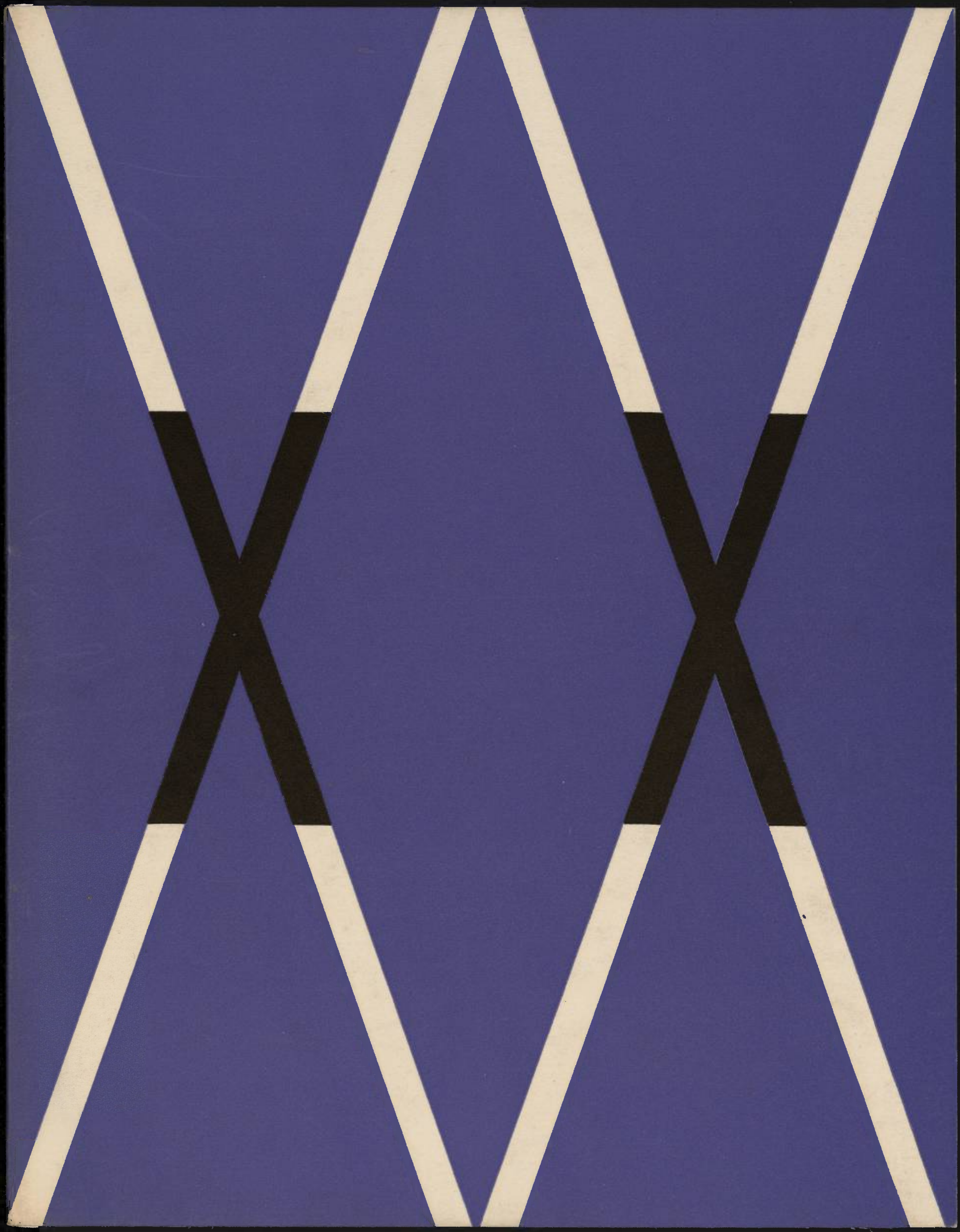


XX^e siècle

Nouvelle série - N° 5 (double) Juin 1955

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

LA MATIÈRE ET LE TEMPS DANS LES ARTS PLASTIQUES

LA MATIÈRE EN PEINTURE par Jean Cassou 3

MATIÈRE A DISCUSSION par Michel Seuphor 9

MESSAGES SANS ÉTIQUETTE par Michel Tapié 17

LA MATIÈRE DE LA SCULPTURE par Pierre Guéguen 25

IMAGES SIMULTANÉES DE MARINO MARINI par Lionello Venturi 33

LE TEMPS LIBRE ET ENCHAINÉ par Pierre Courthion 37

L'EXPÉRIENCE FIGURATIVE ET LE TEMPS par Pierre Francastel 41

L'INTUITION FUTURISTE DU DYNAMISME PLASTIQUE par Gino Severini 49

L'ART DE KLEE, LA LIGNE ET LE TEMPS par Gillo Dorfles 53

LA SCIENCE S'EMPARE DU TEMPS par F. Le Lionnais 57

REPRODUCTIONS EN COULEURS (quadrichromies)

F. Léger : Composition, 1919 face page 6
Capogrossi : Chemin de croix, 1953 » » 24
Peinture égyptienne : Table d'offrande » » 40
Kandinsky : « En hauteur ». Gouache, 1939 » » 44
Birolli : Peinture, 1952 » » 76
Hartung : Composition, 1951 » » 76
Santomaso : Souvenir vert, 1952 » » 76
W. Baumeister : Peinture » » 80

LITHOGRAPHIES ORIGINALES EN COULEURS

Tobey : Lithographie en trois couleurs » » 20
Marino Marini : Deux lithographies en couleurs » » 32
Singier : Lithographie en quatre couleurs » » 48

CHRONIQUES DU JOUR. *Magnelli à Bruxelles* par Murilo Mendes; *La collection Cavellini à Brescia* par G. C. Argan; *Milena Milani et l'Art sacré.* — EXPOSITIONS : *Léger, Baumeister, Mathieu, Dubuffet.* — *Dessins à lacunes de Michel Seuphor.* — *Henri Matisse, Henri Laurens* par Maria Luz. — Livres sur l'art, etc.

EXEMPLAIRE DE LUXE

3

Parait 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 ABONNEMENTS :

FERNAND HAZAN, ÉDITEUR
35, 37 RUE DE SEINE, PARIS 6e
C. C. P. PARIS 5235.17

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

ITALIE
EDIZIONI DI COMUNITÁ, VIA MANZONI, 12 MILANO
Prix de l'abonnement : Lires 8.000
Prix de ce numéro : Lires 4.300

PAYS-BAS
L. J. C. BOUCHER, NOORDEINDE 39A LA HAYE
Numéro double : florins 31,50 - Souscr. à 2 numéros doubles ou 4 numéros simples : florins 50,40

SUÈDE
CHARLES PORTIN, BASTUGATAN 40 STOCKHOLM SÖ

JEAN ARP. Dessin pour XX, 1955

Créée en 1938 par Gualtieri di San Lazzaro, la revue XX^e Siècle *avait cessé de paraître au moment de la guerre. Sa publication se poursuit aujourd'hui sous la même direction.* XX^e Siècle *conserve son format initial (24,5 × 32) et comporte de nombreuses eaux-fortes et lithographies originales en noir et en couleurs, spécialement exécutées par les meilleurs artistes contemporains Français et Étrangers.*

Le premier numéro double de cette nouvelle série Nouveaux Destins de l'Art *a paru en Juin 1951, avec cent reproductions dont cinq en couleurs et quatre lithographies originales en deux couleurs de Jean Arp, Henri Laurens, Marino Marini et Henry Moore.*

Ce numéro est épuisé. Il reste quelques exemplaires pour séries complètes.

Dans le deuxième numéro double, Nouvelles Conceptions de l'Espace, *paru en Décembre 1951, André Chamson, P.-H. Michel, Jean Cassou, Paul Haesaerts, Pierre Courthion, Gaston Bachelard, Pierre Guéguen, Max Bill, Jean Dewasne, Charles Estienne et Michel Seuphor examinent le problème dans toute sa complexité. Henri Matisse, Georges Braque, Jacques Villon, Fernand Léger, Gino Severini, Jean Arp, Henri Laurens, Alberto Giacometti, Marino Marini, Antoine Pevsner veulent bien nous apporter le témoignage de leur expérience personnelle.*

Trois lithographies originales de Lapicque, Léger, Magnelli et une eau-forte de Jacques Villon enrichissent une importante illustration comprenant plusieurs reproductions en couleurs.

Prix de ce numéro : 2.500 francs

Le troisième numéro double traite des rapports des Arts plastiques avec la Poésie, depuis Apollinaire.

A ce numéro, qui comporte cent reproductions, six hors-texte en couleurs et quatre lithographies en noir et en couleurs par Miró, Calder, Giacometti, Michaux, ont collaboré Herbert Read, Pierre Courthion, Gino Severini, André Breton, Jean Arp, Jean Cassou, C. Giedion-Welcker, Pierre Guéguen, André Salmon, Michel Seuphor, Michel Tapié. A partir de ce numéro, XX^e Siècle *reprend en supplément la publication des* Chroniques du Jour *où sont examinées les principales manifestations artistiques françaises et étrangères.*

Prix de ce numéro : 2.500 francs

Pierre Courthion, Gaston Bachelard, Jean Cassou, W. Grohmann, Michel Seuphor, Jacques Villon, Jean Arp, Georges Braque, J. R. Brest, Henry Moore, Henri Michaux, Charles Lapicque, R. V. Gindertael ont collaboré au quatrième numéro double : Rapport sur l'Art Figuratif. *Ce numéro comporte huit hors-texte en couleurs dont deux lithographies d'Henri Matisse, deux bois gravés par Jean Arp et deux lithographies originales en couleurs par Manessier et Vasarely.*

PRINTED IN FRANCE
IMPRIMERIE UNION, 13, RUE MÉCHAIN, PARIS
LITHOGRAPHIES MOURLOT FRÈRES

La matière en peinture

par Jean Cassou

Chaque art est une matière qui s'informe. Et chaque art a sa matière : verbale, sonore, plastique.

Dans sa première étape, la vocation créatrice de l'artiste se manifeste par un accord irrésistible, intime, physique avec la matière propre à l'art choisi. Celle du peintre avec ces pâtes colorées, plus ou moins ductiles ou résistantes, dont il s'agit de couvrir un support; et de celui-ci aussi la substance matérielle offre avec la nature du peintre de singulières affinités; elle l'interroge et lui répond; elle s'entend avec elle. Ces dialogues de deux natures, ces amoureux dialogues organiques constituent le fond essentiel et immédiat de la création picturale. Une main éprouve le besoin d'agir sur un secteur déterminé de chimismes et cette nécessaire impulsion se transmue en satisfaction spirituelle.

Mais cette finale satisfaction comporte d'autres éléments. L'esprit, à son plan, ne saurait trouver sa plénitude dans ces noces primordiales avec la matière. L'art, s'il est, à son départ, exercice technique sans contenu, est aussi manifestation de l'esprit. Et l'esprit se manifeste en s'incarnant dans les accidents et les contingences du monde extérieur, dont il fait des représentations idéales. La subjectivité du peintre qu'un particulier goût secret entraînait vers certaines matières, celles de sa fonction spécifique la peinture, le pousse aussi, comme tous les autres artistes, — sculpteurs, musiciens ou poètes, — à représenter, par ces matières, les événements et les choses du monde extérieur, les événements et les sentiments de sa propre existence intérieure. L'idée se concilie avec le réel selon une diversité de proportions et de méthodes que les analyses de Hegel, dans son *Esthétique,* ont fixée en une sorte de merveilleuse dramaturgie métaphysique. A quoi la situation actuelle de la peinture peut nous amener à ajouter quelques observations.

La première, c'est que, dans l'achèvement de la création picturale, c'est-à-dire la production d'une œuvre, cette préliminaire entente du peintre et de ses matières se révèle nécessaire, mais insuffisante : dès lors les *matières,* condition première, revêtent un caractère second, celui de *matériaux,* c'est-à-dire de *moyens.* Considérées dans l'ensemble de l'opération, elles deviennent les moyens d'un but. Certes, aux yeux du peintre en cours d'action, elles ne perdent rien de leur attrait, et le peintre, dans sa nature spécifique, éprouve toujours à leur endroit le sentiment d'une harmonie impérieuse et comme préétablie; elles constituent son langage, et il n'en

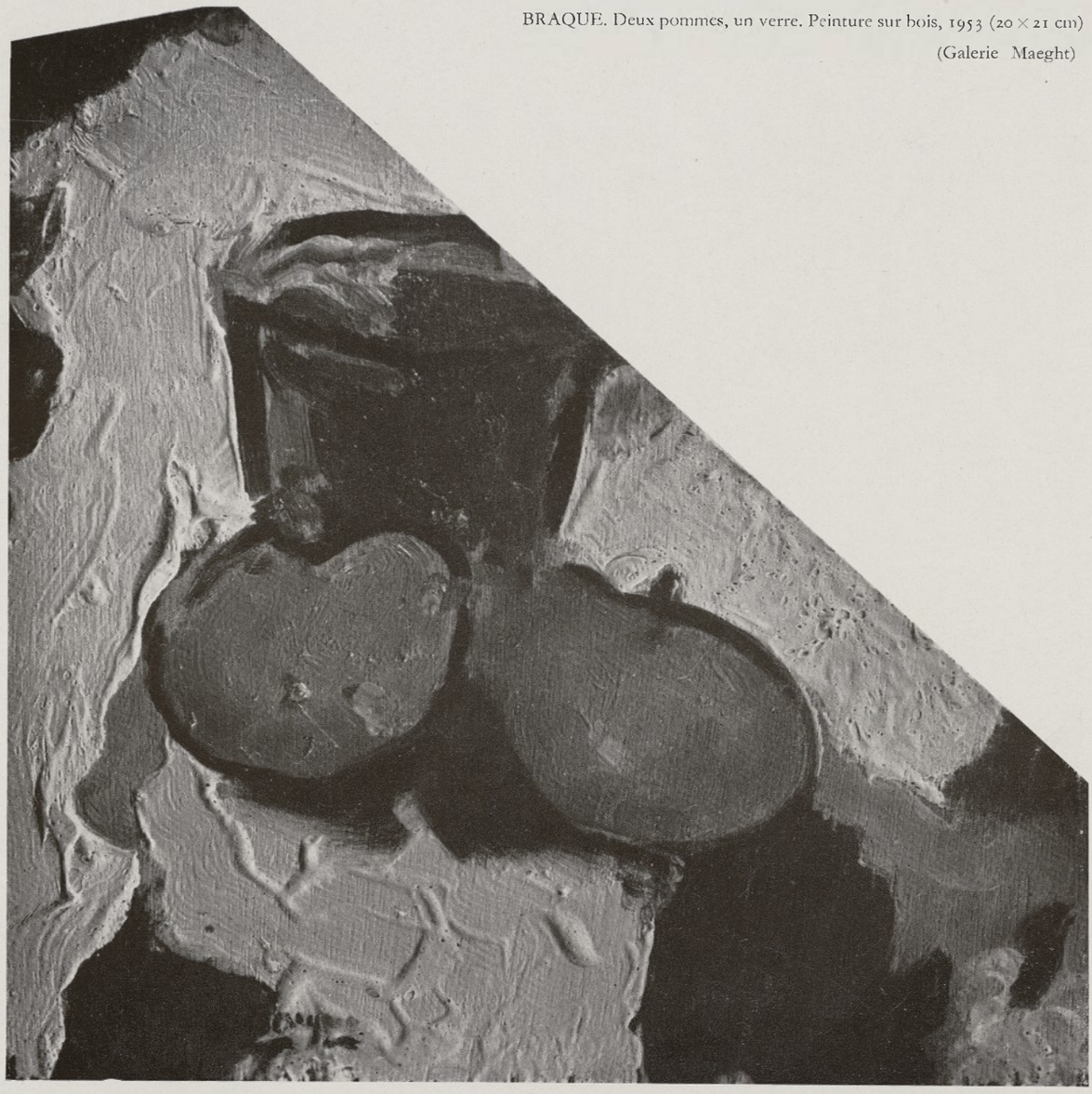
BRAQUE. Champ de blé. Peinture, 1953 (16,5 × 41 cm) (Galerie Maeght)

BRAQUE. Marine. Huile sur toile, 1952 (17 × 28 cm)

(Galerie Maeght)

TAL COAT. Lichens sur le rocher.
Huile sur papier, 1953
(109 × 157 cm)

(Galerie Maeght)



BRAQUE. Deux pommes, un verre. Peinture sur bois, 1953 (20 × 21 cm)
(Galerie Maeght)

sait parler d'autre. Mais c'est un langage, et d'autres facteurs interviennent, en particulier ce qui, dans ce langage, s'exprime. Et un souci nouveau, non pas se substitue, mais plutôt s'ajoute à l'élémentaire conscience de cette sensuelle harmonie : le souci de la forme, et conséquemment, terminalement, du style.

De là que l'artiste peut changer de matières. S'il se sent maître de ses formes et de ce qu'elles ont de personnel et d'original, s'il se sent avec elles, avec leur différenciation dans un accord aussi étroit et naturel que celui qu'il entretenait avec les matières, encore indifférenciées ou déjà élaborées de façon particulière, il peut se risquer à employer d'autres matières que les matières usuelles et traditionnelles de la peinture et, par exemple, marquer de son empreinte des assemblages de papiers découpés.

Encore faut-il bien que la condition que j'ai indiquée soit remplie : à savoir que l'artiste soit conscient de la totalité de sa volonté créatrice. Qu'il soit pénétré de la nouveauté du style qu'il se sent mission d'imposer. Qu'il possède ce que, selon le vocabulaire baudelairien, on appellera sa fatalité. Il peut arriver, en effet, que l'artiste prenne une trop claire et schématique conscience du fait que ses matières sont devenues des *moyens* et que cela lui apparaisse comme une dégradation : l'amour consubstantiel qui le liait à elles s'est affaibli ; selon une vue scolastique, il ne voit plus en elles que leur qualité de moyens, de moyens en vue d'un but noble et capital qui est la *représentation*. Alors il fait perdre à l'art son caractère de fragile et délicate perfection organique, son caractère de synthèse ; il quitte le terrain

ALBERTO GIACOMETTI. Nu. Peinture, 1954 (65 × 54 cm)

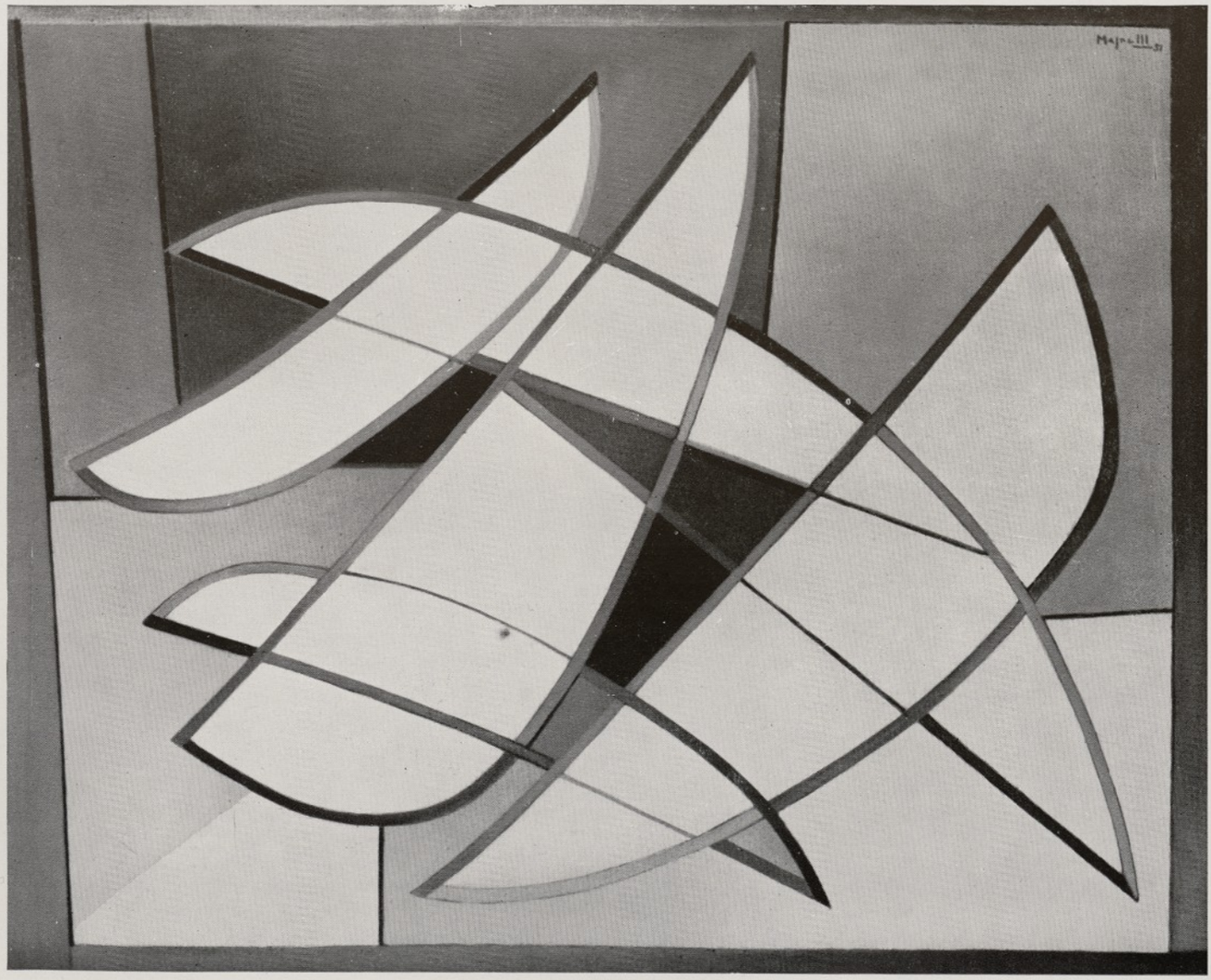
(Photo Galerie Maeght)

FERNAND LÉGER. Composition. Huile sur toile. (55 × 46 cm). (Coll. Cardazzo, Venise).

de l'art pour tomber dans celui de l'amateurisme, du caprice, de l'artisanat, du folklore. C'est ce qu'a observé, dans un livre tout récent, une admirable analyste de la création poétique, Mme Suzanne Lilar (*Journal de l'Analogiste,* p. 179) : « L'objet a été fabriqué, non pour répondre à une idée préconçue de la beauté, mais pour *représenter* le Calvaire de saint Paul ou le Pont de Londres, afin de nous le faire voir en liège ou en éponge, en perles ou en cheveux, et effectivement nous le voyons enfin et grâce à cette matière si différente et qui ne se laisse pas oublier... » La représentation est alors apparue comme la fin distincte et exclusive de l'art, mais du même coup et par un paradoxal effet dialectique, le moyen a pris à son tour un caractère aussi distinct et exclusif que la fin, il est devenu une fin sur laquelle l'ingénieux et ingénu artisan a mis l'accent, montrant, étalant ainsi sa virtuosité. Un moyen a été mis *en jeu :* il est donc amusant; c'est là sa fin, il est une fin en soi; alors il n'est plus un moyen. Car qu'est-ce qu'un moyen qui ne sert plus à rien, sinon un moyen dégradé? Les matières, les saintes et bien-aimées matières de l'opération artistique, se trouvent ici dégradées.

Au contraire, la seconde observation que je veux faire nous montrera comment elles se trouvent exaltées dans une autre dialectique, instaurée par certaines recherches de l'art contemporain, celles qu'on range sous le nom d'art abstrait. Celui-ci nie la représentation et se veut une manifestation de l'esprit demeuré à l'état pur et indifférencié, antérieurement à toute incarnation dans le relatif et l'accident, l'esprit absolu. C'est là une volonté extrêmement singulière et qui, rompant avec toutes les tendances de la civilisation occidentale, constitue dans l'histoire de celle-ci, une profonde révolution. Peut-être a-t-elle été préparée par les révélations de la psychanalyse et la mise en valeur des procédés de l'inconscient, par les soudaines aspirations du surréalisme et la mode de l'écriture automatique; peut-

MAGNELLI. Forces dressées n° 2. Peinture, 1951 (162 × 130 cm) (Biennale de Venise, 1954)



JOAN MIRÓ. L'oiseau au regard calme, les ailes en flammes. Peinture, 1952 (81 × 100 cm) (Galerie Maeght)

être aussi peut-on évoquer à son propos la négation des aperceptions sensibles et l'état d'amorphe disponibilité effusive prônés par les mystiques. En tous cas, ou peut-être dans le même voisinage, on ne saurait manquer d'établir des analogies entre les tendances de ce mouvement et certaines formes et certains comportements de la pensée orientale. C'est affaire aux historiens des idées d'éclaircir ce problème. Il suffit d'indiquer ici le bouleversement produit par l'art abstrait dans la notion que le développement des arts occidentaux nous avait amenés à former de l'opération créatrice, et d'examiner ce qu'en cette aventure deviennent les matières de cette opération.

Or il semble qu'elles persistent à garder leur place dans le cours de ladite opération, voire même qu'elles y prennent une place prépondérante. L'esprit, dans la peinture abstraite, se manifeste à l'état pur, véritablement *abstrait,* sans recours à aucune représentation réelle ni idéale, sans emprunt de rien, sauf d'une matière, la matière picturale. Il semble donc que cette toute nouvelle manière de peindre, totalement *spirituelle,* ne réserve, parmi les facteurs constitutifs de l'ancienne manière, que les *matières.* Des divers moments conjugués du comportement ancien du peintre elle garde le moment primordial de sa vocation : son attraction vers l'emploi des matières de l'art de peindre. D'où une entreprise extraordinaire, celle de réduire celui-ci à cet emploi et d'y appliquer la totale volonté de l'esprit. Sans doute est-ce là ce que, après avoir arrêté le sens de ce terme à des réductions de plus en plus sévères, il faudra appeler, d'une façon enfin complètement adéquate, la peinture pure.

JEAN CASSOU

Matière à discussion

par Michel Seuphor

Toute substance est noble. La plus immonde fille du ruisseau devient lumière si quelqu'un l'aime. Inutile de recourir à l'or, aux perles, au strass même : nous sommes des alchimistes, quelquefois magiciens. Un peu de terre mêlée à un peu de couleur, cela fait une excellente entrée en matière. Ou du gravier, ou du papier de verre, ou de la brique pilée, ou un journal, une feuille de chou, une photo déchirée, du papier d'emballage soigneusement froissé.

Un ticket de métro est une très belle chose et qui donne droit à un voyage en métro. C'est aussi beau qu'un billet de banque périmé du Nicaragua.

On pourrait faire quelque chose avec un fixe-chaussette. J'entends quelque chose de mieux que de fixer une chaussette et de battre la compagne. Moi, je bats la campagne avec une fleur et je la pique avec une aiguille. Cependant elle tricote.

Schwitters tricote aussi. Lorsque Schwitters tricote, il change l'eau en vain et la boue en eau claire, finalement c'est un papier collé. Il discute avec le papier, il rit avec, il gâche la colle, il ajuste sa cravate, il prononce des mots et le résultat est un monument impérissable, une architecture de bronze et qui s'envole, un poème de chiffons.

Dubuffet sculpte dans l'éponge et dans le mâchefer. Par amour de la matière la plus commune et qu'il rendra rare — éphémère même — il séjourne sur les terrains où les locomotives épandent ce qu'elles n'ont pu assimiler.

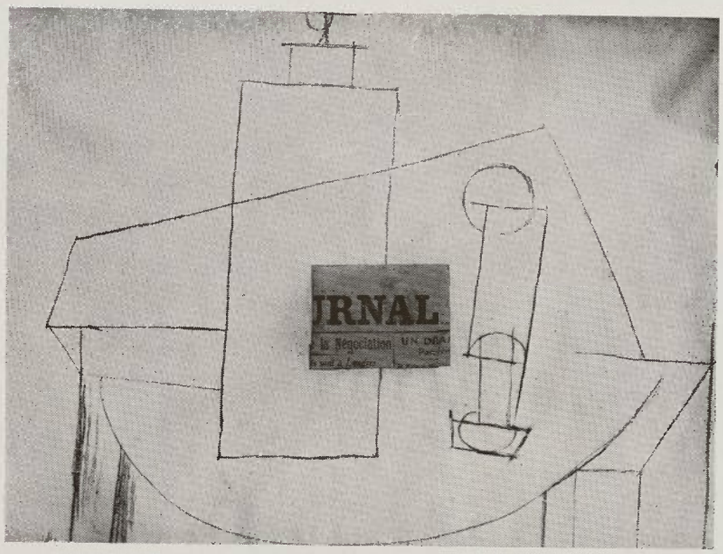
A quoi sert-il de graver dans le marbre, Ubac a fait aussi bien dans l'ardoise. Et Arp est devenu un maître à force de déchirer du papier et d'assembler bizarrement des restes de peintures qui furent autrement belles.

Tout cela est question de foi, c'est-à-dire matière à discussion.

MICHEL SEUPHOR

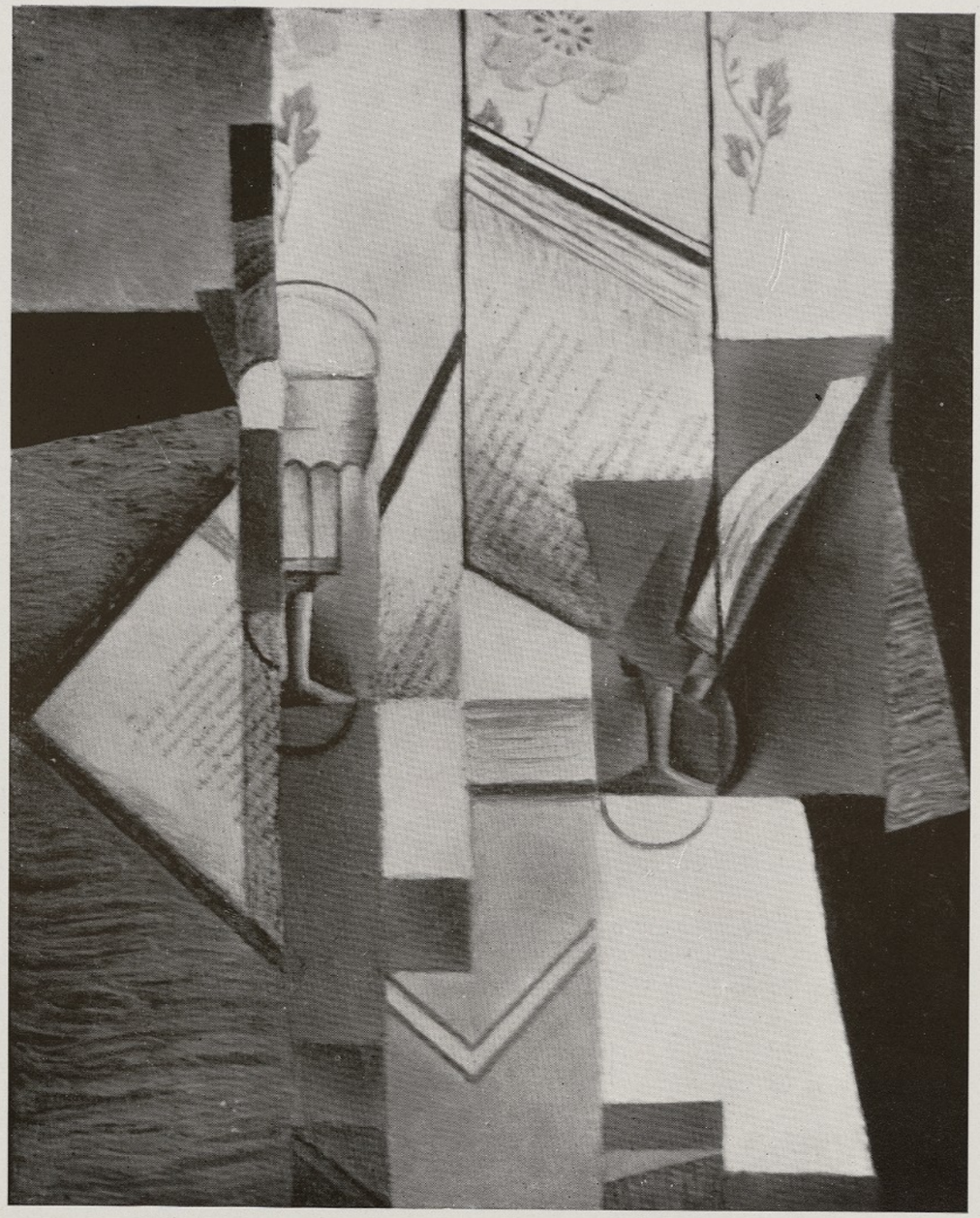
Post-scriptum. — Pour les personnes qui voudraient instruire ce procès je fais suivre ici, à la demande de G. di San Lazzaro, des précisions indispensables. Que l'on me permette de les noter en vrac, au fur et à mesure qu'elles se présentent à ma mémoire.

Le premier matériau extrinsèque à la matière peinture que les artistes ont utilisé dans leurs tableaux fut le papier. Les « papiers collés » de 1912 de Braque, Picasso et Gris sont bien connus. Braque, à Sorgues, donne sa préférence au papier peint imi-



En haut : PICASSO.
Papier collé, 1913

En bas : BRAQUE.
Premier papier collé. Paris, 1912
(Photo Galerie Leiris)



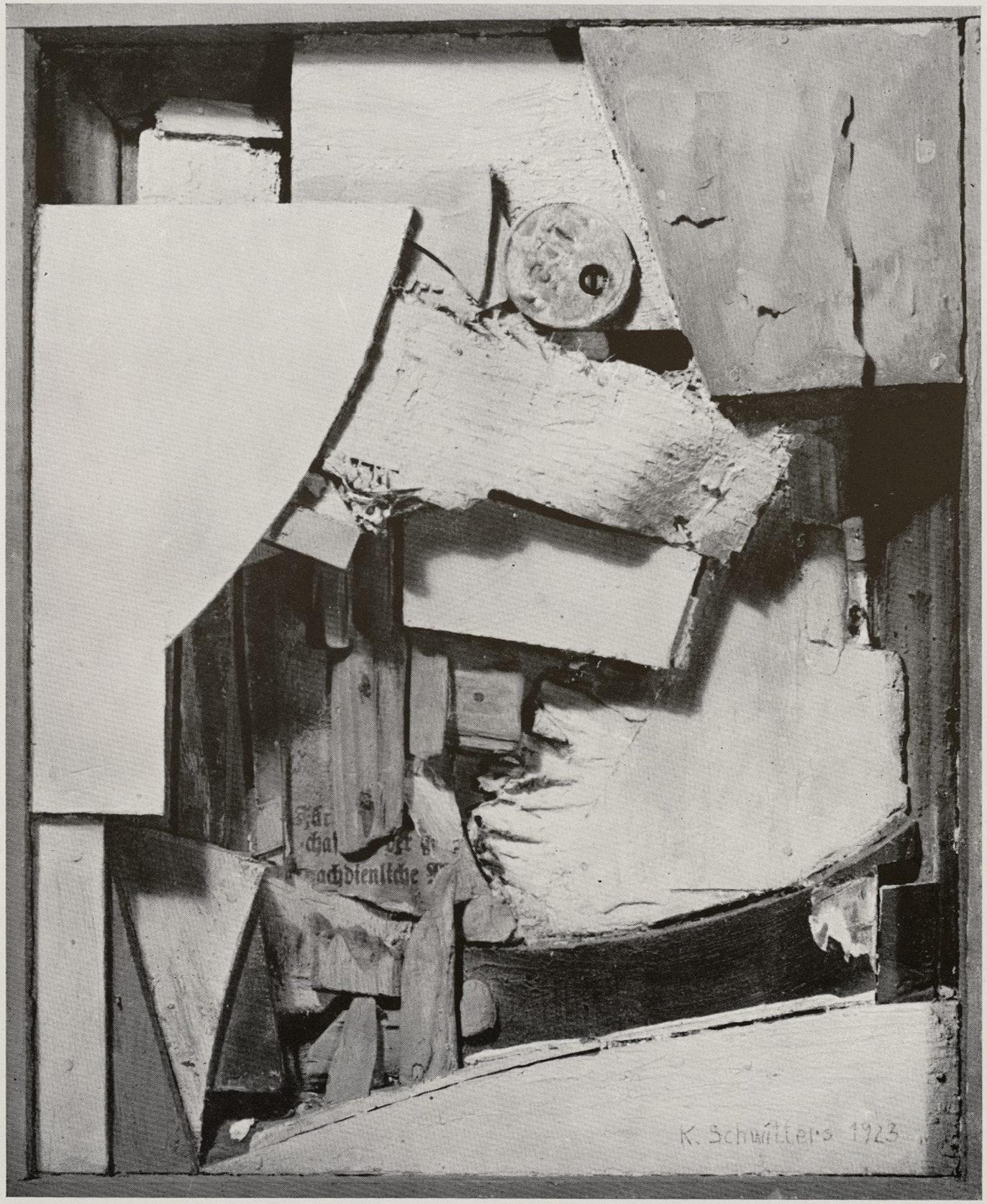
JUAN GRIS. Verre et livre. Papier collé, 1912 (Photo Galerie Leiris)

tant les nervures du bois, tandis que Picasso colle plus volontiers des découpages de journaux. Un peintre cubiste peu connu, Alfred Reth, se sert dans ses tableaux de papier blanc, tout uniment (*Nature-morte devant la fenêtre*, au Musée d'Art Moderne). Dès l'année suivante, Sonia Delaunay compose avec des papiers multicolores les premiers collages abstraits. Quelques années plus tard, vers 1918, Arp et Sophie Taeuber, en Suisse, conjuguent leurs gestes pour coller côte à côte des rectangles de papier préalablement coupés au massicot. L'esprit dada inspira à Picabia l'usage de matériaux fort inédits pour faire ses tableaux, notamment des boîtes à sardines (pleines), des peignes, des allumettes, des ficelles. Ces dernières servirent aussi à Arp un peu plus tard (vers 1929), plus tard encore à Paule Vézelay (1936). Mais alors elles sont devenues des fils fins de diverses substances que l'artiste tend dans l'espace en faisant jouer les ombres.

Mais le collage n'a pas perdu ses droits : Man Ray, Max Ernst, Miró, Lissitsky, Henry Nouveau, Magnelli, Jeanne Coppel et beaucoup d'autres s'y exercèrent avec succès.

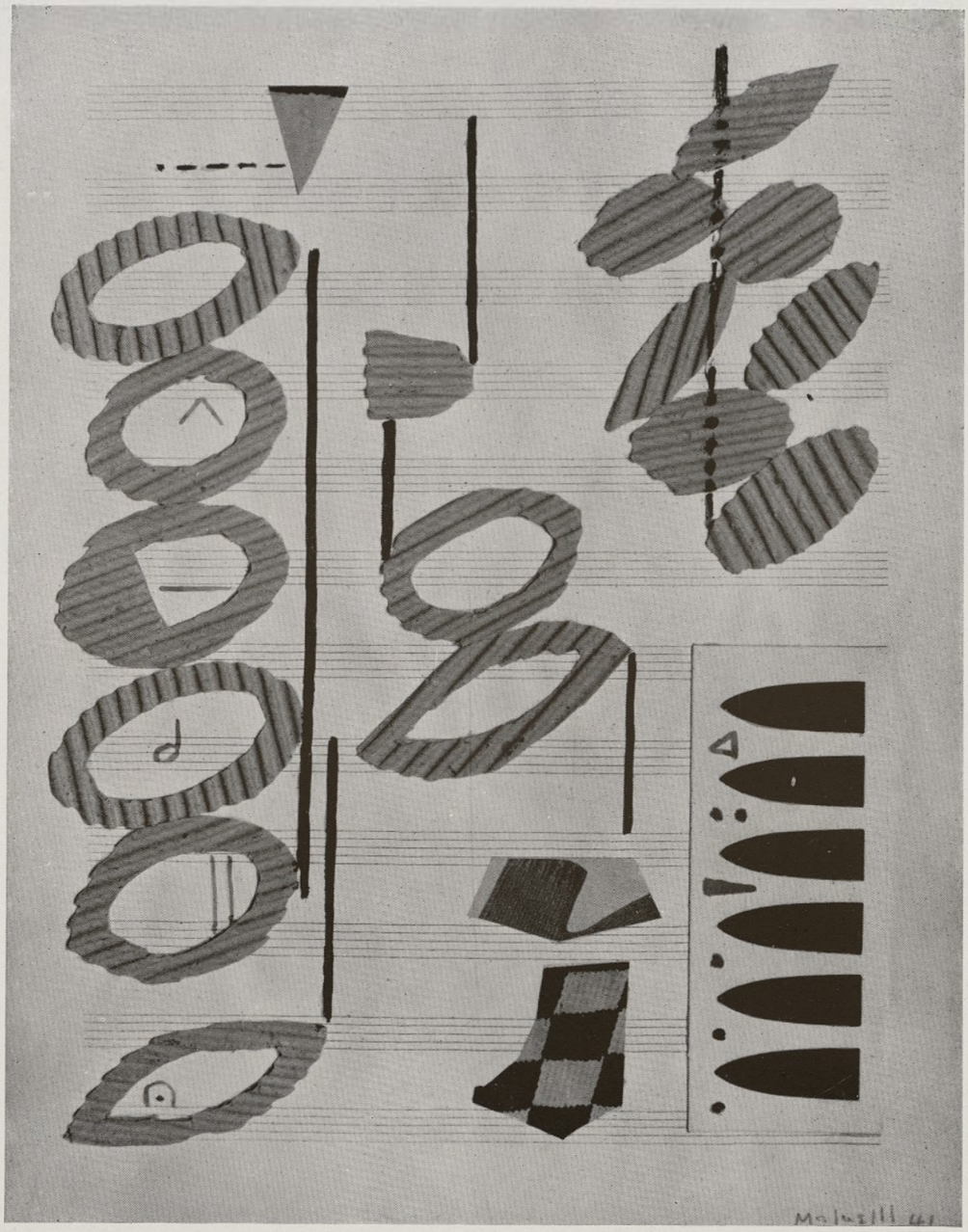
Prampolini fit un tableau, *Béguinage,* avec des plumes, de la vieille dentelle et quelques autres objets collés, cependant que l'Américain Dove, vers 1925, composa un collage avec divers objets nécessaires aux pêcheurs à la ligne. Le titre du tableau est d'ailleurs *Goin'Fishin'*.

L'usage de matières plus abstraites (plâtre, sciure



KURT SCHWITTERS. Construction, 1923

(Collection particulière, U.S.A.)



