés. Tout cela semble naturel, évident. Les deux œuvres, libérées de la contingence et unes dans une perspective historique anticipée, nous semblent appartenir à un même arbre, à un même spectacle plastique. Il serait fort souhaitable qu'en ce moment on cherchât davantage les traits communs aux manifestations les plus opposées au lieu d'exaspérer toujours plus leurs différences.

BENIAMINO JCPPOLO



BIENNALE DE VENISE. La salle Marino Marini

(Photo Giacomelli, Venise)

LIVRES SUR L'ART

LES « PRINCIPES FONDAMENTAUX DE L'HISTOIRE DE L'ART »

Nous devons remercier Claire et Marcel Raymond de nous donner aujourd'hui une traduction des plus soignées de l'ouvrage capital d'Heinrich Wölfflin⁽¹⁾, l'historien d'art zurichois, mort il y a une dizaine d'années. Grâce à eux, le lecteur de langue française pourra suivre désormais les déductions de la pensée wölfflinienne, laquelle, par la répercussion qu'elle a eue déjà un peu partout dans le monde, a influencé notre manière de voir et de regarder.

Pour lire dans une œuvre d'art plastique, Wölfflin nous apporte une méthode. « Tout est passage, écrit-il, et il est difficile de répondre à qui a pris le parti de regarder l'histoire comme un flux ininterrompu. Mais c'est satisfaire pour nous à une exigence de rigueur intellectuelle que d'ordonner à l'aide de quelques points de repère ce qu'il y a d'illimité dans l'événement. » Pour Wölfflin, homme avant tout de la Renaissance, l'histoire de l'art atteint au XVI^e siècle à une sorte d'idéal classique. Sans doute sommes-nous mieux renseignés aujourd'hui sur ce qui s'est fait avant cette glorieuse époque de laquelle Georges Braque nous dit très finement qu'elle a confondu « la mise en scène et la composition ». (2)

Formé à la conception artistique dans l'atelier de son ami, le peintre Hans von Maréc (sorte de Puvis de Cha-

vannes germanique), Wölfflin a vécu plutôt en dehors des manifestations hardies de son temps. C'est ainsi qu'il semble avoir ignoré totalement des mouvements aussi importants que ceux du cubisme et de l'« Esprit Nouveau », qui, par leur insistance à considérer avant tout dans l'œuvre d'art sa structure tectonique se trouvaient être en quelque sorte une illustration de sa méthode.

Wölfflin vivait replié sur lui-même. Il était un peu altier (je me rappelle, à Winterthur, avoir vainement essayé de le voir). Son appréciation de l'œuvre d'art partait de l'analyse intellectuelle plus que du flair et de l'intuition. Grand professeur, il était assez peu artiste et n'avait pas la sensibilité ou le don de sympathie d'un Mâle ou d'un Croce. D'où ses abus des classifications et des catégories (faut-il rappeler sa comode division du monde des formes en deux genres principaux : le linéaire et le pictural?) Homme de la systématique, Wölfflin atteint cependant à une sorte de grandeur dans ses analyses et ses considérations de détail. Nul n'a mieux su tenir compte du fait que « l'organisme servant à l'expression n'est pas demeuré toujours le même ». Aussi, ce grand pédagogue — et plus qu'on ne l'avait fait jusqu'à lui — a-t-il pris en considération non seulement le producteur, mais aussi le spectateur, ce *consommateur* de l'œuvre d'art.

S'il est avant tout didactique, s'il laisse de côté l'étude de la création d'art proprement dite et celle, plus difficile, des moyens intuitifs d'expression, ce livre n'en est pas

moins essentiel. Il permettra, j'en suis certain, à bien des gens qui sont sur le bord d'entrer plus avant dans la connaissance de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, justement considérées sous leur angle constructif et selon les possibilités optiques. Wölfflin est pour cela un initiateur excellent, qui fait assez peu de cas du sujet pour reporter son attention sur ce qu'il y a de pur dans les arts plastiques. A ce point de vue, les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* sont, peut-être, la meilleure histoire de la vision aux temps de la Renaissance.

PIERRE COURTHION

★

MATISSE, HIS ART AND HIS PUBLIC

par Alfred H. BARR, jr., Musée d'Art Moderne, New-York, 1951.

Il est impossible de rendre compte d'un pareil travail. Même si l'on avait le temps de le lire d'un bout à l'autre comment le jugera-t-on? Je l'ai entamé plusieurs fois par divers bouts et tout ce que j'en ai goûté est riche, solide, définitif. Les parties qui concernent le collectionneur russe Shchukine, piquant ma curiosité, m'ont laissé plein d'admiration. Documentation stupéfiante. Aucun travail d'investigation n'a été épargné. Aucune ombre ne demeure. Tout est là, facile et clair, avec les documents à l'appui. L'ouvrage est fait par sections, par courtes tranches de vie dans lesquelles sont ensuite introduits tous les détails concernant

cette tranche et l'œuvre correspondante. Il y a énormément de détails. Trop? Peut-être. Pour un scolaste il n'y a jamais trop de détails ni trop de commentaires. J'ai toutefois l'impression que l'auteur a été un peu écrasé, en l'occurrence, par l'énorme masse des détails et que le travail de synthèse en a souffert. Ou est-ce moi qui suis écrasé? est-ce ma vue qui se trouble et, le nez sur la page, émerveillé par tant de science, est incapable de voir l'ensemble? Bref, je suis plus ébloui par l'œuvre de M. Barr et de ses collaborateurs que convaincu de la grandeur de Matisse. Mais ce livre suppose évidemment que le lecteur soit convaincu déjà.

J'eusse cependant préféré — pour servir la cause même de la grandeur de Matisse — que ces 590 pages de froide analyse eussent été précédées de dix pages de synthèse, en gros caractères, écrites avec chaleur. Oui, oui, je demande un grain de poésie, un demi-grain de rhétorique à l'entrée d'un tel livre. S'ouvrant sur des paroles ailées l'effet de pavé se serait trouvé amorti. De la musique avant toute chose, dit le poète. Et le poète a toujours raison.

MICHEL SEUPHOR

(1) Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, traduction de Claire et Marcel Raymond, Paris, Plon, 1952.

(2) Georges Braque, *Le Jour et la Nuit*, cahiers, 1917-52, Gallimard, 1952.

ŒUVRES RÉCENTES DE MANESSIER

(Prix de peinture à la Biennale de Sao Paulo)



MANESSIER. Couronne d'Épines. 1952

(Coll. C. R. Haas, Paris)

L'ensemble des toiles récentes de Manessier que l'on peut voir à la Galerie de France et que Pierre Matisse s'apprête à exposer à New-York, constitue, tant par l'importance du format adopté que par son ampleur, sa diversité, son exceptionnelle sincérité, une sorte de somme, d'aboutissement — de halte particulièrement heureuse dans l'évolution d'une œuvre qui depuis plus de dix ans n'a cessé de croître et de s'approfondir. On rêve de quelque salle capitulaire qui les enfermant à jamais dans ses murs, en éviterait la dispersion. C'est qu'ainsi réunies, elles communiquent au visiteur, outre leur richesse et leur accent particulier, comme un sentiment d'apaisement, de joie, d'unité interne et formelle. L'artiste s'exprime librement dans la plénitude de ses instincts et de ses contacts avec la vie, il affirme ici ses droits; ces grandes compositions sont le résultat d'une expérience en profondeur conduite avec une conscience, une rigueur, et je dirai aussi un sens dramatique qui mettent Manessier au premier rang de sa génération.

La présence de l'artiste chrétien dans un monde comme le nôtre aboutit à une situation paradoxale et en somme à une aventure pleine de péril. Non-figuratif, ceux qui voudraient l'attirer dans le camp de la pure abstraction, lui reprocheront de livrer ses références, de mettre des titres (trop explicites) là où la peinture suffit à elle-même. Quant aux chrétiens, ils seront déconcertés le plus souvent par une expression plastique qui en sacrifiant les mythes intermédiaires de l'anecdote et de la vérité théologique.