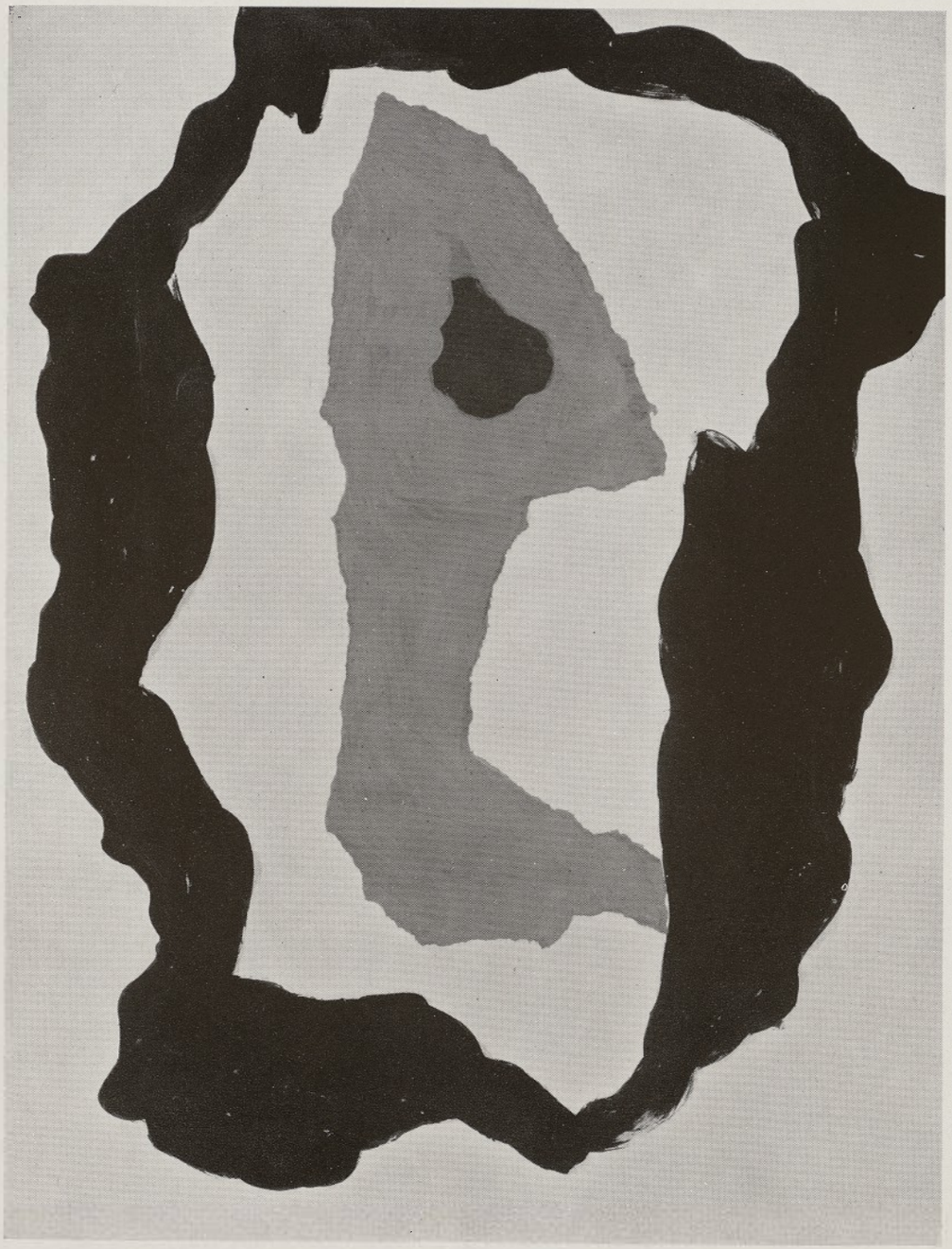
MAGNELLI. Musique. Collage. Grasse, 1941

de bois, sable, gravier, brique pilée, coquilles d'œufs broyées, coquillages) a commencé avant 1914. Willi Baumeister fut un des premiers à donner du relief à ses peintures, en mêlant à la couleur du plâtre ou quelque autre matière première (1919). Mais c'est Alfred Reth qui, me semble-t-il, a le plus fouillé les possibilités de ces techniques nouvelles sans cesser de les appliquer à la peinture de chevalet.

Il y a aussi des matières plus fluides. Léo Maillet, peintre et aquafortiste natif d'Europe Centrale, m'a un jour montré un dessin expressionniste exécuté à Marseille pendant la dernière guerre avec de la lie de vin, du café répandu et du sang humain. Georges Hugnet fait usage de la matière ligneuse que fabrique le taille-crayon et de restes de papier brûlé. Déjà Camille Bryen, en 1948, avait exposé un chiffon brûlé intitulé *Broderie de feu.*

On sait l'intérêt suscité par Burri, à Rome, avec des chiffons cousus ensemble. De semblables hauts travaux de couture ont été faits également par les Américaines Ronnie Elliott et Anne Ryan. J'allais oublier que Sonia Delaunay avait fait déjà des tissus cousus en 1911!

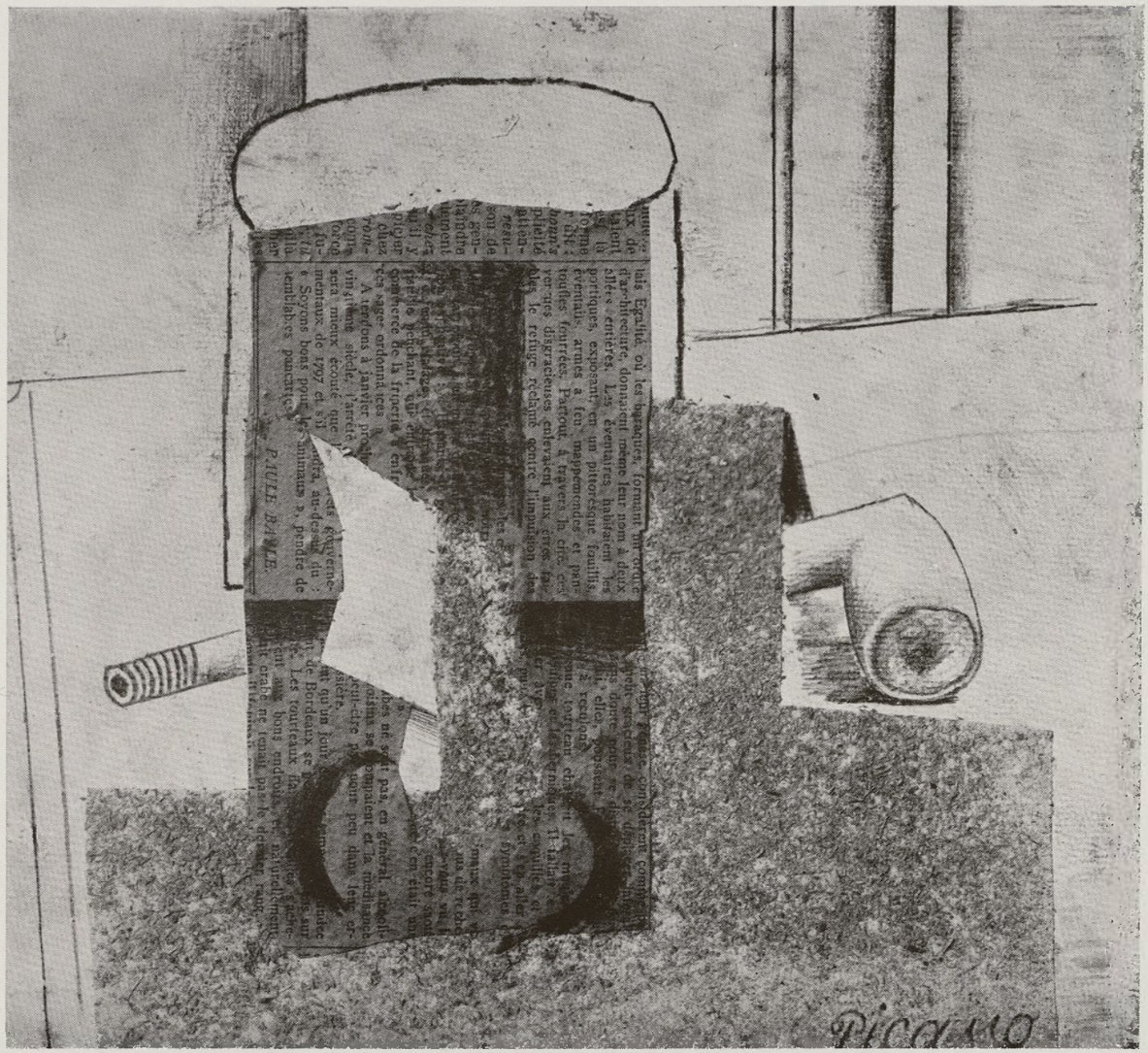
Mais la matière la plus subtile qu'aucun artiste ait inventée, c'est le trou d'air. Je crois que c'est vers



JEAN ARP. Papier déchiré et coloré, 1948

1924 que Jean Arp fit ses premières peintures à trous. On peut se demander si l'air doit être considéré comme une matière. C'est en tout cas une substance, si l'on en croit les physiciens. C'est même un des quatre éléments. J'aime beaucoup l'idée de faire circuler l'air à travers un tableau. J'y vois un effort sérieux de rafraîchissement. Il s'agit d'amener adroitement les courants d'air. Sans vouloir aller jusqu'à vouloir faire s'envoler les jupes ou les chapeaux, le courant d'air passant à travers des tableaux à trous me paraît absolument indispensable dans les musées. De plus, l'air est certainement la matière la plus abstraite à laquelle un peintre puisse recourir.

Je me souviens à l'instant que Jean Arp préfère le terme « art concret » pour les œuvres dont il est l'auteur et je pense que cette incursion de l'air fait précisément de ces œuvres quelque chose d'inattendu qui réconcilie — enfin! — les termes concret et abstrait. Je me demande si l'on ne pourrait pas dire que Arp réconcilie, du même coup, ces terribles ennemis que sont l'abstraction et la figuration, car à travers les trous de ces peintures chacun peut voir — toucher même si l'orifice est grand suffisamment — des objets, des figures! Cet Arp est un diable d'homme. Il n'a pas fini de faire froncer les sourcils de ses amis et de ses détracteurs.



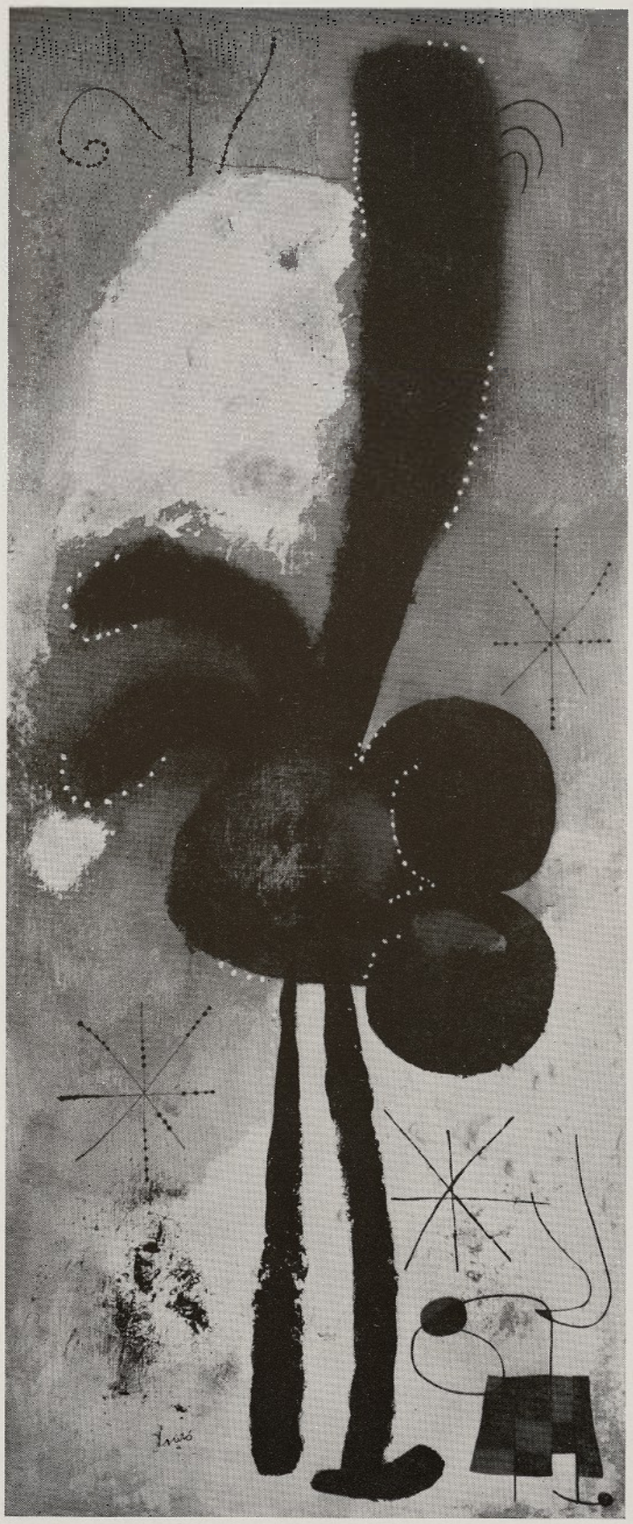
PICASSO. Verre et pipe. Papier collé, 1913 (Collection George L. K. Morris, New-York)

Les tableaux-objets font-ils partie de mon sujet? Je ne le sais. Mais je ne veux pas passer sous silence ceux que César Domela construit depuis longtemps des matériaux les plus divers, tels que le fer, le cuivre, l'aluminium, le verre, toutes sortes de bois précieux et de la mosaïque même. Domela apporte à leur exécution un soin extrême, une précision extrême, une habileté technique extrême et un bon goût extrême. On trouve presque autant de soin joint à beaucoup d'esprit dans les « objets muraux » de l'Américain Joseph Cornell. On ne les connaît pas en France et cela est fort regrettable. J'en ai vu quelques-uns à New York en 1950, Egan Gallery, et je garde un souvenir très net de ces boîtes suspendues, pleines de surprises, mais ordonnées, mais calmes, d'un calme qui cache avec beaucoup de grâce une nappe d'humour très fin. C'est vers 1934, je crois, que Cornell a commencé à construire ses petites caisses à mystères précis, à allusions discrètes, qui sont autant de préfigurations de la fameuse *valise* de Marcel Duchamp qui est de 1941.

Moholy-Nagy a fait des peintures sur aluminium et sur plexiglass. Vordemberge-Gildewart a utilisé des cadres de tableaux comme éléments de relief inhérents au tableau même, tandis que Severini a parfois continué le tableau sur le cadre en tant que tel.

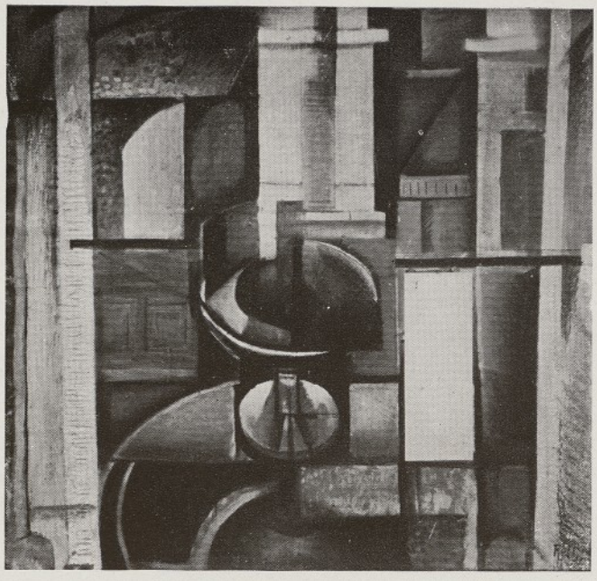
J'oublie beaucoup de choses. Qu'on me pardonne : on les trouvera toutes dans le dictionnaire des arts plastiques, à paraître en 1999.

M. S.



← JOAN MIRÓ. Peinture objet sur toile, 1953 (105 × 43 cm)
(Photos Galerie Maeght, Paris)

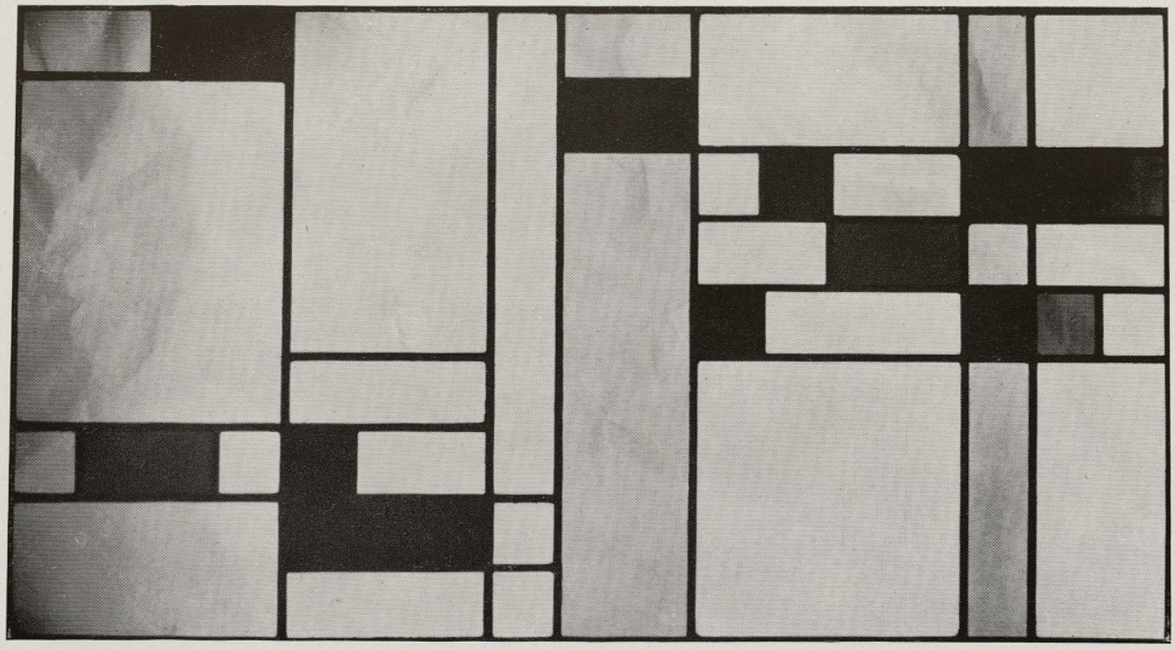
JOAN MIRÓ. Peinture sur masonite, 1953 (108 × 43 cm) →



A. RETH. Nature morte à la fenêtre. Peinture et papier collé, 1912
(Musée d'Art Moderne, Paris)

SONIA DELAUNAY. Papier collé, 1913. Couverture pour le poème de Blaise Cendrars « Les Pâques »

SOPHIE TAEUBER-ARP. Collage, 1926



Messages sans étiquette

par Michel Tapié

Une très rapide décantation ouvre enfin la possibilité d'un assez complet tour d'horizon artistique, après la longue période confuse d'un après-guerre merveilleusement anarchique, à la fois exaltant pour ceux qui l'ont vécu à la pointe de l'aventure, mais aussi ayant permis pas mal de fausses réussites dans divers académismes, nouveaux ou remis au goût du moment.

De très récents textes reconnaissent sans s'étonner que c'est seulement depuis quelque sept ou huit années que l'on consent à reconnaître Mark Tobey comme un grand peintre, alors que depuis 1922 il a rempli des surfaces picturales d'organisations calligraphiques vis-à-vis desquelles aucun des critères les plus modernisés du Classicisme n'avaient plus aucune raison de fonctionner; Jean Fautrier avait fait avant 1930 des peintures épaisses d'un expressivisme autre qu'une critique se contentant des plus extérieures apparences aurait pu taxer de tachisme, les signes exorcisants d'Henri Michaux ne dépassaient pas le groupe restreint de lecteurs s'intéressant bien plus à ses textes et les travaux d'Hartung de l'entre-deux-guerres ne trouvèrent aucune audience avant 1946 (et encore maintenant on veut les fixer dans les brancards d'un formalisme vertueux de musée).

Il aura fallu attendre la fin de 1944 pour voir un commencement d'acceptation d'œuvres qui auraient pu courir leur chance au lendemain de Dada, dès 1922, mais pendant ce long sommeil de plus de vingt ans où le spectre de Picasso semblait boucher toutes les voies pour les avoir à lui seul totalement épuisées, seuls les rêves eurent leur chance — et leur audience autour du groupe surréaliste qui en explora les inquiétants mécanismes, livrant aux poètes et aux peintres des thèmes trop longtemps dédaignés ou jugulés (seulement les plus efficientes structures oniriques sont du plus conformiste classicisme, et toutes les œuvres sont là pour en témoigner, des chefs-d'œuvre de Raymond Roussel à ceux de Salvador Dali : pour l'évolution profonde des structures, c'est du côté de l'expressionnisme inconscient, du futurisme conscient d'une part de son aventure autre, et du très lucide Dada d'avant 1919 qu'il faut savoir débrouiller et voir).

L'immédiat après-guerre de 44 a révélé avec la plus déconcertante violence, en tous cas au début, quelques authentiques Individus au message desquels aucun public n'était apparemment préparé et sur lesquels, heureusement pour eux d'ailleurs, aucune

RIOPELLE. Peinture, 1951

JEAN FAUTRIER. Otage, 1944

étiquette commune n'était possible : Dubuffet, Fautrier, Wols, Hartung, Tobey, Pollock, Mathieu, Soulages, De Kooning, Ubac, Henri Michaux dans son œuvre visuelle...

Rien n'était prévu de tout cela (mais l'art s'accommode toujours mal des mots d'ordre) et on se serait plutôt attendu ici au succès d'un néo-quelque chose traditionnellement vertueux (qui a d'ailleurs eu sa vogue de mode reconnue avec l'abstraction géométrique et le réalisme de propagande politique) : il s'est heureusement trouvé quelques pionniers pour pulvériser ce confort vertueusement attendu et développer un très tonique climat d'anarchie totale permettant enfin toutes autres aventures possibles et impossibles, imprévisibles en tous cas dans un moment fantastiquement exceptionnel où il était normal de partir de Rien. Jean Dubuffet, aussi lucide que violemment agressif, choisit le peu, le précaire, et ses toutes dernières œuvres nous montrent qu'il a eu la force de s'y maintenir. Graffiti bariolés, Hautes Pâtes, Paysages grotesques, Corps de Dames, Pierres Philosophiques déconcertent et enthousiasment, posent mille problèmes et n'en résolvent aucun, en rendent absurdes la plupart, ébranlent les murs auxquels on les accroche, rendent invivables par excès des pièces modernes auparavant stupidement invivables, horrifient et enthousiasment selon les humeurs du moment et souvent en même temps, usant des matériaux les plus banalement déconcertants pour nous entraîner aux limites transcendées d'extases hors d'elles insoupçonnables. Quelle intensité de vie, en tous cas, sans faux problèmes sclérosants : je connais peu d'œuvres d'une telle tonicité!

Mais quelle épreuve d'un tout autre ordre avec les *Otages* de Jean Fautrier, présentés pendant l'hiver de 1945 par Malraux dans la même galerie René Drouin, de la place Vendôme, qui seule ouvrait en grand ses portes à l'enivrante aventure : avec les moyens les plus picturaux du monde, Fautrier proposa quelque chose à la fois de tellement évident dans son drame et de tellement secret dans sa qualité et dans ses rythmes que très peu acceptèrent et qu'encore maintenant très peu d'amateurs ont assimilé l'essence de son œuvre. Le nom de Fautrier lancé dans des discussions sur l'art déconcerte toujours, et, dans la mesure où on ne se permet pas de discuter sa valeur, engendre un malaise, voire une mauvaise conscience, qui, tout en témoignant de son indiscutable et exceptionnelle efficacité, montre à quel point nous sommes dans l'irrésolu devant des œuvres évidentes mais dont nous sommes jusqu'à nouvel ordre incapables d'avoir la clé : qu'a fait l'Esthétique pendant que sur tant d'autres secteurs l'homme poussait en toute lucidité tant de vertigineuses pointes?

Mystère aussi, dans d'autres zones fécondes, avec Ubac et Michaux, et avec les pionniers d'une abstraction lyrique à contre-courant d'un académisme géométrisant à la mode avec un retardement dont personne ne se souciait, content qu'était un public peu exigeant de s'y retrouver dans l'apparence d'une facile médiocrité : en face d'eux quel scandale semblaient proposer les premières reproductions de Mark Tobey bourrées de signes à la fois mystérieux et mystérieusement organisés que l'on commençait à recevoir d'Amérique dans des nouvelles publications, qui proposaient aussi à leur nouveau public Pollock et De Kooning comme d'invraisemblables défis, vite soutenus d'ailleurs par d'audacieux collectionneurs, en même temps qu'ici œuvraient Hartung, patiemment et avec une méthode qui continue d'être immanquablement efficiente, Wols, avec la passion insensée jusqu'au paroxysme de ses certitudes d'un mysticisme fou en même temps que du plus implacable contrôle visuel et du plus merveilleux raffinement dans l'insaisissable, et que commençaient sur ce merveilleux secteur de l'actuelle aventure les très jeunes qu'étaient alors Soulages et Mathieu, puis, jusqu'à maintenant, Riopelle, Serpan,

JEAN DUBUFFET. Le danseur. Petite statue (éponge et filasse), 1954

DE KOONING. Donna II, 1951-52 (Collection John D. Rockefeller)

Dova, Sallès, en synchronisme avec les conquêtes spatiales faites, autour de Tobey, par ce que l'on appelle l'École du Pacifique à cause de recherches déterminées surtout dans l'ambiance initiale de Seattle et San Francisco : Still, Cl. Falkenstein, Rothko, Graves, Lobdell, Hultberg, Corbett, Sam Francis, Fred Martin et quelques autres.

Pour celui qui veut débrouiller, en tous cas commencer à s'y reconnaître et à chercher de nouvelles normes avec lesquelles de solides propositions de départ éviteront à chacun de retrouver le zéro pour avoir le droit de repartir, — avec inutile perte de temps, de ce précieux temps autre, infiniment plus rapide, à une autre puissance que celui des humanismes habituels, et avec grand danger de ce totalement stérile académisme de l'anarchie informelle qui fait actuellement tant de victimes, — pour celui qui croit à la possibilité et encore plus à la nécessité d'élaborer une esthétique à notre échelle, on voit combien est riche en noms et dès maintenant en œuvres magistrales (dix ans, c'est beaucoup aujourd'hui) la passionnante époque qu'il nous est donné de vivre.

✦

A mesure que l'homme occidental a pris conscience du fait que la vérité n'était pas nécessairement simple, qu'en fait elle n'était simple qu'en de rares accidents, mais qu'au contraire elle était extrêmement complexe, il a cherché à étendre ses moyens d'expression et de connaissance, sans plus aucune limitation, en tous cas sans chercher à donner à quelque limitation, que ce soit une qualité pas plus qu'une apparence de vertu. C'est ce qui a fait que l'art a passé d'une apparence de mesure à une autre apparence de démesure, d'une façon assez générale, cette démesure pouvant même devenir (pourquoi pas) un moyen d'expression ou un but à atteindre dans certaines œuvres déterminées. L'expressionnisme, par exemple, s'était installé dans la démesure, technique et contenu, mais avec une systématisation du paroxysme vite dangereuse, malgré le côté terriblement excitant de cette aventure qui se refusait tout médiocre compromis : il avait toutefois mis en évidence ce fait nouveau qu'il n'y avait aucune raison de ne pas aller immédiatement au bout d'une chose, sitôt cette chose entrevue. Autrefois on composait avec *le temps qui travaillait pour...*, maintenant une telle attitude ne peut plus être et si, une chose à peine entrevue, on ne la pousse pas immédiatement aux limites de ses possibilités, elle s'étiole, elle meurt en route, ou elle est attrapée au vol par d'autres plus audacieux qui l'installent aussitôt dans l'extase. Le temps ne doit plus se défier de la vitesse, mais bien en faire passer la notion sur le plan de sa plus impérieuse nécessité.

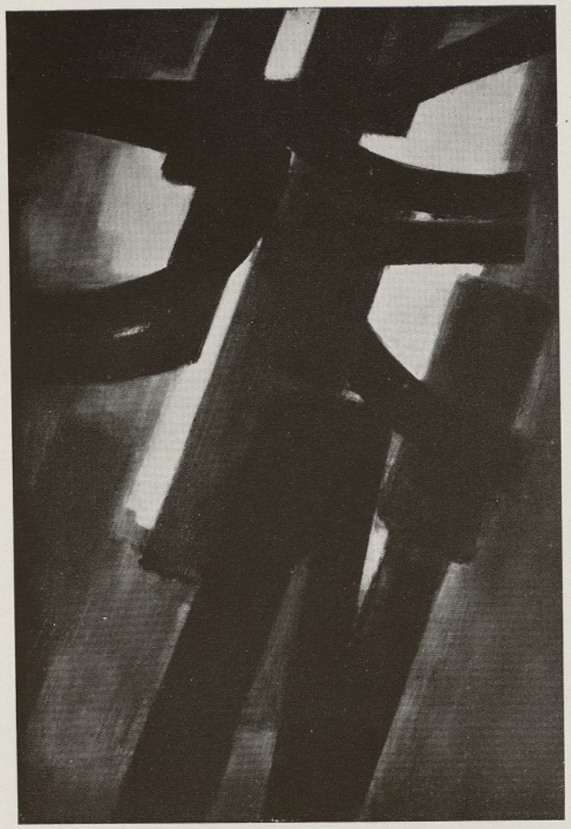
✦

On a beaucoup parlé ces dernières années d'un art éclaté, de l'éclatement de la forme : cela aussi était une démarche paroxystique qui devait être faite, mais aussi qu'il fallait éviter de systématiser. On ne peut s'installer, évidemment, dans l'éclatement, et cependant l'aventure dionysiaque doit compter avec la *continuité :* le discontinu est expérimental, et de ce fait terriblement séduisant, ouvrant la porte à de nombreuses spéculations intellectuelles ; mais l'*œuvre complète,* qui vise à tous dépassements, et spécialement celui, transitoire, de l'expérimental, ne peut se contenter de procédés et de notions essentiellement analytiques. C'est pour cette raison que, pendant toute l'époque révolutionnaire des « ...ismes », aucun mouvement n'a pu se maintenir plus de quelques années, l'académisme naissant rapidement du moyen analytique devenant procédé.

Une des grandes contradictions de la peinture moderne aura été la recherche simultanée d'abstraction dans les œuvres et de peinture-objet : comme si une toile simplement peinte n'avait plus aucune nécessité, aucune vertu magique, et qu'il fallait redonner un sens magique à l'art par l'évidence tactile du matériau (constatons sans discussion possible combien pas mal de bons peintres actuels réussissent dans la sculpture). Et si une chose relie ces deux tendances, qui est une sorte d'euphorie dans le dynamisme, que ce soit celui des signes sans significations ou celui de l'expression paroxystique d'une figuration menée à sa limite, elles doivent nécessairement en arriver à une totale incompatibilité; mais je ne pense pas que ce soit aux amateurs de s'en plaindre, ils devraient au contraire souhaiter de voir se multiplier les secteurs d'incompatibilité dans les œuvres d'art, pour un plus grand enrichissement et une plus grande liberté.

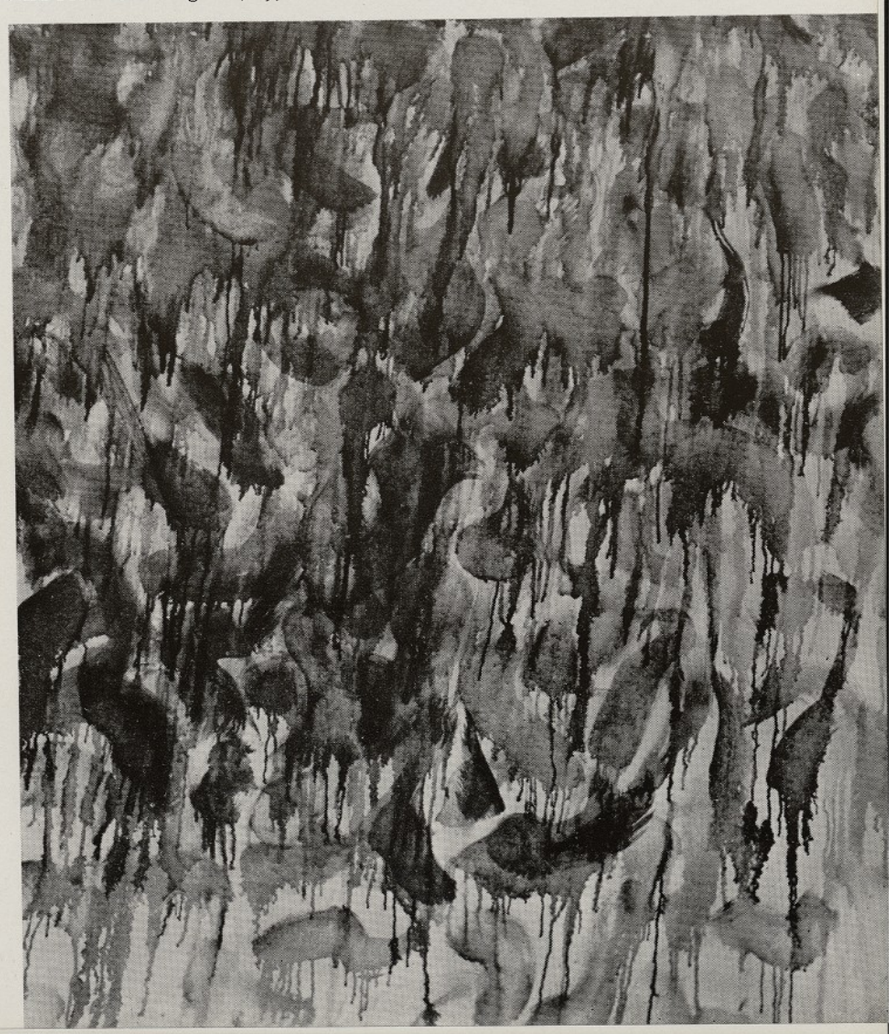
✦

Le *temps* classique trouvait en peinture son support dans la *touche,* le coup de main résultant de l'emploi simultané d'une brosse plutôt dure et d'une matière à l'huile assez peu fluide : il s'agissait d'aller au maximum du trompe-l'œil formaliste, en conservant le maximum d'indépendance et de liberté dans ce coup de main. Ceci a fonctionné jusqu'à la fin du cubisme, en tout bien tout honneur. Après la liquidation générale entreprise (et magistralement réalisée) par Dada, la nécessité d'expérimentations à toutes autres échelles se généralise. Mondrian met une technique glaciale au service d'un dessin ascétique, alors que Max Ernst expérimente toutes sortes de matières et de techniques nouvelles dans des nouvelles recherches picturales à résonances poétiques qui apporteront quelques années plus tard une précieuse contribution aux premières recherches du Surréalisme. Tobey cherche de nouveaux moyens d'expression dans la calligraphie extrême-orientale et engage l'art dans une nouvelle dynamique de l'espace; en Europe menacée de sclérose intellectualiste, Paul Klee retrouve dans la sensibilité des graffiti et de leurs plus sommaires propositions une poétique visuelle libre de toute chapelle littéraire. Puis plus rien ne se manifeste (Miró, Fautrier, Giacometti, Hartung ne trouveront une large audience qu'après 1944). Pendant ces dix dernières années, le matériau a été mis en grande vedette avec des intentions très diverses par Fautrier, Dubuffet, Brauner, Giacometti et Appel qui, poussant le figuratif à une limite paroxystique, donnent l'impression de charger énergétiquement des objets à finalité magique, mais aussi par Pollock, Wols, Mathieu, Soulages, Serpan, Riopelle, Kline, Sam Francis et Dova, qui, dans des démarches volontairement abstraites, ont élaboré des techniques où la matière et le procédé d'utilisa-



SOULAGES. Peinture, 1954 (Collection Dana, Boston)

SAM FRANCIS. Fragment, 1954



RAOUL UBAC. Tableau aux points noirs, 1954 (Galerie Maeght)

tion cherchent, à la suite de Tobey, à suggérer des structures de nouveaux espaces-temps développables absolument aux antipodes, ici, de l'œuvre-objet, dans une composition qui fait tout pour que le spectateur ne tienne plus aucun compte des contours matériels de la surface peinte.

✦

Nouvel espace, nouvelle forme, signes nouveaux, essais de nouvelles hiérarchies de valeurs, telles sont les tentatives majeures de l'art engagé prophétiquement par Boccioni, Chirico, Duchamp et Picabia, vers une voie autre qui s'est précisée surtout depuis dix ans, dont les jalons, à des puissances très diverses, avaient été Klee, Tobey, Miró, Dali, Fautrier, Michaux, Matta, qui pendant l'entre-deux-guerres avaient poussé quelques pointes, les unes spectaculaires, d'autres ténues et temporaires, mais en général dans une solitude apparemment stérile, l'époque et le milieu n'étant nullement préparés à les recevoir, à trouver le contact. D'où la nécessité expérimentale de leurs œuvres. Ces expériences à voies étroites, délibérément choisies pour aller le plus loin possible dans le meilleur d'eux-mêmes, ont été continuées passionnément malgré la grande confusion amenée par le succès engendreur de poncifs multiples pendant ces quelques dernières années : inaugurées en force par des tempéraments exceptionnels, comme Dubuffet et Fautrier, Wols et Pollock, elles voient vite se matérialiser le spectre redoutable de l'académisme de l'anarchie, spécialement dans l'informalisme abstrait, et il faut actuellement l'exceptionnelle lucidité d'esprits comme Mathieu, Serpan et Claire Falkenstein, pour avancer dans ces terrains rendus si dangereux par les fausses expériences de l'immense troupeau de médiocres et de tricheurs qui croient vouloir faire une carrière artistique.

✦

Max Ernst et Fautrier, dès avant 1930, avaient donné une grande importance au matériau pictural, le premier épisodiquement, mais dans des expériences jouant sur un registre très étendu, sur plusieurs registres plutôt, jouant très sûrement avec les procédés nouveaux de collages aux riches possibilités et de frottage dont il est l'inventeur, dans un fécond climat révolté né de Dada et entretenu par le Surréalisme naissant; Fautrier dans un sens plus limité, mais peut-être plus uniquement pictural, dans la tradition d'un expressionnisme visuel exempt de toute littérature, mais témoignant d'une grande intensité extatique du visuel qui, dès le premier contact, enthousiasma Malraux. Mais la grande aventure du matériau devait être menée à fond par Jean Dubuffet, avec le tonus d'un tempérament à tout casser joint à une intelligence exceptionnellement lucide, exerçant un implacable contrôle sur une démarche toujours ainsi maintenue dans l'aventure la plus dangereusement féconde en perpétuels développements. Ayant commencé avec de la couleur pure cernée de graffiti apparemment sommaires, il a, dans la série des « hautes pâtes », expérimenté jusqu'au mythe le bitume, le gravier, la paille, la ficelle, les verroteries de couleurs enrobées dans des pâtes innommables, toutes les gammes des vernis, des absorbants, des mastics, utilisant pour les manipuler du grillage, des fourchettes, une lampe à souder, etc... et, comme l'avait fait remarquer son ami et exégète Georges Limbour, ce n'est pas par fantaisie hasardeuse qu'il a alors appelé l'une de ses œuvres maîtresses *Monsieur* Macadam. Ces expériences, continuées dans ses séries de portraits, paysages du désert, corps de dames, pierres philosophiques, et dans sa dernière longue série de paysages traités avec de nouvelles matières plastiques permettant des épaisseurs énormes (l'un d'eux s'appelle *Le géologue*), mais aussi avec toutes

sortes de vernis colorés lui permettant de boucler le périple complet du possible matériel, l'ont mené dans ses dernières œuvres à un paroxysme dans la haute pâte avec ce merveilleux matériau qu'est l'éponge de mer sculptée, mais bien aussi à des peintures à l'huile hautes en couleur où ce matériau soi-disant bien connu et de tout repos est traité somptuairement autant qu'*autrement* avec la maestria résultant de l'enrichissement inouï issu d'une si complète aventure témoignant d'une VIE de plus en plus intense.

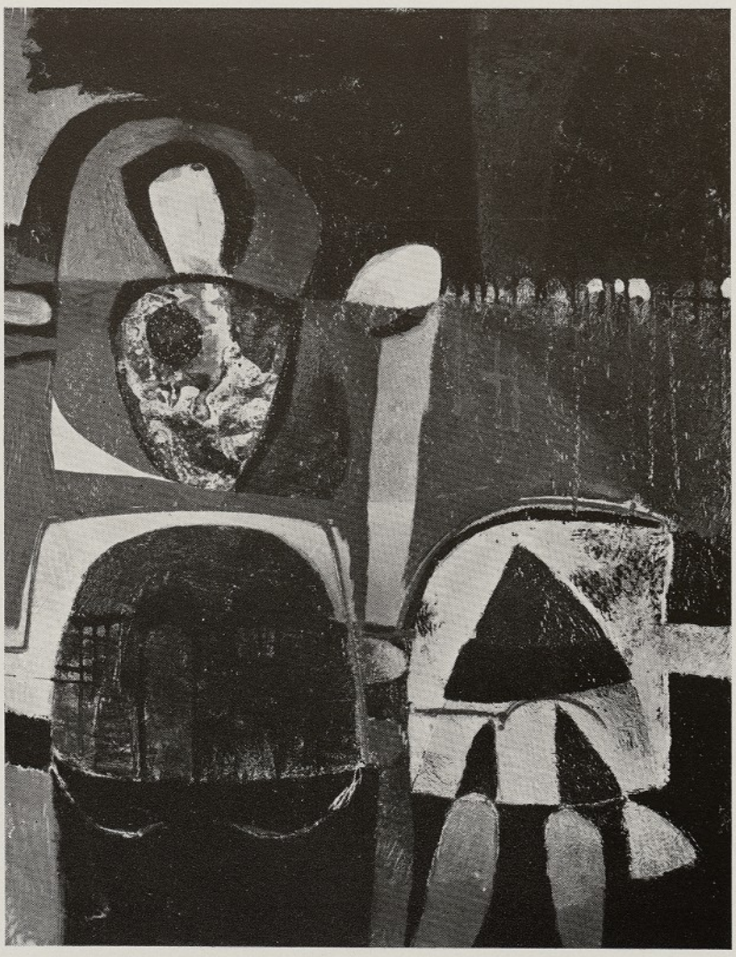
✦

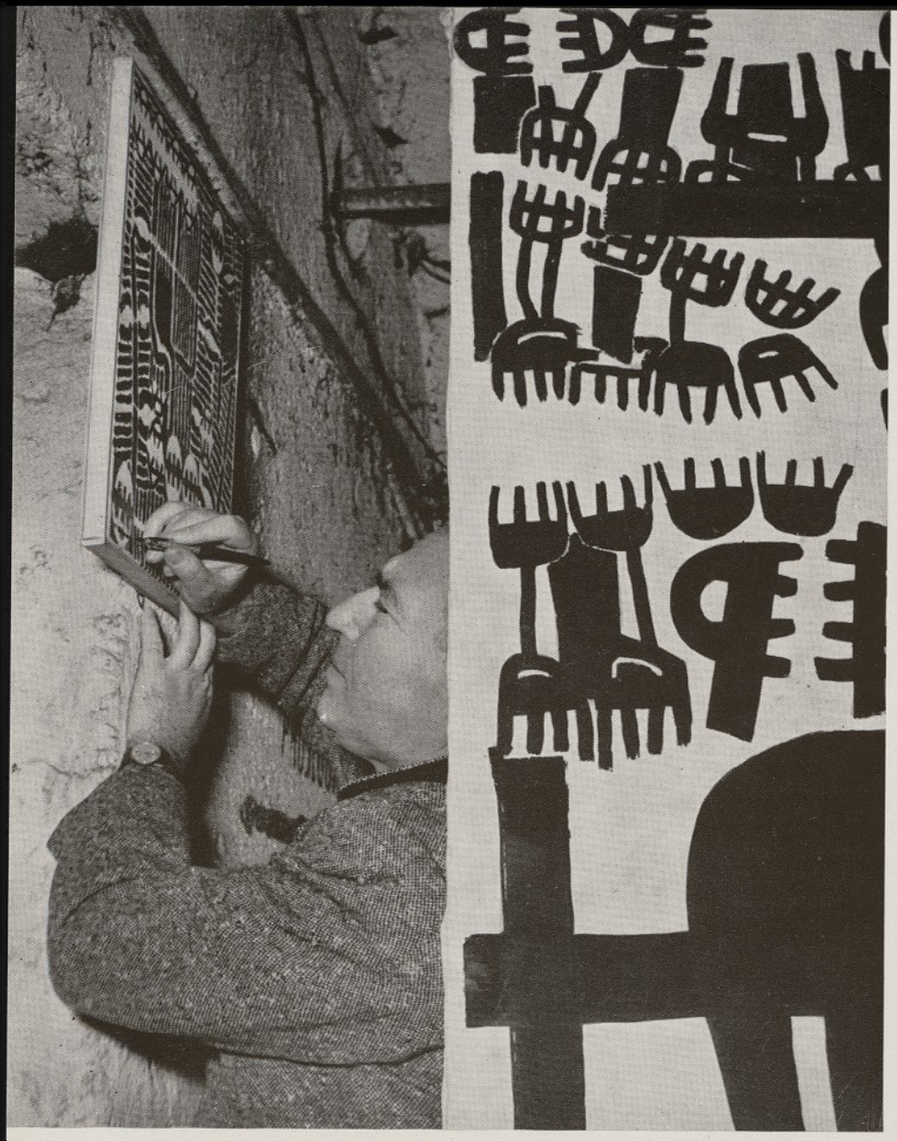
A l'époque où le Cubisme témoignait en beauté et pour la dernière fois l'essentiel de la magnifique conquête d'un classicisme épuisé, Boccioni et Marcel Duchamp firent quelques peintures (autour de 1912) qui semblèrent alors n'être que quelques-unes parmi la production intensément épique du cubisme et du futurisme, mais qui, de plus en plus, apparaîtront comme des œuvres d'une plénitude exceptionnelle, tellement en avance sur l'Histoire qu'il faudra probablement encore pas mal de temps pour en réaliser toute l'importance et en tirer toute possible leçon. Dans de telles œuvres, en effet, tant de problèmes posés sont si totalement et magistralement résolus qu'il est peut-être préférable de ne les découvrir que lentement comme à travers une mystérieuse initiation, sans quoi bien des expériences de plus jeunes sembleraient bien vaines et timides qui ont eu la grande vedette dans ces dernières années (on peut en dire autant pour les œuvres calligraphiques de Mark Tobey d'après 1920 et, en musique, pour l'œuvre colossale de Varèse, qui devraient rendre très modestes pas mal de plus jeunes demi-vedettes). Ils ont suggéré, et en même temps presque toujours complètement résolu, la norme notionnelle d'une forme absolument autre intégrée dans des espaces autres, eux aussi, et si j'ai dit *norme* c'est que je pense que, bien comprise, leur œuvre contenait le message d'une possible nouvelle tradition, c'est-à-dire le secret d'un terrain sûr et assez riche pour n'être pas épuisé par quelques œuvres expérimentales, mais plutôt s'enrichissant et envahissant les nouvelles limites du possible (un peu comme est en train de le faire la topologie dans les mathématiques modernes). Après eux, et surtout depuis dix ans, on a voulu trop s'occuper d'espaces nouveaux en dehors de tout souci formel : d'où confusion et absence de contenu, et la plupart du temps fausse solution dans le sens le plus dangereusement rétrograde.