Il est maintenant évident que la

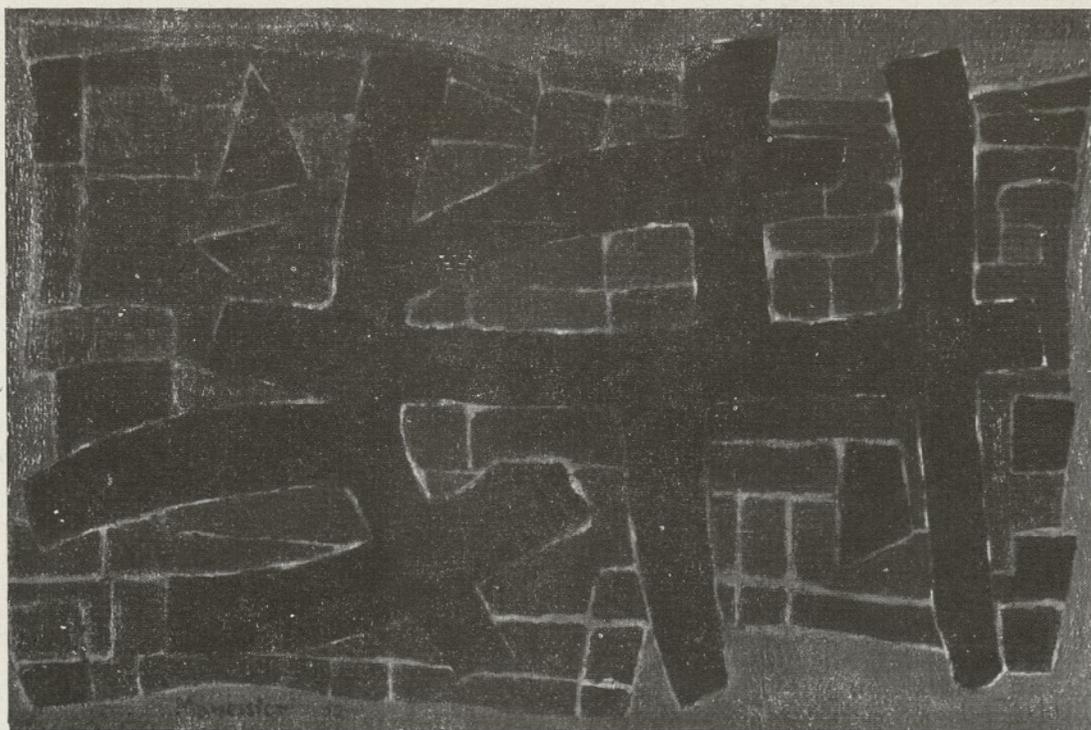
connaissance de ce double écueil, de ce double péril, n'a point conduit Manessier sur le chemin des accommodements. Sa foi ne l'a amené qu'à une plus grande richesse, mais aussi à un plus complet dépouillement. Les équivalences ont pris le pas sur ces signes encore lisibles qui faisaient de ses premières œuvres religieuses — son *Voile de Véronique*, sa *Cathédrale engloutie*, ses *Pèlerins d'Emmaüs*, son *Christ à la colonne* du Saulchoir —

des œuvres où le narratif avait encore sa place. Or, à mesure que ces éléments cessaient de former la structure même de l'œuvre pour devenir repères ou symboles non essentiels, la qualité de son mysticisme apparaissait plus nettement. Ce support n'était plus absolument nécessaire à l'artiste pour faire affleurer et communiquer ce qui était en lui. Il débouchait sur un état de grâce particulier où les éléments extrinsèques — le

décor, la narration, l'exotisme biblique — pouvaient être sinon sacrifiés du moins tenus au secret et transmués, sans que la valeur d'ensemble et de leur validité. Son art rejoignait alors cette méditation très secrète où la nuit de l'esprit s'éclaire de certitudes irréversibles, de joies surhumaines qui sont de l'ordre de l'illumination. Et bien naïf qui croirait qu'il en soit venu à ce point sans

MANESSIER. Ce qui était perdu. (65 x 100 cm.). 1952

(Galerie de France, Paris)





MANESSIER. Pour la Fête du Christ Roi (200 × 150 cm.). 1952
(Coll. Pierre Matisse, New York)



MANESSIER. Barrabas (200 × 150 cm.). 1952 (Musée d'Eindhoven, Hollande)

effort, ou en suivant la pente de ce facile lyrisme auquel permet justement d'accéder ce qu'on nomme de façon si vague et si adéquate en général l'Art Sacré.

J'ignore tout à fait si aucune église de ce temps (vitraux à part) peut admettre des œuvres ainsi sublimées. Ce qui me semble par contre hors de débat c'est la qualité véritablement religieuse de celles-ci. Certes, il y a toujours eu chez Manessier une certaine intensité *lyrique*, décelable dans sa couleur et son trait. Lyrisme sans gesticulation, démesure, ni vulgarité, et qui l'inclinait plutôt vers une sorte de tension, on dirait presque d'attente d'une épiphanie — douloureuse et en même temps pacifiée. C'est cela que nous aimâmes en lui dès le début. Autre chose lui fut donné de surcroît et je pense à ce passage très bref, mais déterminant pour lui, que nous fîmes ensemble à la Grande Trappe de Soligny. Le hasard semblait avoir tout combiné. Sans doute, Dieu reconnaît-il les siens ! Dix ans après, ou presque, il est permis de mesurer le chemin parcouru.

Un point doit encore être éclairé. L'œuvre de Manessier ne se rattache à aucune tradition iconographique,

et pourtant l'artiste irrésistiblement semble hanté par ces lointaines et proches images qui rayonnent dans l'esprit du croyant — Mystères douloureux ou joyeux. Elles s'attachent à lui comme les figures des rois de Juda, et ces rameaux qui portent la généalogie du Christ sur la verrière de Chartres. Elles sont véritablement comme les manifestations, les interventions de Dieu dans le courant de l'histoire. Elles provoquent chez l'artiste une sorte d'enthousiasme, de ravissement : elles sont comme les jalons d'une certitude. Art sans images certes, mais où les signes deviennent comme à l'intérieur de l'église primitive porteurs du message et de la promesse. D'où l'impossible arrachement de certains rappels. L'insistance particulière de certains thèmes. On a déjà souvent signalé ici et là dans diverses toiles de Manessier comme une obsession des instruments de la Passion. Cette Passion elle-même reste le thème central de toute l'œuvre, et la motivation (par le titre) de toutes ces toiles qui s'efforcent d'en ressaisir l'écho, en est si peu gratuite, que ce sont presque toujours les mêmes couleurs, le même schéma d'ensemble qui en ramènent la *vision*.

On peut dire — en simplifiant à l'extrême — que Manessier dans son œuvre d'inspiration religieuse a d'abord une vue historique de sa foi. Ce *Magnificat des Moissons*, cette *Turris Davidica* avec leurs hautes couleurs franches et joyeuses (« inspiration populaire » dit-il lui-même) appartiennent au cycle de la pastorale biblique où les bergers sont des rois, et où les étoiles parlent aux bergers. Et c'est aussi le cycle de l'Annonce et de la Promesse qui préfigure la naissance et la mort de Dieu. Des tonalités plus âpres, un dessin tout en arêtes, servent au contraire à exprimer le drame de la Passion. *Gettsémani*, le monde tout entier est attentif à ce halètement humain qui sert de préface au sacrifice. *Barrabas*, c'est le nom que crie le peuple au moment où le drame se noue : la couronne d'épines apparaît détachée sur un fond pâle qui pourrait évoquer le voile du Temple... Mais pourquoi chercher ainsi à dépouiller de son secret ce qui précisément rejoint en nous une émotion enfouie des mots et des images. Ces thèmes éternels, un instinct les apparente chez tout homme — incroyant compris — à tout ce qui dans le monde ne saurait être nommé ni défini avec exactitude.

Une seconde lecture de l'œuvre de Manessier mettrait en lumière l'importance de certains rites et en même temps, comme source d'inspiration constante, l'incidence directe de ce calendrier des fêtes et des commémorations qui accroche au déroulement temporel de l'année liturgique tout le déroulement de l'histoire. (*Offrande de l'Aube, Litanies vespérales, Pour la Fête du Christ-Roi, Vigile Pascale*, etc.).

La phase dernière serait cette admirable sérénité qui imprégnait le *Salve Regina* aujourd'hui au Musée de Nantes. Deux toiles dans l'ensemble actuel nous la rappellent : *Recueillement nocturne I et II*. Elles font triompher un sentiment de pacification intérieure, une joie silencieuse, ce thème de la nuit si cher à Saint Jean de la Croix. Mais la lumière resplendit à nouveau sur les sommets avec les deux *Alleluia* tout pomponnés de joie naïve et primesautière. L'artiste après avoir fait œuvre monumentale colle cet ironique papillon sur ses prédelles : n'est-ce pas laisser espérer qu'au terme de tous les désastres, le royaume final appartiendra à nouveau aux bergers ?

CAMILLE BOURNIQUEL

DÉCOUPAGES DE HENRI MATISSE

« Vous me demandez si mes découpages sont un aboutissement de mes recherches? — nous disait Henri Matisse (voir *XX^e siècle*, n° 2). — Mes recherches ne me paraissent pas encore limitées. Le découpage est ce que j'ai trouvé aujourd'hui de plus simple, de plus direct pour m'exprimer. Il faut étudier longtemps un objet pour savoir quel est son signe... Encore que dans une composition l'objet devienne un signe nouveau qui fait partie de l'ensemble en gardant sa force. En un mot, chaque

œuvre est un ensemble de signes inventés pendant l'exécution et pour le besoin de l'endroit. Sortis de la composition pour laquelle ils ont été créés, ces signes n'ont plus aucune action... le signe pour lequel je forge une image n'a aucune valeur s'il ne chante pas avec d'autres signes que je dois déterminer au cours de mon invention et qui sont tout à fait particuliers à cette invention. Le signe est déterminé dans le moment que je l'emploie et pour l'objet auquel il doit participer...