✦

Seule la forme déterminant elle-même un espace est porteuse d'un contenu : Chirico l'avait extraordinairement compris et résolu dans ses œuvres métaphysiques apolloniennes, contemporaines (les premières) des œuvres dionysiaques de Duchamp et Boccioni; plus tard Dali en enrichira la notion et les possibilités dans quelques œuvres bouleversantes qui lui permettront d'élaborer sa méthode paranoïaque-critique grâce à laquelle lui-même continue et qu'il faudra bien un jour considérer comme capitale dans toute possible création. La chance de l'espace est dans la détermination calligraphique d'une danse en devenir, comme l'a fait Mark Tobey, ou dans la lucide élaboration en liberté de structures nouvelles, la notion de structure elle-même étant repensée à l'échelle actuelle, comme dans les dernières œuvres de Serpan et de Claire Falkenstein. Actuellement la possibilité d'une nouvelle forme semble intéresser très peu les artistes, et l'œuvre sculptée d'Étienne Martin et celle, peinte, de Ruth Franc-Ken sont des phénomènes isolés, avançant solitairement dans l'ambiguité d'un espace apparemment non-résolu, intéressant peu et souvent pour des raisons extérieures, et pourtant l'extraordinaire contenu rayonnant de leur forme elle-même, hors de toute anecdote faussement poétique et de tout symbolisme dont l'art n'a que faire, devrait donner

GIANNI DOVA. Peinture, 1953 (Fotogramma, Milan)





CAPOGROSSI dans son atelier à Rome

OSSORIO. Orante. Peinture à la cire

à penser à certains, trop nombreux, qui poursuivent des voies stériles.

✦

D'autant que nous en arrivons à un moment où seules des œuvres complètes seront à l'échelle des nouvelles nécessités, fatigués que nous commençons à être de propositions expérimentales qui ne devraient pas sortir des ateliers, aussi passionnantes qu'elles aient pu être pour les artistes? Ceci est vraiment nouveau; je sais avec quelles réticences avaient été accueillies des œuvres sculptées, à cette échelle, il n'y a pas si longtemps, comme *Le Grand Couple* d'Étienne Martin, et, plus récemment, le *Sign of Leda* de Claire Falkenstein, dans les milieux dits avancés (les autres avaient mieux marché, mais pour les plus mauvaises raisons extérieures); il semblait que vouloir trop dire et faire était intolérable, scandaleux, et en fait c'était bien un défi à ce climat d'*auto-punition* (comme l'avait signalé Dali il y a plus de vingt ans) créé par le soi-disant fonctionnalisme et par tout ce que le terme d'*abstrait* appliqué à l'art avait eu en tous cas longtemps de négatif. Ce qui fait par exemple que les derniers Dubuffet, jouant sur un registre pictural très riche, scandalisent plus profondément que certaines de ses périodes plus ascétiques (qui déjà pourtant...). Cependant la roue tourne très vite dans le *temps* actuel, et quel extraordinaire sottisier s'est préparé et se continue : mais ceci est le petit côté d'une aventure magnifique, et il est beaucoup plus important de rencontrer des œuvres de grande envergure qu'avec le meilleur de leur instinct et de leur intuition élaborent des Individus qui ne sont rien autre que des artistes vivant pleinement leur œuvre. Des tentatives comme celles d'Ossorio et de Serpan, et, tout dernièrement, celles d'Hultberg, de Moreni et de Sallès, me semblent devoir être suivies avec le plus haut intérêt, comme ont continué d'être celles de Tobey, de Capogrossi, de Fautrier et de Dubuffet, et comme, à la limite de leurs avancées, peuvent l'être Pollock, Mathieu, De Kooning, Claire Falkenstein, Germaine Richier et quelques autres.

✦

Tout ceci, n'est-ce pas, *a posteriori,* comme doit seulement se situer toute considération esthétique : car *a priori,* bien entendu, je suis absolument d'accord avec l'un des authentiques créateurs de maintenant quand il dit qu'il n'est d'art qu'ineffable, et que l'ineffable, par définition, ne se définit pas.

MICHEL TAPIÉ

Décembre 1954.

Copyright 53

Les matériaux de la sculpture

par Pierre Guéguen

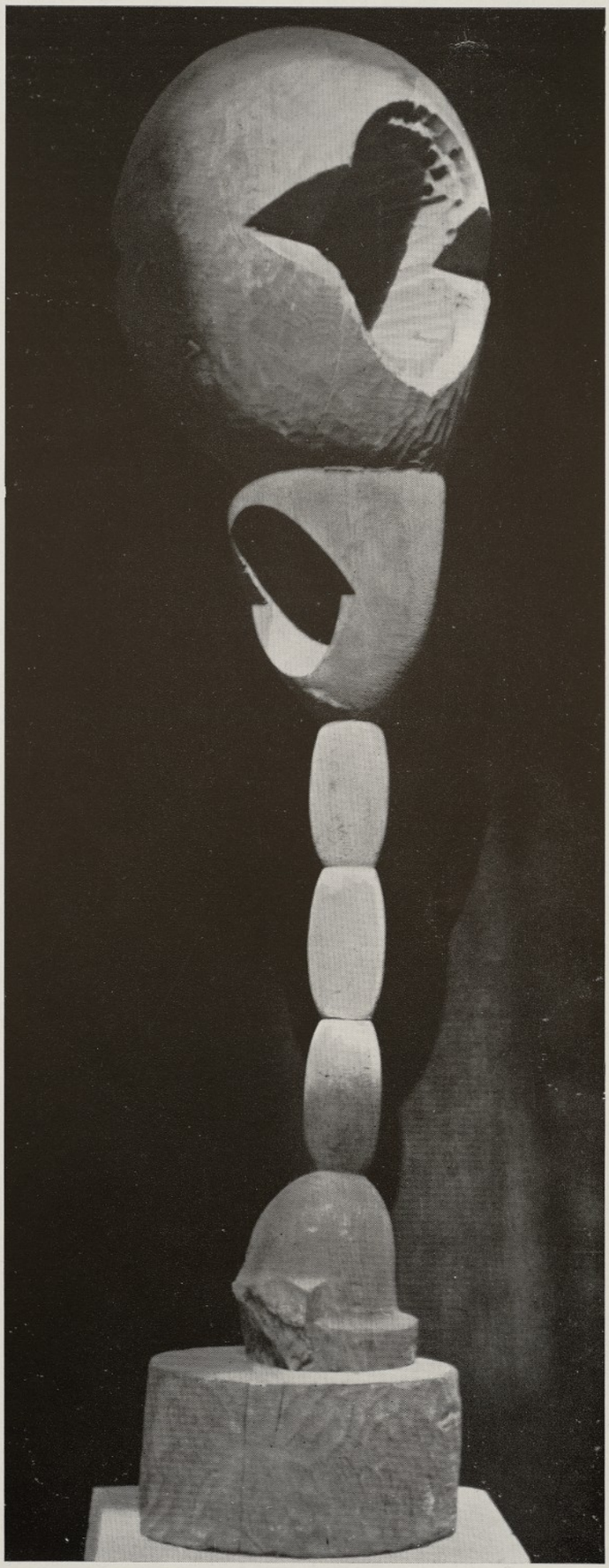
Sculpter? mot dur qui dit bien la matière, dont il évoque la résistance. Ses deux agglomérats de consonnes sont de vraies frappes verbales : une sifflante d'acier affouilleur et un martèlement. On sent qu'il s'agit, quand on sculpte, de matériaux aux mâchoires serrées, qui ne disent pas oui facilement.

Cette sensation ferme est une histoire et une technique. Les premières sculptures, celles des grottes aurignaciennes, qui datent de plus de cent cinquante mille ans, furent des chefs-d'œuvre en silex, en ivoire, en bois de renne; ce fut le vertèbre de baleine... Le Minéral, règne entier, régna longtemps, Mégalithe-roi. Le Végétal, autre règne, ne fut pas roi, trop tendre malgré quelques essences équatoriales. Le Bronze eut son âge, après la Pierre. Puis le Fer. Comme la vie préhistorique elle-même, la sculpture se présente sous la forme d'une lutte directe contre le matériau.

Mais lorsque la première forge s'alluma, le four lui aussi se mit à brasiller, à la fois pour le pain d'épeautre et pour le pain de terre cuite : le pain d'argile. Avant de durcir, l'argile est une fille molle, une matière malléable. Le sculpteur ne va donc plus être obligé d'attaquer, à coups de ciseaux, un bloc buté dont la résistance l'amène souvent à s'occuper davantage d'elle que du rêve même qu'il cherche à exprimer. Il n'arrive à ses fins d'expression qu'après une longue expérience de la matière et du métier. Tailler à vif dans la pierre suppose que l'on a vécu dans son commerce et sa familiarité. Il faut savoir la prendre, elle ou une autre, et chacune n'en fait qu'à sa tête, qui est dure. Elle n'admet pas qu'on dérange sans façon ses petits arrangements moléculaires; son grain; les veines qui la traversent; les failles, faiblesses des plus fières. L'aventure de la taille est visiblement contraire à la béatitude de son inertie.

Il est vrai que ces difficultés inspirent parfois l'artiste, primitivement dompteur de matières rétives, de la même façon qu'une « coquille » d'imprimerie peut suggérer au poète une correction de maître. Cependant la matière ne capitule pas toujours et c'est le sculpteur qui doit s'arranger. Les vierges médiévales sont courbes, comme le veulent les défenses d'ivoire où elles furent taillées. Mais surtout, répétons-le, la matière peut contraindre le sculpteur à dire moins ou autre chose que ce qu'il voulait dire. Elle peut même se refuser dramatiquement et se casser.

Quand Brancusi, qui est pourtant non seulement un grand artiste mais un grand artisan, sculptait son



BRANCUSI. Socrate. Bois, 1923

Poisson, le marbre se fendit plusieurs fois. N'était-ce pas une gageure que d'amincir une pierre jusqu'à cette onduleuse forme oblongue; d'obliger une masse opaque, à l'aquadynamisme d'une abstraction de poisson? Mais les gageures font les chefs-d'œuvre.

Ces accidents soulignent les risques de l'abordage direct qu'impose un matériau dur et les avantages qu'offre au contraire une matière malléable comme la glaise. Ah! que vous me plaisez, disent les doigts, habitués au manche du marteau et au ciseau à froid, quand ils se jouent dans les jupes faciles de cette matière frivole. La glaise se laisse raturer comme une écriture. C'est un vrai brouillon, et elle en a l'apparence souillonne; seulement, comme vite la voici débarbouillée, lisse et parée! Comme elle répond aisément, non seulement à l'ébauchoir, mais à la dictée de la pensée!

Par malheur, ici aussi, il y a double visage : celui de la fidélité, celui de la facilité. Berlingots sortent de pâtes molles et il y a des confiseurs virtuoses!

Après la glaise, le sculpteur dispose du plâtre, farine lunaire qui, mouillée, tient et permet des moulages successifs. Il se trouve alors en présence, non pas d'un obstacle, mais d'un gentil simulacre, aussi docile que l'argile, qui lui donne l'impression de sculpter, en permettant le ciseau, et de modeler aussi, grâce à un petit tamis de fer racleur qu'il humecte.

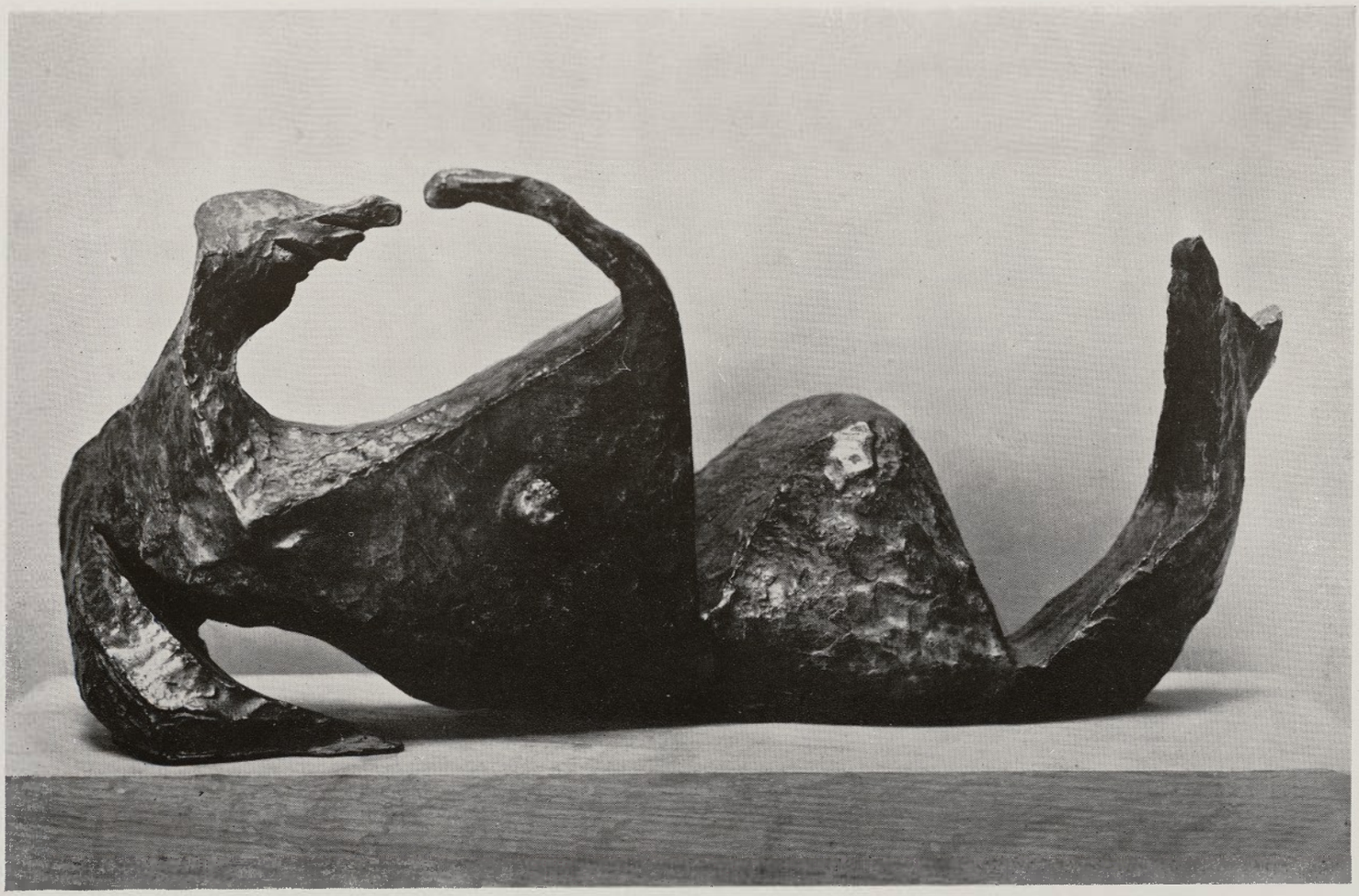
Glaise et plâtre sont des matières de truchement précieuses, tellement précieuses qu'elles tendent à suffire. La plupart du temps, l'artiste ne revoit plus sa statue qu'achevée! D'habiles praticiens bien outillés se chargent de la sculpture proprement dite. Dans ces conditions, le sculpteur n'est plus qu'un inséminateur tandis que le dégrossisseur porte la grossesse réelle de l'œuvre jusqu'à l'accouchement satisfaisant. La création se trouve réduite au circuit : matière grise, matière glaise, matière plâtre, plus un circuit mécanique étranger.

En fait, ces deux circuits collaborants suffisent et donnent naissance à des œuvres remarquables. Il ne faut jamais évoquer de procès de tendance, sinon pour les révoquer. L'extraordinaire malléabilité de la glaise ne suffit-elle pas à recevoir, dans sa passivité femelle, l'intégralité de l'inspiration virile? Qui n'a admiré des maquettes hérissées, bousculées, vivantes, vrais « *tonnerres de coups de pouce* » ? Oui, l'œuvre sort complète de cette genèse, telle une Pallas sortant du cerveau, armée d'admirables raisons plastiques.

✦

Il faut convenir que, dans ce cycle créateur, le sculpteur n'a pourtant pas eu affaire à ce que la tradition appelle les *matériaux de la sculpture*. Quand il voit son œuvre achevée, elle lui est moins étrangère

HENRI LAURENS. Sirène au bras levé. Bronze, 1938 (Photo Galerie Leiris)



JEAN ARP. Orou. Pierre, 1953 (Collection particulière, Milan)

certes qu'au public; mais il doit souvent avoir un choc, soit devant une réalisation resplendissante qu'il n'osait espérer, soit devant un en-deça regrettable. Aussi beaucoup d'artistes n'hésitent pas à retoucher au ciseau, à donner le coup de fion définitif.

Qu'est-ce à dire? sinon que les mains, considérées comme le cerveau actif, ont besoin de repenser une dernière fois la statue. Tout se passe comme si, après la sculpture stratégique, il y avait une sculpture tactique; après le tête-à-tête avec la boule d'argile et l'ébauche de plâtre, le corps à corps avec le minéral dur. La main reprend la chose en main, à titre de relais de l'esprit. Elle est l'officier en campagne, qui décide sur le champ (de bataille), sur le tas (de pierre), parmi les éclats, où il taille la victoire. Tel est le sculpteur classique, et si nous considérons les forgeurs, partout sculpture égale: matière à combattre, à soumettre; forme à arracher, par viol et bris.

Raymond Duchamp-Villon, ce jeune génie mort prématurément, en avait pleinement conscience. « *Les dons physiques à forte musculature* (il était lui-même un archange musclé) *entraînent avec eux*, écrivait-il, *le désir de combattre la matière dure, avec tout ce que comporte un pareil travail en volonté lente, en patience. C'est la raison d'être du sculpteur.* » Et il poursuivait : « *La nécessité de ne point perdre pied entraîne un goût des qualités physiques de la matière. Les idées de volume, de cohérence, de poids et même de durée accompagnant les idées les plus constructives d'espace et de rapports d'espaces...*

On pourrait dire que la statuaire fait descendre peu à peu une création immatérielle dans la matière. »

Formule digne du sculpteur de ce Cheval, qui reste une des œuvres capitales de la sculpture moderne et ouvre la voie à l'Abstraction bien plus qu'au Cubisme naissant. Seulement, les formes abstraites, il devait les extraire de formes naturalistes, qu'il n'arrivait à essencier que par un prodigieux effort d'analyse. Aussi semble-t-il se confesser, lorsque dans le passage cité, il écrit à un certain

moment, pour justifier le *côté physique,* le *côté métier* dont il fait l'apologie : « *La spéculation pure voit les volumes prendre une vie spéciale et leur fait perdre toute consistance.* »

La remarque est juste pour son cas personnel, mais encore une fois, peut-on la généraliser, bien que l'on soit sûr d'avoir pour soi des approbations notoires? Abondons de nouveau dans ce sens, pour préciser toujours davantage le rôle du matériau, symbole de l'obstacle puissant à vaincre.

Parlant de Henry Moore, son commentateur Hendy a ce mot très beau, qui est sans doute de Moore lui-même, et qui devrait être la devise de tout sculpteur : « *Légitimer sa matière* ». Peut-être cette pensée est-elle venue à l'artiste, à l'époque où il collectionnait des Objets Naturels. Ces derniers sont bien dignes en effet de la méditation, si les « arranger » est indigne ou enfantin.

Non seulement leurs formes sont souvent originales et saisissantes, mais leur cas aussi est fort curieux. La nature leur donna une forme réglementaire, pourrait-on dire : branche, racine, galet. Ils ressemblent en gros à leur « canon » P.C.B. Mais la même nature les a un jour mutilés, ou leur a infligé quelque maladie. Ces avatars leur ont valu une seconde morphologie, absolument insolite. Matière formée, ils sont devenus informes. Seulement, dans leur infirmité même, une beauté étrange leur est parfois venue et, de création naturelle, les voilà passés œuvres d'art, les œuvres de ce grand sculpteur baroque : le temps. Si bien qu'en définitive, ils cumulent la matière informe et la beauté, — qui donc est informe quelquefois? qui donc peut coexister avec son antinomie, la matière?

GIACOMETTI. Buste de Diego, 1954 (Galerie Maeght)

✦

Un jour le sculpteur Lipchitz vint chez moi, à Boulogne-sur-Seine, rue de la France Mutualiste (et de la Poésie Indivisible). Il parcourut d'un pas napoléonien mon petit appartement et, dévisageant sans bonté les objets naturels qui en font l'ornement, il proféra : « De la concurrence! » Comment mieux dire? Les objets naturels sont une sculpture *ready-made,* qui « légitime sa matière ». A l'artiste de faire aussi bien, dans le genre plus difficile mais qui est sa vocation, de *traduire en matière les formes de son esprit,* au lieu de les prendre toutes faites dans la nature!

Zadkine, qui voit trop théâtre, se plaint quelque part d'un déclin de la faculté « *de voir dans la matière, dont les sculpteurs pisans,* dit-il avec raison, *sont des exemples.* » Il pense que cette vision ne s'est pas perdue de suite, mais peu à peu a cédé devant « *le toucher du pouce sensible des modeleurs.* » En fait, c'est juste pour la plupart des cas. Si tout le monde aujourd'hui est artiste, à cause de l'instruction gratuite et obligatoire, il est certain que des moyens faciles comme ceux qu'offrent l'argile, le plâtre, la cire, sont bien faits pour favoriser l'illusion que l'art pour tous est à la portée de tous : vulgarisation, copie, académisme, encombrant la rubrique arts.

Cependant la création originale reste si mystérieuse, et les yeux sont de tels mondes miraculeux, quand ils ne sont pas précisément les yeux de tout le monde, que la vue du dehors et la vision intérieure peuvent suffire à tout, même à se passer de toucher la matière dernière, pour former celle-ci. Si tout artiste est quelque peu artisan, la plupart des artisans ne sont pas des artistes, et il reste toujours au créateur l'initiative de choisir le matériau où un traducteur fidèle rendra définitivement sa volonté et son intelligence plastiques. Le vrai problème de la matière en sculpture n'est donc pas celui-là, malgré les apparences. Il semble plutôt se situer

HENRY MOORE. Figure allongée. Bronze, 1952-53 « Time Life » Building, Londres

dans les trois conquêtes de la sculpture vivante d'aujourd'hui, qui ont renouvelé, révolutionné même la forme :

Conquête de l'Espace
Conquête du Mouvement
Conquête de l'Abstraction.

✦

L'étymologie de « sculpteur » (celui qui creuse) n'était juste, à vrai dire, que pour l'extérieur du bloc à sculpter. Le creusement restait superficiel. C'est tout juste si l'entre-jambes, les bras soulevés, ou le groupement de plusieurs personnages, mettaient un peu d'air dans la masse. Ce fut l'honneur des sculpteurs cubistes, dont Archipenko, de percer pour la première fois de part en part cette opacité massive et de réaliser concrètement, pour le spectateur, la *troisième dimension,* caractéristique classique de la sculpture; mais jusque là peu visible, cachée par l'épaisseur du centre, et limitée optiquement à la périphérie. La matière devenait donc plus aérée en ses ajourements. Elle n'était pas spécifiquement modifiée.

Alors vint le Constructivisme russe, qui décréta que le principal matériau de la sculpture était l'*espace* lui-même. D'où, non seulement une prééminence donnée à celui-ci; mais une révision des anciens matériaux considérés sous le nouveau point de vue de supports et structures d'espace.

Le verre, le plexiglass surtout, de nature aérienne furent adoptés. Actuellement le tissu de verre imprégné de polyester, résine synthétique liquide, à laquelle peuvent s'incorporer des colorants, du marbre pulvérisé, déjà employé pour des murs, des vitraux, des carrosseries, ne tardera pas à l'être pour des sculptures de grand format. Il faut, en effet, avec de telles matières, précieuses en elles-mêmes, sortir du bibelot. Des *objets* géants, sur les grands horizons, sommets ou esplanades, dresseraient des foyers de

féerie. Ils seraient une vraie sculpture radieuse, car irradiante avec ses Phares gratuits, ses Tours de mirage, ses Odes solaires; et aussi, ses Symphonies nocturnes polychromes.

De même, en effet, qu'il faut saluer en l'espace un matériau nouveau, saluons la naissance de la *lumière froide,* dans ce chapitre de la sculpture spatiale que l'on peut appeler la sculpture graphique. Blanche ou bariolée, elle a déjà quitté les intérieurs où elle servait de luminaire, pour le plein-air. Il appartient aux sculpteurs, plus encore qu'aux peintres, de surveiller les écarts et le mauvais goût que lui inflige le commerce, pour en faire des démonstrations plastiques, analogues à celles qu'avec d'autres moyens réalisèrent les précurseurs, sur la Tour Eiffel, pour des fins publicitaires.

✦

Espace et lumière! matériaux nouveaux. Certes ils ont besoin du support des matériaux anciens; mais ils ne vont pas chercher ceux-ci dans la pierre, tout au plus dans le ciment protéiforme. Leur préférence va évidemment aux métaux, ductiles, forgeables.

L'innovation est donc dans la manière d'utiliser la matière, en vue d'une autre matière à mettre en valeur. L'opacité se trouve alors battue en brèche, ouverte, rompue, ajourée de mille façons plastiques. Cela a commencé par un travail d'orfèvres, mais de grand format, usant du cuivre, du laiton, de l'acier inoxydable, à grand renfort de scies à métaux et d'outils compliqués pour le rivage, le clivage, la soudure au chalumeau, l'ajustage. Du Constructivisme est sorti un véritable *art du feu,* dont les œuvres ont le fouillé, la finesse de tissu du Modern-Style.

Peu après, un Gonzalès libérait la ferronnerie de l'art appliqué et la transcendait en un art spatial plein de grandeur, contribution à cette sculpture graphique où nous avons déjà rangé les graphismes lumineux. Passant ainsi, en decrescendo, des orfèvres aux fèvres, nous arrivons au métal le plus simple, tel que l'industrie courante l'utilise : surfaces minces de tôle; barres rigides; fil de fer pliable à souhait. L'espace y est solidement tenu en laisse, un espace de Vulcain de campagne, cru et pur, avec des échos d'enclumes.

D'autres fèvres, au contraire, découpent dans des surfaces noires une sculpture aux lèvres minces, cruelle, qu'ils déchiquètent même par raffinement sadique.

✦

La conquête du mouvement est venue prolonger tout naturellement la conquête spatiale, comme si, à force d'amasser l'air au creux de la sculpture, celle-ci s'était un beau jour envolée telle une montgolfière. Bien entendu ce n'est pas de cette manière que l'astucieux Calder a conçu ses *mobiles.* Il a découpé le métal léger par excellence, l'aluminium; mais aussi l'acier laminé, pour ses mobiles à main, à moteur, à ventilateur et à vent.

N'oublions pas que Calder, non seulement a créé une sculpture animée, mais qu'il a utilisé le liquide comme un autre et nouveau matériau. A l'Exposition de 1937 à Paris, il avait exécuté une *Fontaine Noire pour le Mercure d'Almaden.* Et l'année suivante, à la Foire Internationale de New York, il combina un *Ballet des Jets d'Eau,* où quatorze jets danseurs se donnaient en spectacle, au rythme de bombes à eau.

✦

La conquête de l'Abstraction, événement contemporain majeur, a considérablement grandi l'importance du matériau, à la fois dans le sens ultra-moderne et dans le sens classique.

Dans le sens ultra-moderne, l'Abstraction, en détournant le sculpteur de la figuration, lui a permis de ne plus s'occuper des matériaux, uniquement du point de vue d'une forme-programme; mais d'un point de vue *formateur d'espace.* Tout le Constructivisme est abstrait, le Néo-Plasticisme aussi.

Dans le sens classique, l'Abstraction a réalisé la manière idéale de « justifier sa matière », car la matière étant muette, c'est un contresens que de lui demander de nous raconter l'épisode du Laocoon ou des Bourgeois de Calais (même si cela fait beau), avec une mimique immobile.

Justifier sa matière veut dire maintenant : l'expliciter avec le moins de bavardage, de détails, d'explications possible. Le bois vivant parle suffisamment à l'imagination, puisque sans tomber dans l'alchimie du *ready-made,* il évoque naturellement la nymphe infuse. La sculpture en bois ne doit pas aller plus loin. Flexueuse et abstraite, telle est la vocation de sa forme. Incarner la nymphe dans le marbre, qui simule à froid l'ambricité chaude des aubiers, est toujours un contresens. Les *xoana* étaient autrement logiques.

Le minéral lui aussi a ses suggestions, puissantes. Il est impossible que les grands sculpteurs ne l'aient pas senti. La raison avancée par Michel-Ange pour descendre aux carrières afin de choisir le marbre, n'est pas suffisante. Il s'agissait obscurément, pour ce titan, d'une confrontation, dans la montagne éventrée, avec des titans pétrifiés. Il s'agissait d'une descente aux gîtes, aux lits de la matière, — d'un bain de marbre avant le corps à corps. Depuis, à force de prostitution figurative, le marbre est devenu le matériau le plus galvaudé, le plus frivole, le plus fille. Désertant ses maisons de rendez-vous académiques, il a tout à gagner à se refaire une virginité dans l'Abstraction.

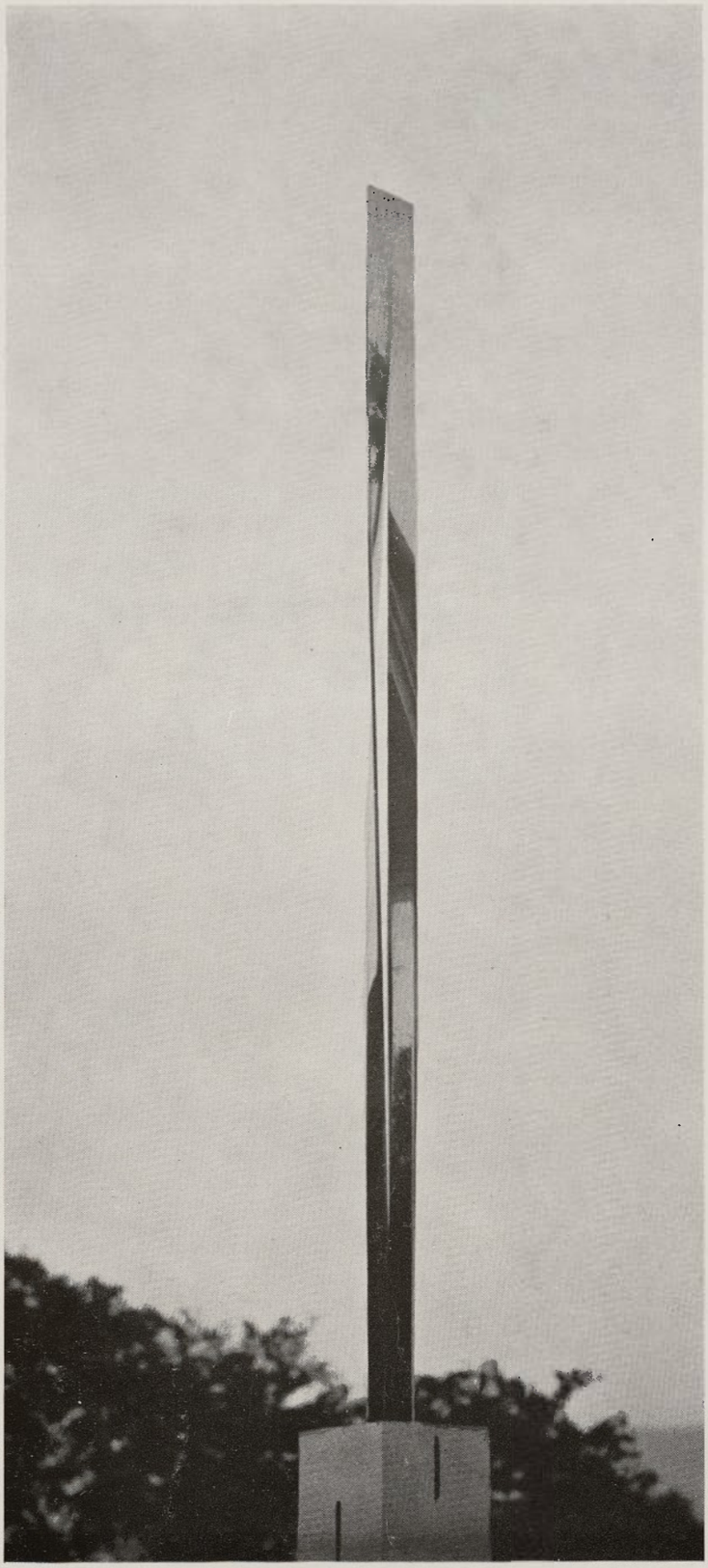
La pierre, plus humble, a toujours su beaucoup mieux se tenir. Elle n'a jamais éprouvé, ni donné de pâmoisons. C'est pourquoi elle fut la première sculpture monumentale de l'humanité, et depuis, elle n'a pas démérité, aux grandes époques médiévales.

La géométrie confère à la sculpture abstraite un caractère éminemment silencieux et musical. Ses emboîtements, qui ont été un problème difficile pour le sculpteur, ne sont plus que des solutions heureuses pour le spectateur qui concentre son attention sur le chant statuaire que chante bellement la matière. Grâce à elle, on assiste donc à une revalorisation de la matière en sculpture, justifiée par le retour de cet art à sa plus authentique vocation, qui est architecturale.

Sculpture, Architecture et Danse, sont en effet, trois plastiques de la pesanteur[1]. Or la Sculpture

1. Cf. *Esthétique des Arts plastiques,* à paraître.

ANTOINE PEVSNER. Construction surface développable. Cuivre, 1938 (Collection Müller, Bâle)



MAX BILL. Surface illimitée en forme de colonne, 1953 (hauteur : 2 mètres).

figurative, pendant des siècles, a imité la Danse, elle-même mime universel. Aujourd'hui, l'Art Abstrait la rapproche au contraire bien davantage de l'Architecture, dont précisément elle partage le matériau.

Le triomphe du matériau dans la sculpture actuelle a été consacré, d'une manière tout à fait inattendue et officielle, par la douane U.S.A. en 1926. Un de ses procès-verbaux spécifie en effet que l'*Oiseau* de Brancusi, en acier inoxydable, n'était que du métal qu'on cherchait à faire entrer par fraude sous le couvert de l'art! Depuis le procès, qui dura trois ans et fut gagné par l'artiste, le *Tariff-Act* a dû être modifié. Une sculpture moderne n'est plus considérée par les pouvoirs publics comme « *une imitation obligatoire des objets naturels, notamment de la forme humaine* ». On daigne la distinguer de la quincaillerie et il résulte des attendus du procès, qu'aujourd'hui, une sculpture c'est « *de la matière avec de belles lignes* ». On ne saurait mieux dire.

✦

Il serait injuste de terminer, même une étude sommaire sur le Matériau majuscule, sans évoquer le clou, dû naturellement à Picasso. Génial touche-à-tout, il a racheté le matériau minuscule, l'ilote avili, le rebut de la matière, comme les rédempteurs rachètent les âmes des humbles. Or ce sont des âmes aussi que tous ces objets, nés de notre industrie, usés, cassés, détériorés par l'usage domestique et jetés à la voirie, qui est leur purgatoire ou leur enfer. Avec des débris de vaisselle, de céramique, des couverts déchiquetés, des poussettes avariées, des vélos catastrophes, des batteries de cuisine en folie, Picasso, brocanteur épique, accoucheur inlassable d'inédit, crée un nouveau monde sculptural, celui de l'assomption du matériau avili.

Et tout cela qui prêterait à rire chez tout autre, qui est strictement interdit à tous, devient entre ses mains de démiurge fabricateur, œuvres et chefs-d'œuvre, car il sait insuffler à tout ce qu'il touche la chose excellente entre toutes, la chose nécessaire et suffisante, qui est le don de vie. Une vie, ici faite de tous les bruits morts, ceux que les vivants firent avec ces vaisselles, ces vélos, ces poteries, au temps où ils étaient jeunes, neufs, actuels. Les bruits de leur chute aussi, à l'occasion d'une scène de ménage qui ne s'est pas inscrite dans l'histoire!

Tout cela resurgit, sous les doigts féeriques du Protée moderne. Ah! qu'elles sont loin les matières précieuses de Monsieur Ruskin, seules dignes du culte. Elles nous font l'effet d'une bonne petite histoire anglaise victorienne, à distance pleine d'humour.

PIERRE GUÉGUEN.

Toulon, décembre 1954.

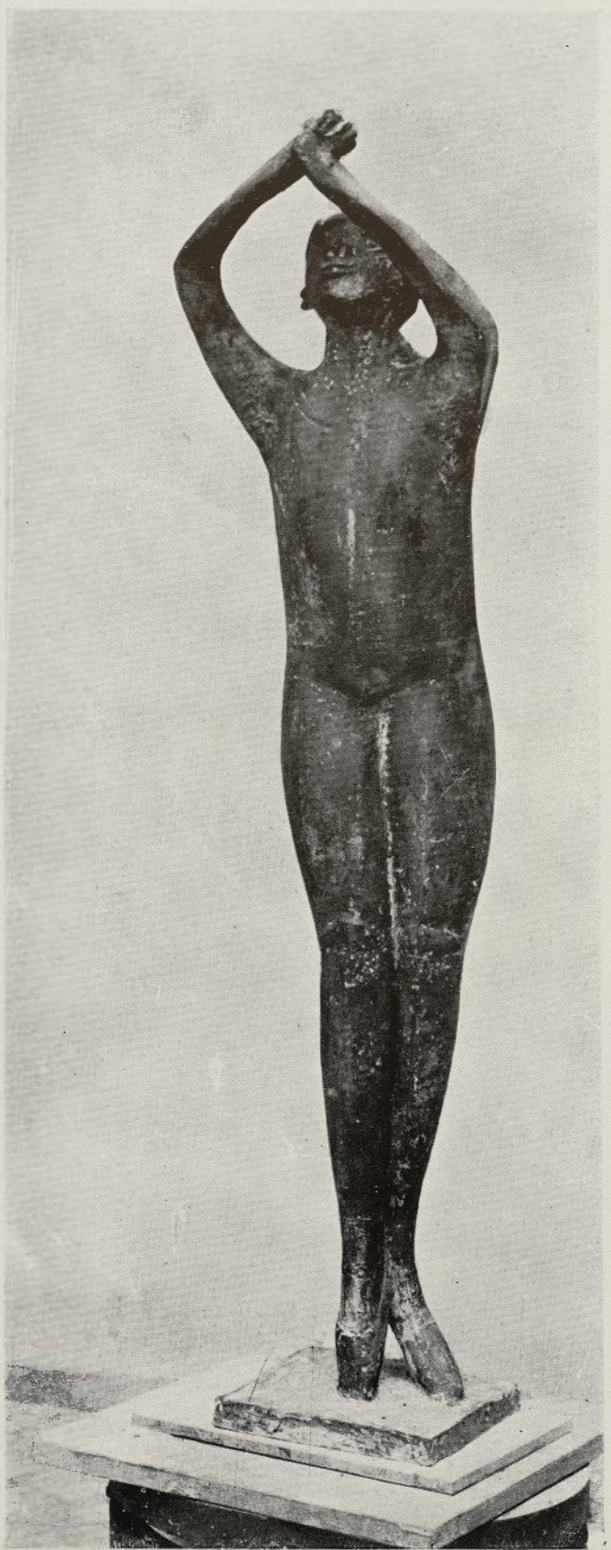
Images simultanées de Marino Marini

par Lionello Venturi

S'il est vrai que les réalistes obtiennent leur résultat à travers des images successives du particulier, Marino n'est pas un réaliste, malgré la vitalité intense de quelques-uns de ses portraits. Et d'autre part il ne relève en rien de l'idéal abstrait à quelque degré que ce soit entre le cubisme et Mondrian. Bien que son style soit moderne, il n'est pas douteux que ses expériences concernent par-dessus tout les sculptures du passé. Il connaît tous les secrets de l'impressionnisme sculptural, et ceux de l'art plastique chinois ou de l'art romain post-classique. L'énumération de ses références serait longue. Mais on ne peut le traiter d'éclectique parce que son style est individuel, on ne peut le confondre avec les composantes de sa culture. Celles-ci se font jour, mais sont continuellement transcendées, comme devraient et voudraient le faire les traditionalistes. Ceux-ci partent de l'art gréco-romain et de la Renaissance, qui est une tradition trop rebattue et trop livresque pour qu'il soit possible aujourd'hui d'y encadrer une créativité individuelle.

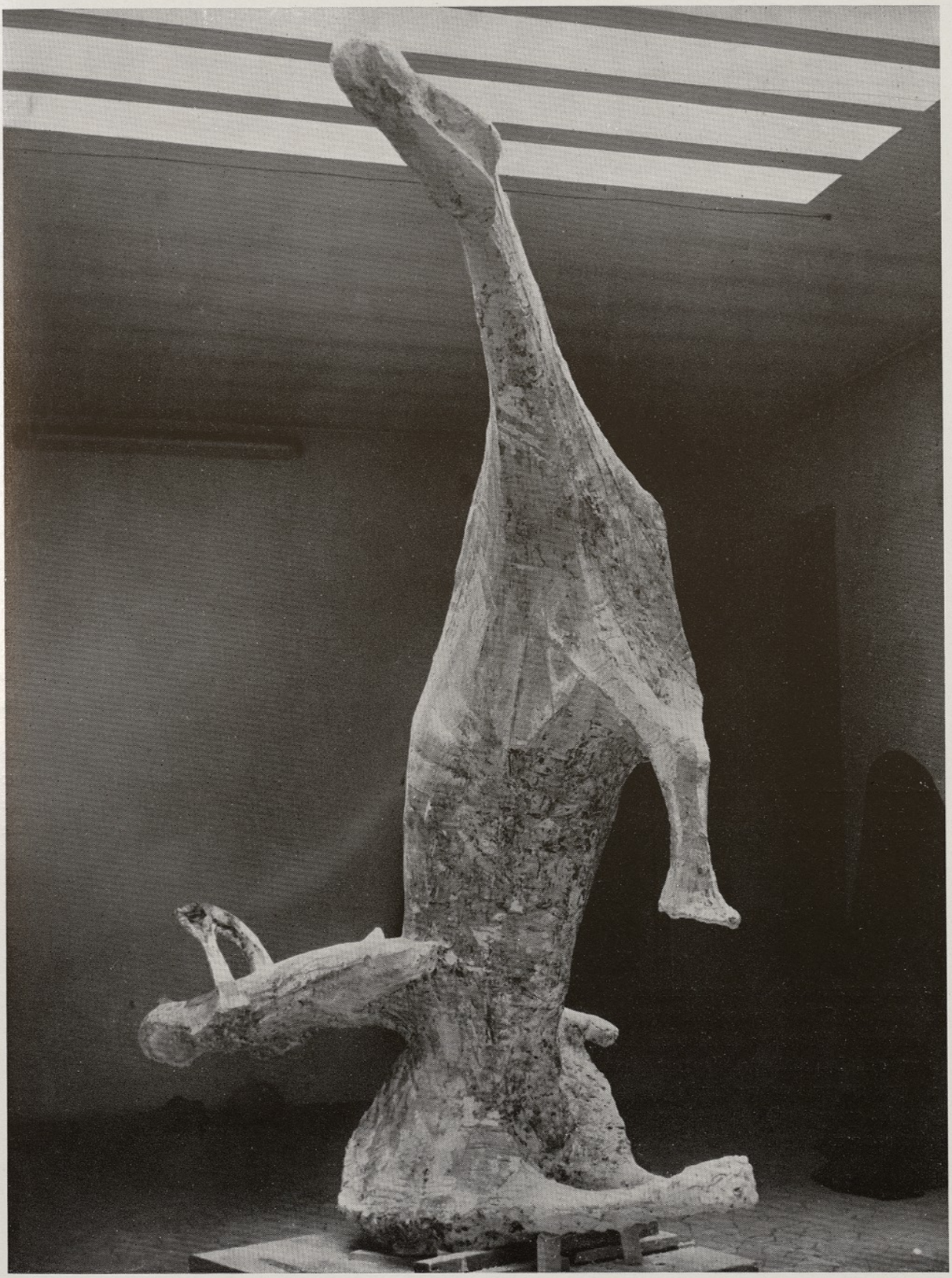
En partie notre tradition sculpturale n'est pas limitée à l'art classique et renaissant, elle comprend les sculptures romane, gothique, indienne, chinoise, nègre et précolombienne. Marino Marini a tenu compte de cet énorme développement de notre culture plastique, développement qui dépasse encore celui de la peinture. Et il l'a dominé avec une incroyable sûreté, peut-être plus qu'aucun autre sculpteur moderne. On se demande quelle peut être l'origine de cette sûreté et la réponse, pour moi, est autant dans le fait qu'il est Toscan que dans son génie propre. Même parmi les Renaissants, on reconnaît tout de suite le sculpteur toscan par ce qu'on nomme la sûreté formelle, et qui n'est rien d'autre que l'instinct de la structure.

Les sculpteurs qui cherchent l'abstraction ont presque tous un but structural. Pour eux la structure est un idéal, un programme, une volonté, ou tel autre nom qu'on lui donne. Pour Marini, c'est autre chose, qui dépend de l'instinct : c'est la synthèse de tous les éléments de sa culture, et l'ins-



MARINO MARINI.
Danseuse. Bronze, 1953
(Hauteur 1 m. 60)

MARINO MARINI. Le Miracle. Plâtre, 1954 (Photo « Fotogramma ». Milan)



MARINO MARINI. Le Miracle. Plâtre, 1954 (Hauteur : 2 m. 80)

MARINI. Portrait de Curt Valentin (Don de l'artiste au Modern Art Museum de New York)

trument pour réduire tout un monde à une forme individuelle. C'est pourquoi il possède autant que les artistes « abstraits » la rigueur de la forme et, autant que les réalistes, l'accent pictural. Aucun sculpteur ne peut aujourd'hui ignorer, à l'âge moderne, les conquêtes de la couleur qui sensibilise les surfaces comme elle ne le fit jamais dans le passé. La vie des images dépend de cette vibration sur les surfaces, ce mouvement qui reste implicite et ne se traduit pas en action, de sorte que la contemplation esthétique prend le pas sur la représentation des passions.

Le caractère pictural apporte de plus aux figures de Marini une touche occasionnelle, spontanée, improvisée. Il a arraché à la sculpture le masque archéologique qui, aux yeux de Baudelaire, la rendait si ennuyeuse.

L'art a besoin d'une certaine légèreté de touche, de passions fugitives, il lui faut ressembler à un caprice même lorsqu'il fait une grande découverte pour l'homme. L'effort, la conscience, sont exprimés avec la liberté de qui plaisanterait : voici un des secrets essentiels de l'art de Marini. En dehors de nombreux portraits, les motifs qu'il traite sont peu nombreux : le nu et le cheval avec son cavalier. Qu'ils s'appellent Pomone ou Vénus, nus ou jeunes filles, leur diversité est accidentelle, tandis que leur similitude réside dans l'ampleur et la solidité du corps, dans la fermeté avec laquelle les formes affleurent le bloc de bronze. Car Marini travaille de préférence le bronze, mais il le traite comme si c'était du marbre, ce qui révèle sa nature de sculpteur. Le bronze est beaucoup plus apte que le marbre à rendre les effets picturaux et Marini en profite cependant pour le fondre suivant un caractère nettement plastique. Plasticité sculpturale interne et vibration atmosphérique superficielle sont toutes deux nécessaires à Marini, la première pour donner la force et la seconde pour la vie et la délicatesse.

Dans les « chevaux avec cavaliers » le problème est plus complexe : l'accord discordant des deux figures permet de les présenter en mouvement de manière exceptionnellement immédiate. C'est un mouvement qui suggère de nouvelles possibilités plastiques plus qu'une action; mais l'extrême tension de la forme suscite une idée de drame qui ne se développe pas dans le temps, mais se concentre et s'exaspère en une vision simultanée. Précisément la qualité formelle chez Marino dépend de sa synthèse de deux impulsions vers la vie et vers le choix fantastique. Et cette synthèse explique la présence immédiate, exclusive, complète, sans étapes successives, d'une figure de Marino.

LIONELLO VENTURI.

Le Temps libre et enchaîné

par Pierre Courthion

Faut-il le rappeler? L'espace est à la fois le lieu et la mesure des arts plastiques. L'architecture constitue elle-même un espace organique et mesuré dans l'espace de la nature, la sculpture un espace solidifié dont les modelés et les plans comptent avec ce qui les entoure. Quant à la peinture, chacun sait qu'elle a un champ, une surface que ses proportions délimitent.

Moins directement, les arts plastiques ne sont pas sans rapport avec la notion de durée. Et cela, en premier lieu, par le mouvement qu'ils évoquent malgré l'apparente immobilité de leur trajectoire. Cette particularité, on la nomme le rythme. Le rythme apporte au spectateur la vision de l'avant et de l'après, du passé et du futur. Il est, dans sa *présentification,* l'exposé parlant et vivant, l'exposé visuel du mouvement même. Aussi, toute œuvre d'art est-elle, plus ou moins, une immobilité suggestive de changement.

Rien d'étonnant à cela, direz-vous. Le point n'est-il pas un symbole de l'infini? Mais le temps de l'œuvre d'art ne connaît pas d'arrêt dans un signe stéréotypé; il n'a rien de proprement chronologique. Il est, dans l'espace, le tracé d'un épanouissement. Faisant appel à l'imagination du spectateur, l'artiste, en lui donnant à voir l'état d'apparente immobilité de son œuvre, l'invite à rejoindre l'élan de la forme et à en poursuivre le mouvement. Des exemples de valeur artistique due à ces propriétés, nous en trouvons notamment dans la *Victoire* de Samothrace, la *Déposition de croix* de Giotto, l'*Incendie du bourg* de Raphaël, l'*Éducation de Pyrrhus* de Nicolas Poussin. Et l'on pourrait voir dans les cervidés qui traversent

GROTTES DE LASCAUX. Les Cervidés

PIERO DELLA FRANCESCA. La Reconnaissance de la Croix (détail) — Église San Francesco, Arezzo

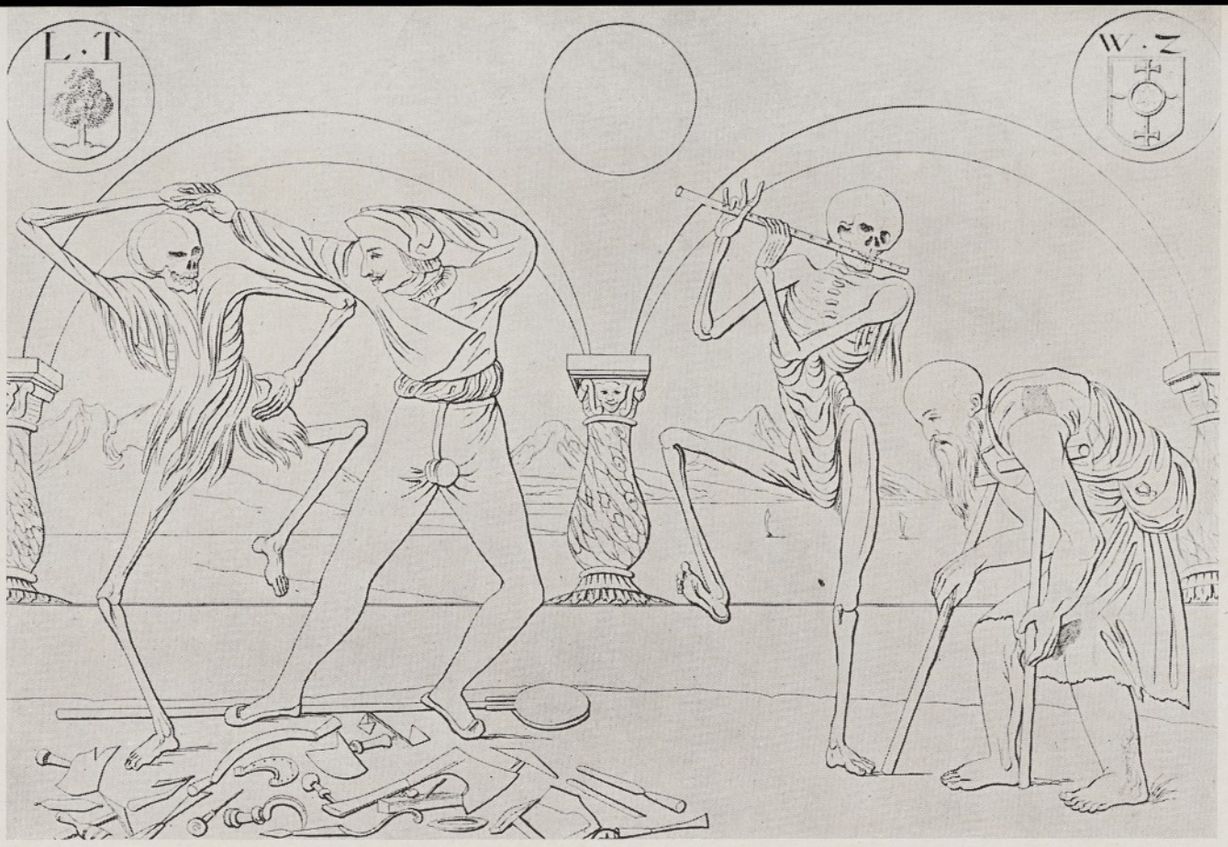
OMBE DE SENMOUT. Le plafond (détail)

(« Chefs-d'œuvre de la peinture égyptienne ». Hachette, *Arts du Monde*)

en procession le gué, dans la grotte de Lascaux, les ancêtres (pour la décomposition du mouvement) des amants que Watteau fait s'embarquer pour Cythère.

Cette entrée du temps dans l'espace de l'œuvre d'art n'est pas l'exclusivité absolue du rythme qui se noue. Elle peut être suggérée par une impression de subite immobilité des formes dans la minute éternelle, ou même par un sujet comme l'antique figure de Janus, symbole du jour et de la nuit, par conséquent du clair-obscur, lequel a momentanément disparu de la peinture et de la sculpture depuis que nous avons reconnu l'impossibilité de séparer l'espace et la durée d'une manière tranchante. Le temps, il est en épaisseur dans le tragique amer des danses des morts du XVI^e^ siècle germanique ou dans la fatalité qui, devant le plus lumineux des paysages, arrête les *Bergers d'Arcadie*. Ne sentons-nous pas dans ces œuvres l'usure silencieuse d'un écoulement? Et comment rester insensible à la profondeur que réfléchit la *Mélancolie* de Dürer, ou à l'immobilisation saisissante des peintures de Vermeer, si empreintes de calme et de silence que notre cœur, quand nous les regardons, se met à battre à l'unisson du cœur même de l'artiste dont l'œuvre nous renvoie, semble-t-il, la présence.

Il y a aussi les suites, les séquences que forment dans leur succession les sculptures des *Mois* de Ferrare, celles, plus fréquentes, des Saisons, ou *Le Jour* et *La Nuit* de la chapelle des Médicis; et ces œuvres d'expression dynamique : le plafond de la Sixtine, les Tintoret de San Rocco. Nous arrivons ainsi au baroque qui, sans avoir de cesse, s'attaque à la forme quand celle-ci tend à prendre un caractère trop inscrit et à s'immobiliser dans la sécheresse. Mais, là encore, pour que l'œuvre atteigne à une évocation supérieure, il ne faut pas que, recourant au « mouvement qui déplace les lignes », sa torsion la désagrège. Au contraire : plus elle présente d'apparente immobilité à la prise de notre regard, plus



NIKLAUS MANUEL. Danse des Morts. La Mort et le jeune homme. La Mort et le vieillard (Paris, Bibl. Nat.)

elle s'inscrit dans l'espace, plus elle trouve en nous de résonance et de portée. Car notre émotion se resserre alors sur cette dualité de la matière qui, sans perdre son poids, s'envole néanmoins avec légèreté.

Il y a là quelque chose de mystérieux et de difficile, je ne sais quelle aimantation vers l'infini, et dont l'art est le signe manifeste. Ce vertige, nous l'éprouvons déjà en présence de l'entrelacs irlandais du VII^e siècle. Cet art non-imitatif nous donne à voir la suite ininterrompue d'une continuité nouée, et qui cependant échappe à ce que l'ornemental a de limité quand, s'immobilisant dans la logique, il quitte les hauteurs du style pour prendre l'aspect beaucoup moins pur du stylisé.

L'artiste qui crée se trouve immobiliser une certaine épaisseur de temps : il devient lui-même le temps de sa production. Acteur et spectateur à la fois, il concentre sur le galbe ou l'entablement de la colonne, sur l'arête ou la convexité du marbre que frise la lumière, sur le parcours du trait ou la fixité de la touche un ordre, une mélodie, un *tempo* qui sont en quelque sorte la projection de sa propre vie avec les remembrances et les projets dont il frange sa présentation. De sorte que l'immobilité apparente de l'œuvre d'art ne laisse pas supposer le moindre arrêt dans son expression. Mieux : plus elle est puissante et moins elle en marque.

Un de nos plus subtils philosophes a comparé la création du peintre à la glissade que ferait un petit garçon sur la glace. L'image n'est pas entièrement satisfaisante. Il y a bien dans le tracé de l'artiste quelque chose de révolu. Mais il y a davantage, dans ce sens que sa parabole est nouée par une arabesque dont le rythme peut être inversé [1]. Notre œil en retrouve et en reprend sans cesse le parcours. Il a la vision de tout son périple. Dans cette vision, le spectateur s'identifie au peintre dessinant la figure. Celle-ci, il l'absorbe à son tour en lui-même, il en fait une pâture qui nourrit son imagination. La trace laissée par le petit garçon sur la glace est le témoignage caduc d'une action (la glissade), laquelle n'a pas d'autre signification qu'elle-même, alors que le dessin de l'artiste est vivace par le fait que, beaucoup plus que la simple énergie de l'élan et de l'équilibre, il a coûté le pâtir de tout un être dont il est l'unique expression.

C'est dans le signifié que le signifiant se raconte et se donne avec plus ou moins d'importance et de profondeur. Par un tracé révolu et fixé pour toujours dans une matière spatiale, l'artiste peut donc suggérer le vivant, le continu, la durée. S'il est l'auteur des *Danseuses* de Paestum, de l'*Isaïe* de Souillac, ou celui de l'*Invention de la vraie croix*, il parviendra à nous donner à voir et à sentir des immobilités agissantes où, préfiguration de l'éternité, le temps retenu enchaîné n'en a pas moins sa réalité et son existence par rapport aux saisons, aux âges de la vie, par rapport à l'humanité qui ne peut rien faire entre la naissance et la mort sans éprouver le sentiment d'un passage dont l'œuvre d'art est un essai de perpétuation.

PIERRE COURTHION

1. Ainsi, en musique, certaines fugues de Bach peuvent, après avoir été jouées, être reprises en commençant par la fin.

Tombe de Sennedjem. Deir-El-Medineh. Table d'offrandes surmontée d'un bouquet. (Photo Hassia, *Arts du Monde*).

L'expérience figurative et le Temps

par Pierre Francastel

Dès le début du xx^e siècle, on a fait une large place au Temps parmi les facteurs justificatifs des entreprises de l'art vivant.

Déjà vers 1911, les premiers théoriciens du Cubisme, et les artistes eux-mêmes, affirmaient leur volonté d'introduire dans la peinture une nouvelle dimension : le Temps. Invoquant certains travaux scientifiques, — ceux de Princet, de Minkowski, de Dewey, — les milieux d'avant-garde, Cubistes et Futuristes, justifiaient leurs recherches en parlant de la quatrième dimension. On se trouvait, en réalité, devant un procédé analytique de décomposition des formes antérieures de l'art plutôt que devant une nouvelle vision génératrice d'un ordre figuratif inédit. En morcelant l'objet figuratif cézannien, en reportant sur la toile, dans un ordre opposé à celui de l'expérience, les éléments détachés d'une image idéale encore intacte de l'univers, les premiers cubistes — les cubistes de la période analytique — ne modifiaient pas la vision plastique. En déplaçant des lignes, on ne rompt pas un schème figuratif. Les lois qui déterminent les rapports de l'homme avec le monde extérieur ne se trouvent pas mises en cause par un nouvel ordre de présentation d'éléments déjà stylisés. Aussi bien le Cubisme évolua-t-il, très rapidement, vers une vision qui se voulut synthétique de l'univers, sans que d'ailleurs les tenants orthodoxes de l'art nouveau aient réussi à promouvoir vraiment autre chose qu'une disposition nouvelle des parties détachées de la vision classique.

Dans le même temps, le plus grand effort réalisé en vue d'une nouvelle approche des valeurs temporelles de l'expérience sensible se situait sur un autre plan. Le film n'était pas alors reconnu comme un art. Il commençait, cependant, à se développer dans une direction qui, peu à peu, le destinait à jouer dans la société moderne un rôle dévorant. Quelles que soient les réserves que l'on puisse faire sur la qualité absolue des réalisations, il faut avouer que sa signification artistique est considérable, qu'elle éclaire et commande souvent les démarches actuelles des autres arts — littérature comprise. Si la première spéculation sur le Temps, la spéculation des peintres sur la quatrième dimension, conduisait les artistes à des procédés analytiques impliquant la reconstruction imaginaire de l'objet traditionnel, la seconde, la spéculation issue du film, menait les arts à une remise en cause non plus des formes fixées par la tradition mais des sensations reçues directement au contact non figuré du monde. Depuis longtemps, certes, et notamment avec Degas et Toulouse-Lautrec, la peinture, sans attendre la naissance du cinéma, s'était préoccupée d'étudier de plus près la réalité du mouvement. Cependant, la découverte du film apportait une possibilité inouïe d'analyse de cette réalité en même temps que le mirage d'une restitution quasi-parfaite. Aujourd'hui encore, la plupart des critiques et des historiens du cinéma, sans parler de certains psychologues, continuent à croire que le film a donné un moyen de reproduction mécanique du réel. Pour les uns le film permet d'organiser l'espace en série temporelle, pour d'autres il permet de représenter le mouvement et, ce faisant, d'ajouter, comme l'avaient cru aussi les Cubistes, une nouvelle dimension à l'ancienne image fixe de l'art. Dans chacune de ces hypothèses, on admet que le film a permis de mécaniser l'œuvre d'art. On ne se demande pas s'il est légitime de penser qu'il existe des éléments fixes de la vision figurative; on admet que l'image filmique est une ancienne image à laquelle on a ajouté une qualité, l'animation, grâce à quoi le Temps est venu pénétrer enfin une forme d'activité humaine jusque là confinée dans le domaine de l'Espace.

Enfin, un troisième courant est né d'une autre attitude. Vers 1911 également, des peintres ont résisté aux formules les plus populaires de la peinture d'avant-garde. Successivement à Paris Delaunay et à Munich Kandinsky rejetaient le formalisme du Cubisme et de ses dérivés et prétendaient jeter les fondements d'une vision temporelle et spatiale inédite. Il n'existait cependant entre eux aucun accord de doctrine, ni de méthode, et leur double expérience ne s'est rejointe et n'a pris sa valeur que près d'une génération plus tard, après l'épuisement et la formalisation du Cubisme proprement dit.

Pour Delaunay, la seule réalité plastique était non la ligne, le dessin, mais la Couleur. Par conséquent, il ne pouvait être question de fonder un art nouveau, une dynamique, où le Temps acquerrait une place digne de son importance, sur un remaniement de formes empruntées de près ou de loin à la tradition — fut-elle cézannienne. Associant la leçon du Fauvisme à celle du Cubisme, Delaunay, dès 1911, avec son *Cercle Chromatique* et ses *Disques* démontre que la Couleur fournit des sensations où, dans l'ordre figuratif, s'associent positivement l'Espace et le Temps. La juxtaposition spatiale de couleurs convenablement choisies et ordonnées oblige l'œil du spectateur à explorer activement la toile. En passant ainsi d'un secteur à l'autre de l'écran plastique à deux dimensions, celui qui regarde reçoit des sensa-

tions génératrices d'impressions successives, d'où naît le mouvement. Il voit tourner le cercle, parce qu'il suit une route voulue par l'artiste. Sans aucune mobilité de l'image, le Temps est entré dans le domaine de la spéculation plastique.

Pour Kandinsky le problème est différent. Il ne se résout pas dans une facture, ni dans une forme d'activité proprement figurative exigeant de la part du spectateur une discipline de l'œil et de l'esprit, c'est-à-dire une certaine culture. Pour retrouver le Temps, le monde actuel doit se détacher totalement du domaine des apparences. L'artiste doit rentrer en lui-même. Au contact de la pulsation intime de son être, il retrouve les valeurs fondamentales de la pensée : le Temps aussi bien que l'Espace. Et il acquiert, alors, sur eux une prise directe, indépendamment de toute élaboration de technique antérieure. L'art constitue un procès sentimental, il rend visibles des réalités qui existent en soi antérieurement à toute activité de l'esprit. Le rôle de l'art n'est pas de déchiffrer l'énigme de l'univers à travers la forêt trompeuse des phénomènes, mais de placer l'homme, par un retour sur lui-même, au contact direct de la vie, réalité suprême. Dans cette perspective, le Temps se confond avec la durée. Il s'éprouve non par un ordre, quel qu'il puisse être, de manifestations concrètes, mais au niveau de l'expérience la plus intime de chaque individu. Il ne s'agit pas ici de rechercher dans quelle mesure est légitime cette prétention de réaliser une prise de conscience directe, immédiate, des forces vives de la nature. Ce qui importe, c'est de situer objectivement le problème de la figuration du Temps dans l'art contemporain. Toutes réserves faites — à titre personnel — sur la validité de l'expérience, on dira donc que Kandinsky représente un large courant qui englobe des activités de tous ordres, notamment philosophiques — avec l'existentialisme et la psychanalyse — et littéraires — avec les œuvres de Proust, Joyce — attachées à la connaissance de la durée pure au sens bergsonien du terme. Ce qu'il est nécessaire de fixer, c'est que cette ambition n'est pas plus neuve ni plus originale que les autres, celles qui visent à traduire les valeurs temporelles soit à partir d'une critique de l'objet figuratif traditionnel, soit à partir d'un emploi inédit des moyens ou des matériaux spécifiques de l'art : couleur, dessin, volumes, etc... Elle prolonge, comme je le montrerai ailleurs, un courant international contemporain de l'Impressionnisme, le Wagnérisme, sous sa forme parisienne des années 1885, à travers la transposition qu'en ont donnée les théoriciens de la Revue wagnérienne et Mallarmé.

Enregistrant, du reste, cette dépendance étroite des spéculations plastiques de l'époque actuelle avec les recherches des générations antérieures, je ne crois pas diminuer la valeur ni l'originalité des œuvres du XX^e siècle. Le phénomène qui nous intéresse est celui d'une rupture et d'une discontinuité de la pensée figurative. Or, il est bien évident que le passage d'une forme d'activité ou d'expression humaine à une autre n'implique jamais un saut dans l'inconnu. Une forme de vie ou de pensée ne se trouve jamais abandonnée du jour au lendemain pour céder la place à une nouvelle. Il n'y a pas de transfert brusque, absolu, d'un cadre à l'autre : l'aventure de Gulliver n'est qu'un conte. La véritable difficulté consiste à discerner, parmi la fluctuation constante des phénomènes, ceux qui ne constituent que les modalités d'une forme permanente ou traditionnelle de la culture et ceux qui, à un moment donné, ouvrent la voie à l'élaboration, nécessairement très lente, de nouveaux systèmes. Pour le surplus, il n'existe pas *a priori* de pierre de touche qui permette de distinguer entre les deux séries de phénomènes; c'est l'événement, la suite donnée par certaines sociétés qui démontre celles des inventions dont le caractère était vraiment novateur. Le succès ne résulte jamais, au surplus, du caprice de la destinée ou du hasard, comme certains l'imaginent; seules les inventions qui s'accordent avec le sens général de l'histoire sont susceptibles de devenir le moteur des sociétés; il n'existe pas de formules magiques entraînant nécessairement des conséquences bénéfiques ou pernicieuses. La découverte d'une nouvelle forme d'esprit ou d'action exige la participation durable des exécutants. La découverte de nouveaux principes ne fournit pas de règles possédant un caractère de nécessité inéluctablement contraignantes, elle ne propose qu'une nouvelle orientation de la recherche. Les principes ne valent que par leurs applications. Le progrès artistique et scientifique n'a rien de virtuel. Il consiste dans la création positive d'œuvres, associées par un certain nombre de traits communs. Si bien que l'introduction d'une nouvelle conception du Temps dans les arts figuratifs ne saurait être considérée comme s'identifiant uniquement avec la découverte d'un principe ou d'une méthode. Un nouvel ordre de recherches appelle une série de tentatives avant de devenir une forme de l'expérience humaine. Et ces essais impliquent des processus de sélection empirique des moyens et des buts. Par conséquent, la découverte par l'art moderne d'un nouvel ordre du Temps ne saurait être conçue comme se limitant à la réussite d'un homme ou d'une époque. Il s'agit de savoir si, d'une manière générale, depuis quarante ans, par-dessus les tentatives nées, comme on vient de le voir, d'une élaboration de l'ordre ancien, on a vu apparaître positivement, dans la pratique courante de l'art ou tout au moins dans celle de certains groupes qui possèdent une audience étendue, des systèmes souples mais cohérents à travers lesquels le Temps informe la matière par des procédés et avec une signification telle qu'il est permis de parler d'une absolue novation.

Il convient, en premier lieu, de dissiper une équivoque. Les commentateurs de l'art contemporain ont souvent tendance, on l'a vu, à attribuer un caractère de nouveauté à des spéculations qui ne font que reprendre des problèmes éternels de l'art. Il est bien probable que notre époque a contribué à établir un nouvel ordre figuratif du Temps à travers une disposition originale de la matière. Mais il n'est pas question de penser, cependant, qu'elle ait été la première à se préoccuper du problème de la représentation plastique du Temps. Toutes les époques, tous les arts sans exception, ont manifesté une certaine conception figurative du Temps. La plus simple frise géométrique de l'archaïsme fait appel au procédé de la répétition, qui relève du Temps autant que de l'Espace. Tantôt le Temps est introduit dans la figuration par le biais du contenu, tantôt il fait davantage l'objet d'une interprétation directe. Dans un certain sens, on peut dire que le choix de n'importe quel sujet implique une attribution de valeur temporelle. Il s'agit, parfois, de guider l'imagination du spectateur vers une situation réelle, mais parfois aussi vers une situation imaginaire. Le temps

plastique est tantôt le temps des légendes et des rites, tantôt celui du pittoresque ou de l'actualité. Temps fictif, consacré, ou temps de l'épisode, nous sommes toujours dans le domaine du Temps. Un phénomène très étrange résulte du fait que, souvent, nous l'ignorons. Il ne fait, par exemple, aucun doute que nous ne lisons plus librement aucune des œuvres d'art qui sont un peu éloignées de nous. Nous ne situons la scène d'un bas-relief égyptien qu'au prix de longs efforts d'érudition. Nous parvenons difficilement à distinguer, dans les ouvrages de la Renaissance, les éléments qui se rattachent à la légende chrétienne ou païenne et ceux qui traduisent des rites, des usages ou des interprétations figuratives contemporaines. On n'a découvert que récemment les systèmes suivant lesquels les Chinois ordonnaient les Temps par rapport à des localisations concrètes dans l'espace et sur l'écran plastique. Si bien qu'on peut se demander si la connaissance des temps est nécessaire à la lisibilité de l'œuvre figurative? Ou, du moins, si toutes les valeurs temporelles ont une même importance? Car là où l'ordre voulu des temps figuratifs nous échappe, il nous est possible de voir et d'être ému. Personne encore ne nous a dit

ROBERT DELAUNAY. Disque. Huile sur toile. (Diamètre: 1 m. 34). Paris, 1912

exactement dans quel temps se situaient les fresques de Lascaux, mais nous sommes émus devant elles et nous établissons des valeurs esthétiques sans avoir besoin d'élucider cet ordre oublié des temps figuratifs, ou plus exactement représentatifs.

On est ainsi amené à se demander si, sous le même vocable, celui de Temps, nous ne désignons pas des phénomènes qui appartiennent à divers ordres d'activités. Car si nous sommes incapables, sans un immense effort d'érudition, qui ne relève pas de la connaissance esthétique notons-le, de déchiffrer les temps figuratifs éloignés, en revanche nous avons une perception immédiate de certaines autres valeurs également temporelles et en particulier du mouvement. Par quoi on en vient à penser que nous confondons pratiquement — et peut-être justement — la notion de temps avec celle de mouvement. Nous y avons été invités, en particulier, par le développement des arts figuratifs du XIXe siècle et notamment par le célèbre commentaire donné par Rodin, dans ses *Entretiens sur l'Art,* de l'*Embarquement pour Cythère,* qui a laissé croire à plus d'un que cette identification du geste et du temps allait de soi sur le plan des perceptions esthétiques. D'ailleurs, cette croyance se trouvait en accord avec le développement général de la civilisation moderne. Tandis que Rodin, dans son *Age d'airain* ou son *Saint Jean-Baptiste,* s'efforce de retrouver lui-même le secret du mouvement plastique qu'il poursuit dans le travail quotidien devant le modèle en action, Degas poursuit ses analyses passionnées du geste, multipliant les croquis devant le modèle en mouvement, superposant les calques pour découvrir le trait qui résume des séries d'observations successives. Simultanément, Monet et les Impressionnistes veulent enregistrer le frémissement de la nature jusque dans ses éléments quasi-impalpables, comme l'eau d'abord puis l'air. Enfin les physiologistes et les inventeurs poursuivent, à travers les expériences de Marey, de Muybridge et grâce aux inventions de Plateau, des tentatives d'analyse et de reproduction du mouvement qui engendrent le film. Le tout s'accompagne des progrès contemporains de la cinétique, de la dynamique et a pour fond la conquête accélérée par l'homme de la vitesse et de la mobilité. La liaison entre les conceptions plastiques du Temps et la double tendance qui conduit soit au culte de la vitesse et du déplacement, soit, par antinomie, à l'analyse de la pure durée soustraite à tous les découpages de l'action, explique très aisément les diverses solutions figuratives et spéculatives qui ont leur origine dans la culture internationale de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. De sorte que le véritable problème qui se pose à l'historien et au critique de l'art contemporain est de savoir s'il croit découvrir, dans l'ensemble parfois contradictoire des expériences plastiques récentes, une attitude qui contraste vraiment avec celle des générations précédentes.

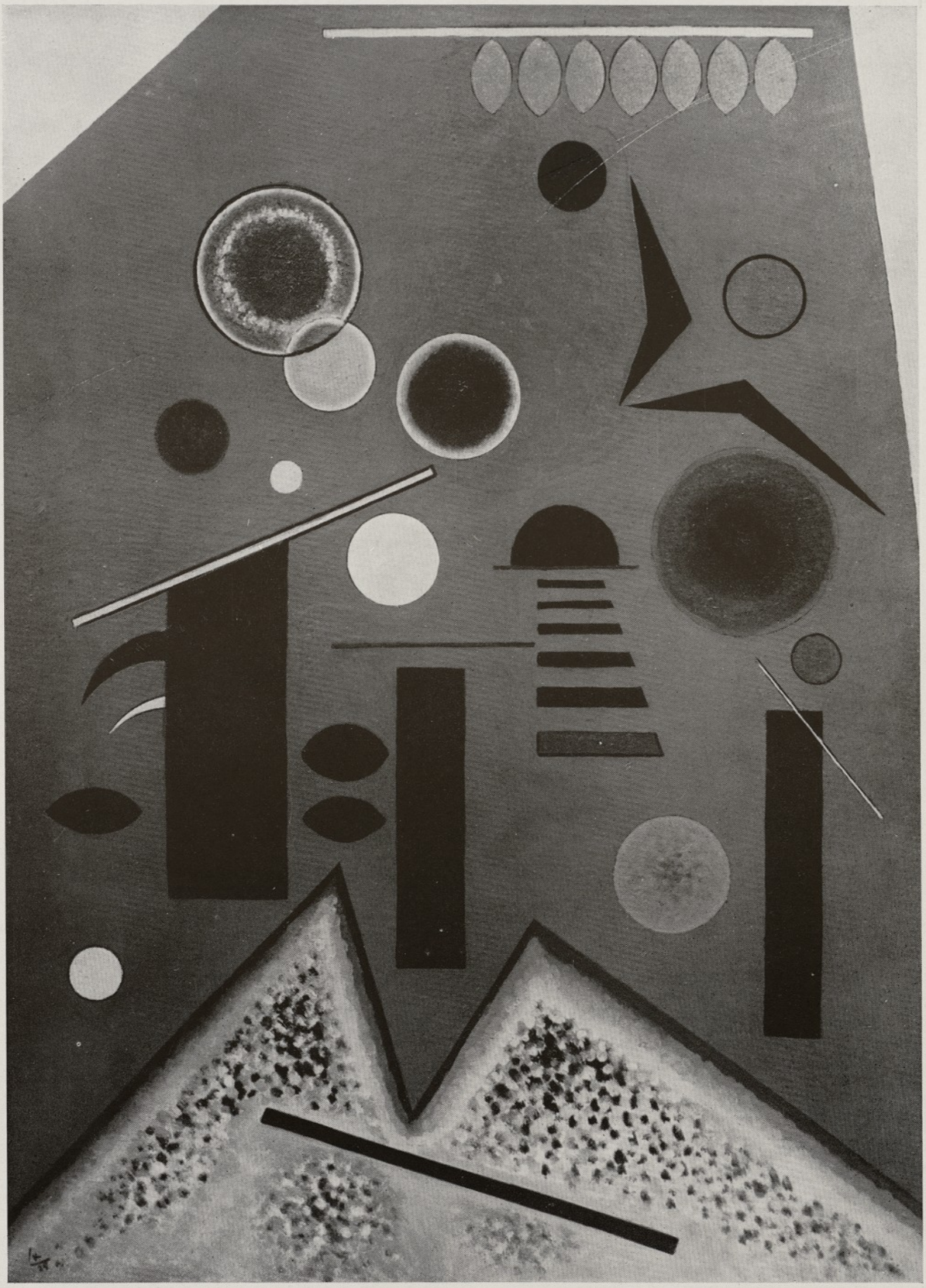
Le problème du Temps dans les arts figuratifs actuels se trouve ainsi ramené à une double recherche à la fois théorique et historique. Existe-t-il dans l'œuvre figurative des dernières décades, et indépendamment des inventions apportées par les artistes, des modes d'expression temporels qui échappent à cette détermination par le mouvement ou la durée qui découle des prises de position du XIXe siècle? Dans quelle mesure peut-on dire que c'est la vision collective d'une génération qui détermine les caractères de l'œuvre plastique?

On voit encore très mal les caractères généraux du dernier demi-siècle. Des contemporains ont été tellement frappés de ce qu'il y avait d'insolite dans le Cubisme qu'ils ont eu tendance à exagérer la coupure des années 1905-1914. Il n'en est pas moins vrai qu'à certains égards cette génération a ouvert la voie à un art nouveau, aussi révolutionnaire que celui de Manet trois quarts de siècle auparavant. On voit bien aujourd'hui, à l'heure où s'achèvent les grandes œuvres — celles de Matisse, de Picasso, de Léger — qu'il s'agit d'une époque de l'art universel. Et d'une époque qui a touché à toutes les disciplines artistiques, à la sculpture avec Laurens et Brancusi, à l'architecture avec Le Corbusier et Lloyd Wright. Sous les jeux journaliers de la mode, et malgré leurs grandes oppositions, ces hommes ont, tous ensemble, réalisé une nouvelle mise en ordre de l'Espace et du Temps. Or si, dépassant la donnée figurative traditionnelle, ils ont voué l'art à l'appréhension non pas spontanée mais élaborée de valeurs inédites, c'est parce qu'ils ont substitué à la notion de vision celle de création.

Depuis la Renaissance les artistes se sont efforcés de poursuivre l'inventaire du spectacle de l'univers. Ils ont cru que l'Espace et le Temps constituaient des données ou des catégories de l'expérience et qu'ils seraient restitués dans l'œuvre figurative si l'artiste se conformait au plan immuable de la Nature. Notre époque se rend compte au contraire, de plus en plus, que toute nature est le produit d'un artifice humain et qu'elle n'apparaît comme nature qu'aussi longtemps qu'un nouvel artifice ne lui est pas substitué. Par ailleurs notre époque considère, depuis Cézanne, qu'il n'y a pas identité entre l'objet qui constitue la source de l'émotion et l'objet figuratif qui la transmet. Elle manie donc l'objet figuratif comme un signe susceptible non plus de restituer la nature, mais de provoquer un jeu d'interprétation actif de la part du spectateur. Ainsi la notion de symbole se trouve-t-elle changée en même temps que la conception fondamentale de l'œuvre d'art. L'image n'est plus un substitut de ce qui est donné, elle en est un équivalent. Ainsi notre époque suit-elle un penchant général de l'homme moderne à fabriquer tout, jusqu'à la matière de ses expériences et non plus à traduire un réel intangible. Dans cette aventure le Temps ne constitue plus une référence à un point fixe de l'histoire ou de l'espace simplement étranger à la sensation immédiate du spectateur. Il est lié moins au sujet et à l'expérience intime qu'à la disposition voulue par l'artiste et réalisée matériellement par lui des signes sur la toile. En un mot, il y a transfert de l'ordre du Temps du domaine du sujet à celui de l'ordre figuratif.

Ce n'est pas notre époque qui a découvert l'objet figuratif. De tout temps la combinaison matérielle des signes sur un écran plastique à deux dimensions a constitué des ensembles réels qui ne sont ni le double du monde extérieur, ni l'équivalent des images existant dans l'esprit, mais qui constituent des signes relais à partir desquels s'établit le dialogue de l'artiste avec les spectateurs. Au Moyen-Age le rôle de l'objet plastique était surtout d'énumérer des qualités. La juxtaposition des différents signes ou symboles figuratifs de valeurs se faisait dans un ordre libre; il appartenait au spectateur de parcourir la surface des yeux et de rassembler les différents signes dans son esprit suivant une hiérarchie donnée par des croyances. La Renaissance a introduit un ordre

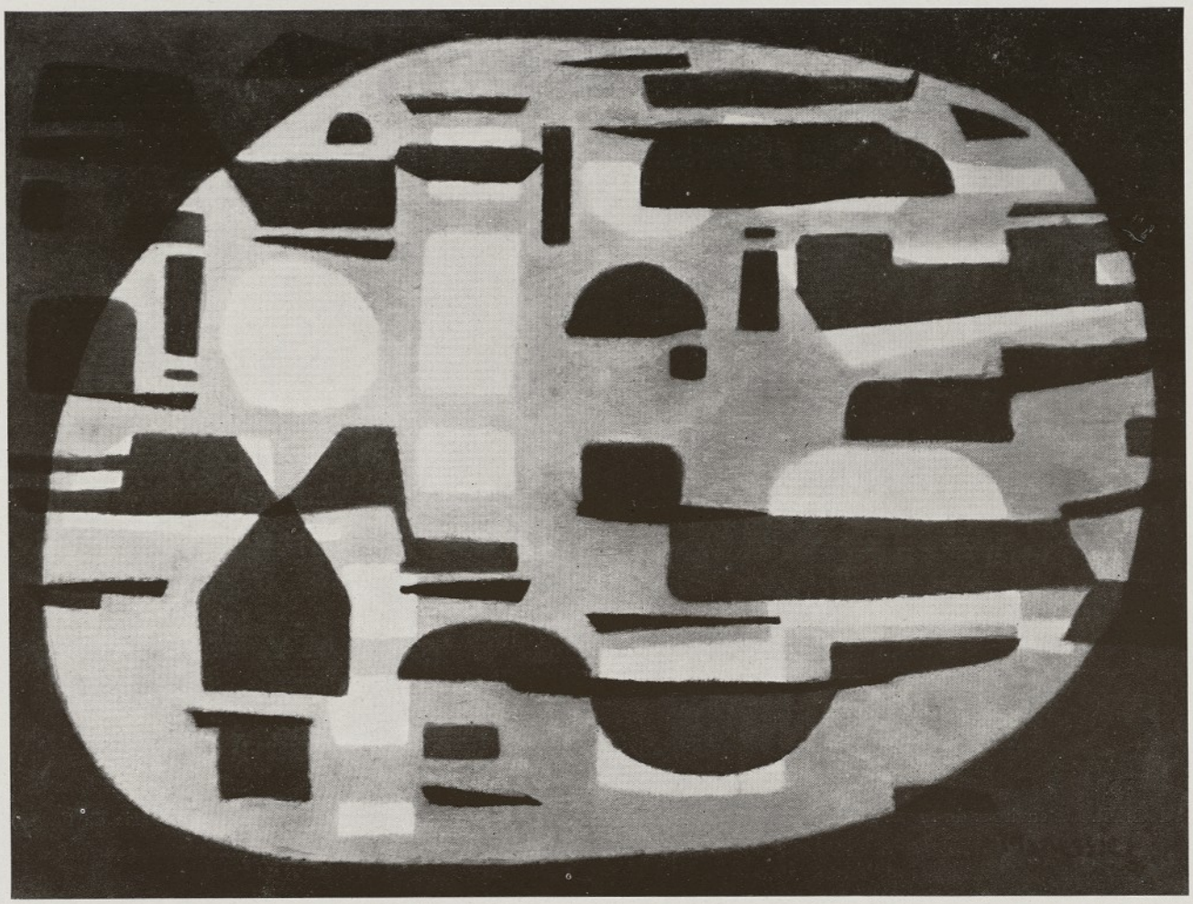
W. KANDINSKY. « En Hauteur », 1939. Gouache. (50 × 25 cm). (Coll. Cardazzo, Venise).