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

Sans diminuer en rien l'importance de l'œuvre peinte d'Henri Matisse, l'une des plus considérables de notre siècle, il faut considérer ces découpages, ces jeux de ciseaux et de papiers de couleur — que nous présente la galerie Berggruen — avec la plus grande attention. Moins féériques que ceux de *Jazz* qu'il est difficile de ne pas considérer, dans un certain sens, comme un aboutissement, ils sont plus dépouillés et atteignent à plus d'absolu, à une plus grande abstraction. Ce sont enfin, selon le mot même de Matisse — des « signes ». Tout autre est le « signe » d'Henri Michaux, de Capogrossi, de Mathieu, mais cette rencontre même sur un simple mot est très émouvante. Pour Matisse il s'agit encore de retrouver l'expression la plus directe d'un objet. Mais toute œuvre qui ne serait que ce qu'on a voulu qu'elle soit, serait privée de destinée. Les « découpages » de Matisse ne sont pas non plus des « caprices ». Ils nous apportent sur l'artiste un témoignage capital. Ils nous livrent pour ainsi dire son secret. Ils nous expliquent son développement, car il portait ces « signes » en lui, dès le commencement : ce ne sont pas des improvisations, ainsi qu'il veut nous le faire croire. Ces signes l'ont porté au bord de la Méditerranée et au Maroc, du Maroc à Tahiti, lui traçant le chemin d'un développement harmonieux qui aurait pu prendre — sans eux — une tout autre direction. Mais avant de pouvoir regarder en lui-même, l'artiste a dû prendre possession du monde extérieur, accomplir son œuvre. Dans un certain sens, ces « découpages » nous restituent ce qu'il y a de plus profond en lui.

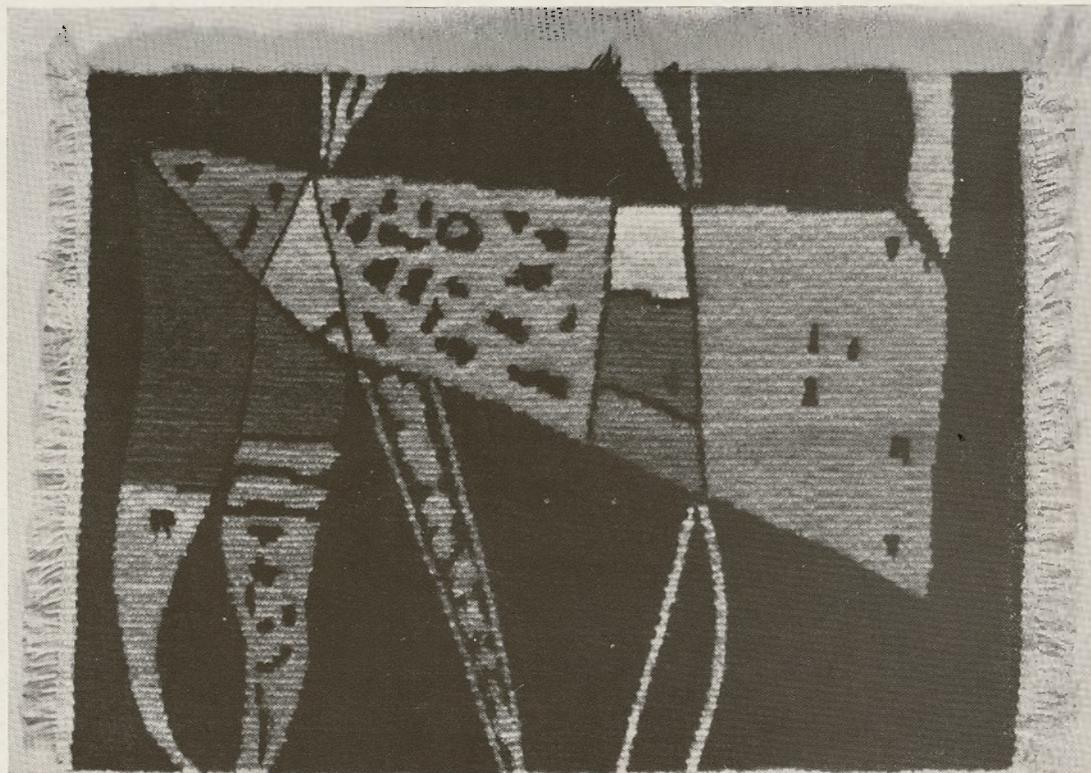
S. L.

Les deux « découpages » reproduits dans ce numéro appartiennent à la Galerie Berggruen.

MANESSIER. Litanies vespérales. (200 × 150 cm.). 1952

(Musée de Rio de Janeiro, Brésil)

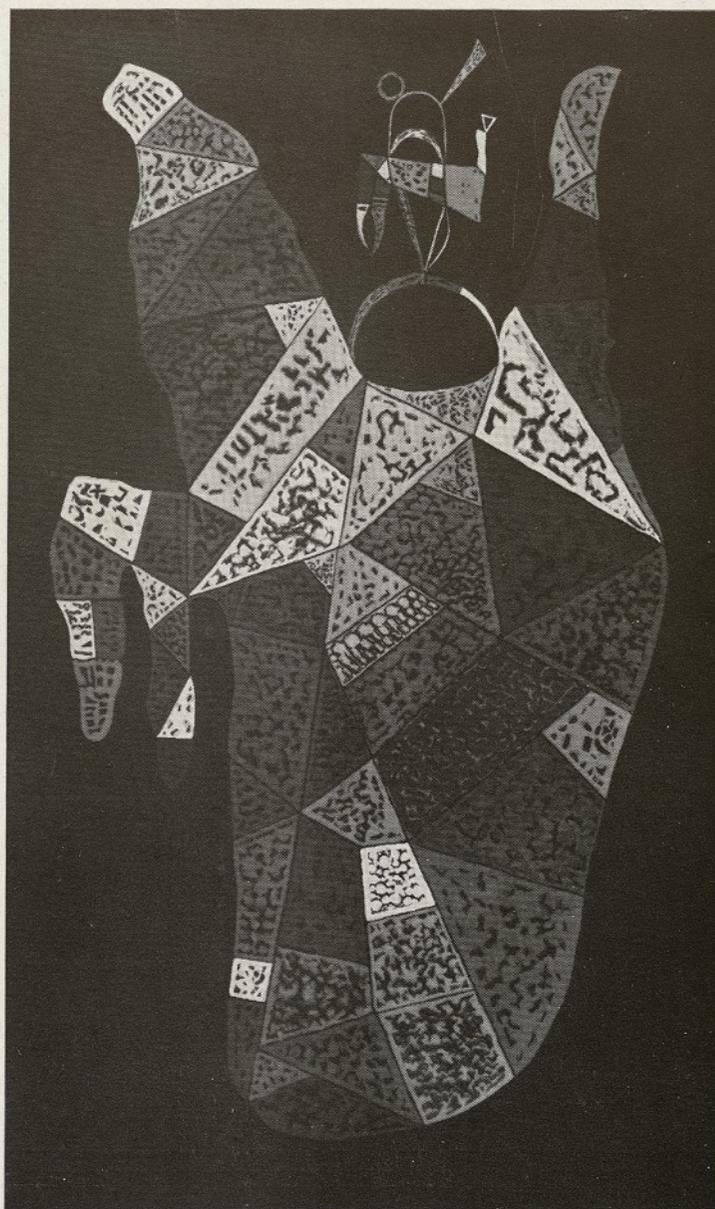




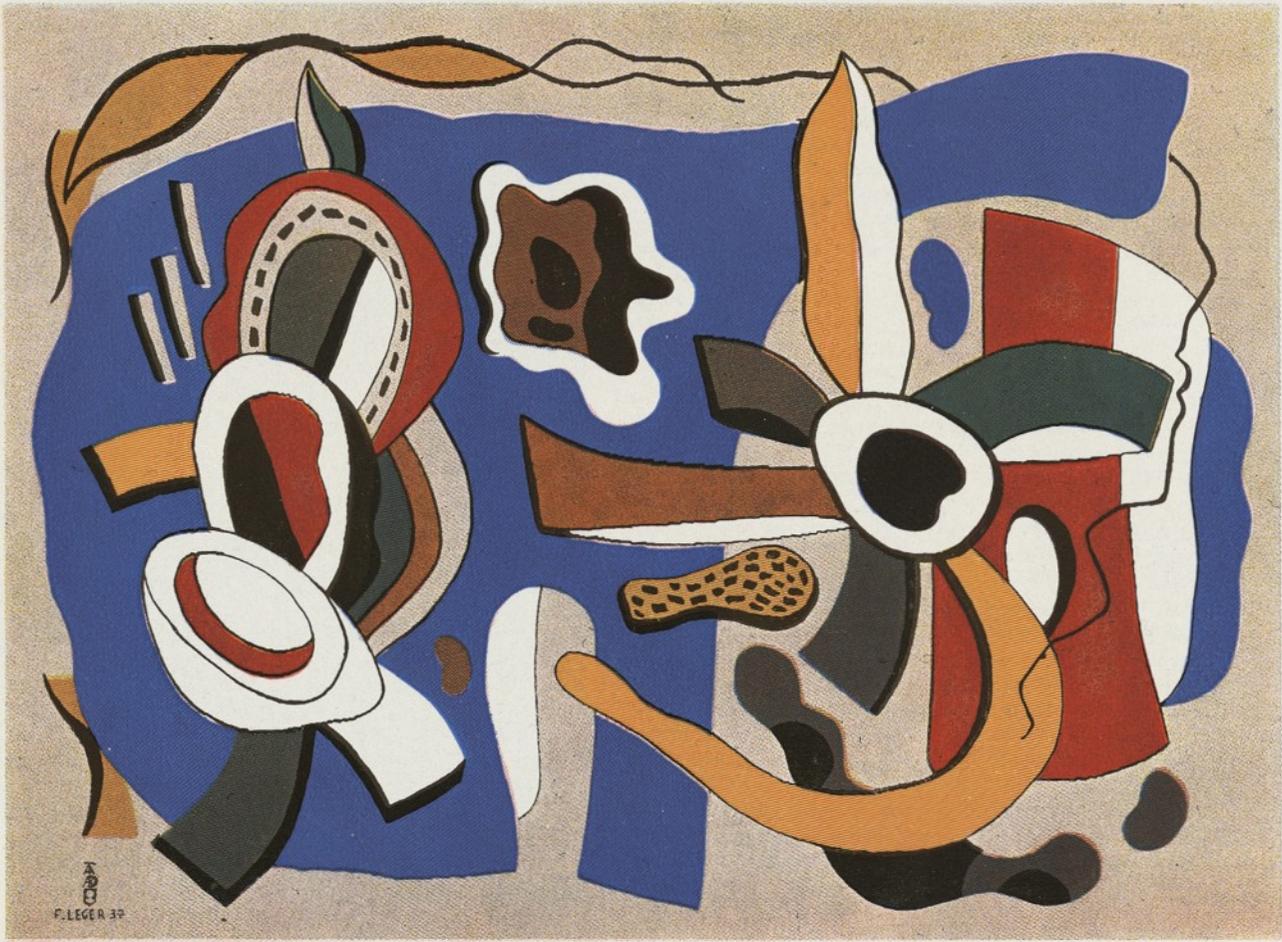
KANDINSKY. Sur fond noir (détail)

KANDINSKY. Sur fond noir. (258 x 154 cm.)
(Galerie Denise René)

UN NOUVEL ESSOR



DE LA TAPISSERIE



FERNAND LÉGER. Étoile polychrome (238 x 176 cm.)

(Photo Galerie Sidney Janis, New York)



LE CORBUSIER.
Bogota (260 x 201 cm)
(Ph. Gal. Sidney Janis,
New York)





JEAN ARP. Ombre de fruit. (160 × 134 cm.) (Photo Galerie Denise René)

L'évolution que suit actuellement la tapisserie ne saurait être séparée de certaines conditions d'ordre très général dans lesquelles se meut la pensée artistique.

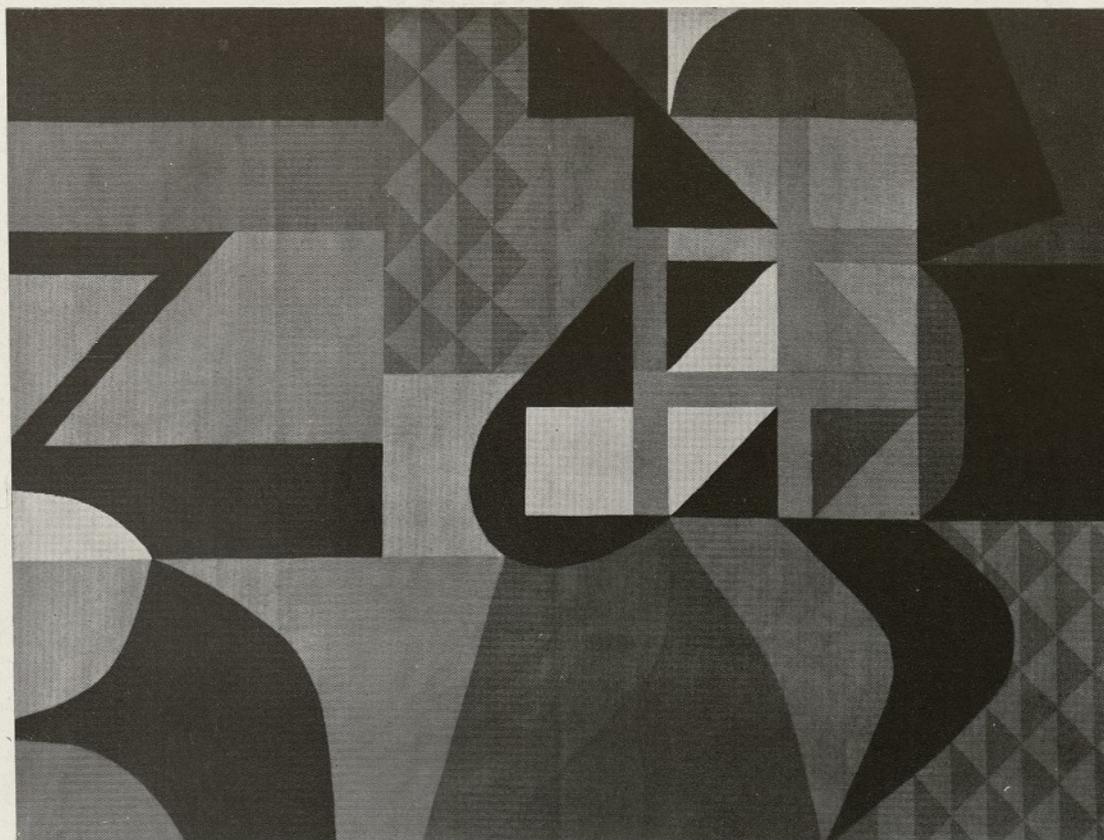
Nous avons souffert et nous souffrons encore d'une étrange maladie, que l'on pourrait appeler le *mal photographique*. On en fait parfois remonter l'origine à la Renaissance, à l'époque de la découverte de la perspective. Mais, en réalité, il doit être beaucoup plus ancien. Peut-être même est-il la manifestation d'une tendance permanente de l'esprit humain. De tout temps, semble-t-il en effet, l'homme a désiré se procurer des images aussi photographiques que possible du monde extérieur, à seule fin ou dans le but principal de tirer de leur ressemblance aux modèles représentés un plaisir particulier. Bien entendu, le mal photographique ne consiste pas dans le fait de donner satisfaction à ce désir, mais dans celui de considérer cette satisfaction comme une nécessité fondamentale de tout art.

Il faudrait écrire un jour l'histoire du mal photographique. On verrait alors qu'il fut et qu'il est toujours fort loin de ne s'attaquer qu'aux arts plastiques. Il sévit périodiquement en musique, sous forme de morceaux imitatifs que les musiciens avertis tiennent plutôt pour des curiosités musicales. On le découvre en littérature, où il provoqua les descriptions précises et interminables du roman réaliste et les mises en scène d'une vérité intégrale, au Théâtre Libre d'Antoine, par exemple. Et il se décèle aujourd'hui au cinéma, où l'on paraît fort soucieux de joindre le relief au son et à la couleur.

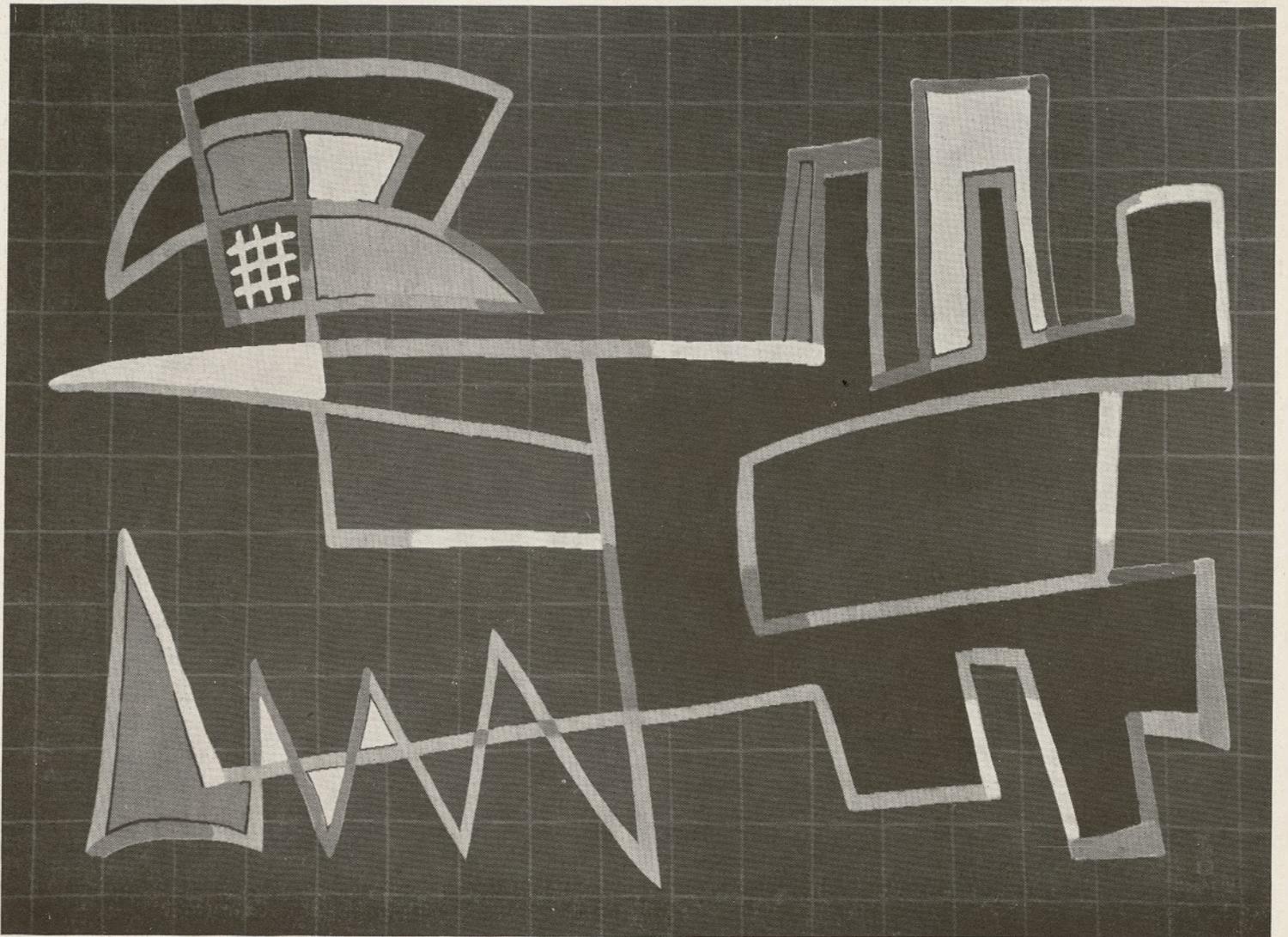
En ce qui concerne les arts plastiques, on rapporte, dès l'Antiquité, maintes histoires de peintures si parfaites que les oiseaux s'y trompent et essayent de manger les fruits représentés. Il n'est donc guère étonnant que la tapisserie ait subi le sort commun. Demeurée autonome aux siècles de peinture photographique que furent ceux du Moyen Age, elle perd progressivement ses droits au cours des siècles suivants. Et c'est en imitant la peinture, l'art dont les possibilités de représentation sont les plus proches des siennes, qu'elle cède à son tour au mal photographique, au point de modifier sa technique en conséquence. Elle se confine dans cette formule durant tout le XIX^e siècle et le début du XX^e. La tapisserie, observera-t-on, n'a jamais tenté d'imiter la photographie proprement dite. Supposons que ce fut et que c'est encore par simple oubli.