KANDINSKY. Devenir, 1925. Huile sur carton (75 × 58 cm) (Photo Galerie Maeght, Paris)

FERNAND LÉGER. Les cinq tournesols. Peinture, 1953 (92×73 cm) (Galerie Carré, Paris)

différent. L'objet plastique s'est trouvé soumis à la loi dominante de l'Espace, parce que les artistes ont voulu unifier rationnellement les différents attributs de l'objet figuratif. Ils ont ramené à des valeurs numériquement identiques tous les éléments de la perception. Le Temps s'est ainsi assimilé au contenu figuratif plutôt qu'à une modalité de la technique. Le désir de tout réduire à l'unité et d'assigner aux choses un caractère et une situation immuables les unes par rapport aux autres, a réduit la part du Temps dans la figuration plastique. Le Temps est devenu abstrait et a été rejeté dans d'autres tech-



MANESSIER. Per amica silentia Lunae. Peinture, 1954 (200 × 150 cm) (Galerie de France)

niques comme la musique. L'échelonnement des objets s'est fait uniquement en fonction de leur situation réciproque dans un instant arbitrairement découpé du réel. L'action s'est trouvée associée à l'Espace et le spectacle théâtral lui-même s'est concentré, de plus en plus, dans un cadre réduit et unitaire; si bien que la représentation du Temps s'est trouvée limitée à la représentation de gestes et de mouvements résultant d'un découpage spatial des activités de l'homme.

Si grande a été — et est encore — l'emprise de cette tradition qu'il n'est pas sûr que les formes qui, de nos jours, se veulent le plus hardies soient les plus affranchies de cette subordination des valeurs temporelles aux valeurs spatiales dominantes depuis la Renaissance. On a vu plus haut que certaines des tentatives les plus surprenantes de ce temps n'ont fait que prolonger des spéculations antérieures, que le film lui-même a emprunté à la figuration spatiale de la Renaissance et à sa conception du mouvement le cadre de ses expériences. Toute tentative d'animation de l'image, toute tentative de cinétisation du geste appartient à l'ordre ancien. Comme l'a montré M. Ragghianti, la découverte d'un nouvel instrument, la camera, n'a pas apporté une nouvelle vision.

Faut-il croire que l'art actuel réalise automatiquement les conditions d'un renouveau réel de la vision et de la figuration plastique lorsqu'il se propose de matérialiser sur l'écran plastique à deux dimensions des signes sans aucun rapport avec la perception utilitaire? Faut-il croire, au contraire, que toute tentative pour exprimer une réalité intérieure sans passer par le détour de l'objet figuratif, point de rencontre de l'expérience spatiale et temporelle, de l'expérience individuelle et de l'expérience collective, est un mirage? C'est le grand débat de l'art abstrait qui se poursuit sous nos yeux et qui marquera, sans doute, la seconde partie de ce xx^e siècle, comme le débat sur le Cubisme a marqué la première.

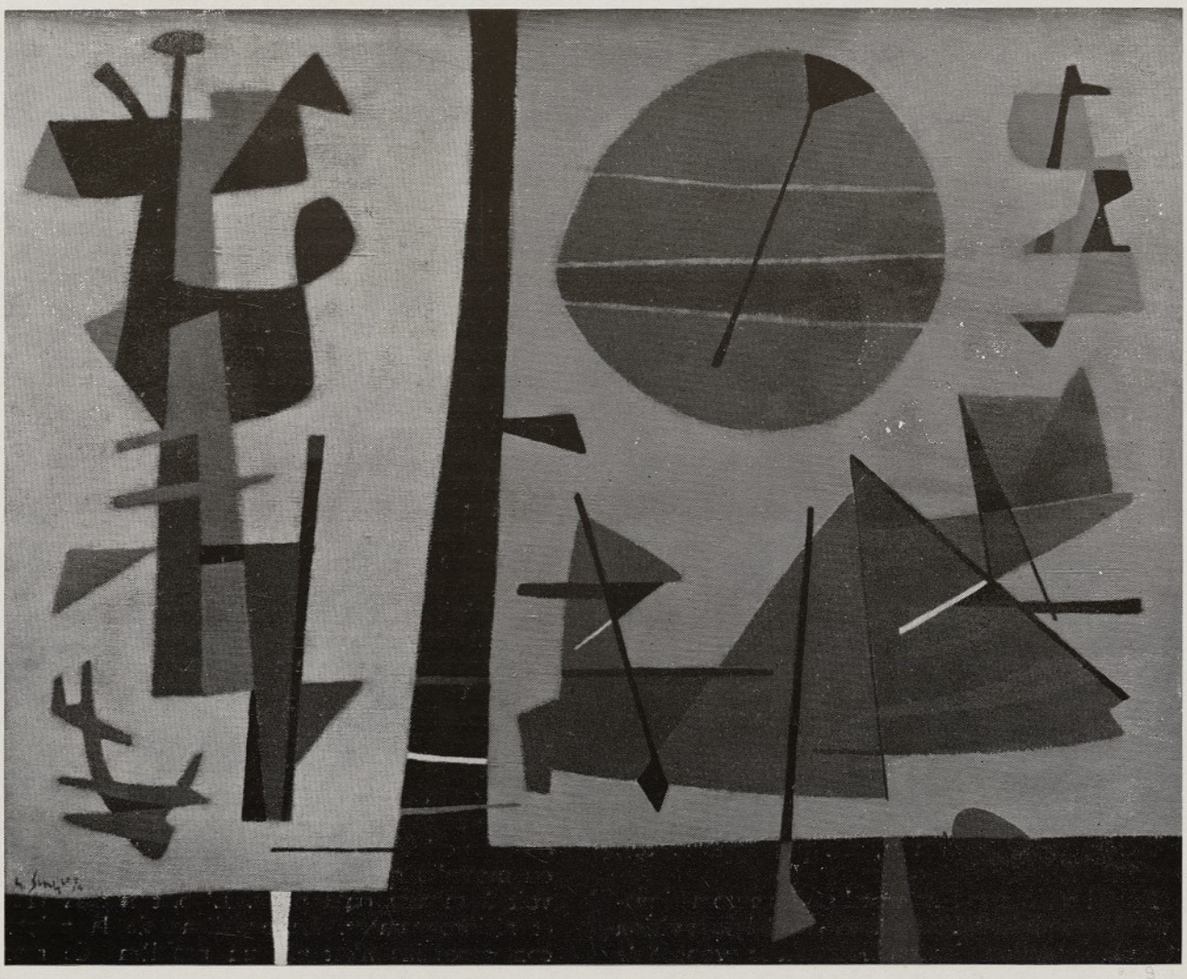
On ne jouera pas au prophète. Mais il paraît acquis deux choses. Que le problème des relations figuratives de l'Espace et du Temps constitue la trame de toute représentation plastique et que l'introduction du Temps ne constitue pas un nouvel élément dans le jeu éternel des images. Que surtout, dans notre époque comme dans toutes les autres, le problème figuratif ne constitue pas un problème de reconnaissance et de transposition fidèle d'un réel donné dans l'absolu, mais un problème d'invention et de création véritable. L'artiste ne découvre pas par parties des éléments de vérité dans la nature — que ce soit du reste dans le domaine de l'action ou dans celui de l'analyse des perceptions sensibles ou mentales que s'exerce son activité. Le peintre voit à mesure qu'il peint. L'objet fait sa vision et réciproquement. Le problème de la peinture contemporaine n'est pas un problème de repré-

sentation et de perception, mais un problème d'organisation.

Cette organisation concerne, à la fois, le champ abstrait de la vision et le champ matériel de l'écran plastique fixe à deux dimensions où s'inscrit nécessairement le signe fixe qui apporte à l'artiste et au spectateur la possibilité d'un dialogue. Il n'existe pas de vision synthétique immédiate de l'œuvre d'art. Toute création et toute contemplation impliquent analyse et montage et se déroulent, elles aussi, dans le Temps. L'œil parcourt physiquement la surface de l'œuvre et en perçoit successivement les parties. Le film ne fait qu'orienter et contrôler une fonction perceptive fondamentale du mouvement, présente dans toute prise de contact avec une œuvre d'art. Il a modifié la technique, non la nature de la vision figurative. Aujourd'hui comme à toutes les époques, ce n'est finalement qu'en fonction d'une utilisation volontaire des techniques, et non par la vertu d'une quelconque effusion mystique, qu'un renouvellement de l'art se trouve possible. L'art n'est pas fait pour surprendre avec plus ou moins d'ingéniosité la nature. Il est construction. Les techniques viennent seconder nécessairement les efforts de l'artiste qui crée ses problèmes et sa vision lorsqu'il élabore les objets figuratifs qui lui permettent de s'exprimer. Loin d'abolir le Temps et de transporter, comme on le croit parfois, l'homme dans le domaine de l'absolu, l'art fournit à l'artiste, et grâce à lui à toute son époque, le moyen d'organiser l'expérience sensible à la mesure d'une action conforme à des intérêts et à des moyens limités. Nous avons cessé de croire à l'ordre du Temps tel que le concrétisaient les Égyptiens, les Grecs, les Chinois, les Chrétiens, mais nous continuons à nous intéresser, cependant, à leurs constructions figuratives, — comme nous continuons à attribuer une valeur dans le siècle de l'atome à la mathématique d'Euclide, — parce que nous y trouvons l'empreinte d'une puissance assez rare d'établir, dans un rapport stable et fécond pour la pensée comme pour l'action, un équilibre entre ce qui passe et ce qui demeure. Ce que nous admirons, en définitive, dans les œuvres de l'homme, ce n'est pas la vérité ou la ressemblance avec un absolu inconnaissable, c'est la qualité d'harmonie du système.

PIERRE FRANCASTEL

SINGIER. Les environs du Phare. Peinture, 1954 (100 × 81 cm) (Galerie de France)



L'intuition futuriste du « dynamisme plastique »

par Gino Severini

On peut dire qu'après Bergson et Einstein, l'espace et le temps n'ont pas pour nous une valeur absolue et n'existent pas en dehors des êtres et des objets. C'est une conclusion « relativiste ». En tant que peintres, nous sommes tenus à considérer le problème du point de vue artistique et le plus près possible de la vie quotidienne, mais nous ne pouvons pas nous priver, et même on doit les rechercher, de toutes les notions scientifiques susceptibles de nous aider dans notre travail.

L'effort de certains artistes de 1910, tendant à résoudre le problème de l'espace, et donc du volume, par une géométrie non-euclidienne, dénote le désir de s'appuyer sur la science. Les cubistes et les futuristes, donc, parlaient déjà d'un univers à quatre dimensions, dont le *temps* était une des dimensions. On sait qu'en géométrie il y a autant d'espaces que de dimensions envisagées; les futuristes eurent l'idée de concevoir le tableau selon deux espaces différents, celui relatif au tableau, créé pour lui, et celui dans lequel vit le spectateur, lequel, n'étant pas immobile, crée à son tour autant de dimensions que de positions différentes. De là, la théorie du dynamisme plastique qui, selon Apollinaire, permettrait aux peintres de passer de la mélodie à la symphonie. Ce rapport entre le spectateur et les formes tracées sur le tableau n'a été envisagé que par les futuristes, et ce fut dans un ton polémique, qu'ils l'exprimèrent dans leur manifeste de 1910 par ces mots : « Nous mettrons les spectateurs au centre du tableau ». Les moyens par lesquels ils donnèrent une forme à cette idée, étaient forcément *empiriques,* mais ils contenaient l'intuition d'espaces intermédiaires, espaces mathématiques qui sont l'objet de la géométrie non-euclidienne. En réalité, la solution pratique de cette union entre les deux espaces, celui de l'art et celui du spectateur, est dans l'union entre l'architecture et la peinture, celle-ci entendue non en tant que « panneau-décoratif », peint sur le mur mais étranger au mur (peut-être à l'insu de l'architecte), mais plutôt en parfaite collaboration avec lui, comme aussi Le Corbusier l'avait envisagé.

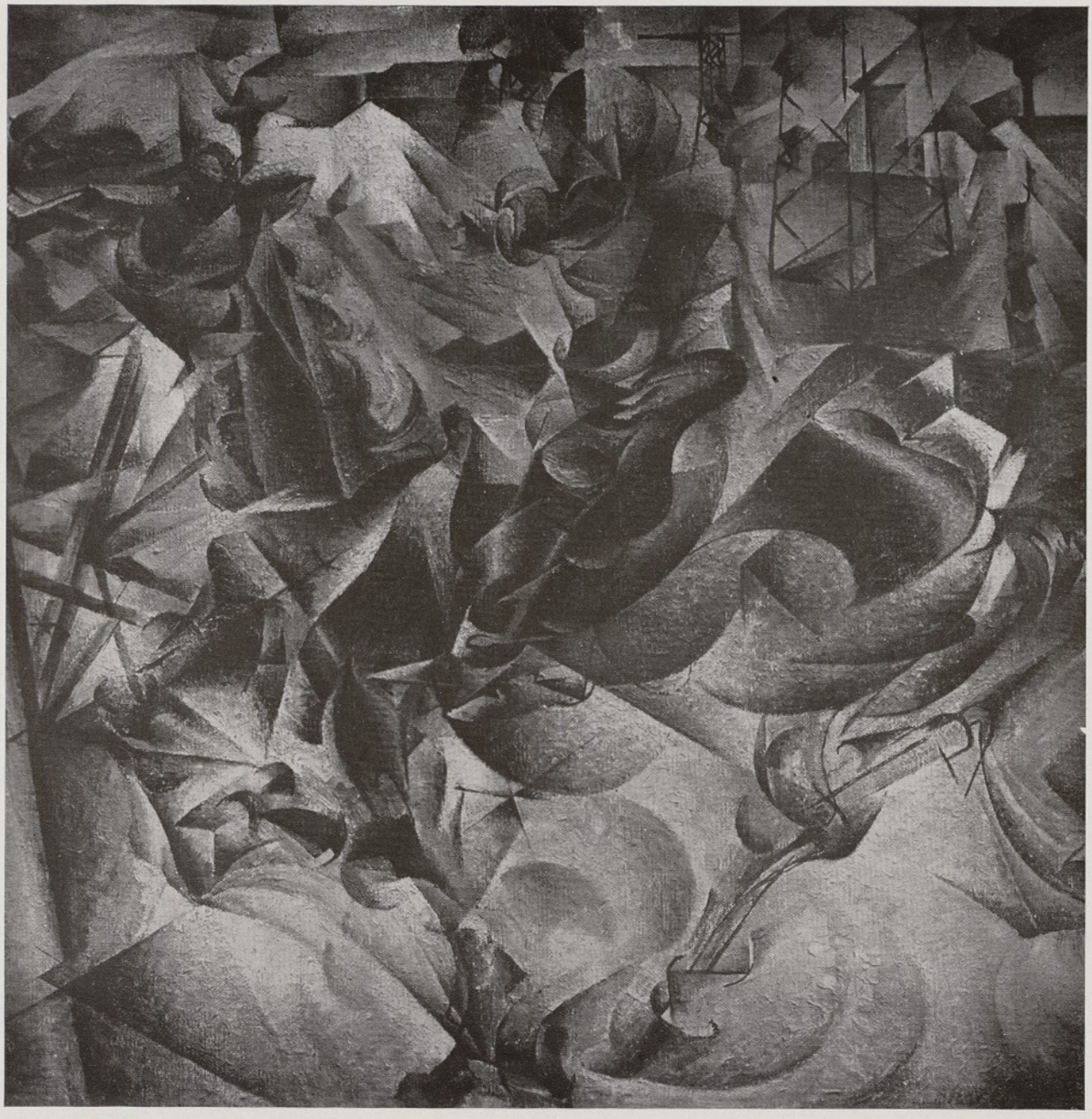
Cette conjugaison des deux espaces est beaucoup plus aisée pour la sculpture.

L'intuition futuriste du « dynamisme plastique » a été, en 1910-1912 et aussi maintenant, superficiellement interprétée (excepté par Apollinaire), mais elle a ouvert des horizons à quelques artistes, surtout parmi les abstraits, c'est pourquoi je ne comprends pas l'hostilité grandissante contre l'abstraction géométrique, d'autant plus que par la géométrie et le nombre l'artiste est toujours relié à l'univers; naturellement j'entends les recherches géométriques et mathématiques authentiques et non les vagues géométrisations qui dégénèrent le plus souvent en bas décorativisme.

En conclusion, l'espace du peintre n'est pas celui dans lequel on vit, ni celui du sculpteur, ou de l'architecte, et non plus celui du physicien, et il n'est en réalité ni à deux, ni à trois, ni à quatre dimensions; c'est un espace qui change de forme et de dimension, étant sujet à de nombreuses variations qui sont relatives aux différentes perceptions de l'artiste, et aussi à sa technique, et à la matière employée. Par exemple l'espace du mosaïste, celui du peintre verrier, celui de la fresque ou de la peinture à l'huile: autant de concepts d'espaces différents les uns des autres. Les cubistes réservèrent un espace spécial pour la couleur.

Ainsi, selon Focillon, dont je résume le point de vue, l'espace du peintre est à N dimensions.

La notion de cet espace multidimensionnel est reliée à une conception dynamique de l'*étendue* et inhérente à l'union de l'espace et du temps. Nous avons ainsi une autre notion, celle de simultanéité. Au sujet de cette notion il y eut quelques divergences à l'époque d'Apollinaire, entre celle qu'il attribuait



BOCCIONI. Élasticité (Cheval + Cavaliers + Paysage), 1912 (Collection Jucker, Milan)

à Delaunay et celle des futuristes. Mais le problème est clair; pour Apollinaire et Delaunay, il s'agissait de la simultanéité dans le contraste de couleurs; pour les peintres futuristes, et selon le dynamisme plastique, il s'agissait vraiment d'événements simultanés, comprenant couleurs et formes en mouvement; c'était une intuition métaphysique, qui renfermait implicitement une recherche physique, démontrable par un raisonnement relativiste (Einstein).

En réalité donc, on ne peut pas avoir une idée de l'espace en accord avec nos aspirations de peintres, sans simultanéité.

Cette conclusion qui a été tout à fait intuitive, est en accord avec la science, selon laquelle l'*immobile* n'existe pas; donc, si nous ne voulons pas nier le témoignage de nos sens, nous devons admettre désormais que le simultané s'inscrit et est perçu dans le *mobile*.

Scientifiquement la simultanéité ne peut pas être

SOFFICI. Le bal des Pédés, 1913

mesurée; nous la concevons cependant sans contradiction à travers sa variabilité.

Les distances entre tous les points de perception qui varient continuellement, et qui comportent une infinité de degrés, correspondent aux différents états de conscience qui mystérieusement s'unissent dans une forme et dans l'œuvre. Boccioni les appela « *états d'âme plastiques* ». La simultanéité se réalise pour nous, en définitive, dans l'œuvre; elle est l'acte créateur lui-même. (Pour le mathématicien, elle se réalise dans une équation.)

Que le peintre s'intéresse à ces problèmes du

SEVERINI. Danseuses espagnoles au Monico (application de paillettes), 1913

double point de vue artistique et scientifique, c'est en principe louable et même utile. Depuis longtemps j'ai défendu l'idée d'une union entre la Science et l'Art; mon livre : *Du Cubisme au Classicisme* (Esthétique du compas et du nombre) fut, en 1921, très sévèrement accueilli par la critique parisienne en général. Je n'ai cependant jamais confondu l'une avec l'autre ces deux activités.

Aujourd'hui encore, je considère nécessaire de faire remarquer que mes réflexions sur l'espace nous conduisent sur le plan de l'abstraction mathématique, et celle-ci nous permet de réaliser un univers à quatre dimensions, qui n'est pas tout à fait l'univers imaginaire, supersensible et surnaturel rêvé par le poète et le peintre ou le mystique, il peut seulement nous y conduire.

La beauté qui se dégage de la mathématique, de la géométrie et de la physique est indéniable, mais la beauté à laquelle tendent la poésie et l'art est d'un autre ordre. Une réalité géométrique ou mathématique ne sera jamais une réalité artistique; ceci il ne faudrait pas l'oublier.

En notre temps, il ne manque pas d'exemples d'œuvres intéressantes pour l'effort intellectuel et les connaissances qu'elles ont demandés, mais entièrement inexpressives et sans « signification ». Le point de rencontre entre l'équation et le poème, voilà ce qui devrait être le but enivrant des jeunes d'aujourd'hui.

GINO SEVERINI

L'art de Klee, la ligne et le Temps

par Gillo Dorfles

Sinuosités, cocons qui se dévident laissant derrière eux quelque chose comme la bave subtile d'une araignée, ou bien signes détachés et impérieux qui sabrent la toile, ou même lignes nettes, zigzagantes et anguleuses ou encore flèches mystérieuses et péremptoires qui indiquent un chemin ou un ordre; mais toujours lignes vitales, qui ne sont pas marquées par la règle et le compas mais tracées par des rythmes organiques, psychogrammes d'une âme sensible et souffrante.

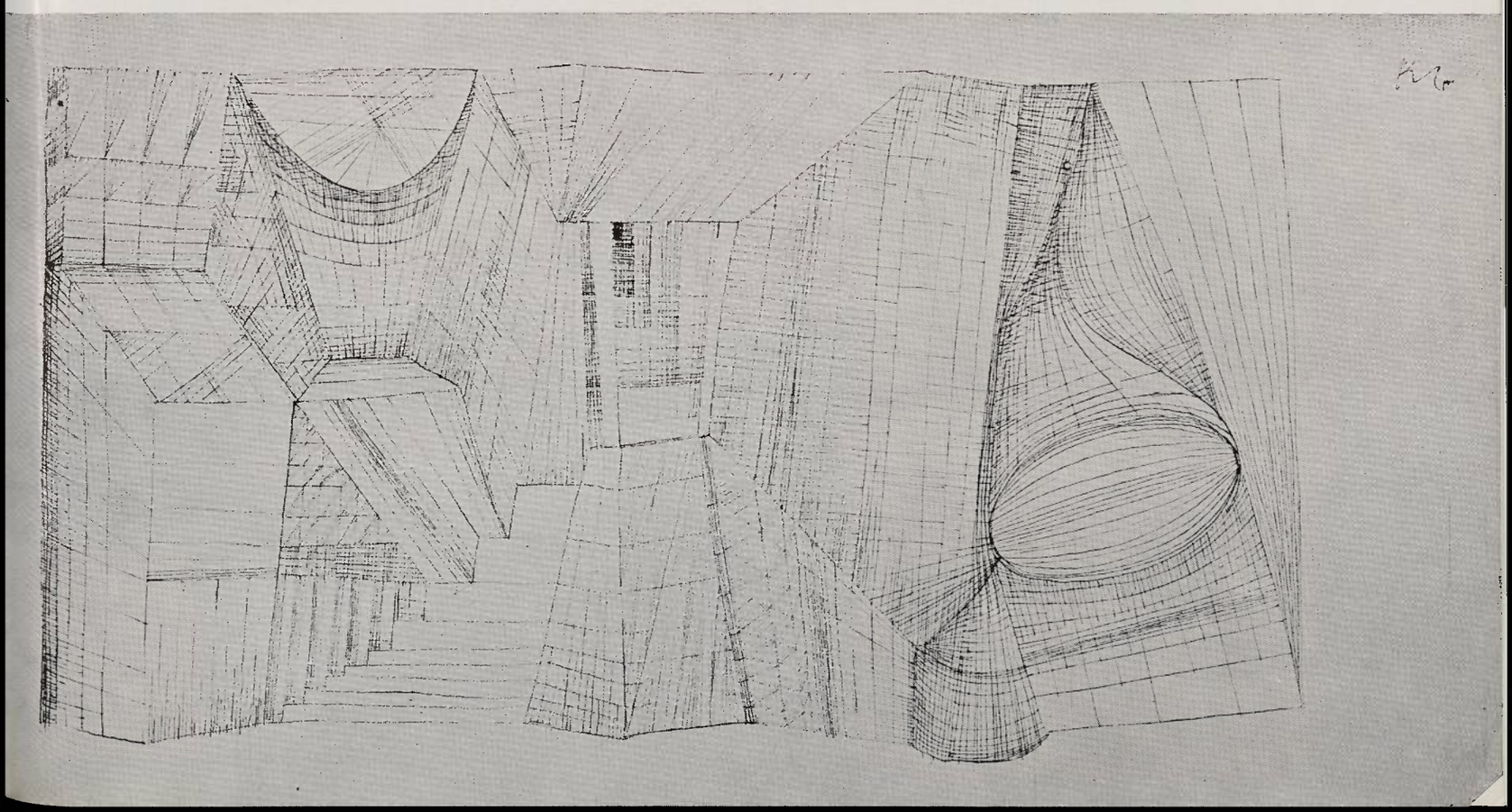
Présente partout dans les tableaux de Klee, la ligne, subtile, presque impalpable qui construit et détruit, qui tisse et assujettit en une succession les instants discontinus qui tous ensemble forment une *durée* : cette durée où l'élément du temps est suscité précisément par la somme des infimes instants juxtaposés et interdépendants.

Là où il y a une ligne, il y a un parcours; là où il y a un parcours, il y a une direction qui, à travers l'espace, rejoint le temps.

Et Klee, dans sa vie rapide et intense, paralysée seulement dans les dernières années par la terrible maladie qui insensiblement l'isolait et l'immobilisait, Klee, jusqu'à son dernier geste, a lutté contre l'espace, contre la dure cuirasse de la matérialité spatiale, à la recherche de ce devenir fluide qui, comme l'eau d'un Léthé mystérieux, conduit l'homme vers un futur sans limites.

La fin de Klee, la très triste fin de ce grand poète, de ce grand musicien de la peinture, de ce peintre

PAUL KLEE. Dessin (Collection particulière, Milan)



qui sut faire entrer dans la peinture les concetti de la poésie et les rythmes de la musique, vint par un rétrécissement progressif jusqu'à sa mort de sa mobilité physique, comme si la nature avait voulu le punir pour avoir eu la volonté et l'ambition de dominer l'espace plastique, de l'asservir aux suggestions de sa créativité chronologique.

A travers l'œuvre de Klee, en fait, se présente à nous un des plus extraordinaires *langages* de l'art moderne : à travers ces signes menus, filiformes, diaphanes, se révèlent à nous toutes les angoisses et les catastrophes récentes, les recherches scientifiques, les découvertes psychologiques et, par-dessus tout, le sens du temps : le *Zeitgeist*. Nous vivons — quand nous nous perdons en contemplation devant ses peintures — dans une multiplicité de temps : le temps de la poésie que les mots énigmatiques de ses titres suggèrent, le temps de la musique, le temps du cinéma; temps tourbillonnants et temps ralentis, parce que, même là où la ligne s'arrête, nous retrouvons souvent le temps qui devient une scansion de rythmes qui se dissolvent dans le néant.

✦

La prétendue temporalisation de l'espace dans les œuvres des Cubistes ne fut en réalité qu'une accentuation de la spatialité picturale : le fait d'assumer l'objet, de le décomposer dans ses diverses projections dimensionnelles, de le casser, de le mettre sens dessus dessous et, de là, le reconstituer en juxtaposant ses fragments, créait aussi une vision multiple et simultanée des structures et points de vue divers, mais confirmait leur distension sur la superficie toujours plus plate de la toile, menait donc à un retour à la bidimensionnalité et non, comme tant de critiques ont cru pouvoir le soutenir, à une tétradimensionnalité (entendant, par quatrième dimension, l'intervention d'une dimension temporelle à côté des trois dimensions spatiales).

Toute autre, au contraire, est la façon de Klee de poser le problème. Le maître bernois se sert, c'est vrai, de quelques découvertes cubistes, futuristes, dadaïstes qui, on le sait, étaient dans l'air, et, dans certains de ses tableaux, il est facile de discerner une parenté tant avec le cubisme qu'avec le surréalisme, comme avec la peinture métaphysique italienne (comme le note Carola Gedion-Welcker [1]); mais, si l'on fait abstraction de l'atmosphère toujours si personnelle de son monde intérieur et ténébreux, si on fait abstraction de la sensibilité magique et mystérieuse de ses toiles, ce qui nous frappe c'est sa façon de faire entrer dans la peinture de son époque un élément vraiment neuf. Cet élément nouveau est, pour préciser, l'entrée du temps dans le tableau par le moyen de la ligne. La ligne est l'élément dominant de l'art de Klee. Souvent employée en une continuité ininterrompue, elle est presque toujours un *parcours. Une ligne active,* affirme le peintre dans son *Skizzenbuch* [2], est une promenade sans terme. Une promenade qui n'a jamais de fin dans le tableau; elle commence on ne sait où, on ne sait quand, elle s'achève au delà du tableau; peut-être dans ce monde futur qui ne connaît plus le temps de la terre; ce monde futur vers quoi sont tournées toutes les créatures étranges, magiques, microscopiques, télescopiques, démoniaques, angéliques, sexuelles, ancestrales et embryonnaires, qui forment l'armée secrète et hallucinante de l'artiste.

La ligne de Klee est donc un parcours dans le temps; et c'est pour cela que, comme nous l'avons déjà affirmé [3], Klee, bien qu'il se soit servi de la surface à deux dimensions et donc ait abandonné la profondeur de l'espace atmosphérique traditionnel, a pourtant conservé un sens de l'espace vibrant et dynamique où les formes sont toujours en mutation, où chaque forme existe seulement autant qu'elle apparaît avec l'aspect d'une métamorphose en cours.

L'analogie qui, selon certains auteurs (Sylvester), existerait entre le langage graphique de Klee et le langage musical de la dodécaphonie (par l'absence d'un « point focal » dans les dessins du peintre qui s'apparenterait à l'absence d'un « centre tonal » dans les compositions dodécaphoniques) me semble un peu hasardeuse. Rien en Klee de la syntaxe de fer de la dodécaphonie, rien des lois fixes qui régissent la construction et l'articulation des séries [4]. Mais le fait qu'un tel parallèle ait pu être tenté, indique l'importance du rappel de l'élément musical comme *leitmotiv* dans l'œuvre de Klee. Indubitablement, Klee, qui comme on le sait fut aussi musicien et avait un entretien journalier avec son violon, tira de la musique beaucoup de son inspiration et, dirai-je, il en tira même une *technique* de la composition. Sa ligne, en effet, est une mélodie dont la vibration s'étend sur la surface du papier ou de la toile, tantôt seule, tantôt accompagnée par d'autres voix, tantôt soutenue harmoniquement par la gamme des couleurs ou l'intensité du clair-obscur.

Et ceci n'est pas seulement mes propres inductions : dans son petit livre désormais populaire *Sur l'art moderne* [5], Klee reconnaît à la ligne la valeur d'une *mesure,* au clair-obscur la valeur d'un *poids,* à la couleur celle de la *qualité* et il admet par là, implicitement, qu'à son *ductus* linéaire s'ajoute une gradation de valeurs assimilables aux tons et aux timbres et fournies respectivement par le clair-obscur et les couleurs.

Klee, on le sait, se servit de la ligne de bien des façons : tantôt comme un trait décoratif; tantôt comme un élément architectonique structural, et quelquefois, son dessin atteint une précision de sens presque absolue. Observons, par exemple, son « Ad Parnassum », les lignes précises, nettes, bien marquées, sont vraiment et proprement des symboles représentatifs qui indiquent un chemin et une

1. Paul Klee. Verl. Gerd Hatje. Stuttgart 1954.
2. Cf. *Paedagogisches Skizzenbuch,* München, Langen 1925.
3. Cf. Dorfles, *Klee,* Milano 1951, et *Dessin et mélodie de Klee* dans « *Discours technique sur l'art* ».
4. Cf. A. D. Sylvester, *Paul Klee* in « *Les temps modernes* », 1951.
5. Cf. Klee, *On modern art,* Faber & Faber.

PAUL KLEE. Voie principale et voies secondaires, 1929 (Biennale de Venise, 1954)

« Les montres ont permis l'apparition de formes nouvelles de la jalousie amoureuse ».

Le Temps de la vie et de la pensée

« Le Temps agile et escamoté »
(Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*)

Ce que l'on nomme parfois le *Temps biologique* — employant ainsi un terme dont il ne faudrait pas forcer le sens — n'est autre que le temps physique capté en un point de son action où il intervient dans l'intimité des phénomènes vitaux. Étude des rapports entre les vitesses d'évolution des espèces vivantes et leurs aptitudes inégales à la différenciation et à la ramification (Schmallausen); des contrastes entre la vie prénatale et la vie postnatale; des lois — à la vérité fort contestées — qui gouvernent les vitesses de cicatrisation des plaies (Lecomte du Nouy); des rythmes propres aux différents tissus, musculaires, nerveux ou autres (notions de chronaxie et de rhéobase, introduites par Lapicque et son école); toute une gamme de phénomènes nous conduit, par gradations insensibles, du temps de la biologie pure au temps de la psychologie subjective, en passant par la plaque tournante de la neurophysiologie.

On sait combien — du berger au citadin, du nordique au méridional, de l'hypo à l'hyperthyroïdien — l'appréciation du temps vécu varie d'un homme à l'autre; pour un même individu elle évolue, en même temps qu'il avance en âge, avec une stupéfiante élasticité. Une année d'enfant lui paraît durer un siècle, une année de personne âgée un jour, de sorte que l'on a pu dire qu'un garçon de treize ans a l'impression d'avoir vécu plus longtemps qu'un vieillard. Cette variabilité peut encore se manifester, de manière non négligeable, à des intervalles peu éloignés au sein d'une même période. Le temps passe vite lorsque nous assistons à la projection d'un film passionnant, nous trouvons le temps long quand nous nous ennuyons, et la fièvre étire interminablement les secondes, les minutes et les heures du malade. En développant la notion d'exactitude dans la vie courante, en aiguisant la conscience d'un retard par sa mesure, les montres ont permis l'apparition de formes nouvelles de la jalousie amoureuse et de la nervosité.

L'infrastructure biologique de toutes ces impressions commence à nous être connue. Notre mesure subjective du temps, — notre estimation de la seconde, — varie de manière régulière avec notre température intérieure (François, 1927), au point que l'on pourrait presque — à défaut de thermomètre — je ne dirais pas prendre la température d'un malade en lui demandant de battre la seconde, du moins s'en faire une idée grossière. Des expériences déjà nombreuses ont retrouvé des lois analogues dans les espèces animales très différentes. Beling, en 1929, et Wahl, en 1932, habituèrent des abeilles à venir ponctuellement chercher du sucre toutes les trois heures dans un lieu donné; après un certain temps d'apprentissage, elles ne se trompaient jamais de plus de quelques minutes; par contre, une élévation ou un abaissement de la température extérieure entraînait invariablement des avances ou des retards liés directement à cette variation de température et du même ordre de grandeur que chez l'homme. Poussant plus loin encore cette enquête sur les racines profondes de la sensation de plus ou moins grande rapidité du temps, Hoagland a ingénieusement analysé les rythmes alpha des électroencéphalogrammes de malades fébriles, en même temps qu'il prenait leur température et leur demandait de compter des secondes. Son enquête, modèle de subtilité scientifique, lui a permis d'éclairer les phénomènes précédents, en montrant que l'élévation de température active — par l'intermédiaire d'enzymes spécifiques — des combustions de glucides dans le cerveau, suivant une loi bien connue d'Arrhénius. La période de ces mêmes ondes alpha se trouve en étroite connexion avec ce que les psychologues appellent le « temps spécieux », ou encore l' « instant non ponctuel » — cet intervalle de temps qui est senti comme un présent qui dure[1]. C'est dans cette électricité et dans cette chimie cérébrales que notre subjectivité prend sa source.

1. Quelle est sa durée réelle? D'un dixième de seconde pour les uns à douze secondes pour William James.

JEAN ARP. Horloge. Relief coloré, 1924 (75 × 75 cm) (Collection Graindorge, Liège)

Entre le temps psychologique et le temps physique, il existe un peu la même relation qu'entre un paysage vu par plusieurs peintres et la réalité naturelle. Chaque artiste nous offre une image différente de ce qu'il a vu; peut-être est-ce cette diversité qui fait le seul prix de l'art. Ces différences entre chaque tableau et le paysage proprement dit constituent sans aucun doute des réalités au moins aussi profondes à leur manière que celle du monde extérieur. Mais il serait ridicule d'invoquer la réalité de la subjectivité du peintre pour nier ou pour lui subordonner l'existence des fleurs ou des montagnes. Déformation n'est pas création.

Image mentale du temps réel, le soi-disant *Temps psychologique* se réduit de même à la conscience assez confuse d'un complexe. L'analyse y retrouve l'ordre et l'allure de diverses sensations cœnesthésiques intimement amalgamées aux sentiments qu'éveille la plus ou moins grande richesse de notre kaléidoscope spirituel. Démêler cet enchevêtrement en toute impartialité, telle est la mission d'une psychologie objective.

L'étude de la succession, de l'enchaînement et de la durée des phénomènes mentaux dans le temps réel (c'est-à-dire dans le temps scientifique) pourrait-elle apporter une contribution à la physique du Temps dont elle ne serait, de ce point de vue, qu'un prolongement? Ce n'est évidemment pas impossible, quoiqu'il ne semble pas qu'on puisse espérer des récoltes sensationnelles dans cette direction. Il appartient surtout aux psychologues d'observer le retentissement du temps physique dans la pensée et de mettre en lumière la genèse de cette obscure germination qui s'épanouit en conscience.

Une telle ambition ne saurait se satisfaire de procédés médiocres. Il ne faut rien moins qu'une pénétration merveilleuse et des antennes d'une précision et d'une délicatesse incomparables pour explorer ce labyrinthe. La recherche des mécanismes du souvenir et de la mémoire forme sans doute le chapitre central de cette étude. On pourrait citer, par exemple, l'explication — par une « mémoire du présent » dont le déclenchement serait aberrant — du phénomène de « fausse reconnaissance ». Entrevue par Bernard-Leroy dans sa thèse de 1898, reprise et perfectionnée, en 1908, par Henri Bergson, — avec qui, sur ce point, nous nous trouvons d'accord, — elle constitue un spécimen aussi juste que nuancé de la méthode scientifique en psychologie.

Mais est-il un seul de nos sentiments, une seule de nos tendances ou de nos idées qui n'infléchisse ou ne colore notre perception de la durée? Temps de l'espérance ou de la résignation, temps des regrets ou des désirs, temps de la terreur ou de l'amour, ces grandes et émouvantes figures nous exhortent à nous pencher sur la symphonie de notre vie intérieure pour saisir le travail infiniment compliqué par quoi nous glissons insensiblement et presque irrésistiblement d'un phénomène physique à une projection de notre personnalité.

De l'étude expérimentale des lois de la perception à la prospection de la jungle des rêves[1], est-il un seul chapitre de la psychologie qui n'entretienne aucun rapport avec notre sujet? La psychologie de l'enfance nous fait assister à la construction, pierre par pierre, de la notion de temps, que Jean Piaget[2] rapproche curieusement du temps de la Relativité; la psychopathologie des aliénés (P. Janet, H. Baruk, etc...) nous offre le spectacle déroutant de malades insensibles à la distinction du présent et du passé; est-ce le même mécanisme qui semble suspendre le cours du temps dans l'extase mystique ou qui l'accélère ou le ralentit dans les intoxications par le haschich ou la mescaline?

Que d'enseignements nous pourrions tirer de ces pêches miraculeuses que des écrivains entreprennent sans se soucier des classifications scolastiques. De toutes ces libres enquêtes, — dans lesquelles excellent les romanciers de langue anglaise: James Joyce, Henry James, Virginia Woolf, William Faulkner, — celle de Marcel Proust: *A la recherche du Temps perdu* restera comme un modèle inoubliable du véritable esprit scientifique illuminé par la magie de l'art. Que d'indications l'on pourrait extraire d'un examen rationnel des techniques et des esthétiques musicales, ou des procédés employés en cinématographie pour suggérer au spectateur l'impression du temps qui s'écoule, et lui imposer l'horloge particulière à chaque film; par exemple la succession de plan sur plan pour marquer une action, et l'emploi du fondu enchaîné pour des passages plus documentaires et plus passifs. La peinture elle-même, que l'on a coutume d'opposer, comme art de l'espace, à la musique, art du temps, est cependant fortement imprégnée de la sensation de l'écoulement de la durée. De tendances parfois objectives, mais le plus souvent révélatrices du temps de l'artiste, ou de celui du public auquel elles sont destinées, les œuvres plastiques attendent encore l'esthéticien qui saura délicatement mettre à nu leurs attaches temporelles.

✦

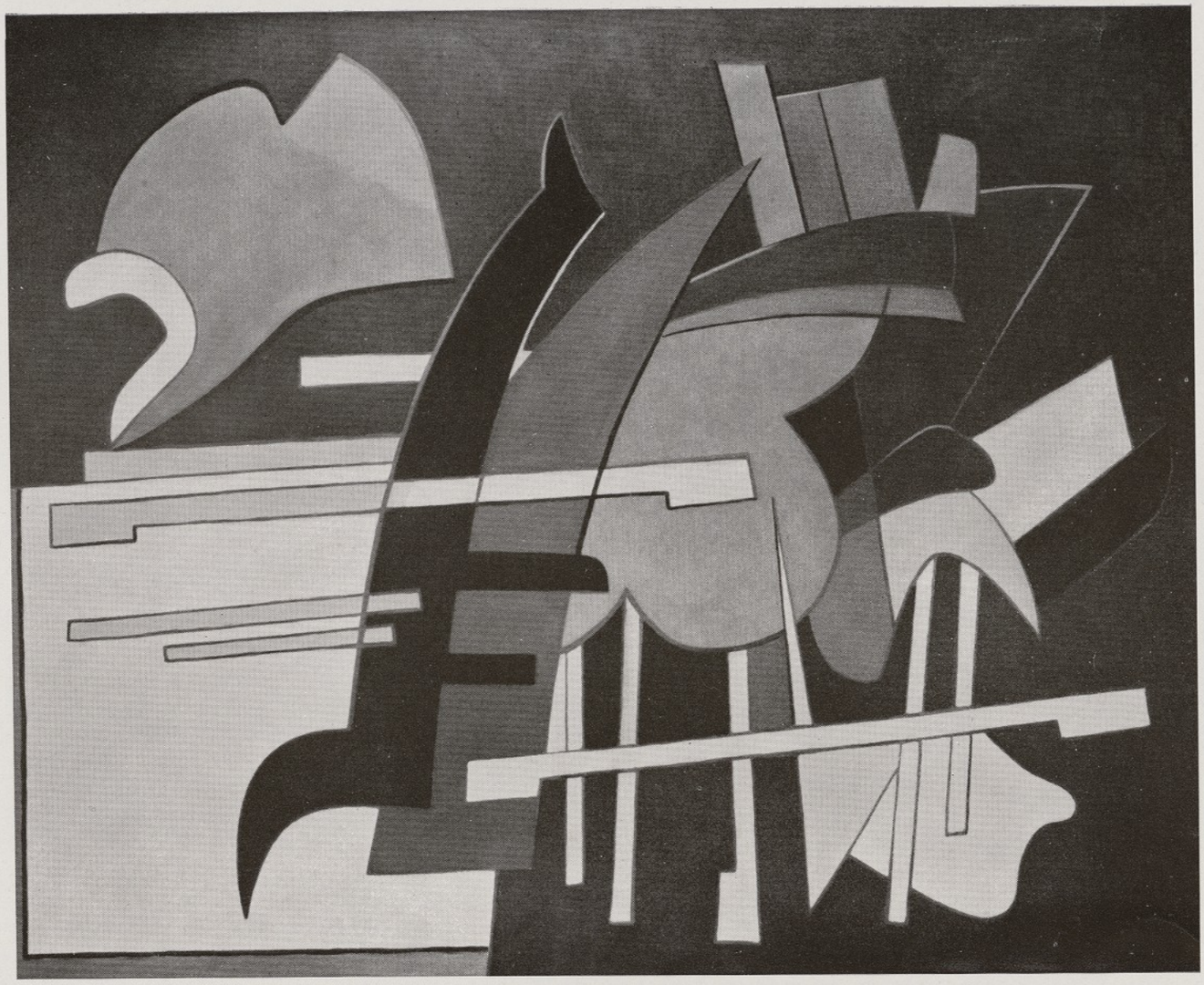
Peut-on parler du temps d'un individu isolé? A y bien regarder, nous n'en connaissons probablement aucun exemple pur.