Lorsque Jean Lurçat eut retrouvé cette vérité première : *la tapisserie n'est pas une imitation de la peinture*, il ressuscita la tapisserie. Il lui restitua ses caractères originaux, ceux qu'elle tire de ses moyens techniques. Il commençait donc une révolution par un retour au métier. Il revint au gros point, plus franc qu'aucun autre, au respect des qualités propres du matériau, aux formes conçues spécialement en vue de leur traduction par ce point et ce matériau. Il limita le nombre des coloris. Il s'astreignit aux simplifications les moins favorables à la copie littérale des subtilités du pinceau.

La réforme qu'il accomplit, avec l'aide si dévouée et si compétente de François Tabard, fut d'autant plus opportune qu'elle se produisit à un

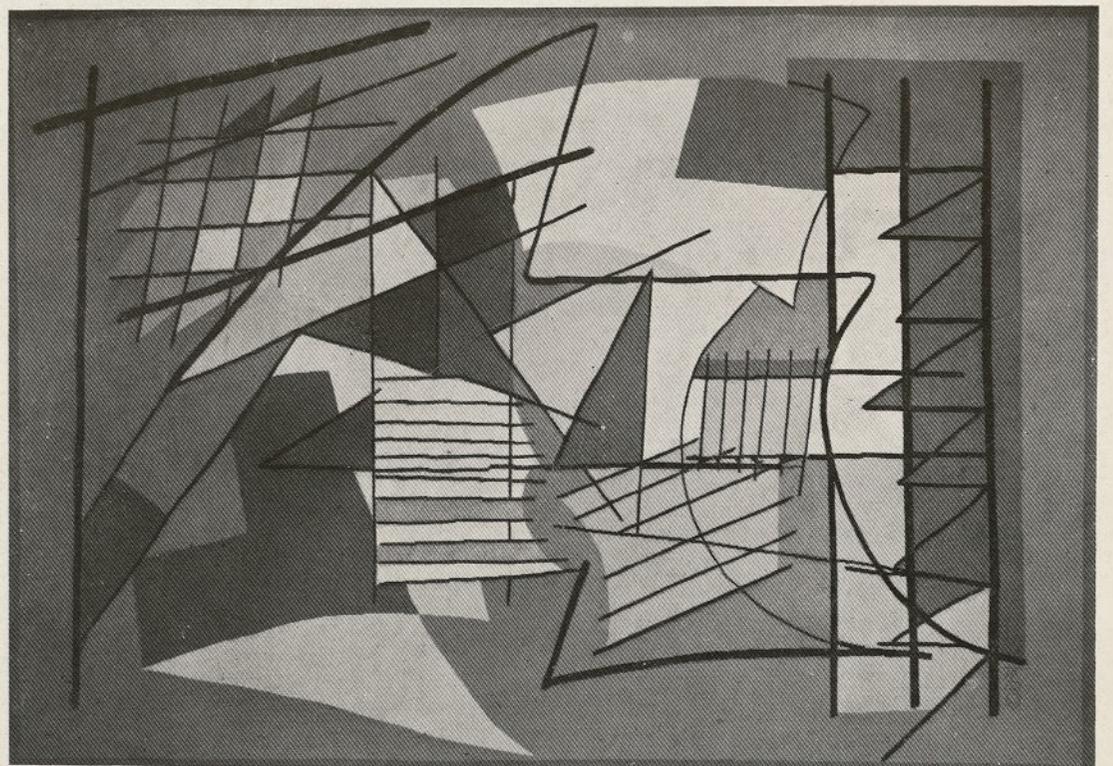


DEWASNE. Le Sacre. (250 × 184 cm.) (Photo Galerie Denise René)



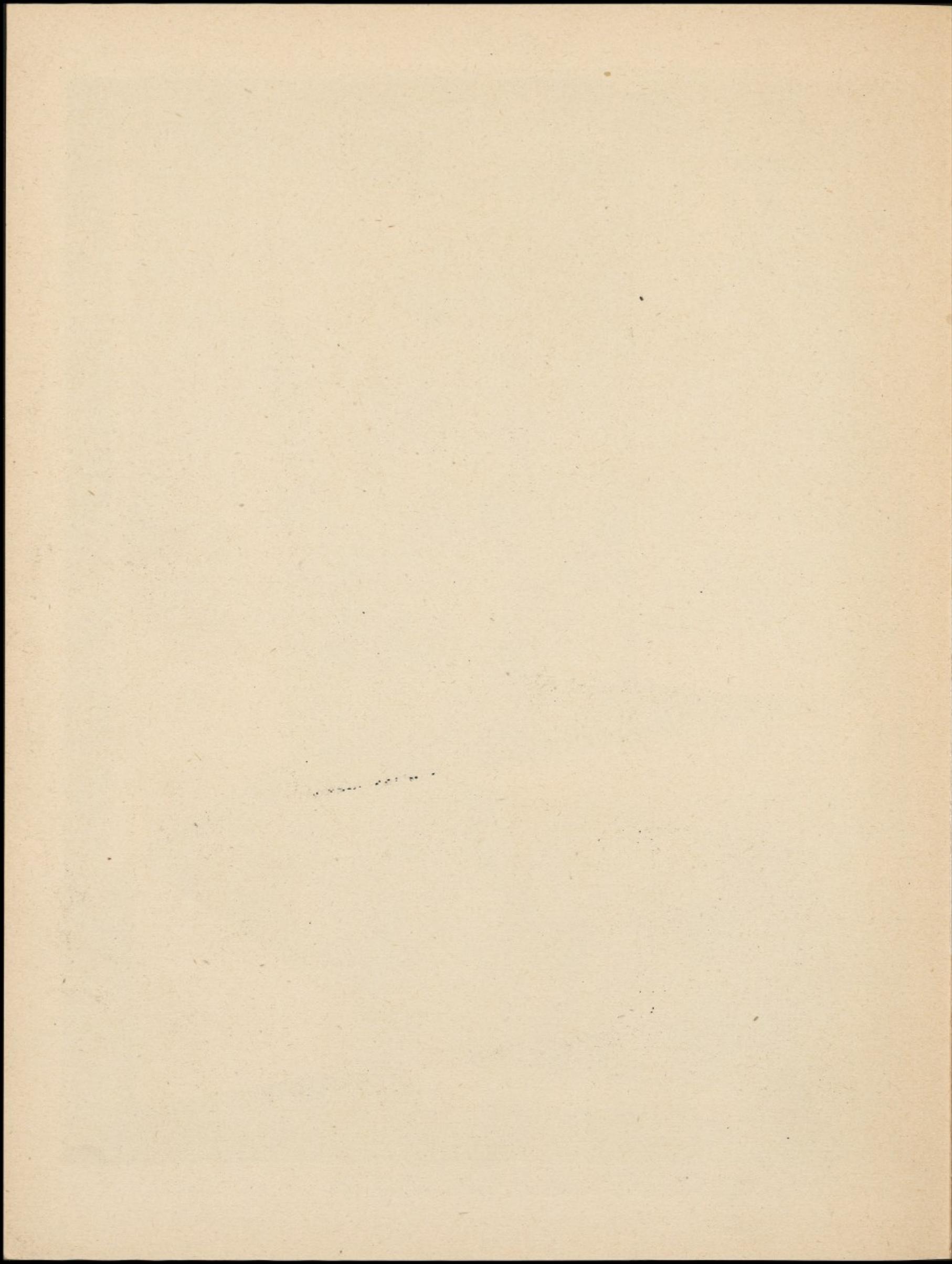
MAGNELLI. Promenade. (235 x 143 cm.)

(Photo Galerie Denise René)



MORTENSEN. Tamaris.
(205 x 140 cm.)
(Photo Galerie Denise René)







DEYROLLE. Ervan. (195 × 150 cm.)
(Photo Galerie Denise René)

moment où les ateliers d'Aubusson s'endormaient et déperissaient en recopiant éternellement les mêmes *verdures*, les mêmes *bergeries* du XVIII^e siècle ou en s'adressant à des cartonniers qui ne pensaient qu'en peintres, amoureux des détails d'écriture, des hasards et des raffinements de la touche et de la couleur.

La rupture inaugurée par Lurçat n'était donc pas seulement d'ordre technique. Elle aboutissait forcément à des conséquences d'ordre esthétique. Elle visait à modifier les rapports de la peinture avec la tapisserie. Mais elle survenait alors que la peinture avait déjà procédé aux simplifications que la nouvelle tapisserie allait exiger des cartonniers. Ainsi la révolution de la tapisserie arrivait à point nommé, si j'ose dire, pour s'accorder avec les modalités de langage de la peinture d'aujourd'hui.

Cette rencontre se fit d'abord à travers les conceptions picturales de Lurçat lui-même, et l'on connaît les très belles tapisseries qu'Aubusson exécuta selon ses cartons. Mais ces réussites ne constituaient pas nécessairement le terme de l'évolution.

Des principes formulés par Lurçat se dégagait une certaine logique, qui devait se révéler de nature à commander la suite des événements.

Lurçat avait arraché la tapisserie à l'imitation de la peinture grâce à un retour à la technique de la tapisserie. Cette technique lui avait paru

d'autant plus souhaitable qu'elle s'accordait à merveille avec les simplifications du langage pictural d'aujourd'hui. Ces simplifications de langage n'ont pas précisément pour but de renforcer les propriétés photographiques de ce langage. En fait, Lurçat contribuait donc aussi à détacher la tapisserie de l'imitation de la peinture d'imitation. Ou, en tout

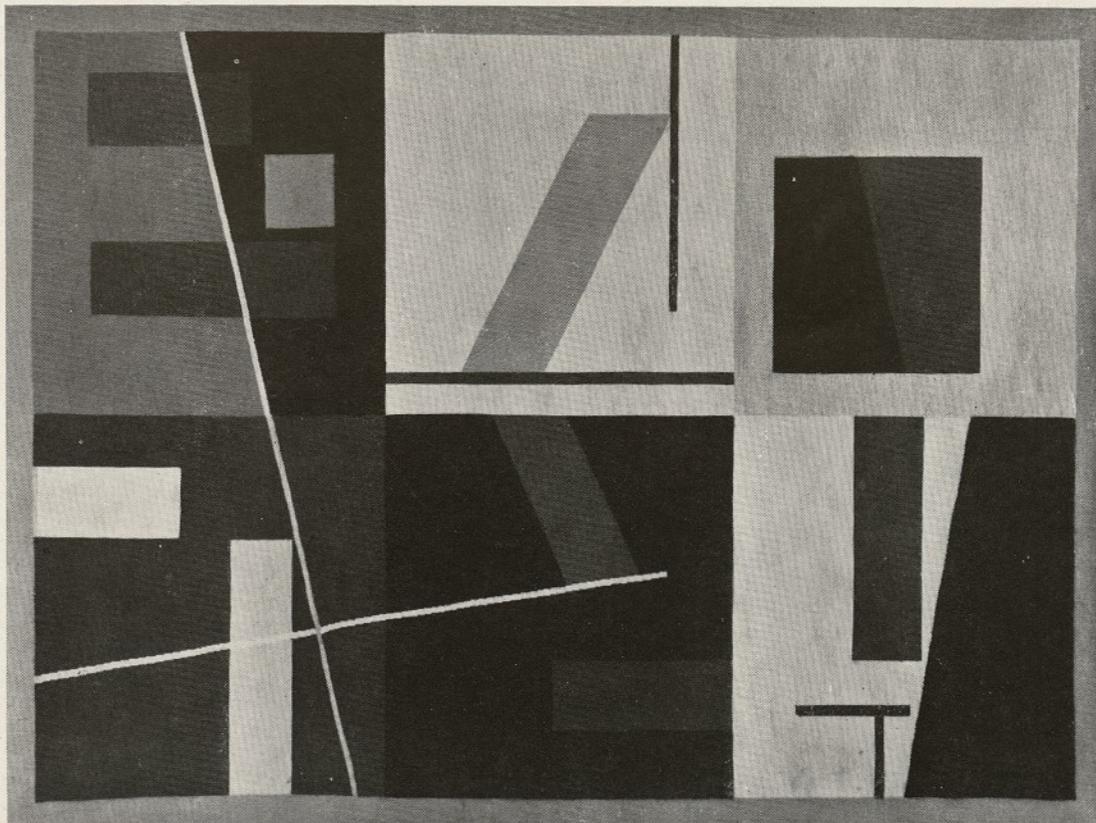
cas, à lui ouvrir le domaine de la plastique abstraite.

Or, c'est bien ce qui vient de se réaliser, avec le concours, cette fois encore, de François Tabard.

Lurçat était obligé d'ajuster son expression picturale aux exigences techniques de la tapisserie. Au contraire, la peinture aux formes nettes, souvent monumentales, aux couleurs franches et presque toujours posées en aplats, de quelques Abstraits convient d'emblée. Ces peintres sont, de toute évidence, des cartonniers idéaux.

Bien que leurs cartons ne soient autre chose que des tableaux, leur traduction en tapisserie ne se propose en rien, cependant, comme un succédané de la peinture. La tapisserie rend visible et palpable une virtualité latente de ces tableaux. Elle transforme leur apparences initiales en leur apportant son charme particulier, sa matière douce et un peu rude, sa souplesse un peu raide, sa chaleur mate, en les modifiant selon les nécessités de la trame et du point. Elle leur fait manifester une grandeur d'un ordre imprévu. Bref, elle leur confère le prestige d'une création nouvelle.

LÉON DEGAND



TAEUBER - ARP.
Six espaces distincts. (190 × 138 cm.)
(Photo Galerie Denise René)

C A P O G R O S S I

Poésie est théologie, remarquait Boccace. Élargissons les termes et disons que tout art est métaphysique. Peut-être cette métaphysique-là est-elle, en fin de compte, la seule vraie, la seule qui se défende. C'est en effet dans l'art que se manifestent les impondérables qui constituent la vie de l'esprit et, manifestés, demeurent impondérables. Personne n'a pu dire jusqu'à ce jour ce qu'est l'art. Il faut recourir à la définition la plus large pour serrer la vérité le plus près possible : l'art c'est n'importe quoi d'une certaine manière.

Non pas manière comme maniérisme, manière comme synonyme de style. Tout artiste incarne un style, toute personnalité créatrice s'exprime naturellement en style.

Il semble que la première caractéristique du style est de s'attacher à un thème. C'est pourquoi le thème est, autant que le style même, le signe de la maturité.

Tout cela me paraît évident dans l'œuvre de Capogrossi. Le thème qu'il a trouvé — cette griffe, cette main, ce trident, ce gibet — est déjà un style en soi. Il l'assouplit à ses humeurs, lui imprime ses fantaisies,

le calme ou l'irrite, le fait bondir, l'endort, le persécute, le flatte. Il n'y a rien qu'il n'y fasse tenir, rien qu'il ne lui fasse dire. Un thème, c'est le monde entier.

Depuis Mondrian, je n'ai jamais vu une aussi intime et persistante union d'un style personnel et d'un thème. Toutes proportions gardées, évidemment, car la différence des deux hommes est grande. Capogrossi est infiniment plus riche que Mondrian, lequel est infiniment plus profond. Le dernier avait des bases solides et simples à établir, le premier peut jouir de ce bien, bâtir sur ces fondations, y esquisser mille pirouettes. Pirouettes significatives et qu'il faut lire comme un texte sacré. Cette apparente légèreté contient une force inouïe et qui ignore son propre secret. Le secret de la force c'est la grâce. Quelle grâce? quoi? qu'est-ce que cela veut dire? Interroge, interroge, tout art est métaphysique, disais-je, tout art est interrogation. L'attitude requise est le simple étonnement.

(Galerie « Naviglio », Milan).