On admirera, certes, le réalisme de Daniel de Foë qui a su marquer, en touches rares mais bien posées, la dégradation progressive du temps pour Robinson Crusoé, dégradation qui accompagne le détachement progressif des liens humains. Mais il s'agit là des altérations produites dans la mentalité d'un homme retranché de son milieu social et condamné à vivre dans la solitude. Une étude psychologique de la conscience du temps resterait incomplète si elle négligeait, — de la fête de famille au camp de concentration, de la réunion sportive à la manifestation populaire, — le terreau humain dans lequel s'enfoncent ses racines. Rappelons, à cet égard, la pénétrante théorie de Maurice Halbwachs sur la mémoire considérée comme phénomène social.

En cette matière l'observation directe gagnerait à s'appuyer sur l'étude des usages et des conventions dont la texture conserve les empreintes des mœurs et des conceptions de jadis: en particulier les langages et les calendriers.

Il faudrait reprendre l'examen du vocabulaire de chaque langue, en éclairant la classification des parties du discours et aussi la signification de certains mots à la lumière de la psychologie du temps. L'analyse de la syntaxe du même point de vue — et spécialement celle des conjugaisons comme l'aoriste, qui

1. Cf. Marguerite Combes, *Le rêve et la personnalité*, chapitre XI: « Le temps dans le rêve ».
2. Cf. J. Piaget, *Le développement de la notion de temps chez l'enfant*, (1946).



MAGNELLI. Points d'hostilité nº 1. Paris, 1944 (Collection Dotremont, Bruxelles)

est plus fréquent dans les langues primitives — ou l'étude de la langue des indiens Hopis — qui auraient, paraît-il, une forme grammaticale pour désigner le temps ponctuel — fourniraient des moissons plus intéressantes encore.

Les civilisations ont une conscience plus ou moins intense de ce que l'on pourrait appeler — avec les mêmes réserves que précédemment — le *Temps historique*. Comment comprendre l'idée que se faisaient de la durée les Mayas, ce peuple qui tenait pour indispensable de préparer ses calendriers des dizaines de milliers d'années à l'avance!

Il n'est d'ailleurs pas nécessaire de sonder un passé aussi reculé pour y trouver des anomalies. Souvenons-nous combien, juste avant la guerre de 1914, la plupart des Français avaient l'impression qu'il n'y avait, en quelque sorte, plus d'histoire, si ce n'est dans les livres de classe ou les travaux des érudits. Le point le plus bas de cet « hypochronisme » est sans doute ce que l'on appelle « l'époque 1900 ».

Une très large partie de la société était devenue à peu près insensible à l'écoulement du temps. Il entre certainement bien des regrets dans la tendance actuelle qui remet cette époque à la mode. La « locomotive de l'Histoire », évoquée par Karl Marx, n'apparaît plus maintenant comme une fleur de rhétorique; avec les épreuves et les surprises de ces dernières années, la sensation du « temps historique » — cette sensation que les révolutions et les guerres portent à son paroxysme — a reconquis violence et densité.

Le Temps mathématique, forme simplifiée du Temps physique

Ce qu'on appelle le *Temps mathématique* se réduit à de l'espace. Il a la structure d'une droite, ou du moins d'une ligne ouverte et qui ne se coupe pas — si ce n'est dans des romans de Fiction Scientifique. Il est continu, c'est-à-dire que deux instants, aussi rapprochés qu'ils soient, enferment une infinité d'instants intermédiaires. Il est orienté, c'est-à-dire qu'il possède un sens — la fameuse flèche du temps — qui va du passé vers l'avenir. Enfin, il existe sur cette ligne un point — l'instant présent — qui se déplace.

Le caractère linéaire du temps correspond au fait — ou à notre conviction — que de deux instants différents, il y en a nécessairement un qui se situe avant (ou après) l'autre, et qu'il ne peut y avoir d'autre relation que celle d'antériorité (ou de postériorité) entre ces deux instants. Encore faut-il que ces deux instants soient repérables dans une portion de l'espace où les objets réagissent entre eux, de sorte que l'on peut y définir la simultanéité et y retrouver des liens de causalité. Cette linéarité, et aussi, la continuité du temps appartiennent à sa réalité physique, plus exactement à sa réalité macrophysique. Son irréversibilité n'est pas envisagée dans les mathématiques classiques — il serait plus juste de dire dans les mathématiques de la mécanique classique — mais, en s'adaptant à l'énergétique et en s'élargissant vers le Calcul des Probabilités, les mathématiques modernes ont su la retrouver. Et Vito Volterra a conçu des intégrales qui manifestent, en quelque sorte, des phénomènes d' « hérédité ».

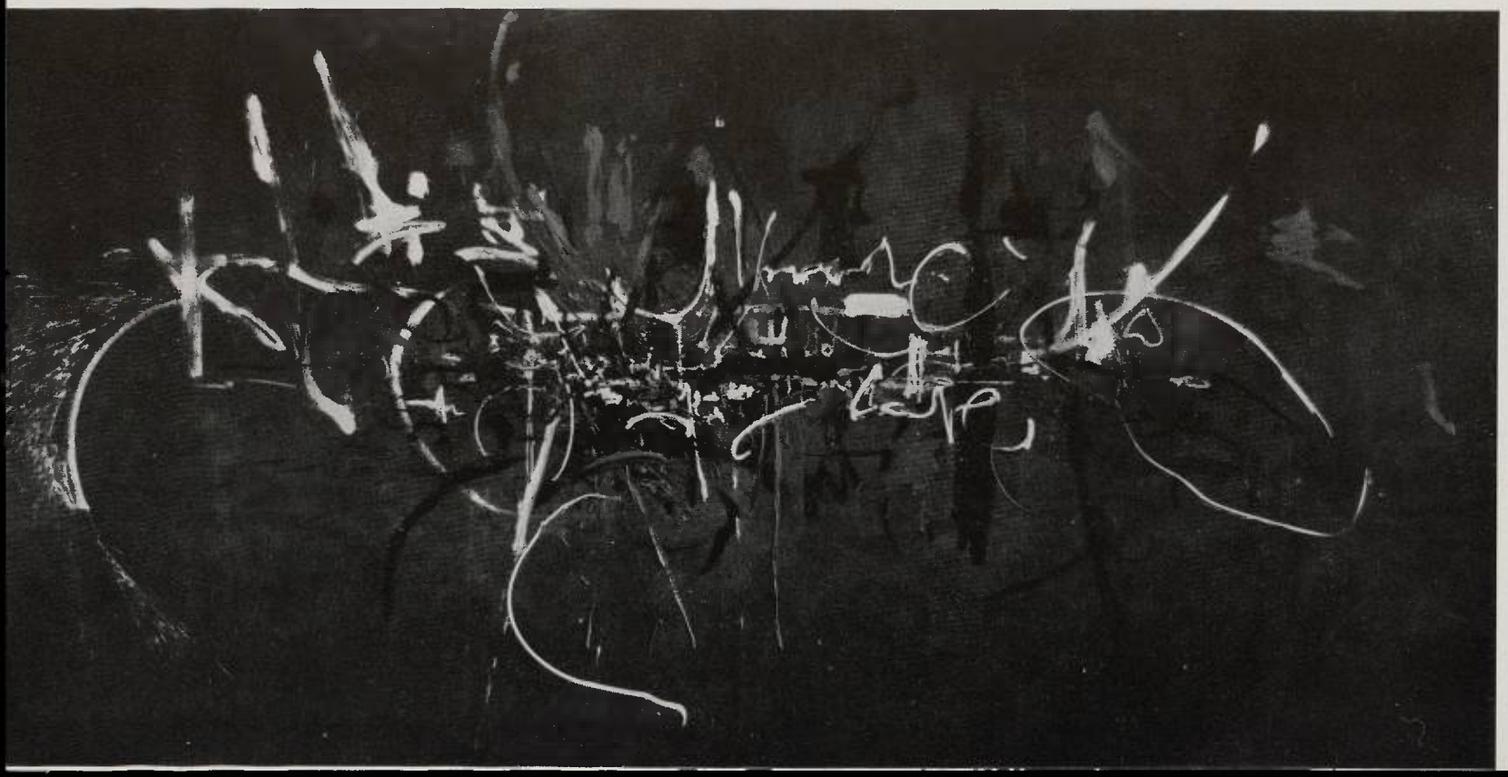
Mais ce qui échappe aux mathématiques, c'est le progrès de ce point privilégié qui se déplace sur la ligne du temps. Le temps réel est bien un espace, mais un espace animé par une qualité supplémentaire dont les mathématiques ne peuvent rendre compte. Et c'est pourquoi le Temps mathématique ne peut pas être considéré comme représentant le concret dans toute sa richesse, mais seulement la forme spatiale du temps concret. Comme toute expression analytique d'un phénomène matériel, il est une vue — juste et précieuse — de l'intelligence sur le monde extérieur; en l'éclairant il semble l'appauvrir, mais ce n'est là qu'une apparence, car cette simplification enrichit notre connaissance et multiplie notre pouvoir.

Le Temps des Choses

> « Le Temps est un enfant qui joue en manœuvrant les pions : c'est le règne d'un enfant »
>
> (Héraclite)

Ainsi, ce sont toutes les sciences, et aussi les techniques, et enfin les arts et la vie que l'on devrait interroger. C'est là seulement et non dans l'arsenal démodé des métaphysiques à prioristes que nous pouvons espérer trouver les vrilles qui vont au cœur des choses. De tous ces témoignages, aucun ne va aussi loin que celui des Sciences physiques. Ce sont elles et elles seules qui ont établi qu'il est possible de dégager un temps objectif de la gangue de nos perceptions encore imprégnées de subjectivité. Ce temps constitue un caractère des choses et non une forme *à priori* de notre sensibilité ou de notre entendement; il relève des sciences exactes

MATHIEU. Les Capétiens partout. Peinture, 1954 (Collection J. Larcade, Paris)



MARK TOBEY. Awakening Night. Tempera, 1949 (Collection E. Root)

au même titre que l'oxygène ou la pesanteur. Sa réalité est attestée par les réussites des techniques dans lesquelles il engage la physique et l'industrie. Il existerait comme le Soleil, même s'il n'y avait aucun homme pour éprouver ses effets.

On entend souvent prétendre que la mesure du temps n'en exprime pas la nature intime. Il y a quelque chose de vrai, mais aussi d'excessif dans cette affirmation, car une mesure, si elle ne livre pas la totalité du réel, n'en dégage pas moins un aspect authentique. En langage mathématique, on pourrait dire que la structure d'ordre et la structure topologique du temps réel sont respectées — ce qui est important — et même qu'il n'est pas sûr que ses propriétés métriques soient altérées de manière indéchiffrable ou profonde. Les images grotesques qui se forment dans les miroirs irrégulièrement courbes des parcs d'attractions ne sont-elles pas encore chargées d'informations riches en réalité? Plus sensibles aux différences apparentes qu'aux permanences cachées, les hommes en rient volontiers; une race d'esprit moins léger que le nôtre se servirait peut-être de ces miroirs, sans y voir matière à plaisanterie, pour mieux connaître le monde extérieur.

Du gnomon à l'horloge munie d'un balancier à compensation thermique, en invar ou en élinvar, tous les perfectionnements de la chronométrie sont donc autant de progrès vers la solution du problème du temps[1]. La durée s'engage dans chaque phénomène, elle met son empreinte sur tout objet; nous pouvons donc nous pencher sur chaque événement ou sur toute chose — ombre mouvante d'un bâton, flux et reflux des marées, cernes concentriques d'un tronc d'arbre, battement du sang dans nos artères, acuité d'un son — pour essayer d'y retrouver les secrets et le style du temps. C'est déjà une horloge

1. « Un soir, pendant l'Occupation, que je raccompagnai à sa porte Paul Valéry dont j'étais le voisin, je l'entretenais de mes difficultés; je lisais Heidegger et ne parvenais pas à comprendre sa théorie du temps. Valéry s'arrêta, me regarda : « Le temps? ». Il sortit de son gousset une grosse montre en or, et me la montrant : « Ce temps-là doit nous suffire » (ARMAND SALACROU, *Théâtre*, tome VI, note : « *Mes certitudes et incertitudes morales et politiques* ».)

que ce voile de mousseline qui, dans la mythologie bouddhique, vient effleurer, une fois par siècle, une montagne de fer, jusqu'à ce qu'il l'ait usée — définissant ainsi une « année cosmique ». Horloge encore, — si heureusement adaptée aux besoins de l'archéologie et de la préhistoire, — le Radiocarbone C^{14} (W. F. Libby) — dont la période de demi-destruction est de 5 568 ± 30 ans — qui a permis de dater avec précision un calendrier Maya, les mystérieuses ruines de Zimbabwé en Rhodésie, des manuscrits hébraïques trouvés au bord de la Mer Morte, des sarcophages égyptiens, les célèbres pierres levées de Stonehenge, les peintures murales des grottes de Lascaux. Horloges, enfin, tous les astres du firmament — et, en particulier, la Terre, le Soleil et la Lune — dont les mouvements terriblement compliqués ont du moins l'avantage de ne pas connaître de pannes et nous garantissent un temps sidéral, un temps solaire[1] et un temps légal sans défaillance, mais non sans de légères irrégularités (N. Stoyko, 1937). Les substances piézo-électriques, la spectroscopie atomique et moléculaire, la radioactivité nous proposent des moyens plus raffinés encore, non pour déterminer le temps, mais pour en mesurer de courts intervalles.

En comprimant ou en dilatant une lame de quartz, on l'électrise, c'est-à-dire que l'on provoque une migration d'une partie de ses électrons vers l'une des faces : c'est l'effet piézo-électrique direct découvert, en 1880, par Pierre et Jacques Curie; réciproquement, on amincit ou on épaissit cette lame en l'électrisant : c'est l'effet piézo-électrique inverse. Si on plonge cette lame dans un champ électrique alternatif, elle ne se contentera pas de transformer en oscillations mécaniques les oscillations électriques auxquelles ses électrons seront soumis; elle corrigera, en les traduisant, les inégalités du courant générateur du champ et imprimera à ses oscillations élastiques une régularité due à la structure cristalline quasi-parfaite du quartz. La lame se comportera donc comme un diapason microscopique, capable de vibrer à raison de plusieurs centaines de milliers d'alternances par seconde. Dès 1921, Cady appliquait ce métronome idéal à la stabilisation de la fréquence des courants alternatifs employés en T.S.F.; et en 1927, Marrison transportait ce procédé dans le premier chronographe à quartz. Les horloges à pendule des Observatoires les mieux équipés conservent le temps avec une précision de quelques millièmes de seconde par jour. Cette précision est multipliée par 3 ou 4 dans les meilleures horloges à quartz. Les substances piézo-électriques artificielles, comme le bioxyde de titane, le titanate de baryum, le niobate de plomb, le sel de seignette (bitartrate de sodium et de potassium) et ses dérivés permettront encore de dépasser la sensibilité des horloges à quartz, tout en évitant le recours à des pressions et à des voltages élevés et coûteux.

L'horloge dite « atomique » (Harold Lyons, 1948) — et qu'il serait plus juste de qualifier de « moléculaire » — est basée sur le spectre de bande du gaz ammoniac. Encore imparfaite du point de vue de sa précision instantanée et de la complexité de son montage, elle est peut-être appelée à remplacer les chronographes piézo-électriques, l'intérieur de la molécule d'ammoniac ayant une fréquence mieux à l'abri des influences externes que le cristal de quartz, sujet à une « dérive ». On a commencé la construction d'une de ces horloges qui ne devrait pas « se tromper » de plus d'un tiers de seconde par siècle.

Les progrès se commandent et s'appellent les uns les autres. Le sablier de Saturne ne sait que régler la cuisson des œufs à la coque. Il est indispensable de posséder des étalons de temps de plus en plus parfaits, pour pouvoir mesurer ces intervalles de plus en plus brefs que les nouvelles horloges réussissent à découper dans la durée.

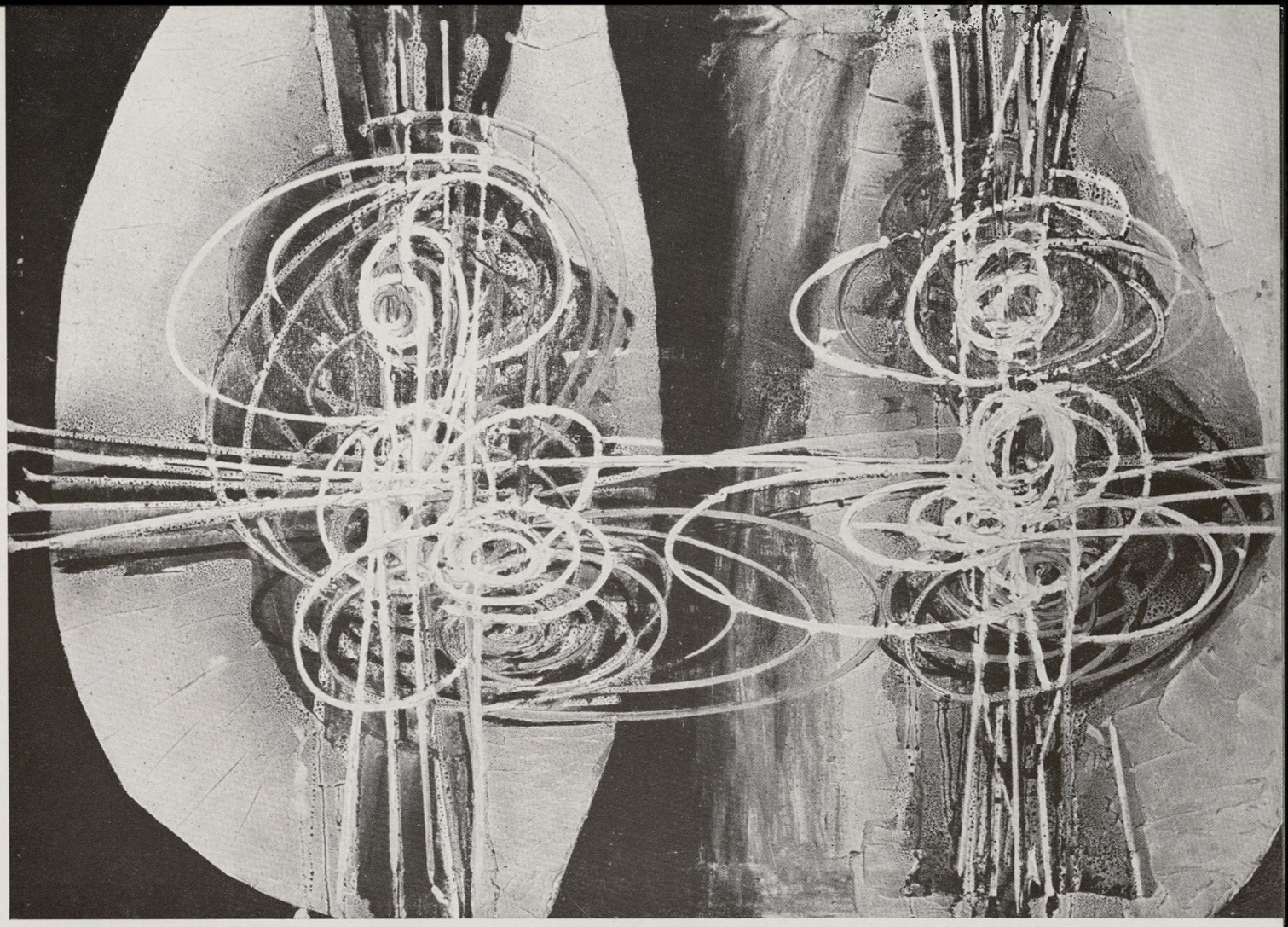
Analysées dans des spectrographes, les lumières complexes émises par des substances chimiques bien définies se résolvent en spectres dans les raies et dans les bandes desquels la science et les techniques de demain trouveront sans peine des unités de longueur infiniment plus fines et plus stables que toutes celles que nous possédons de nos jours. Outre les candidatures de la raie rouge du cadmium 114, — connue depuis longtemps, — la raie verte du mercure 198 — isotope du mercure naturel de masse 201 — la raie jaune vert des kryptons 84 et 86, — isotopes du krypton naturel de masse 83, — et une raie du xénon 136, — isotope du xénon naturel, — les prochains congrès internationaux de métrologie n'auront que l'embarras du choix. La mesure du temps profitera indirectement de ces progrès dans la mesure des longueurs.

Si la Seconde — qui garde encore une saveur humaine — reste l'unité de temps fondamentale de la physique, des techniques et de l'industrie, certaines disciplines ont dû se tourner vers des serviteurs mieux adaptés à leurs besoins. Les spécialistes en ondes ultra-courtes ont adopté le « shake », d'une valeur d'un cent millionième de seconde. Il y a moins de secondes en trois ans que de shakes en une seconde.

✦

Aussi importante que soit la mesure du temps, non seulement pour les progrès de toutes les sciences, mais aussi pour une meilleure connaissance de sa

1. D'après les travaux de Newcomb, l'année sidérale 1900 (basée sur la durée de la rotation de la Terre sur elle-même, en 1900) contient 365, 256 362 74 jours solaires moyens; on préfère se repérer maintenant à « l'année tropique » 1900; elle contient 31 556 925, 975 secondes.



CRIPPA. Les Jumeaux. Peinture, 1953 (Collection Paccagnini, Milan)

nature intime, il est d'autres aspects de la physique qui ont permis de forcer les défenses extérieures de la citadelle. Tel est le cas de la notion d'Entropie, qui est apparue, au XIXe siècle, à l'occasion du développement de l'Énergétique, plus précisément du Principe de la dégradation de l'Énergie. Si nous dépouillons la définition de l'Entropie de son appareil mathématique, elle apparaît comme le quotient d'une quantité de chaleur par une température. Il est significatif que Boltzmann ait pu relier cette grandeur thermodynamique au logarithme d'une probabilité, ce qui lui permet de rendre compte de l'irréversibilité de l'évolution de l'univers matériel. Par ailleurs, diverses tentatives, — notamment celle de Max Born (Prix Nobel 1954) et Green, et celle de J. von Neumann, — semblent avoir abouti à déduire l'entropie de la Théorie des Quanta. Cette question de l'explication quantique des phénomènes irréversibles a été particulièrement fouillée dans ces dernières années par H. B. Callin et ses collaborateurs, ainsi que par R. K. Wangness et F. Bloch; leurs travaux ont mis en lumière l'importance de la notion de « taux comparé de transport ». Ainsi par un détour — ou du moins par un chemin qui ne semble détourné qu'à l'infirmité de notre entendement — l'étude physique de la chaleur et sa mise en forme par le Calcul des Probabilités retrouvent-elles naturellement cette « flèche du temps » qui était restée un si grand mystère au niveau de la métaphysique! D'autre part, en découvrant l'équivalence des notions d'Entropie et d'Information, la Cybernétique jette un pont entre la Physique et la Psychologie du Temps. Notre sensation d'écoulement de la durée est sans doute liée — comme le pense Mac Kay (1950) — à l'appréciation de la plus ou moins grande richesse du flux d'Informations, c'est-à-dire d'entropie négative, ou néguentropie, qui sont émises par le monde extérieur et parviennent à notre encéphale.

En renouvelant la science dès le début du XXe siècle, les Théories de la Relativité, la Théorie des Quanta, la Mécanique Ondulatoire, ont amené les troupes au pied du donjon.

Après une indispensable mise au point de la notion

de simultanéité, les Théories de la Relativité ont établi trois faits capitaux.

D'abord, l'impossibilité de séparer physiquement l'Espace du Temps, ce qui ne signifie en aucune manière que le Temps soit une quatrième dimension de l'Espace, comme l'affirment tant d'ouvrages de vulgarisation un peu sommaires. Il est la quatrième dimension d'un Espace-Temps à quatre dimensions.

Elles ont ensuite montré l'étroite dépendance de l'Espace-Temps vis-à-vis de la matière. Toute disjonction n'apparaît plus désormais que comme une vue de l'esprit; ce recours à l'abstraction peut certes se révéler utile, parfois indispensable, à l'analyse scientifique; il ne doit en aucun cas nous conduire aux fantaisies de cet idéalisme platonicien qui usurpe avec une rare inconscience le beau nom de « réalisme ».

Enfin, la révélation la plus bouleversante apportée par les Théories d'Einstein, la notion du « temps local » ou « temps propre », qui semble devoir s'imposer, est révélatrice du contraste entre le piétinement où des siècles de discussions purement spéculatives avaient laissé ce problème et l'essor qu'il a su prendre sous l'impulsion des sciences expérimentales.

Imaginez qu'un colloque de philosophie se soit réuni vers 1911, année où Langevin exposait, au Congrès de Bologne, les conséquences qu'il avait tirées des Théories de la Relativité. On se représente assez bien tous les membres de cette docte assemblée s'affrontant pour proposer chacun une théorie du temps, garantie, bien entendu, comme la seule viable et la seule originale. Voici maintenant qu'un physicien monte alors à la tribune et décrit l' « expérience de l'obus de Langevin ».

Supposons que des hommes s'éloignent de la Terre, dans un appareil approprié, à une vitesse très légèrement inférieure à celle de la lumière — par exemple 299 850 kilomètres par seconde. Au bout d'environ 9 trillions de kilomètres (soit 60 000 fois la distance moyenne de la Terre au Soleil), l'astronef fait demi-tour et revient à la même vitesse sur notre planète. Quelle ne serait pas la surprise des passagers à leur retour, de constater que leurs contemporains auraient disparu et que l'histoire aurait avancé d'environ deux cents ans. Cependant, eux-mêmes n'auraient vieilli que de deux ans! Les grandes aiguilles des chronomètres dont nos voyageurs se seraient munis auraient fait 730 tours, tandis que les aiguilles des chronomètres identiques restés sur Terre auraient fait cent fois plus de tours, soit 73 000 tours[1]. Tous les phénomènes physiologiques qui caractérisent la vie humaine : alternances de la veille et du sommeil, rythmes respiratoires, alimentaires ou menstruels, durées des grossesses, capacité de production intellectuelle, habitudes affectives, etc., auraient suivi le même cours. Au risque de paraître insister trop lourdement, précisons qu'il ne peut s'agir ici d'une sorte d'effet de perspective plus ou moins comparable à celui qui, abusant Philéas Fogg, lui fit compter 81 jours pendant son voyage autour du globe[2]. L'argument, avancé parfois, qu'il n'y aurait là qu'une illusion dont les habitants de la Terre seraient également victimes, ne peut être retenu. L'obus de Langevin et la Terre n'obéissent pas à des conditions symétriques. Arrivé au point le plus éloigné de sa course, l'obus doit se retourner pour revenir vers son point de départ; ce que la planète (dont on peut négliger ici la rotation sur elle-même) ne fait pas. Cette asymétrie confère son caractère absolu à l'expérience[3].

Ne croyez-vous pas qu'une telle communication aurait réalisé instantanément contre l'intrus une sorte d'union sacrée des philosophes jusqu'alors les plus irréconciliables? Du mystique au sceptique, en parcourant dans toute son étendue l'arc-en-ciel des doctrines et des systèmes, n'aurait-on pas assisté à une levée de boucliers pour interdire des propos aussi extravagants?

C'est cependant le scientifique qui aurait eu raison contre ses contradicteurs, ainsi que semblent le montrer, à défaut de la reproduction d'une expérience identique, des observations d'un contenu semblable portant sur les couleurs des sources lumineuses en mouvement, ainsi que sur la dilatation de la durée de vie des mésons rapides. D'ailleurs, ces vérifications directes — bienvenues à plus d'un titre — ne sont pas nécessaires. De même que la bonne marche de l'industrie moderne confirme la Loi d'Inertie de Galilée, de même toutes les expériences qui corroborent la Théorie de la Relativité Restreinte étayent indirectement mais solidement le Temps local; elles ramènent le Temps newtonien absolu — qui est le temps du sens commun — à sa véritable signification, qui est d'être une projection de notre temps propre sur l'Univers[4].

✦

Si surprenants que soient ces nouveaux visages du temps, ils n'avaient pas encore perdu la continuité et la netteté du temps classique. Avec la Théorie

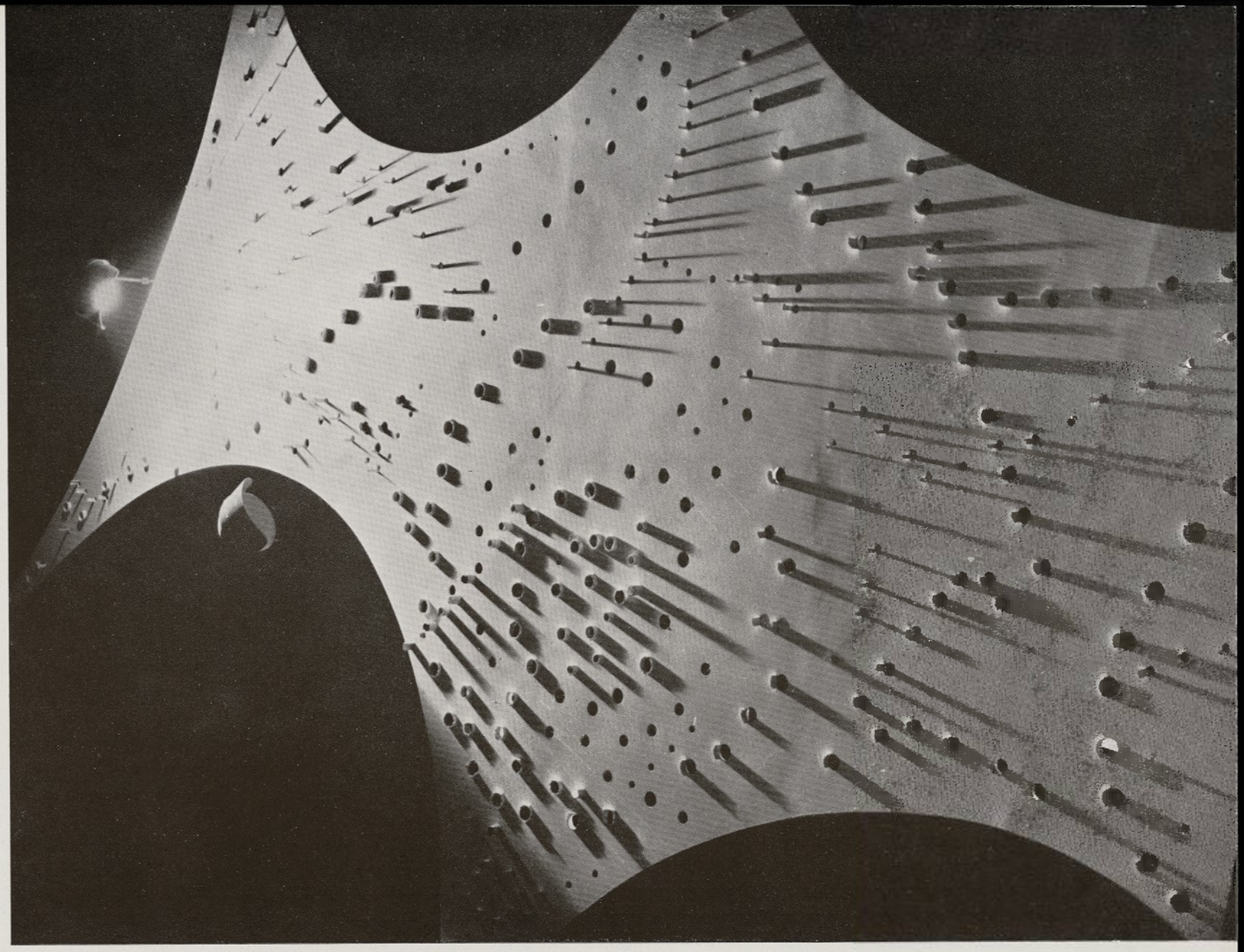
---

1. « Tu n'as qu'à dire un mot au Temps et les aiguilles tournent en un clin d'œil » (Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles.*)

2. Jules Verne, *Le Tour du Monde en quatre-vingts jours* (1873).

3. Et précisons que cet effet Einstein-Langevin reste négligeable pour des hommes tant que l'on voyage à des vitesses très inférieures à celle de la lumière. D'après Paul Couderc, on ne gagnerait qu'un millième de seconde en 60 ans en voyageant à la vitesse du son.

4. Cet exemple aurait, en outre, le mérite de mettre en lumière le manque foncier d'imagination, d'originalité et d'intrépidité intellectuelle qui caractérise la pensée détachée du réel. N'est-ce pas la même piteuse aventure qui arrive au terroriste de salon, lorsqu'il se trouve précipité dans les périls d'une authentique convulsion sociale?



FONTANA. Plafond à Milan. (Photo Giancolombo)

des Quanta et avec la Mécanique Ondulatoire, ces deux caractères cessent d'être considérés comme fondamentaux.

Pour certains physiciens il existerait un minimum de temps : 10^{-26} secondes[1], selon W. Heisenberg, 10^{-24} secondes seulement, selon M. Lévy. Aucun événement ne pourrait avoir une durée plus brève. D'autres savants (Proca, etc.) sont allés plus loin et ont proposé une quantification du temps. La durée de n'importe quel événement serait un multiple entier d'un « atome » de temps insécable, le « chronon ».

La Mécanique Ondulatoire, cette physique floue, va plus loin encore dans l'entreprise de démolition du sens commun par la Science. L'unité du temps, qui n'était pas contestée par la Relativité, finit par s'estomper comme les formes se dissolvent dans l'éblouissement lumineux d'un tableau de Turner. Au niveau des corpuscules qui composent les atomes ou qui réagissent avec eux, l'espace et le temps changent de signification. Leur réalité objective, à l'échelle humaine, n'est pas en cause ici; mais il serait vain de se les représenter sous la forme naïve que nous propose notre expérience quotidienne et, en particulier, de les croire fondés pour des corpuscules microscopiques isolés.

Le temps doit se résigner à n'être plus qu'une moyenne statistique de « transitions quantiques », une « qualité seconde » qui se déduirait de qualités premières — inaccessibles à nos sens — lorsque des particules élémentaires sont réunies en grand nombre. Mais peut-on considérer une transition quantique comme étant encore du temps? Le Temps se construit-il avec du temps?

1. Par 10^{-26} secondes, on veut dire une seconde divisée par un nombre égal à 1 suivi de 26 zéros. Il serait vain de chercher à se représenter une aussi brève durée. Elle équivaut au cent millionième du milliardième d'un milliardième de seconde. Une seconde contient un plus grand nombre de ces intervalles de temps qu'il ne s'est écoulé de secondes depuis la naissance de la Terre.

D'autres théories, que l'on pourrait qualifier d'ultra-relativistes, nous proposent des bouleversements non moins curieux. Celle de Milne et Haldane s'appuie sur deux temps physiques distincts. L'un (tau) est infini, l'autre (t) est fini. Le premier — dit « temps dynamique » — serait associé à la matière; le second — dit « temps cinématique » — aux radiations. Il en résulterait des conséquences stupéfiantes, tant par leur diversité que par leur hardiesse.

L'univers aurait toujours existé dans le temps dynamique; par contre, il aurait connu un commencement, il y a environ deux trillions d'années, dans le temps cinématique. Nous disposerions de points de vue nouveaux aussi bien sur l'origine de notre système planétaire (par le choc d'un seul photon ou grain de lumière — particulièrement énergique! — sur le Soleil) que sur l'apparition des premiers êtres vivants et sur l'allure générale de l'évolution des espèces. Cette théorie — on ne s'en étonnera pas — est d'ailleurs loin de rallier tous les suffrages.

Si nous mentionnons la théorie de Feynmann, — selon laquelle un électron positif (ou positon) ne serait autre qu'un électron négatif (ou négaton) qui remonterait le cours du temps (mais il ne faut sans doute voir là qu'un artifice de calcul), — et les hypothèses relatives à un Temps cyclique ou à un Temps à deux ou plusieurs dimensions[1], nous en aurons terminé avec cette revue des principaux aspects de l'étude physique du Temps. Au fur et à mesure de cet inventaire, nous nous sommes écarté d'acquisitions d'une solidité éprouvée pour nous avancer sur des terrains de plus en plus fragiles. Les hypothèses des derniers paragraphes n'ont pas la prétention d'être aussi bien fondées que ces grandes lois que des milliers d'observations n'ont pu mettre en défaut. Mais elles n'en gardent pas moins — et surtout elles cherchent à prendre — avec l'expérience un contact suffisant, plus grand à coup sûr que ne le fait le narcissisme conceptuel, et c'est là l'essentiel. Leur soumission aux faits scientifiques nous garantit que ces hypothèses ne seront maintenues que pour autant que de nouvelles vérifications les auront confirmées. Dans le cas contraire, leur échec n'aura pas été nécessairement inutile car il aura préparé la voie à des théories nouvelles qui serreront de plus près la réalité.

Comme elle nous semble désuète et naïve, n'est-il pas vrai, cette durée dont le grand pionnier de l'horlogerie, Abraham Bréguet, écrivait : « *L'idée de temps est une notion première, une conception de notre esprit qui ne peut s'analyser.* »

1. « Il crée ainsi divers avenirs, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent » (J. L. Borges, *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*).

De la Métaphysique a la Technique du Temps

« L'explorateur du Temps nous posait un mystérieux problème »

(H. G. Wells, *La Machine à explorer le Temps.*)

Ainsi le Temps réel et la Durée ont cessé d'être des notions à l'usage des seuls philosophes; ce sont d'abord des objets d'expérience pour les physiciens. Il ne s'agit pas de retirer aux métaphysiciens le droit d'appliquer leurs réflexions au problème de la nature du temps. Mais ils ne pourront le faire qu'à condition d'accepter inconditionnellement les bases imposées par la science, exactement de la même manière qu'il leur convient de faire pour l'acétylène, la viscosité ou la polarisation rotatoire magnétique, — phénomènes qu'il n'est pas question d'interdire — dans ces limites — à leurs méditations.

C'est que cette notion de Temps, qui avait pu paraître jusqu'ici extérieure et inaccessible à la connaissance positive, commence à céder aux furieuses offensives de l'expérience. Dans le moment même où H. P. Lovecraft écrivait : « *Le combat avec le Temps m'a toujours paru le seul sujet digne de l'écrivain* », la Science s'emparait du Temps. Lorsqu'un recul suffisant aura permis à nos descendants d'apprécier impartialement notre époque, peut-être s'étonneront-ils que nous n'ayons pas su célébrer, avec suffisamment de solennité, ni même reconnaître, un événement aussi insigne : la naissance d'une science nouvelle. Car, n'est-ce pas — en prenant ce terme dans son sens étymologique — une *Chrono-logie* qui émerge lentement sous nos yeux?

Allons plus loin. Des mythes les plus anciens et des légendes les plus répandues — telle celle de Rip Van Winckle, qui est internationale — aux romans scientifiques les plus récents[1] on trouverait, justifié par des moyens naïfs, le témoignage des aspirations séculaires à une technique du temps. Mais n'est-il pas impossible de discerner, dans les Théories de la Relativité, les prémices de cette *Chronotechnique* dont les conséquences pourraient être incalculables? Nous sommes dans la bonne voie. L'orgueilleuse cité ne peut plus se targuer d'être aussi lointaine et imprenable. C'est au cœur du Temps lui-même, enfouie dans un repli de l'avenir, que se cache la clef de son propre mystère.

F. Le Lionnais

1. Il existe plusieurs centaines de récits de *Science-Fiction* écrits depuis la parution du magnifique roman de Wells : *La Machine à explorer le Temps* (1895), qui sont basés sur le thème des voyages dans le Temps. En dehors des possibilités offertes par la Théorie de la Relativité restreinte, ce thème est irréalisable parce qu'il est généralement en contradiction avec des principes fondamentaux de la Physique : Principe de causalité, Principe de conservation de la masse-énergie, etc.

Chroniques du jour

◆ SUPPLÉMENT AU N° 5 DE XXE SIÈCLE ◆ JUIN 1955 ◆

MAGNELLI A BRUXELLES

Murilo Mendes est né au Brésil en 1901. Sa vocation poétique s'est révélée vers sa quinzième année, mais il n'a publié son premier livre qu'à trente ans. Cette première œuvre a été suivie de sept autres recueils, tous de poésie. Il ne s'est cependant pas cantonné dans la littérature : il s'est toujours passionné pour la musique, les arts plastiques, les problèmes philosophiques et religieux. Il a pris une part active à tous les mouvements d'avant-garde au Brésil, soit en découvrant ou en inspirant des poètes et des peintres, soit en publiant des essais et des manifestes. Il appartient à la section brésilienne de l'Association internationale des critiques d'art et, depuis 1953, réside en Europe où son gouvernement l'a envoyé en mission culturelle. Il s'est lié d'amitié avec Albert Camus et René Char qui admirent son talent. Une anthologie de ses poèmes, illustrée de six lithographies par Francis Picabia, a été publiée en langue portugaise à Paris en 1949. Certains poèmes ont paru dans une traduction française dans le XIVe volume de Botteghe Oscure.

En m'appuyant sur une déclaration du peintre lui-même, je prendrai comme point de départ l'idée que Magnelli est un artiste sans théories. Cela évidemment ne veut pas dire qu'il n'a pas des théories sur l'art, mais qu'elles ne le dominent pas, ne réussissent pas à ébranler sa rigueur interne, son rythme propre, sa logique indestructible. Je crois bien qu'il s'agit de cela quand on pense à Magnelli, à sa carrière et à son œuvre. Dans une époque trouble comme la nôtre, si fortement attirée par le prestige et la fascination des formules, époque d'une si grande fluctuation du goût et des valeurs, où tant de peintres, avant de trahir l'art, la critique et le public, se trahissent eux-mêmes, un artiste comme Magnelli, attentif à sa loi intime, à l'essence même de son esprit, conscient d'être le continuateur d'une lignée de peintres rigoureux et sévères, doit être considéré comme un grand exemple de lucidité et de fidélité à soi-même.

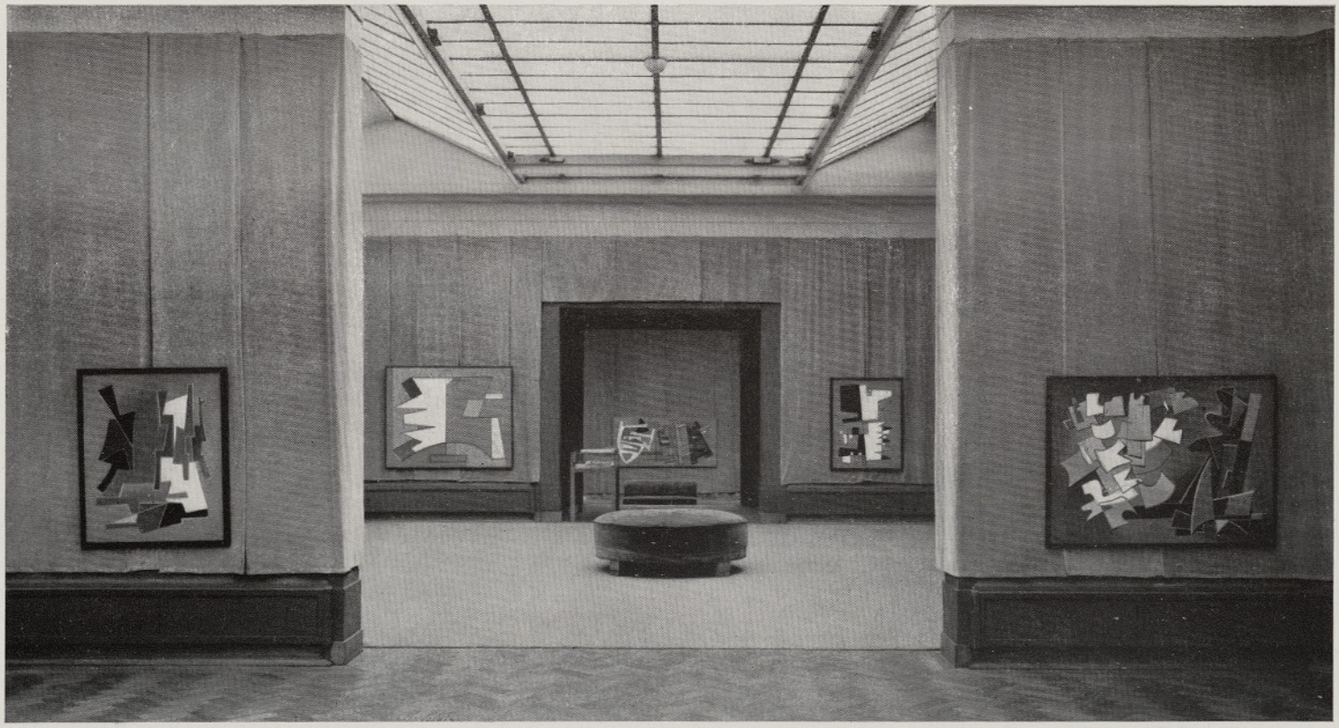
On comprend, dès qu'on aborde l'œuvre, la grandeur solitaire de l'homme, ses réactions viriles, sa droiture fondamentale. Il a depuis longtemps répondu par la négative à cette machination de faux esthètes toujours à l'affût de la dernière mode. Avec lui, pas de manœuvres suspectes.

★

Il faut le situer — et on l'a fait souvent — parmi les précurseurs de la peinture actuelle; mais je voudrais tout de même établir une distinction importante.

Il existe deux sortes de précurseurs : ceux qui, guidés par certaines intuitions, quelquefois même par le hasard, indiquent à peine un chemin à suivre; et ceux qui, doués d'une conscience très sûre et très développée de leur art et de leurs possibilités, plantent des jalons dans la route du futur et accomplissent une œuvre dont la signification peut être reprise mille fois. Tout en changeant d'aspect, elle garde toujours sa vitalité essentielle. Ce sont les réalisateurs souverains, dont les textes plastiques nourrissent les générations à venir.

BRUXELLES. PALAIS DES BEAUX-ARTS. Une vue de l'exposition Magnelli



Ils savent créer jusqu'à la fin de leur vie. Leur rôle et leur importance sont permanents. C'est dans cette deuxième catégorie d'esprits, parmi les très grands peintres vraiment créateurs et à la hauteur de notre époque, qu'il faut à mon avis situer Magnelli.

La récente exposition, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, des diverses phases de son œuvre, à partir de 1914 jusqu'aux derniers tableaux de 1954, démontre que la courbe de son style n'a pas fléchi, et que le germe initial a gardé toujours le même élan, pour aboutir aux magnifiques constructions spatiales des dernières années. Cette exposition admirablement présentée totalisait cent œuvres de Magnelli, dont certaines de grandes dimensions. Sous un éclairage parfait, ces toiles très bien accrochées et distribuées dans les six vastes salles formaient par leur force et leur unité un ensemble saisissant.

Je connais peu de peintres actuels dont on puisse dire, comme de Magnelli, qu'ils ont une œuvre, c'est-à-dire une somme considérable de travaux présidée par une pensée ordonnatrice, une vraie réalisation dont les diverses pièces voisinent et se touchent, résultant de l'opération d'un esprit presque implacable en sa lucidité. Nous sommes vraiment en face de l'actualisation de l'idéal classique : l'unité dans la variété. Ce ne sont pas des expériences flottant au goût du jour... Ce ne sont pas des recherches, ce sont des réussites. C'est une œuvre.

★

Magnelli est en effet un peintre qui, ayant trouvé son langage personnel, ne l'a pas déformé, ne l'a pas adapté non plus ; l'ayant saisi, il l'a maintenu jusqu'au bout. Car nous savons tous que le langage est rebelle et veut nous échapper. Il appartient aux élus de le maîtriser, d'assurer sa permanence, de veiller à ce qu'il dure et subsiste dans sa catégorie d'exigence et de sévérité. Or, l'écriture de Magnelli se maintient, irrévocable, à travers les années.

★

Il semble qu'une conscience profonde l'ait guidé depuis les commencements de sa carrière ; une conscience qui lui a permis de mettre toujours l'accent sur la vérité plastique essentielle, sur la rigueur et l'opportunité des problèmes à attaquer, et qui lui a indiqué les solutions exactes. En effet, on constate peu de tâtonnements dans son œuvre. Il vise juste. Il écrit ce qu'il pense écrire, et non ce qui lui est soufflé par les conventions extérieures. Le camouflage n'est pas son fort.

★

Je cherche un mot qui puisse résumer ce que cette œuvre suscite dans mon esprit. Je pense qu'elle est une sorte de longue méditation, toujours développée et reprise, sur la forme. Avec Magnelli il ne s'agit point de prendre la forme et de la disséquer scientifiquement ; il ne s'agit point d'appuyer sur les valeurs d'apparence géométrique du tableau, ou de séparer forme et affectivité, langage intérieur et abstraction. Il s'agit de recréer et de repenser continuellement le style, de lui assurer l'équilibre entre les deux tendances divergentes, l'ordre et l'aventure. Par là l'esprit décoratif et de surface est depuis longtemps vaincu.

★

Cette vaste méditation sur la forme a abouti chez Magnelli à une connaissance approfondie du nouvel espace et de ses virtualités, à une confrontation de valeurs, à une opposition de rythmes cherchant une conciliation dans et par l'esprit, à une organisation des plans et des volumes considérés dans leur poids spécifique et leur densité. Et, finalement, à une opération de filtrage visant à l'alliance de la couleur et du rythme. N'est-il pas vrai que la couleur est filtrée par la lumière? C'est ce que Magnelli enseigne par son attitude exemplaire envers la couleur. Il emploie certaines couleurs dangereuses avec une science très sûre. Il obtient des résultats étonnants, par exemple, quand des roses et des noirs vibrent ensemble et se complètent. Il trouve des degrés, des passages qu'il orchestre de façon savante, jusqu'à ce que des tons sourds prennent du relief, ou que des tons forts s'atténuent. Il n'aime pas, comme la plupart des peintres, tricher sur les bleus et les rouges. Il n'est pas l'esclave, mais le maître de la couleur. Ce n'est pas beaucoup de dire que, chez lui, rythme et forme justifient la création du tableau ; les couleurs y trouvent leur application adéquate et leur but. La forme devient le support de la lumière.

★

Chez Magnelli le problème de la verticalité et de l'horizontalité des lignes a trouvé une solution des plus justes, puisque dans beaucoup de ses tableaux il n'y a pas de dominante verticale ou horizontale : elles s'af-

MAGNELLI. L'homme à la charrette. Peinture. Florence, 1914 (170 × 130 cm)

frontent et se tiennent sur des plans d'harmonie et de conciliation, malgré quelquefois une vraie hostilité. Cela veut dire que le conflit des formes, inséparable de l'organisation plastique, trouve en Magnelli un dompteur. Mais ces solutions raffinées ne résultent pas uniquement de la force du métier; elles tirent leur origine d'une région supérieure de l'esprit, où les puissances antagonistes de l'instinct sont maîtrisées. Les œuvres de Magnelli se présentent en effet comme le point d'aboutissement d'un long processus de haute civilisation.

★

La carrière de Magnelli se décide en l'année 1914, année où finit le XIX^e siècle et où commence le XX^e. Le peintre se place entre deux tournants de l'histoire. On entre alors dans une phase où, pour faire équilibre aux forces agressives qui se projettent sur le plan international, l'esprit opère des coupures dans le temps et l'espace et cherche des solutions poétiques et plastiques où les formes du sacré, apparemment épuisées, trouvent une reconstitution plus abstraite, plus pure. Cette nouvelle interprétation artistique de l'objet, n'est-elle pas en accord avec les lois optiques et physiques nées avec le siècle?
Mais il n'appartient qu'aux vrais créateurs de reconstituer cet espace accru, tout en évitant de tomber dans le scientisme. Car voilà une tâche délicate, celle de définir et d'établir les limites entre l'art et la science. Il est absolument vrai qu'ils se touchent; surtout depuis la Renaissance on peut observer cette constante de l'esprit européen, l'interrelation de l'art et de la science, dont Léonard de Vinci est le plus illustre exemple. Cependant beaucoup de peintres de l'époque moderne ont brouillé les cartes, quelquefois sous prétexte de mise en valeur de lois mathématiques absolues.
L'œuvre de Magnelli montre qu'il a compris la délimitation des deux pouvoirs. De cette démarche de son esprit il est résulté des conséquences positives. Magnelli se situe comme un peintre savant, certes, mais pas comme un scientiste, ou un géomètre pur.

★

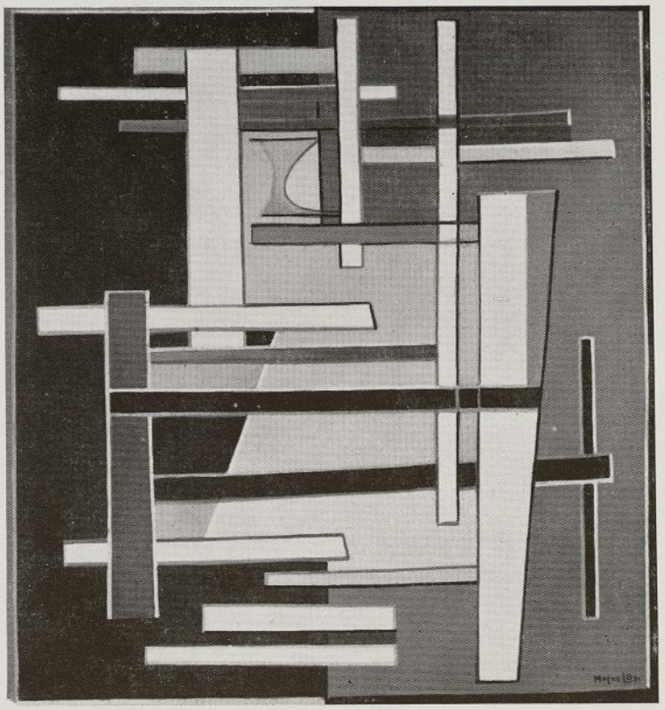
En étudiant des textes plastiques de Magnelli, en contemplant des tableaux qui s'appellent *Accords alternés*, *Sans crainte*, *Directions entourées*, *Mesures illimitées*, les diverses *Pierres*, et tant d'autres, je remarque une opposition violente de formes dentées et de surfaces planes, opposition qui trouve sa solution logique dans la coupe même du tableau: il est, d'après sa construction, coupé au milieu. Dans le tableau *Assurance répétée*, où vibrent des jaunes, des gris et des roses, les parties latérales convergent vers le centre, et s'y réunissent. D'autres tableaux-clés, comme par exemple *A perte de vue*, démontrent l'organisation d'un système de formes structurales qui ont de grandes affinités entre elles; le rythme horizontal, les dominantes claires réussissent à créer une vraie richesse de tons en violente opposition finalement apaisée. Les plans obéissent à une forte volonté constructive.

★

Chez Magnelli, l'espace physique est étudié et recréé par un peintre qui a en même temps le sens aigu de la tradition et celui de la modernité. Certains de ses tableaux appartiennent à cette famille spatiale où se rencontrent des batailles d'Uccello et des plans survolés. L'espace intérieur — qui a tant frappé un aviateur génial comme Saint-Exupéry — est à l'origine de ce langage austère par lequel un homme qui ne s'insère pas dans le monde veut le traduire, et communiquer plastiquement avec lui. Quant à l'espace du tableau lui-même, on peut observer que chez Magnelli il résulte d'une conception rigoureuse et savante de l'œuvre. Dans cet espace le langage des formes constructives correspond à une loi d'économie des moyens, qui s'écarte d'ailleurs de la fameuse méthode de dépouillement, dans la mesure où celle-ci veut dire appauvrissement de moyens. Car la richesse dynamique du peintre éclate dans presque toutes ses œuvres. Dans cette construction rigoureuse, même les dimensions matérielles de la toile semblent précises et voulues. Je pense donc que Magnelli se réalise pleinement dans le tableau, bien que parfois ces formes monumentales nous inclinent à croire qu'il est particulièrement doué pour la fresque.

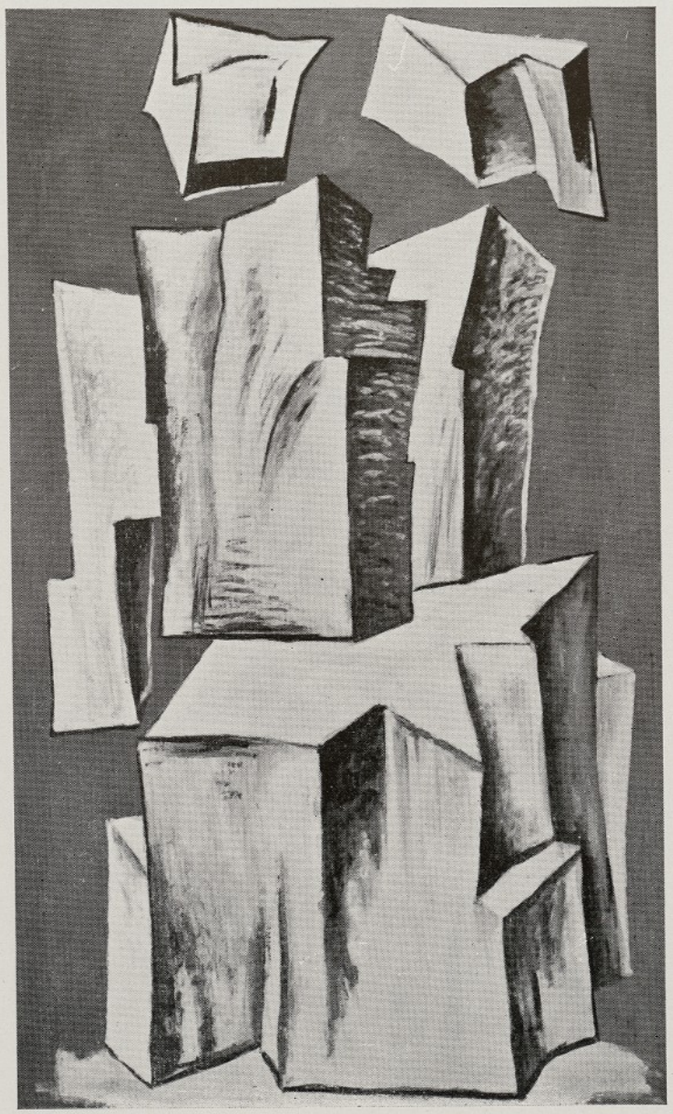
★

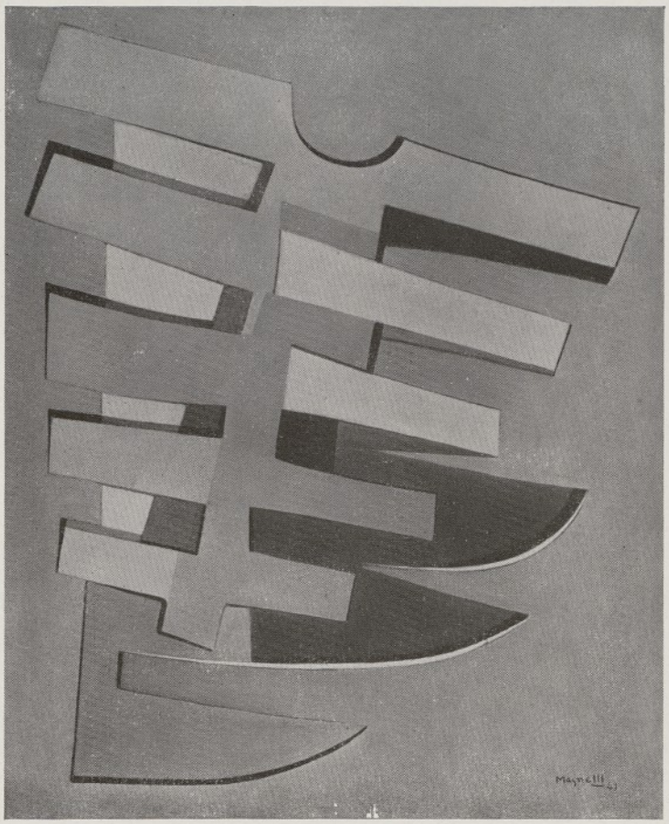
La phase dite des « *pierres* » élucide de manière saisissante l'audace du peintre, aussi bien que la richesse des moyens dont il dispose. Au moment où il découvre la pierre, tous les problèmes sont remis en question. Il faut faire vibrer ces blancs, ces roses, ces noirs, ces marrons, ces bruns, autrement que dans la peinture traditionnelle. Il faut composer l'espace en mettant à nu le rude esprit de la nature; il faut que les volumes assurent leur solidité et leur élan. Car c'est un des mystères de la pierre, que son élan. Chez Magnelli, la pierre n'est pas là, mise au hasard comme un élément d'équilibre de la composition ou un élément décoratif; sa situation est voulue, elle est antérieure au tableau, et même le détermine. Le peintre manifeste les virtualités de la pierre. Quelle sûre intuition l'a guidé, celle de choisir ce matériau, le signe même de la durée et de la permanence! Où la matière surgit-elle plus forte, plus spirituelle et plus imbriquée dans sa condition de symbole, que chez la pierre?
Voici que la solitude de la forme est dépassée. Voici que la lumière chante dans les pierres et *par* les pierres.



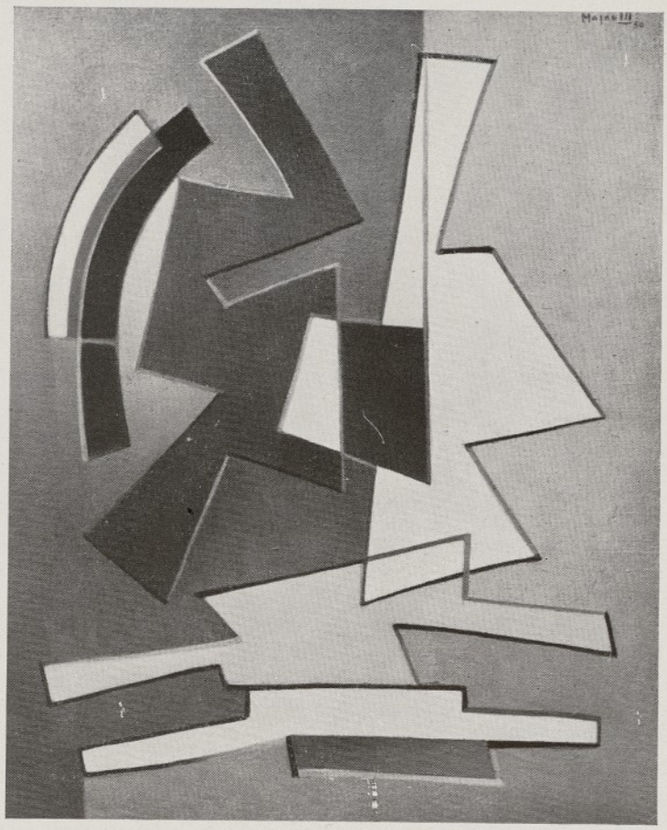
MAGNELLI. Mesures illimitées nº 4. Paris, 1951 (110 × 120 cm

MAGNELLI. Pierres nº 1. Paris, 1932 (170 × 100 cm)





MAGNELLI. Assurance répétée. Grasse, 1941 (100 × 81 cm)



MAGNELLI. Destination précise, 1950 (100 × 81). (Gal. d'Art Moderne, Rome)

Voici que les pierres ne sont plus détachées dans l'espace; elles l'inaugurent, le construisent elles-mêmes. Ce ne sont pas des roches ou des galets, ce n'est pas de la sculpture peinte. C'est la pierre avec ses griffes, sa fascination et sa grandeur cosmique. Elle révèle la lumière austère de l'esprit du peintre, d'où la joie n'est d'ailleurs pas exclue : au milieu de la plus rude affirmation s'exprime la joie des nuances. Chez Magnelli, même l'ardoise est un point de départ chargé de promesses et de réalités fécondes.

Je vois en Magnelli un peintre occupé de la construction de formes structurales et spatiales très personnelles, dont l'œuvre, toute de rigueur et de noblesse, présente une forte unité, tant au point de vue de sa profondeur que de son étendue. C'est un anti-romantique. Il échappe aussi à cette constante du baroque dont l'esthétique moderne se réclame souvent. Sa méthode d'abstraction l'a poussé à la reconstitution de vérités plastiques essentielles, coupées de tous les accessoires inutiles (y compris du point de vue de la couleur), à la reprise de l'objet organisé tactilement et mentalement, jusqu'à sa libération et son transfert dans un espace devenu *abstrait*.

Ce grand Européen, chez qui, selon des opinions autorisées, on peut observer l'influence des « primitifs » toscans, transposée dans son registre personnel, nous propose une méditation sévère, une révision de nos concepts habituels de forme, de rythme et de structure. Il nous situe dans un univers qui exclut toute sensiblerie et toute facilité.

J'aime retenir les mots et les expressions préférés des peintres. Magnelli emploie volontiers dans sa conversation et dans ses lettres le mot « *voir clair* ». C'est un mot qui lui sied admirablement. En effet l'œil de Magnelli discerne avec justesse les structures et les rapports de formes et de couleurs dans des termes exacts d'opération mentale, cette opération sans fin qui consiste à séparer la lumière des ténèbres, pour l'installer de nouveau au cœur et à l'esprit de l'homme.

MURILO MENDES.

MAGNELLI. Peinture murale sur fibrociment, 1954

Cette exposition a été répétée au Musée d'Art Moderne de Eindhoven (Hollande) du 22 Janvier au 22 Février 1955.

LA COLLECTION CAVELLINI A BRESCIA

La collection de Guglielmo Achille Cavellini à Brescia est un fait unique dans l'histoire des collections de peinture en Italie, et son intérêt particulier réside en la manière dont elle a été composée. M. Cavellini achète directement aux artistes, sans l'intermédiaire des marchands et des critiques; il achète exclusivement les œuvres d'une génération d'artistes auxquels il se sent lié par une sorte d'inclination élective; il compose sa collection avec méthode, suivant un dessein à la fois critique et documentaire, parce qu'il est persuadé que la peinture moderne a une bien autre fonction que celle d'orner les murs d'une maison moderne et de montrer que son propriétaire a le goût du jour. Un architecte a transformé en musée un coin de sa maison, se laissant guider dans la distribution de l'espace par l'idée même de l'espace que les œuvres suggèrent par leurs rapports de formes et de couleurs, en ne se préoccupant que de créer les meilleures conditions pour la visibilité et la lecture des œuvres exposées. Aujourd'hui, pour le collectionneur qui l'a formée, pour ses amis, pour les visiteurs (qui commencent à être nombreux), cette galerie est comme une bibliothèque : on y va pour lire et étudier et, quand on sort, on a une idée plus claire des problèmes qui ont été agités par toute une génération d'artistes modernes.

★

Le but que le collectionneur s'est proposé est évident : rassembler les éléments et, si possible, tous les éléments significatifs, pour l'analyse d'une période déterminée de l'histoire artistique de l'Italie. Et cette période est celle — si dramatique — de l'immédiat après-guerre; je crois, en fait, que suivant l'ordre chronologique, le premier élément de la collection Cavellini est la série de dessins sur la Résistance de Renato Birolli, sans doute un des plus hauts et dramatiques documents humains que l'art moderne ait produit. C'était une période de crise, mais c'est à ce moment que le jeune mouvement artistique italien a choisi sa voie. Pendant les vingt ans du fascisme, l'art moderne ne fut pas en Italie l'objet de persécutions inhumaines comme ce fut le cas en Allemagne; mais le manque de liberté et l'atteinte à la dignité humaine frappèrent de mort les facultés créatrices, même de ceux qui surent résister aux flatteries et aux menaces dont était faite l'ambiance artistique officielle. Pendant ces vingt ans, les meilleurs artistes italiens, fermement persuadés de ce que le plan historique de l'art moderne n'était pas national mais international, et qu'il n'était pas si important de donner à l'art européen un esprit national italien que de donner à l'art italien un sens traditionnel européen, ont regardé vers l'Europe et, par-dessus tout, vers la France, comme un prisonnier regarde à travers les barreaux de sa cellule les personnes qui cheminent librement sur la route : avec un désir furieux, une envie désespérée, quelquefois avec rage. Dans l'art moderne européen, ces hommes voyaient non seulement une expression de la liberté et de la dignité du citoyen, mais aussi une possibilité de libération et de rachat. Pendant les années de guerre et, surtout, dans les œuvres des plus jeunes artistes, le motif « européen » devient un motif d'exaspération et de lutte et, pendant l'occupation allemande, cette expérience artistique s'enlaça à l'expérience humaine de la Résistance. Ce fut dans cette expérience humaine que se forma en eux une conscience européenne; ils découvrirent que l'Europe dont ils avaient tant rêvé n'était ni libre, ni heureuse, que les artistes et les hommes cultivés du monde entier menaient la même lutte contre une menace qui était bien loin d'être conjurée; l'accord qu'ils réalisèrent finalement avec les artistes des autres pays fut par-dessus tout un accord spirituel. L'après-guerre, en Italie et hors d'Italie, n'a pas vu naître de nouveaux mouvements artistiques, ni se préciser de grands courants idéologiques; comme le faisait observer naguère Herbert Read, l'art contemporain est caractérisé par un désir aigu de revoir d'un point de vue critique quelles ont été les lignes directrices des grands mouvements artistiques de l'autre après-guerre.

JEAN BAZAINE. L'éclaircie, 1949. Huile sur toile (81 × 100 cm). (Collection Cavellini)

CORPORA. Peinture, 1952 (62 × 82 cm). (Collection Cavellini)

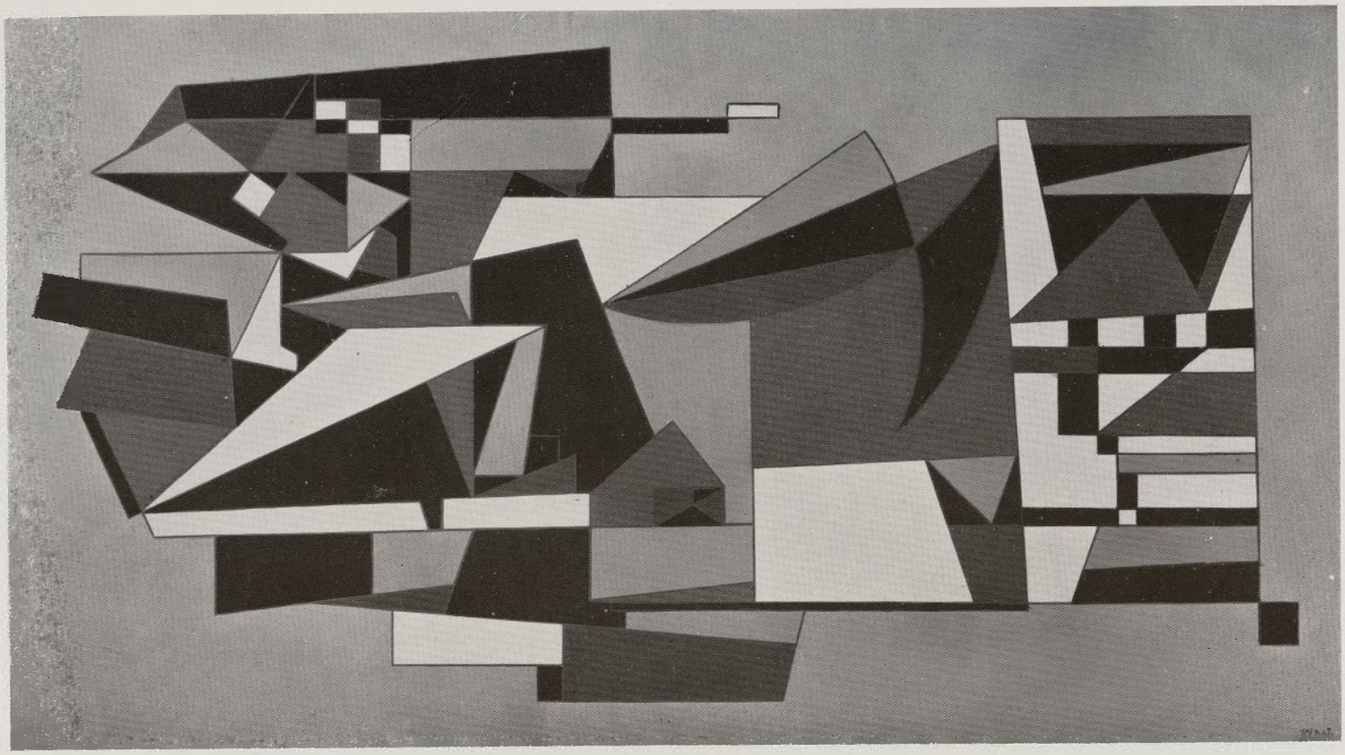
★

Il est partout admis que, si la culture européenne est sans doute une des grandes victimes de la guerre, cela est dû au fait que cette culture n'avait pas su faire régner dans le monde un état de conscience qui rendît impossibles l'explosion d'une crise de violence et le triomphe de l'inconscient et de l'irrationnel. Le grand problème était donc de sauver de la catastrophe les mobiles authentiques de la création artistique, de leur donner pleine validité morale et sociale, de les transformer en une défense active contre le péril d'une nouvelle crise, contre toute suggestion de l'inconscient. Cette œuvre de révision, d'ailleurs conforme à l'attitude critique propre à toute culture contemporaine, a donné lieu à un ensemble de rencontres et de rapports entre les artistes de différents pays, et c'est cela qui est proprement le « moment » de l'art contemporain que la collection Cavellini veut expliciter avec pleine clarté par ses documents. Elle se fonde naturellement sur les artistes italiens qui représentent le mieux la tendance à déduire une possibilité concrète créatrice de la révision critique des plus récentes traditions européennes, et, pour cette raison elle comprend les œuvres de Afro, Birolli, Cagli, Cassinari, Corpora, Guttuso, Magnelli, Moreni, Morlotti, Santomaso, Soldati, Turcato, Vedova, Viani; à ceux-ci, s'ajoutent les artistes étrangers qui mènent une recherche pareillement dirigée vers la révision des traditions et vers la définition, non tant des éléments communs de vision, mais d'une attitude de la conscience dans la confrontation de la réalité et de l'histoire.

★

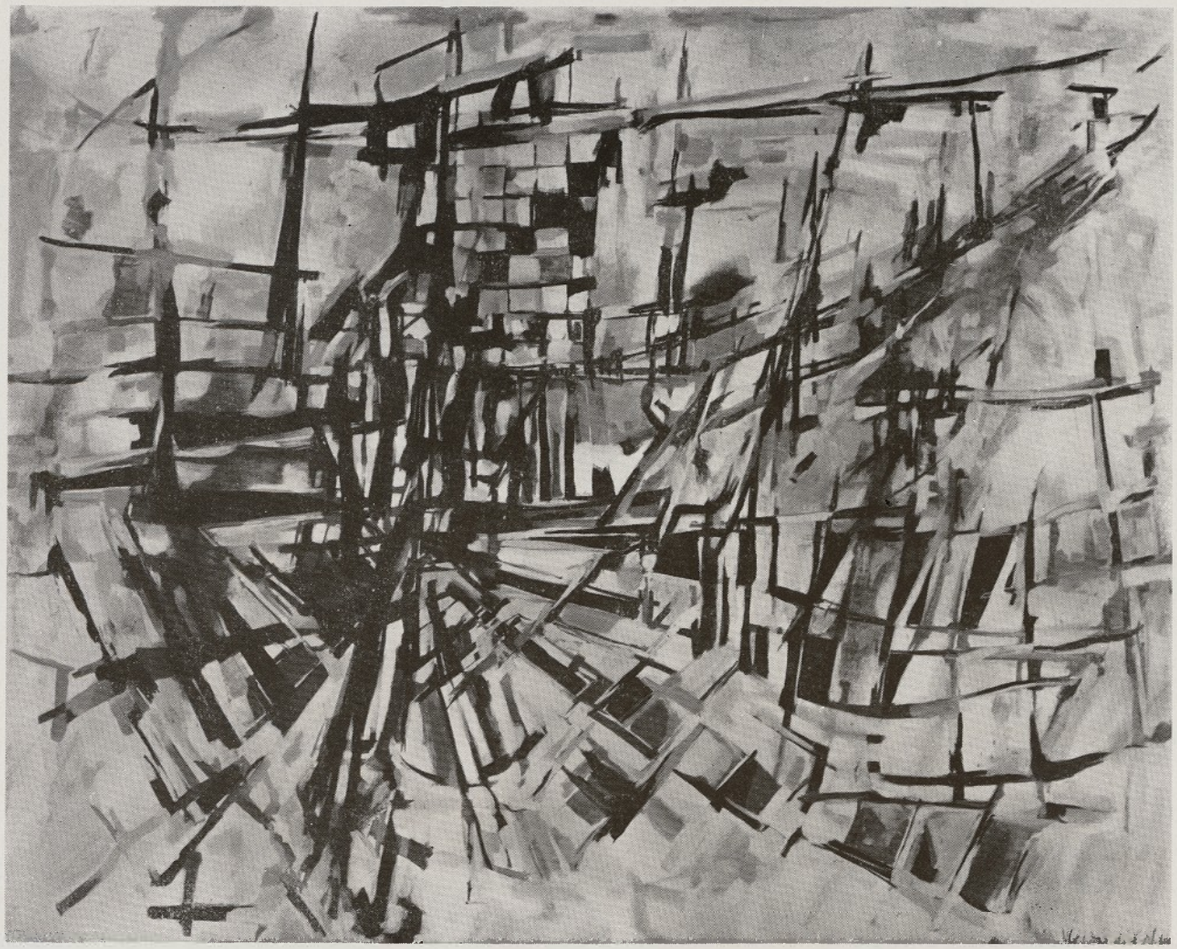
Les artistes étrangers représentés dans la collection de Brescia sont: Adam, Bazaine, Dominguez, Matta, Estève, Gischia, Hartung, Lapique, Lapoujade, Le Moal, Manessier, Pignon, Singier, Winter, Werner, Nay, Veiera Da Silva, Schneider. Il est facile de comprendre quelles seront les directions du développement de cette collection; elle va tendre à réunir tous les documents de ce qu'on pourrait appeler le second internationalisme figuratif européen. Le premier, qui eut son origine dans le Cubisme, fut fondé sur la recherche de schèmes de vision inndépendants de toute tradition nationale, donc de tout naturalisme, et voulut définir un état commun de conscience dans les confrontations de l'expérience et de la réalité; le second tendra, au contraire, à définir une attitude commune humaine et morale dans les confrontations d'une réalité qui n'est plus la nature extérieure mais la condition historique de la société contemporaine et qui, de ce fait, assume comme son objet propre l'histoire elle-même et, spécifiquement, l'histoire artistique qui correspond à la période la plus aiguë de la crise de la société moderne. C'est, en fait, le caractère le plus intéressant de la collection dont nous nous sommes occupés : d'être plus encore qu'un choix d'œuvres *définitives* une collection critique et documentaire des *idées artistiques* les plus vitales de notre temps, donc les plus intimement contrastées et en voie continuelle de perfectionnement.

G. C. Argan



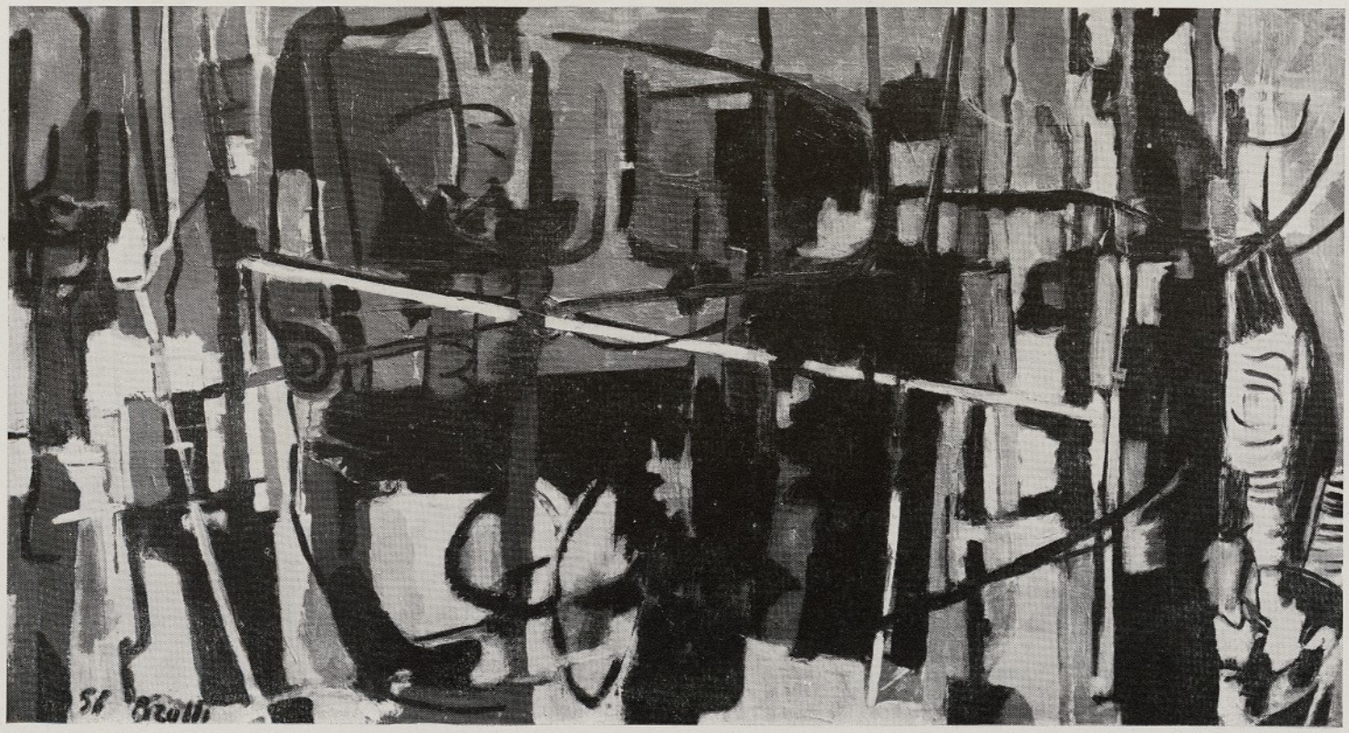
ATANASIO SOLDATI. Image horizontale, 1952. (Collection Cavellini)

ESTÈVE. Hommage à Monsieur de Culant, 1949. (Collection Cavellini)

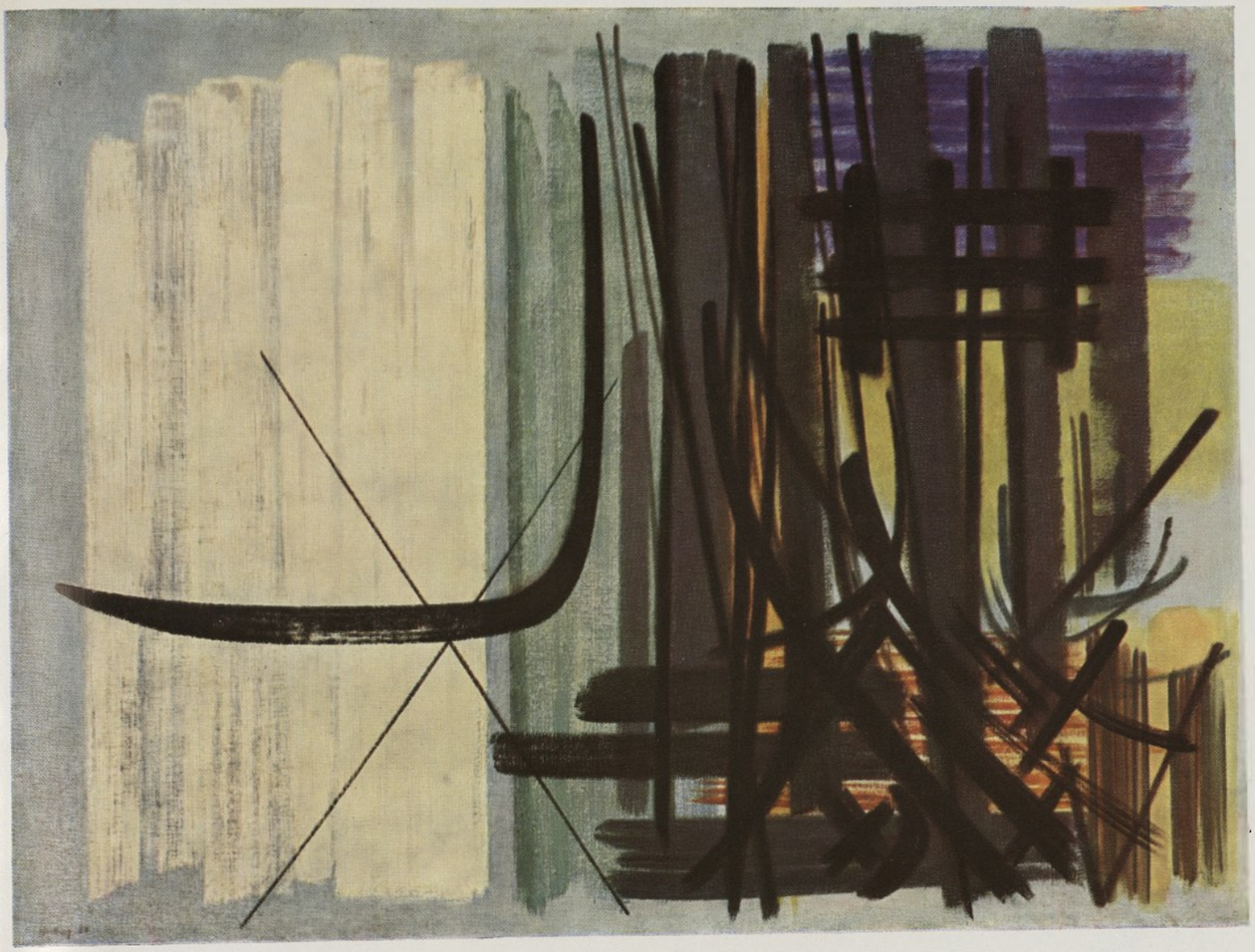


VIEIRA DA SILVA. Le vent, 1953. Huile sur toile (81 × 100 cm). (Collection Cavellini)

BIROLLI. La banlieue de Milan en automne, 1953. Huile sur toile (114 × 63 cm). (Collection Cavellini)



BIROLLI. Vert et bleu pour la Ligurie. Peinture, 1952. (Coll. Cavellini, Brescia).



HARTUNG. Composition, 1951.