MICHEL SEUPHOR



J A C O B S E N

Le dos arrondi jusqu'aux épaules protectrices, Jacobsen aime le feu. Il penche la tête sur des millions d'étoiles jaillissant de ses mains, mortes vite dans l'air froid, inlassablement remplacées par leurs sœurs dans l'envol de la création. Libérés de leur prison oxygène et acétylène se marient sur le fer. Derrière les noires lunettes Jacobsen les observe, solidifie la flamme et calmement conduit son œuvre. A quinze cents degrés sa pensée se matérialise. Il forge ses boucliers d'esprit. Avec tendresse et précision il découpe et assemble des traces d'homme responsable, d'où toute hésitation est bannie comme honteuse. D'une humble volonté, il traque la perfection

consciente jusqu'en ses extrêmes épanouissements.

Fer, dur, acier, précis, tels sont les éléments de sa pensée. A aucun moment il ne songe au crayon, à l'encre, au papier, au carton en vue d'une sculpture. Il ne lui vient même pas à l'idée d'élaborer en esquisse pour confier ensuite son travail à un praticien anonyme, comme c'est la mode. Le travail d'amateur, s'il est possible d'associer ces deux vocables, n'est pas son fait. Mais le travail, oui, acharné, mains calleuses et brûlées à l'odeur de corne, l'os tourmenté, le muscle vibrant, la puissance de l'homme.

Si Herbin déclare « qu'après Pevsner, Jacobsen est notre meilleur sculp-

teur », il y a lieu de prendre l'affaire au sérieux, tant est précieuse et significative la lucidité d'un vieux maître envers un cadet. S'il est au fait de l'amitié qu'un Le Corbusier ou un Magnelli portent à notre Jacobsen, tout admirateur de celui-ci peut être fier et assuré de ses émerveillements.

Il est de fait que Pevsner est le génial promoteur de la seule révolution *fondamentale* que la sculpture ait subie depuis sa naissance. Avant lui l'œuvre sculptée était malgré tout un bloc massif repoussant l'espace d'alentour. Avec lui elle devient union intime entre forme pleine et forme vide dont il célèbre les noces par de magiques enlèvements de bronze. Chez Jacobsen, le vide prend encore plus d'importance. Il semble que parfois ses tiges implacables ne font que délimiter un espace négatif. C'est ce dernier alors qui absorbe toute l'importance. Par un étonnant croisement des rôles, le négatif devient positif d'importance, sensoriellement et spirituellement dur. Souvent ce vide tourne lentement. L'air se visse dans la forme. La noblesse se développe. L'enveloppé et le contenant respirent l'un dans l'autre.

Finalement Jacobsen a aidé la nature à procréer quelque chose qui n'existait pas auparavant. C'est que sa « nature » à lui est faite du travail de l'homme pour l'homme. Jacobsen et ses radiateurs, motocyclistes ou radiateurs font bien mieux partie de la nature d'un citoyen moderne (ce qu'il est lui-même), qu'un arbre ou une prairie.

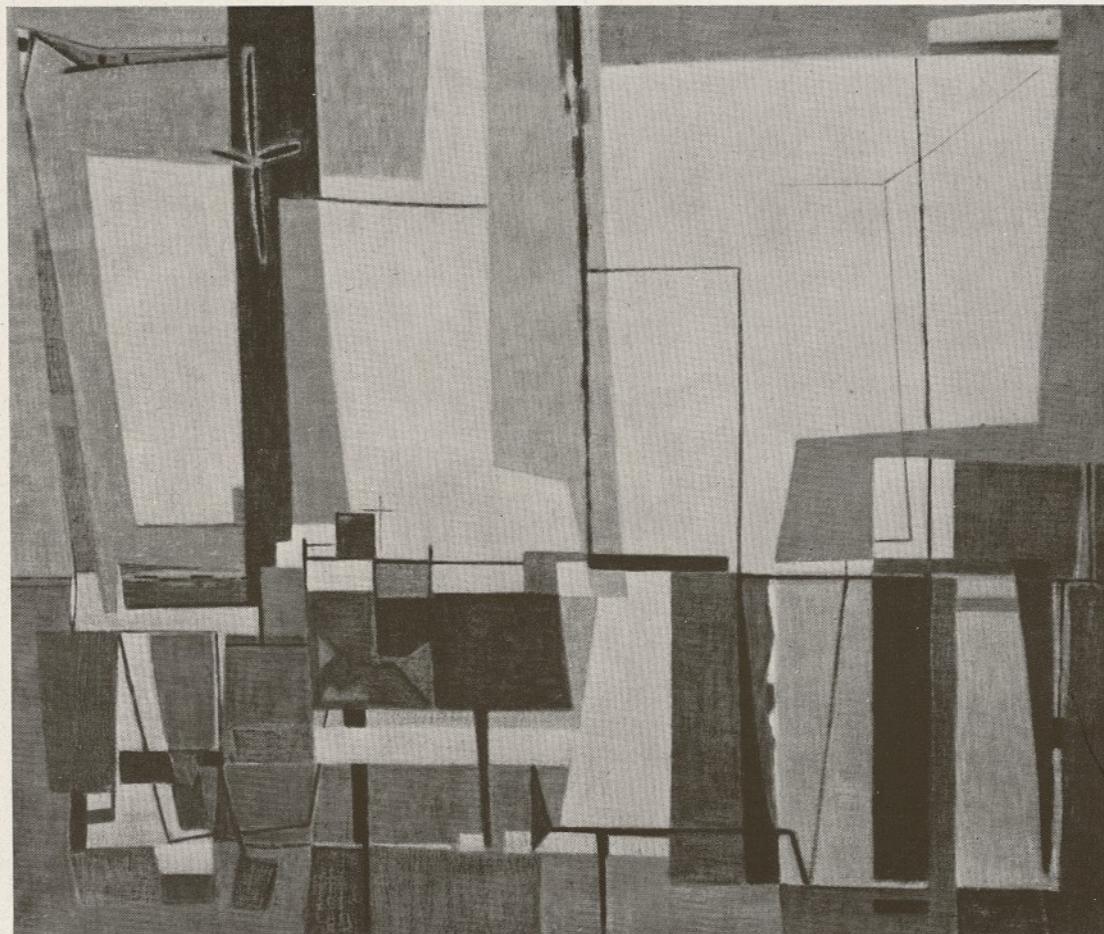
— Les arbres? De la nature pour oisif! dit-il. Pour le paysan, la montagne n'est pas belle, elle est *fatigante*. Je suis contre la nature comme music-hall.

On voit que chaque geste, chaque mot de Jacobsen recherche ce qui résiste ou ce qui casse : une épreuve.

— Je suis un ouvrier, ajoutera-t-il, dans ce sens que je ne travaille pas par bon cœur ou pour bon sentiment, mais dans un but de bon travail. Je refuse d'être un artiste dans la mesure où nos bourgeois placent ledit artiste à part, dans une sorte de quartier réservé ou de ghetto, comme ils le font avec les putains, les maquereaux, les pauvres, les ouvriers, les étrangers.

Ces vues ne manqueront pas de surprendre. Elles expriment cependant clairement l'attitude de quelques créateurs d'à présent. Elles s'appliquent parfaitement aux aspirations plastiques les plus subtiles, les plus intellectuellement élevées qu'on puisse imaginer. La pensée aussi est un instrument de travail. On comprendra alors comment la clarté et la santé président à l'art pur et jeune de Jacobsen. Cette connaissance nette et décisive des moyens employés, des intentions exprimées, des buts poursuivis, surpasse en équilibre les notions moribondes mais tenaces de la poésie littéraire dans l'exacte mesure où la réalité dépasse merveilleusement la fiction la plus délirante.

JEAN DEWASNE



GEER VAN VELDE. Composition

(Galerie Maeght)

GEER VAN VELDE

L'histoire de la peinture est l'histoire de ses rapports avec son objet, ceux-ci évoluant, nécessairement, d'abord dans le sens de la largeur, ensuite dans celui de la pénétration. Ce qui renouvelle la peinture, c'est d'abord qu'il y a de plus en plus de choses à peindre, ensuite une façon de les peindre de plus en plus possessionnelle. Je n'entends pas par là une première phase toute en épanouissement, suivie d'une seconde toute en concentration, mais seulement deux attitudes liées l'une à l'autre, comme le repos à l'effort. Le frisson primaire de la peinture en prenant conscience de ses limites porte vers les confins de ces limites, le secondaire dans le sens de la profondeur, vers la chose que cache la chose. L'objet de la représentation résiste toujours à la représentation, soit à cause de ses accidents, soit à cause de sa substance, et d'abord à cause de ses accidents, parce que la connaissance de l'accident précède celle de la substance.

Le premier donné à l'objet saisi, indépendamment de ses qualités, dans son indifférence, son inertie, sa latence, voilà une définition de la peinture moderne qui n'est sans doute pas plus ridicule que les autres.

Elle a l'avantage, sans être en rien un jugement de valeur, d'exclure les surréalistes, dont la préoccupation, portant uniquement sur des questions de répertoire, reste aussi éloignée de sa grande contemporaine que les Siennois Sasseta et Giovanni di Paolo de l'effort en profondeur de Massaccio et de Castagno. Giovanni di Paolo est un obscurantiste charmant. Elle exclut également ces estimables abstraits de quintessence Mondrian, Lissitzky, Malevitch, Moholy-Nagy. Et elle exprime ce qui est commun à des indépendants aussi divers que Matisse, Bonnard, Villon, Braque, Rouault, Kandinsky, pour ne mentionner qu'eux. Les Christ de Rouault, la nature morte la plus chinoise de Matisse, un conglomérat du Kandinsky de 1943 ou 1944, sont issus du même effort, celui d'exprimer en quoi un clown, une pomme et un carré de rouge ne font qu'un, et du même désarroi, devant la résistance qu'oppose cette unicité à être exprimée. Car ils ne font qu'un en ceci, que ce sont des choses, la chose, la chose. Il semble absurde de parler, comme faisait Kandinsky, d'une peinture libérée de l'objet. Ce dont la peinture s'est libérée, c'est de l'illusion qu'il existe plus

d'un objet de représentation, peut-être même de l'illusion que cet unique objet se laisse représenter.

Si c'est là le dernier état de l'École de Paris, après sa longue poursuite moins de la chose que de sa choseté, moins de l'objet que de la condition d'être objet, alors on est peut-être en droit de parler d'une crise. Car que reste-t-il de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation?

Il reste à représenter les conditions de cette déroboade. Elles prendront l'une ou l'autre de deux formes, selon le sujet.

L'un dira : Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce qu'il est ce qu'il est. L'autre : Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce que je suis ce que je suis.

Il y a toujours eu ces deux sortes d'artiste, ces deux sortes d'empêchement, l'empêchement-objet et l'empêchement-œil. Mais ces empêchements, on en tenait compte. Il y avait accommodation. Ils ne faisaient pas partie de la représentation. Ou dirait la plus grande partie. Est peint ce qui empêche de peindre.

Geer van Velde est un artiste de la première sorte (à mon chancelant

avis), Bram van Velde de la seconde. Leur peinture est l'analyse d'un état de privation, analyse empruntant chez l'un les termes du dehors, la lumière et le vide, chez l'autre ceux du dedans, l'obscurité, le plein, la phosphorescence.

La résolution s'obtient chez l'un par l'abandon du poids, de la densité, de la solidité, par un déchirement de tout ce qui gâche l'espace, arrête la lumière, par l'engloutissement du dehors sous les conditions du dehors. Chez l'autre parmi les masses inébranlables d'un être écarté, enfermé et rentré pour toujours en lui-même, sans traces, sans air, cyclopéen, aux

brefs éclairs, aux couleurs du spectre du noir.

Un dévoilement sans fin, voile derrière voile, plan sur plan de transparences imparfaites, un dévoilement vers l'indévoilable, le rien, la chose à nouveau. Et l'ensevelissement dans l'unique, dans un lieu d'impénétrables proximités, cellule peinte sur la pierre de la cellule, art d'incarcération.

Voilà ce à quoi il faut s'attendre quand on se laisse couillonner à écrire sur la peinture. A moins d'être un critique d'art.

SAMUEL BECKETT

NOTES ET ÉCHOS

Après Rome et Lyon, Milan a voulu à son tour rendre hommage au génie de Picasso par une grande exposition qui rassemble dans les salles de l'ancien Palais-Royal environ trois cents peintures et quelques sculptures de l'inventeur du cubisme. La plus grande partie de ces œuvres avaient figuré à Rome et appartiennent à l'artiste. Une trentaine de tableaux prêtés par des collectionneurs italiens et étrangers sont venus s'y ajouter rappelant certaines « époques » négligées par l'exposition romaine. Les Américains ont envoyé « Guernica », les Russes neuf toiles de l'époque bleue. Jamais un tel ensemble n'avait été réuni ni un plus grand hommage rendu de son vivant à un artiste, si l'on excepte le monument érigé par les Belges en l'honneur d'Ensor, auprès duquel le grand peintre aimait s'asseoir, regardant de temps à autre son effigie avec un sourire sarcastique.

Après Marino Marini, Campigli et Giuditta Scalini, la *Hanover Gallery* de Londres expose l'œuvre d'un jeune peintre italien, Santomaso, que notre éminent collaborateur, M. Herbert Read a tenu à présenter à ses compatriotes avant de partir pour une tournée de conférences aux États-Unis.

Le tableau de Bazaine, « Chicago » reproduit en couleurs, dans ce numéro est exposé actuellement à la Biennale de Sao-Paulo.

En même temps qu'à la Galerie Berggruen, l'œuvre gravé de Braque est exposé au Musée de Liège par les soins de l'A.P.I.A.W. et avec la collaboration de la Galerie Maeght. Michel Seuphor qui travaille depuis quelques mois au catalogue complet de l'œuvre de Braque a établi le catalogue de cette remarquable exposition. Toujours sur initiative de l'A.P.I.A.W., le 22 octobre dernier, François Le Lionnais a tenu à Liège une conférence sur « Magnelli et le problème de l'Art Abstrait ». Une

grande exposition de Magnelli avait été présentée il y a deux ans à Liège par l'A.P.I.A.W.

La Galerie Maeght qui, il y a deux ans, nous présentait les œuvres inconnues de la jeunesse de Kandinsky, vient de nous montrer trente peintures aussi peu connues datées de 1925 à 1938. La plus grande partie de tableaux qui nous sont révélées aujourd'hui reviennent d'Amérique où, un instant, vers 1930, l'artiste, qui se trouvait alors en Allemagne, avait songé à émigrer. Une grande exposition de ses œuvres vient d'avoir lieu à Hambourg, où elle a obtenu un très grand succès.

Dans une remarquable traduction due à M. Lamberto Vitali, le *Journal* de Delacroix va paraître en Italie, chez l'éditeur Einaudi.

Faut-il rappeler que, laissant à nos collaborateurs la plus grande liberté, nous ne saurions partager entièrement toutes les opinions qu'on peut trouver dans notre revue. Cela comporte évidemment des avantages et des inconvénients. Nous acceptons ces derniers afin que nos lecteurs profitent des bienfaits que seule peut procurer une totale liberté d'expression.

LIVRES REÇUS : Léon Gischia et Lucien Mazonod : *Les Arts Primitifs Français*. Texte de Jean Verrier. (Arts et Métiers Graphiques) — Romeo Lucchese : *Pericle Fazzini* (De Luca, Roma) — Michel Tapié : *Un art autre* (Gabriel Giraud, Paris) — Herbert Read : *Alva* (The Bodley Head London) — P. M. Bardi : *Lazar Segall* (Museu de Arte de Sao Paulo) — *La figure dans l'œuvre de Léger*. Textes par André Maurois et Fernand Léger (Louis Carré, éditeur) — Umbro Apollonio : « *Die Brücke* » e la cultura dell'espressionismo (Alfieri editore Venezia) — Pierre Courthion : *Paul Klee* (Hazan) — San Lazzaro : *Modigliani* (Les Éditions du Chêne).

LE CUBISME

XX^e siècle vient de consacrer aux peintres cubistes et à son animateur, Guillaume Apollinaire, une grande partie de son dernier fascicule, se trouvant ainsi anticiper sur l'exposition du Musée d'art moderne. Cette exposition, remarquable par son ampleur, retrace, d'année en année, la genèse de ce mouvement qui est né non pas d'un travail de logicien — comme certains voudraient nous le faire croire — mais bien de ce que la création artistique peut avoir de plus convaincant en fait de connaissance intuitive, laquelle a déjà fourni à l'art bien des œuvres monumentales.

Par réaction contre les impressionnistes qui s'inspiraient de la réalité apparente pour se laisser aller à des charmes de couleurs et à une sensibilité d'expression inconnus jusqu'à eux, les peintres cubistes ont cherché surtout à peindre ce qui est. Pour cela, ils ont rouvert à la peinture la troisième dimension qu'elle avait négligée depuis longtemps, et que Cézanne avait eux avait déjà retrouvée.

Très vite, le premier cubisme (qu'Apollinaire, tout au début, confondait avec le fauvisme), après s'être précisé dans ce qu'on a appelé d'un mot excessif le « cubisme analytique » (1910-1912) évolua vers l'orphisme de Delaunay et le futurisme

à la Severini, alors que Villon et Mondrian, dans des voies très différentes, en poursuivaient l'esprit rigoureux, et que Léger lui trouvait une application décorative.

Pour notre part, dans cette exposition, nous trouvons une plus grande résonance aux œuvres peintes et sculptées de l'époque dite « héroïque », où les formes sont ramenées au « cylindre, à la sphère et au cône », telles que, par prémonition, les définissait Cézanne, en avril 1904, dans sa lettre à Émile Bernard, avant qu'en septembre 1908, Matisse ne baptisât l'école devant les toits des *Maisons à l'Estaque* de Georges Braque (aujourd'hui dans la Collection Rumpf).

D'une façon générale, cette exposition en impose par son ampleur. Elle nous donne une vue complète du cubisme, de 1907 à 1914, en tous cas d'après ses artistes mineurs. De Picasso, il manque bien des œuvres, comme celles de la collection Dutilleul et d'autres, qui sont aux États-Unis. La représentation de Braque, elle aussi, eût gagné à être plus complète, ainsi que celle de Juan Gris qui demeure le cubiste type, et duquel nous aurions aimé voir, avenue Wilson, le portrait de Cézanne de la « Tate Gallery ».

P. C.

PICASSO. Nature morte. 1914

(Musée d'Art Moderne)