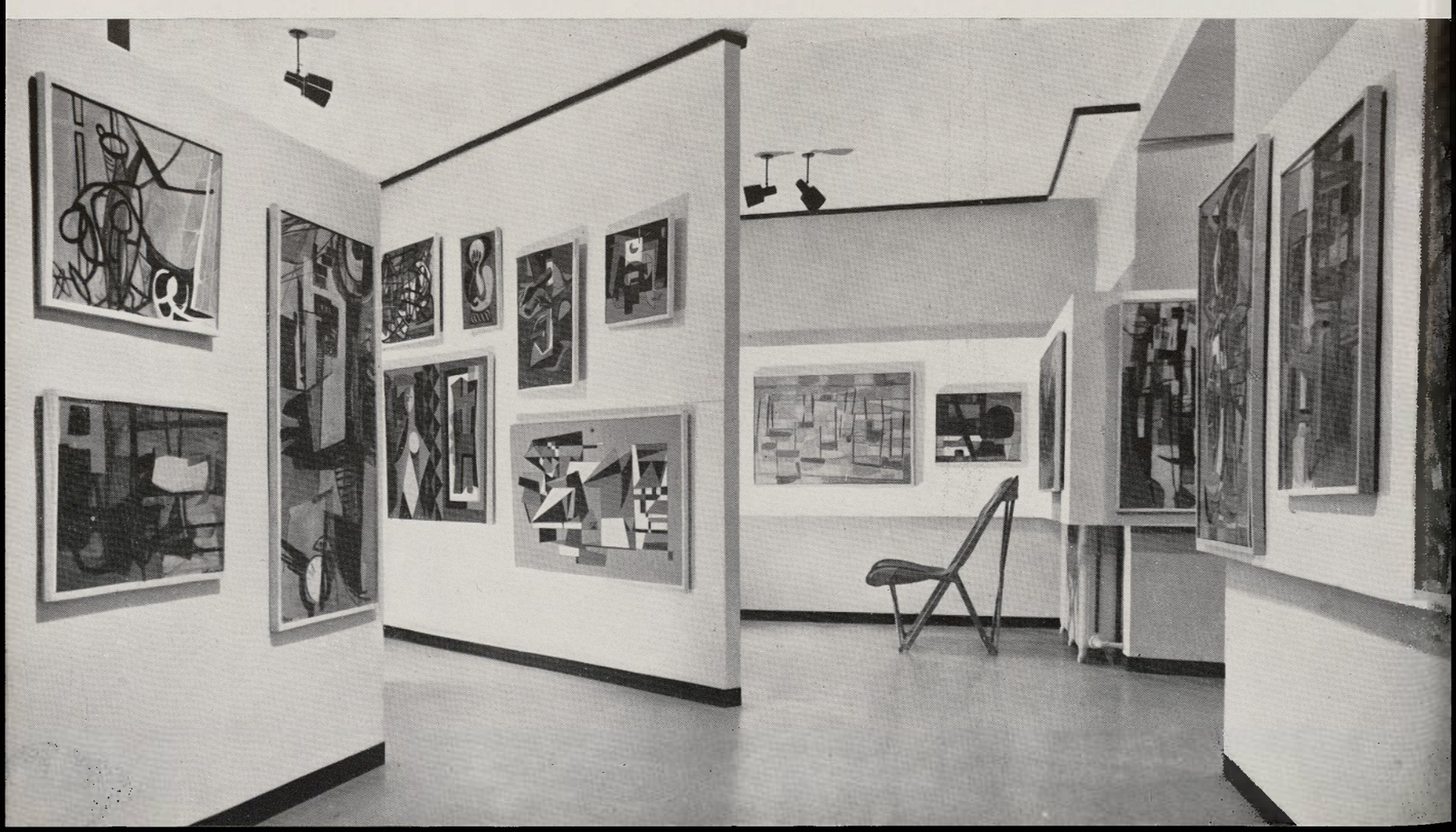
(Coll. Cavellini, Brescia)

SANTOMASO. Souvenir vert.
Peinture. 1952.

BAZAINE. Le port de Dieppe. Peinture, 1948 (Collection Cavellini)

AFRO. Peinture, 1953 (70 × 100 cm). (Collection Cavellini)

MATTIA MORENI.
Peinture, 1951



Une partie de la collection de M. Cavellini à Brescia

MILENA MILANI ET L'ART SACRÉ

Dans son dernier ouvrage, Emilia sulla diga *(Mondadori, ed. Milan), le jeune écrivain italien Milena Milani, dont la critique parisienne a très favorablement accueilli il y a trois ans, le premier roman,* Histoire d'Anna Drei *(Stock édit.), évoque ses jeux d'enfant avec les images pieuses — ses premiers jeux de cartes sur la table noire de la cuisine maternelle. Nous ne traduisons ici de son écrit qu'un petit fragment :*

« Je ne sais avec précision si ce fut à dix ou douze ans que j'eus la manie de posséder des images pieuses en grand nombre... Mes rêves connaissaient encore les nuées et les paradis, mais déjà les journées étaient trop brèves pour tout ce que j'avais à faire. Les heures glissaient mystérieusement, et le soir me surprenait tandis que j'alignais les petits saints sur la table de la cuisine comme s'ils eussent été des cartes à jouer. La lumière faisait briller les rouges, les bleus des manteaux, des habits; les auréoles dorées étincelaient comme de l'or véritable, devant mes yeux se découvraient des choses enchanteresses que nul ne voyait, ni ne pouvait deviner.

« Entre tous, un *Saint Vincent de Paul* m'était particulièrement cher. Cette image était très usée, déchirée d'un côté, mais la figure du saint était intacte; il marchait sur une route de campagne un peu caillouteuse; sur les côtés il y avait de petits arbres sans feuilles; loin derrière lui, une église et son clocher. Saint Vincent était vêtu de noir, il avait un manteau noir lui aussi... et un collet blanc, à demi-ouvert, d'où émergeait un petit visage décharné aux moustaches blanches tombantes, une barbe blanche clairsemée autour de son menton et deux yeux souffrants aux paupières baissées... Sa main droite soutenait un petit enfant vêtu d'une tunique blanche, si légère qu'elle me faisait trembler de froid. Le petit appuyait sur la poitrine du saint sa tête blonde aux cheveux épars et son bras laissait pendre une petite main qui me paraissait livide.

« Généreusement, avec un crayon à copier, j'avais cherché à vêtir d'étoffe plus chaude le malheureux enfant, mais, lui, ne paraissait pas satisfait du changement, sa bouche avait une moue de tristesse et il semblait vouloir me dire de le laisser tranquille, de ne pas lui gâter son vêtement blanc, de ne plus me soucier de lui. Et moi, pendant de longues heures, je contemplais ces deux-là, seuls sur la route de campagne, et, parce que mon cœur était tendre, je souffrais de ne pouvoir rien faire pour les aider.

« Ensuite, pour me consoler, je recherchais dans le paquet d'images celle qui représentait *Saint Philippe de Néri.*

« Celle-ci avait appartenu à ma mère et, avant elle, à un de ses frères, mon oncle, qui en faisait grand état. C'était une image de luxe, sur un beau carton brillant, à peine jauni. Elle représentait l'intérieur d'une église, avec des colonnes de marbre précieux, une lampe qui pendait d'en haut et qui illuminait une *Madone* aux bras en croix, posée au sommet d'un piédestal élevé, vêtue de rouge et de bleu avec un voile blanc sur ses cheveux blonds et beaucoup d'étoiles d'or autour de sa tête.

« La Madone appuyait ses petits pieds nus sur une demi-lune et sur quelques serpents, mais elle ne semblait en rien effrayée. Elle regardait avec douceur trois enfants qui lui portaient des fleurs et que saint Philippe de Néri conduisait tendrement.

« Que ces trois enfants étaient donc beaux et bien habillés! Le premier d'entre eux, celui qui était le plus près de la Madone et qui faisait le mouvement de s'agenouiller, avait un costume vraiment merveilleux. Une longue veste de soie rouge collée aux flancs, avec un col et des parements de dentelle blanche, s'accordait au mieux à des culottes faites d'une soie au délicat bleu de ciel, serrées aux genoux par des jarretières de soie rouge... Cet enfant était sûrement fils de roi, au moins de prince, car de plus beau et de plus élégant je n'en ai jamais vu... Comme j'ai souffert longtemps de ne pouvoir l'appeler par son nom, de ne pouvoir lui montrer mes jouets, de ne pouvoir lui dire de se promener avec moi!... Saint Philippe ne m'intéressait pas trop : il était si vieux! Mais ses cheveux et sa barbe blanche étaient lisses et souples, son visage légèrement rosé, ses lèvres s'entrouvraient pour sourire... J'aurais voulu lui parler, me raconter à lui, le prier de m'expliquer les phrases qui étaient écrites au dos de l'image et qui, en ce temps-là, m'étaient obscures : « Heureux jeunes gens, ô vous qui avez le temps de faire le bien. » Mais le Saint ne me répondait pas, et alors je parlais pour lui et je lui faisais tenir d'étranges dialogues avec saint Vincent et avec un autre, très beau, que j'aimais, et qui s'appelait saint Anselme, évêque... A côté de lui cheminait un enfant... Alignés sur le bois sombre de la table de cuisine, les trois saints et les cinq enfants créaient un monde surnaturel dans lequel, oublieuse de toute autre chose, je vivais et rêvais. »

Trop de polémiques ont été engagées ces dernières années sur l'art sacré. Cette page de Milena Milani nous rappelle que l'histoire sainte est avant tout une belle histoire, ce qu'on a peut-être un peu trop vite oublié. Des millions de Milena Milani dans le monde ne séparent pas l'émotion religieuse du rêve qu'elle engendre. Nous apprécions évidemment l'effort des artistes qui tâchent de retrouver l'esprit des bâtisseurs et des décorateurs des grandes cathédrales. Mais faut-il renoncer à raconter par l'image cette belle histoire qu'est l'Histoire Sainte? Et tout en exaltant le symbole, doit-on dénier un visage à Jésus et aux saints de l'Église?

★

Milena Milani n'est plus une enfant. Il lui faut maintenant de plus grandes images que celles du catéchisme. La voilà sur le cheval ailé peint par Picasso pour le célèbre rideau du ballet *Parade,* qu'elle a retrouvé récemment en Italie.

DEUX EXPOSITIONS DE FERNAND LÉGER

Deux galeries, *La Maison de la Pensée française* et la *Galerie Carré,* ont exposé au mois de novembre des œuvres de Fernand Léger.

Rue de l'Élysée, les thèmes sont « les gens du voyage » et « le pique-nique en banlieue »; autour de quelques toiles, gravitent les variantes de la vision initiale. Ici, c'est le Léger des *Constructeurs :* il s'agit de présenter des aspects de la vie du peuple un tout petit peu plus que de peindre et cela créerait un malaise, si on ne sentait pas la sincère sympathie de l'artiste pour les protagonistes de ces anecdotes. Heureusement, la grande céramique de l'entrée fait exception : des femmes groupées autour d'un oiseau immense au plumage vert. Ces grandes figures ne semblent exister que pour elles-mêmes, et c'est très beau.

Avenue de Messine, le propos est bien différent : les vingt-six toiles qui s'étagent sur un demi-siècle (1905-1953) montrent ce que fut et ce qu'est devenu le paysage dans l'œuvre de Léger. La plus étonnante est sans doute la plus ancienne, ce *Jardin de ma mère,* plein de touffeur verte. Puis apparaissent les toiles de l'époque cubiste avec leurs teintes neutres, les tentatives abstraites qui le sont seulement dans la mesure où l'abstraction reste une démarche de l'esprit pour dépasser le concret, enfin ce sont les œuvres d'un grand primitif avec leur solidité, leur fraîcheur, leur égalité. Un enfant très sensible pourrait voir comme cela certains *Paysages d'hiver* ou les *Cinq tournesols,* tant il y a dans ces tableaux d'oubli de ce qu'on a appris de l'art. Malgré les titres qui évoquent souvent des impressions colorées, — tapis rouge dans un paysage, la maison jaune et l'arbre bleu, le disque rouge..., — Léger s'affirme surtout comme l'architecte savant et précis d'un espace qu'il installe dans la toile avec une stupéfiante autorité. De là, sans doute, la sensation de bien-être qui accompagnait la visite de ses tableaux, en dépit de la foule du vernissage où les dames en chapeaux de cocktail pressaient une sorte de noyau central où Aragon congratulait Blaise Cendrars parmi des barbus qui ressemblaient à des gens célèbres tandis que le peintre, lui, s'était retranché dans une embrasure de fenêtre.

M. L.

BAUMEISTER A PARIS

La carrière de Willi Baumeister est une des plus riches de la partie déjà écoulée de ce siècle. Sa diversité, ses contradictions internes, sa faculté surprenante de renouvellement permettent difficilement de la comparer avec d'autres peintres, et ce n'est pas sans apparence de raison que certains l'ont surnommé le « Picasso allemand ».

La grande rétrospective qui eut lieu à Stuttgart en janvier 1954, à l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire, fut pour moi très convaincante de l'importance de Baumeister. Il est regrettable que Paris, en raison des dimensions réduites de la Galerie Jeanne Bucher, n'ait pu en connaître qu'une infime partie.

Sous le régime hitlérien il fut interdit à Baumeister — cela va sans dire — d'enseigner et de peindre. Il continua cependant de travailler derrière les portes closes. Et lorsque ces peintures clandestines purent être montrées au public, elles firent presque scandale.

La peinture moderne n'avait alors que des ennemis en Allemagne, même la jeunesse était dans le camp des adversaires. Pendant douze ans l'art dit « dégénéré » avait été considéré comme quelque chose de diabolique. Les musées étaient fermés à l'art moderne, il n'y avait plus de collectionneurs. On peut dire aujourd'hui que c'est la lente et paisible action de Baumeister qui a montré la voie à l'Allemagne.

Une de ses premières manifestations à la fin de la guerre fut l'illustration de *La Tempête* de Shakespeare. Personne n'y était mieux préparé que lui. Et ce fut en même temps le signe de la rentrée en scène de l'esprit. Que dirai-je de plus de Baumeister? Si sa peinture jette parfois le désarroi dans les esprits, c'est qu'elle est multiple et contradictoire, image même en cela de l'homme de ce siècle. Baumeister, c'est à la fois Ariel, Caliban et Prospero, l'air, la terre et le feu. Il y a de quoi plaire et de quoi déplaire, de quoi rire et de quoi confondre.

M. S.

GEORGES MATHIEU ET LES CAPÉTIENS

En face de l'Élysée, comme un défi *Les Capétiens partout.* Nous sommes transportés dans un monde très différent du nôtre : le début d'une grande histoire évoqué avec une telle ampleur qu'on y associe les mille ans de fastes et de catastrophes qui succédèrent aux intrigues de l'archevêque de Reims et de son savant écolâtre Gerbert.

De grandes signatures, des sceaux éclatants, des courbes victorieuses, une étoile — filante, hélas — éclaboussent les murs de giclures aux vives couleurs, dont s'isole l'harmonie précieuse des gris, des blancs, des noirs de *La question pure* scellée sur une construction très subtile de lignes à l'arrière-plan. Bien entendu, Mathieu ne cherche pas à renouveler la peinture d'histoire, mais il ne faut pas croire que les titres de ses toiles soient gratuits ou soient des pièges.

Même si on ne savait pas que la monarchie capétienne représente pour le peintre l'apogée de la civilisation du cycle europoïde, on se sentirait enclin, devant ses œuvres, à cette attention tendue qu'on met à suivre un sacre, un rituel lourd d'histoire.

Tobey compare le choc produit par ces toiles à celui que procure, pendant une promenade la nuit, l'apparition au versant d'une colline de quelque poste d'essence illuminé. Je connais peu de visions plus fantastiques que celles que donne ce mathématicien et les paroles qui accompagnent ces signes fulgurants ne devraient pas être révoquées : tout cela a dû venir d'un coup d'épée retentissant de Robert le Fort, même si le peintre seul l'a entendu.

M. L.

Galerie Rive Droite, Georges Mathieu, *Les Capétiens partout.*

SCULPTURES DE JEAN DUBUFFET

« Petites statues de la vie précaire ». Jean Dubuffet ne triche pas. On serait mal venu de lui reprocher de ne pas s'être soucié des archéologues futurs. Les archéologues sont des gens merveilleux et nous avons à leur égard une dette infinie de reconnaissance mais l'artiste, sous peine de renoncer à son ingénuité ne doit travailler que pour lui-même.

Jean Dubuffet a modelé ces statues qui ont l'inimitable sérieux de l'humour. *Légende des siècles* et *Savonarole* voisinent avec *Groulouton* et *Fontriquet.*

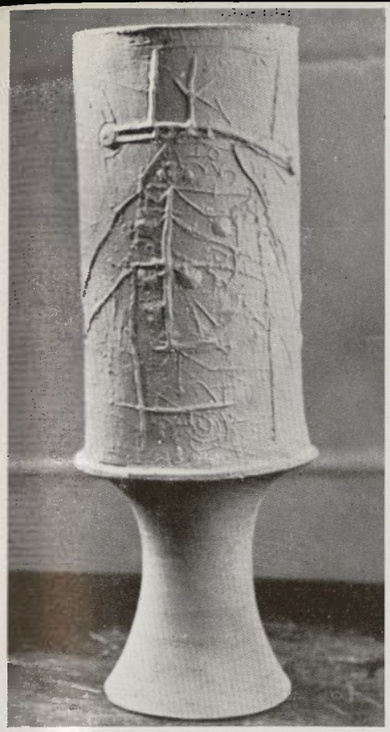
Pour la première fois, je crois, on utilise l'éponge, le mâchefer et le charbon de bois. J'avoue ma préférence pour le charbon de bois d'un beau noir et qui a l'air si léger. *Morvandiau,* taillé dans cette matière est une réussite. Il y a beaucoup de discrétion dans son expressionnisme et une sorte de poésie sylvestre où l'homme et la nature se rejoignent. D'ailleurs, l'ensemble des œuvres évoque un univers poétique, celui des enfants pauvres, ces débris ramassés dans le ruisseau, l'imagination et la tendresse les métamorphosent.

Deux noms et la féerie s'éveille *Pleurnichon* et *Tetonette.* Dubuffet où si le père du Petit Poucet avait sculpté.

M. L.

BAUMEISTER. Peinture 1953

GALERIES

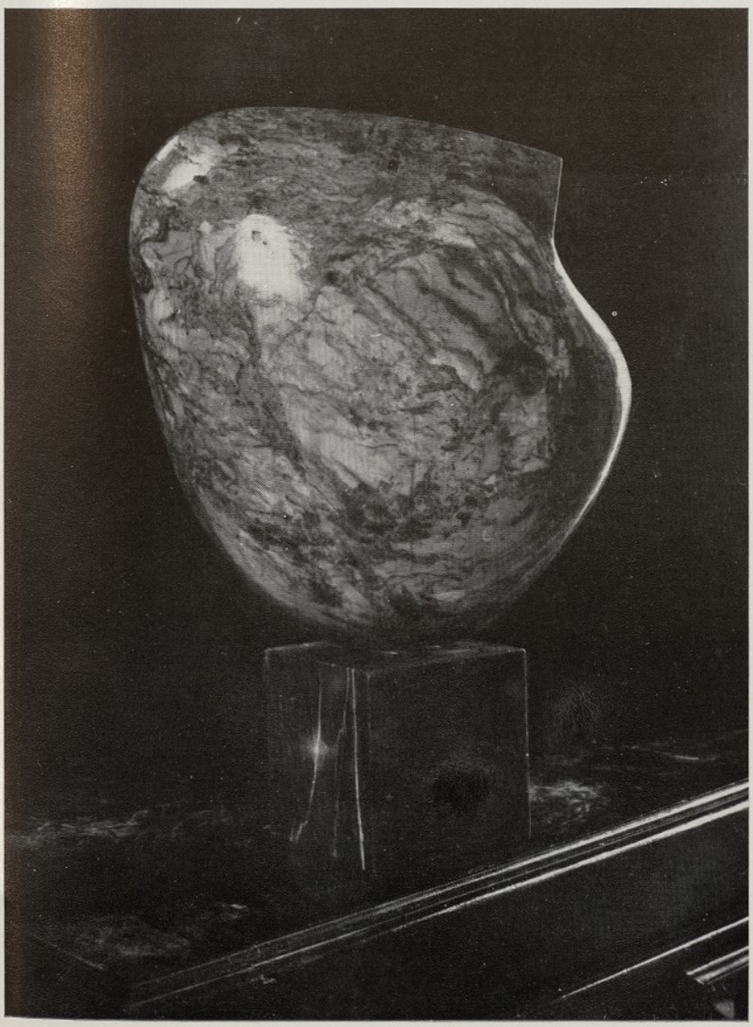


MATTA. Verre à vin. Terre cuite (Édité par Mazzotti, Albisola) (Triennale de Milan)

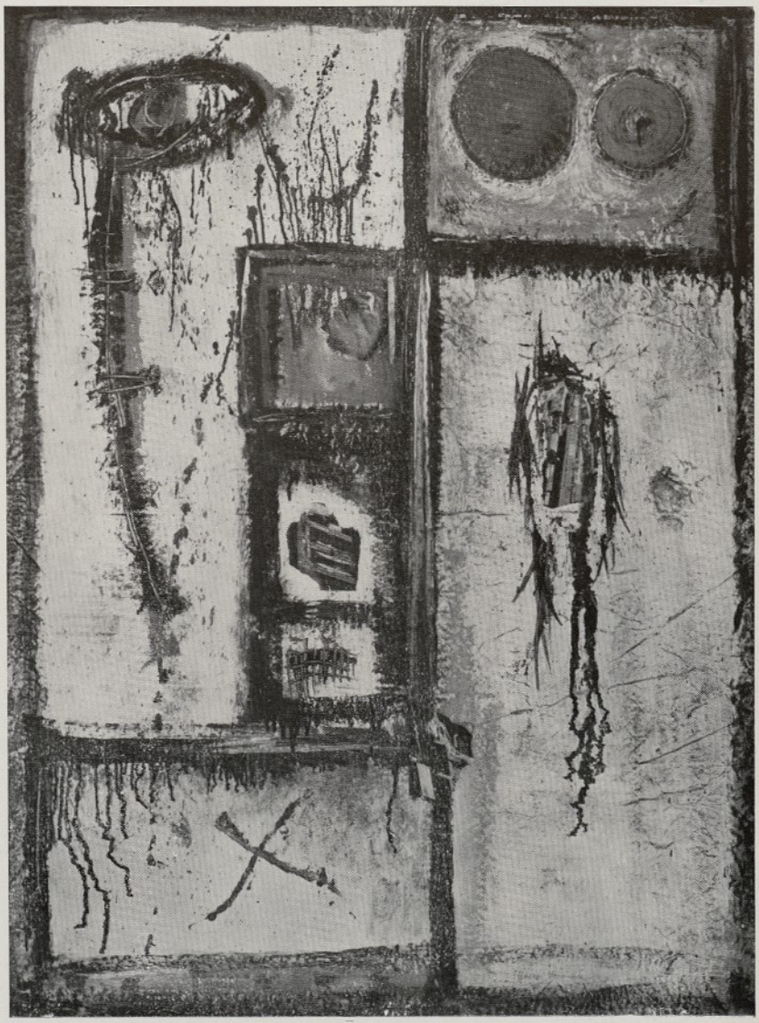
PALAZUELO. Peinture, 1953 (Galerie Maeght, Paris)

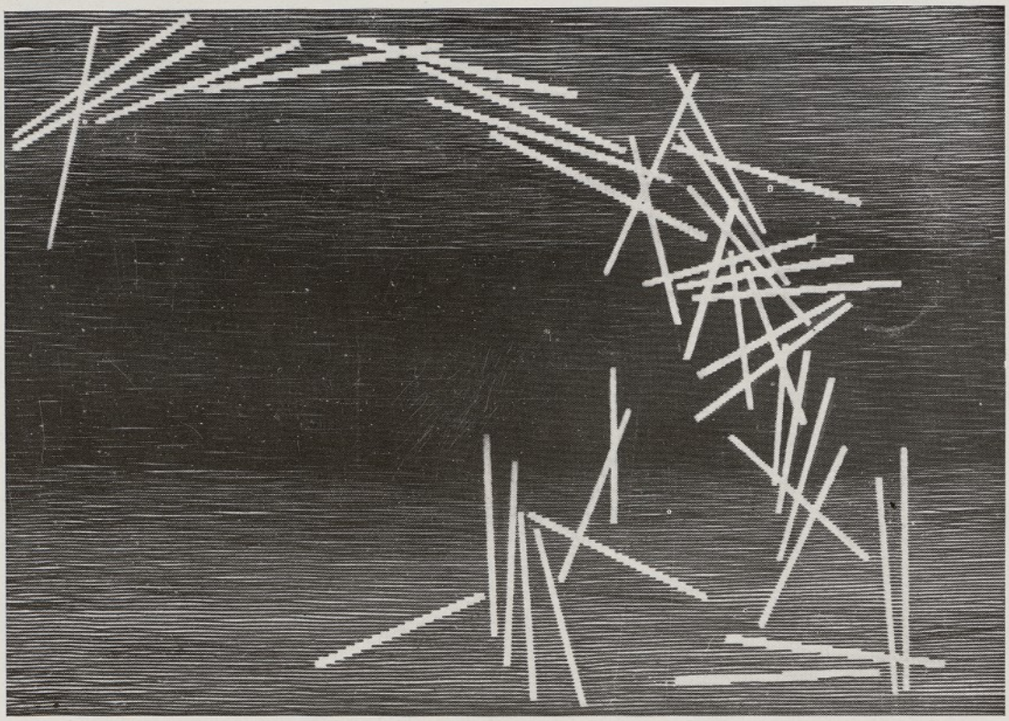
DE TOFFOLI. Sculpture (Cavallino, Venise)

SIGNORI. Sculpture en marbre de Carrare. (Galerie Galanis, Paris)



PHILIP MARTIN. Peinture, 1952 (Pierre Matisse, New York)





MICHEL SEUPHOR. Lignes ballantes. Dessin à l'encre de Chine, 1953 (Galerie Berggruen)

DESSINS A LACUNES DE MICHEL SEUPHOR

Michel Seuphor, poète, a le plaisir de voir ses œuvres illustrées fraternellement par des artistes déjà entrés dans l'histoire. Artiste lui-même, il expose et on publie de lui, des *Dessins à lacunes,* beaux comme un album japonais. Historien d'art, il est imbattable sur l'Art Abstrait, ayant été le jeune témoin de sa genèse, disciple enthousiaste et affectueux de Mondrian. Il a publié un livre de témoignages sur le mouvement, livre classique, célèbre dans le monde entier, et il est en train de le compléter par une œuvre critique décantée, augmentée, qui fera encore date.

Critique d'art, il collabore actuellement à la grande revue de l'abstraction : *Art d'aujourd'hui* et à de nombreuses revues. Seuphor incarne ainsi une personnalité riche, active et contemplative à la fois, qui joue un peu auprès de l'Art Abstrait le rôle d'un Apollinaire poète et critique auprès du Cubisme.

Il est bon d'ailleurs qu'il y ait toujours un poète à l'écoute des arts. Parfois il y en a plusieurs. Pierre-Albert Birot le fut également. Pendant que Seuphor exposait chez Berggruen, Birot avait une petite rétrospective à la librairie de la rue de la Harpe. A côté de ses livres de poèmes et du fameux *Grabinoulor,* ce Rabelais de poche, on y voyait des tableaux peints par lui à l'aurore, voire à l'aube de l'Art Abstrait. Partageons notre prix Apollinaire symbolique, avec l'adhésion de deux modesties poétiques, vertus rares!

S'il y a trop de poètes, rien ne va plus. C'est ce qui m'arrive. J'ai beau être sensible à l'extrême aux graphismes de Seuphor, je ne sais qu'en dire, simplement parce que son préfacier a tout dit, et que ce préfacier cisèle aussi bien la métaphore que la statue : Jean Arp, poète, sculpteur et (en pleine connivence et affinités méditatives avec Seuphor) métaplasticien, ou comme on dit : métaphysicien.

« Je vais me délecter à ces dessins, écrit Jean Arp, et je note au fur et à mesure de ma découverte :

« Des losanges éclatent en gémissant. Le peuple des rectangles se force un chemin à travers la noire profondeur... Des ailes déployées, blanches de neige, croisent des éventails blancs de neige... Des êtres faits de plumes avec des dents et des griffes vivantes... Des plantes géométriques aux traînes dentelées... Des peignes de lumière peignant la lumière... Des rectangles trônent dans toute leur splendeur... Les dalles carrées d'air pétrifié qui recouvrent la page cosmique de l'abîme s'effeuilleront-elles? Très certainement. Mais aussitôt les carrés orthodoxes repousseront, eux qui constamment perdent la *surface de leur face* comme des feuilles que le vent enlève du bloc d'un calendrier. »

Voilà un texte poétique d'un intérêt capital, parce qu'à l'occasion des graphismes de Seuphor, il fait sentir au profane la vertu de l'Art Abstrait tout entier. Quand on dit de celui-ci qu'il est *géométrique,* les âmes sensibles, mais insensibles à la beauté d'un théorème, ne vibrent pas. Ce n'est pour elles qu'un renseignement général vague, un peu comme si au lieu de dire : on parle français, on disait : on parle Euclide! Les images de Jean Arp illuminent, au contraire brusquement, la vérité *plastique* du *Carré* équanime; du *Rectangle* multiple; du *Losange,* étoile coincée... Lorsque Hans Arp écrit des carrés : *la surface de leur face,* ce n'est pas un pléonasme, comme le croirait un pion de rhétorique; mais l'équivalent de : « leur surface, *qui est leur face* », leur visage, car pour l'artiste abstrait, pour un Mondrian, pour une Taeuber Arp qui en a peint de si charmants, réunis en Concert de Carrés, en Pique-Nique à damier, le carré et les figures euclidiennes sont des visages, de vraies *figures !*

★

Seuphor poète ne manque pas de fournir Seuphor artiste, de titres évocateurs et justes : *Ruines divines ; Province de l'Espace ; Pierres spontanées pour un monument à Mondrian* (ces « dalles carrées d'air pétrifié » dont parle Arp, qui constituent une des plus belles réussites), puis les titres musicaux, si justement appropriés à des œuvres abstraites : *Prélude, Gammes, Fugue contrariée...*

Les *Dessins à lacunes* sont des blancs et des noirs dans un cadre noir; mais le noir n'endeuille pas comme souvent le blanc lui-même. L'impression est gaie, car *ouvrante.* Il y a là un point curieux, à la fois de technique et d'esprit, où la façon *façonne* psychiquement aussi. En effet la caractéristique des dessins de Seuphor étant des traits horizontaux, tantôt serrés, tantôt plus écartés, ils donnent une impression d'écarquillement, d'évasion à travers leurs lames desserrées, que la pluie blanche des lacunes accentue en littéral éblouissement.

Bien que ces horizontalités aillent jusqu'au tissu, jusqu'au feutrage dans certaines zones du dessin qu'elles tapissent comme d'un byssus, leur parallélisme aux espacements variés exprime partout, de par le petit génie même de leur nom, l'horizon, l'horizon tremblé élémentaire de la mer et du ciel; mais sans le dire : musicalement, abstraitement.

Jamais leur répétition n'est monotonie; elle est rythme au contraire, c'est-à-dire *répétition inventive,* ici par l'intensité due au rapprochement plus ou moins grand des traits. L'œil est happé diversement, mais continûment, par cette quantité pareille et changeante, et retenu, comme Gulliver dans ses filets lilliputiens. Certains dessins ne se contentent pas de capter l'œil pour le dilater dans un espace cent fois souligné. Ils doublent, moins cubistiquement que géométriquement, cet espace, en coupant la page selon des plans distincts, où aussitôt deux mondes se coudoient; ils n'ont ni la même largeur, ni la même intensité, bien que toujours formés des mêmes lignes noires et des mêmes interlignes blancs, éclusés à des niveaux différents, par une verticale, une oblique ou les deux obliques croisées d'un sablier.

Sur les formes noires multiples, tombent les blancs, les lacunes, en vive variété d'invention aussi, qu'il s'agisse de forme ou de nombre. Les grands blancs équilibrent aisément tous les noirs et leur immatérialité les allège. Les petits sont des points, des dés, aux tirets inégaux, et leurs « flotilles » ancrent cent lumières dans l'encrage.

Les dés, les carrés blancs ont pour particularité parfois de fines déchirures, des dents. Jetés sur la page, ils n'abolissent jamais le hasard ni jamais la beauté. Quand ils se trouvent dans une partie du dessin striée très largement, leur blancheur a des fuites dans le blanc des interlignes, collusions, amours blanches. Comme dans le film abstrait d'Edgar Pillet, composé aussi d'éléments très simples blancs et noirs, la richesse de combinaison des dessins de Seuphor paraît miraculeuse. Ceci est le génie propre de l'Art Abstrait. Comme il fuit la représentation des choses connues, le profane croit naïvement qu'il ne lui reste rien à représenter. Il a, au contraire, des possibilités indéfinies. Il est utile et bon que Seuphor, critique et théoricien, l'ait démontré plastiquement. Le public peu initié, mais « ouvert », ne saurait trop l'en remercier.

PIERRE GUÉGUEN.

HENRI MATISSE
HENRI LAURENS

Henri Matisse et Henri Laurens, qu'une grande amitié unissait, viennent de disparaître avec un intervalle de quelques mois. J'avais fait leur connaissance la même année (1951) et je ne les avais pas revus depuis. Laurens, artiste probe, modeste et puissant, aurait bien dû en un temps de mécénat intelligent atteindre une audience bien plus étendue. Comme les plus grands de ses contemporains, il n'aurait pas voulu que ses œuvres fussent destinées aux demeures particulières ou aux musées, il pensait que la sculpture était, devait être, un complément aux belles architectures, qu'elle devait ainsi participer à la vie de l'homme; il ne lui avait pas été donné de réaliser ses vœux et il concluait que son époque avait été celle des recherches, des essais, des mises au point; que le temps des applications viendrait plus tard. J'ai vu le vieil homme mélancolique dans la petite maison qu'il habitait non loin de ce que j'ai pris pour le chemin de fer de ceinture, il m'a menée dans son jardin où les statues gisaient dans l'herbe et le lierre, il a ouvert une remise et j'ai vu des bas-reliefs polychromes, — la couleur était pour lui la lumière intérieure de la sculpture, — des statues monumentales, des réductions de statues que je pouvais tenir dans mes mains et qui étaient aussi majestueuses que leurs voisines, celles qui laissaient si peu de place pour se glisser entre elles. Dans le jardin, une autre porte ouverte fit d'une sorte de garage un antre marin où de beaux corps lovés sur eux mêmes paraissaient pourtant jaillir d'une écume imaginaire au nom mythologique. Dans l'ombre verte que formaient les feuillages entre les murs si rapprochés du jardin, Laurens semblait quelque Prospero au cœur désabusé devant son cortège de déesses; l'instant eût été pénible si, à cette minute, la lumière, sur ces formes arrivées à leur maturité, à leur plénitude, ne fut venue se poser comme elle se pose dans un verger sur un fruit mûr.

★

Mes visites chez Matisse me laissèrent une impression plus gaie. Le peintre, il y a trois ans, était déjà très âgé mais gardait une jeunesse extraordinaire de goûts et de pensée. Son costume, seul, aurait suffi à réjouir les yeux : gilet vert, foulard rose, merveilleux chapeau de paille fine orné d'un travail de ganse si raffiné que je continue à le tenir pour une pièce de musée. Après, j'ai vu Matisse dans son lit, toujours avec son chapeau; il découpait du papier bleu pour une affiche où il inscrivait le nom d'Apollinaire. A sa droite il y avait un curieux meuble tournant, où des photos étaient clouées avec des punaises; sans se déranger, le vieil homme pouvait amener près de lui le tableau ou l'ami qu'il désirait regarder; au moment où je me suis assise à son chevet, j'avais de mon côté Picasso nu jusqu'à la taille, l'air d'un scribe égyptien qui vient de tracer les contours d'un chef-d'œuvre. Autour de la chambre, il n'y avait que des dessins, mais ils étaient d'une extrême beauté : bouquets de fleurs, devant les fenêtres ouvertes, jeunes femmes nues entrevues dans des villas silencieuses livrées à la torpeur de la mi-été. Tout en faisant travailler ses ciseaux, Matisse me parlait de l'espace, de la Corse, de l'art abstrait; commentait le carton d'un vitrail ou la statuette d'un soldat chinois. A ce propos, il m'affirma que jamais soldat ne fut vêtu de turquoise et d'aubergine et je n'osai le contredire parce qu'il me prenait pour une petite fille et m'avait fait épeler les lettres du nom d'Apollinaire qu'il semait gracieusement sur le carton.

★

Je ne dirai pas qu'il fut un grand peintre, tout le monde le sait. Ni qu'il était fou de couleur, et que sa ligne pouvait tout exprimer comme le voulait Ingres, j'aurais l'impression de rabâcher. Je veux seulement dire qu'à ses côtés, j'ai eu l'impression que la journée s'illuminait, bien que le mois de septembre fut triste et le soleil caché. Peut-être était-ce la vivacité de son esprit, la gaieté de ses propos (il me fit une imitation de Mme Friesz infiniment drôle), peut-être la présence des dessins sur le mur? Tandis qu'il parlait, une aimable fantasmagorie envahissait la chambre, une danse bienheureuse de figures et de couleurs... du moins je l'ai cru, même bien après avoir refermé la porte sur elles.

MARIA LUZ.

LIVRES SUR L'ART

LE BALLET

Le ballet est un spectacle composite : la danse est son moyen principal, mais il emprunte largement aux autres arts et, après une longue éclipse au XIXe siècle où on *musiquait* les ballets dont on *peinturlurait* les décors, la peinture, grâce à Serge de Diaghilew, s'est de nouveau taillé dans ce domaine une part essentielle. C'est un des mérites, entre bien d'autres, du livre que Boris Kochno et Maria Luz viennent de faire paraître.

Ce livre, *Le Ballet*, est un magnifique recueil d'images qui retrace l'histoire de ce spectacle en France depuis le XVe siècle jusqu'à nos jours. La masse des documents choisis, autant pour leur beauté que pour leur valeur évocatrice, est imposante : quatre cent quinze reproductions en noir et plusieurs planches en couleur tirées avec une remarquable fidélité; un dessin de Matisse vient en réserve blanche sur la couverture rouge et une litho originale de Picasso sert de frontispice. Malgré ce somptueux appareil, le texte va bon train et se lit comme un roman. La partie la plus longue, — l'abondance et l'intérêt de la collection privée de Kochno en a décidé, — est consacrée aux Ballets russes. C'est là que, pour les lecteurs de *XXe Siècle*, le livre prend un intérêt spécial. Certes, l'ouvrage rend scrupuleusement compte depuis le début de l'aménagement du décor, de l'invention des costumes, mais ils étaient du ressort des dessinateurs plus que de celui des peintres; il faut attendre les Ballets russes pour que les peintres de chevalet prennent en main cette partie du spectacle et, comme nous le fait remarquer Maria Luz, Diaghilew sut bien choisir ses peintres puisqu'il choisit précisément ceux qui devaient faire éclater la notion de peinture de chevalet. Chez cet étonnant impresario, le peintre était le personnage le plus important de l'équipe créatrice. Tout dans le ballet lui était soumis dès qu'il en avait reçu la charge; non seulement il s'occupait de la toile de fond, des portants et des praticables, — souvent remplacés par des toiles peintes à grands coups de pinceau, mais toujours de manière à s'accorder à la toile de fond et aux costumes, — mais aussi, à cause de ces derniers qui étaient les éléments mouvants du tableau, le peintre avait droit de regard sur la chorégraphie. A propos de Fokine, qui fut pourtant le plus grand technicien qui ait collaboré aux entreprises de Diaghilew, Bakst disait un jour : « Oh, vous savez, il était comme les autres, il n'avait aucune imagination. Je devais lui montrer scène par scène tout ce qu'il fallait faire. Lui, mettait au point les pas... » Benois, Larionov, eux aussi aménagèrent la danse à l'intérieur des œuvres qui leur étaient confiées, mais Bakst fut celui qui donna aux Ballets russes les traits qui les rendirent célèbres dès le début. Le décor de *Shéhérazade* fit couler autant d'encre que le danseur le plus prestigieux. Les premiers collaborateurs de Diaghilew pensaient que les évolutions chorégraphiques ne devaient pas déranger l'ordonnance des lignes et des couleurs telle qu'il l'avait disposée, elles devaient seulement la douer de mouvement. Attachés à la convention théâtrale, ils auraient volontiers suspendu un lustre au milieu de la scène comme cela se faisait au XVIIe siècle. Les alliances de couleurs étaient longuement méditées et Benois ne pensait pas empiéter sur le rôle du costumier lorsqu'il décidait d'ajouter une bande de fourrure au drap d'argent et au satin jaune d'un costume de Nijinsky. Ainsi fut créé le style « Ballets russes » au temps des Fauves et de l'engouement pour l'art africain. Diaghilew en fut las avant qu'il fût passé de mode, et, avec *Parade*, il prit un tournant assez raide. *Parade*, blanc, noir, gris, zébré par l'éclair brillant des costumes, fut un grand scandale parisien. On siffla, on faillit se battre. Apollinaire avait écrit des choses charmantes sur le programme, cela ressemblait assez à un manifeste cubiste et suffit pour indisposer une grande partie de la critique et des spectateurs. Diaghilew ne revint pas en France de deux ans, mais Picasso acheta son premier smoking. Plus tard, il donna encore aux Ballets russes deux chefs-d'œuvre : *le Tricorne* et *Pulcinella*. Il en aurait fait plus s'il n'avait été le seul collaborateur de Diaghilew qui traitât avec lui de puissance à puissance et ils se brouillèrent. Après Picasso, vinrent Braque, Juan Gris, Matisse. Celui-ci donna pour *le Chant du Rossignol* un décor très raffiné, étranger à son habituelle palette, presque musical. Jusqu'au bout la peinture fut associée à ces extraordinaires spectacles qui, même par leurs échecs, défrayaient la chronique. Diaghilew fit le tour des jeunes écoles, utilisa pour *Barabau* le tableau d'un solitaire comme Utrillo, vint aussi au décor à trois dimensions qui supprimait le décalage entre le relief de l'acteur et la platitude de la toile peinte, demanda à Pevsner et à Gabo les constructions de mica qui ne furent pas un des moindres sujets d'étonnement pour les spectateurs de *la Chatte*...

Après lui, sa formule — la collaboration étroite du peintre, du musicien et du chorégraphe — n'a pas été abandonnée et les œuvres qui, dans ces dernières années, ont pris rang de chefs-d'œuvre : *les Forains*, *le Jeune homme et la Mort*, *Carmen* doivent beaucoup de leur réussite aux peintres à qui on les avait confiées.

Parce que *Le Ballet* insiste sur ces considérations, il doit intéresser tout amateur de peinture, même s'il n'aime pas la danse.

S. L.

Boris Kochno et Maria Luz, *Le Ballet*. Hachette, *Arts du Monde*.

LA PEINTURE ÉGYPTIENNE

Elle a été longtemps la parente pauvre de la sculpture. Elle était presque inconnue malgré les relevés des archéologues. Il est vrai qu'au contraire de ce qui se passe pour le sujet pris sur le vif, là le dessin ne peut remplacer la photo, ni rivaliser avec elle. Depuis quelque temps, — depuis la querelle du symbolisme plus précisément, — l'opinion s'est émue et voici que, coup sur coup, paraissent plusieurs ouvrages consacrés à cet art méconnu. Le plus important, le plus louable est celui d'André Lhote. Ce n'est d'ailleurs que le premier tome d'une série qui comprendra un volume dédié au grand art hiératique et un autre aux *ostraca,* ces esquisses ou croquis sur éclat de calcaire dont l'importance est presque aussi considérable que celle des peintures achevées.

★

André Lhote a choisi surtout des peintures du Nouvel Empire et, plus particulièrement, celles qui ornent les tombes des Nobles. Elles sont traitées avec moins de rigueur dans la convention que celles des tombes royales et paraissent être la fleur de cet art déjà très ancien, — la longueur de la tradition picturale égyptienne est d'au moins deux millénaires, — une fleur presque déhiscente.

En quelques chapitres alertes, André Lhote conte les péripéties de son exploration, expose les méthodes des scribes, peintres et dessinateurs, effleure avec prudence le brûlant problème de la symbolique et, surtout, nous donne la première étude sur ce sujet qui soit écrite d'un point de vue proprement pictural.

★

La peinture égyptienne, si loin de nous, paraît aussi très proche. En elle, bien des choses rappellent la peinture moderne : teintes plates, soulignées de contours qui suffisent à indiquer les volumes et qui cependant collent au mur. La *peinture transparente,* les *passages* des cubistes avaient déjà été inventés par ces hommes que beaucoup traitent encore d'artisans parce que leur travail était collectif. On ne peut s'empêcher de rêver devant ces rapprochements, bien qu'on puisse penser que les inventions des scribes procédaient d'autres préoccupations que les innovations de Picasso, de Braque et de leurs disciples. Il reste un fait acquis : il est arrivé aux peintres égyptiens de peindre comme nos contemporains. Il faut se contenter de l'enregistrer, sans oublier que les premiers obéissaient à une tradition formellement énoncée et que leurs œuvres soustraites à la lumière naturelle avaient certainement un caractère qui ne nous est pas encore révélé.

Les photos d'Hassia sont inoubliables. On pénètre dans le premier chapitre par le porche de la tombe de Pachedu, béant sur un couloir sombre. A droite, le défunt, accroupi devant le palmier doum, s'abreuve aux petites vagues d'une rivière vue en élévation ; à gauche, une procession de robes blanches circule sur trois étages tandis qu'au-dessus du cintre, l'œil d'Horus brandit un flambeau. La noblesse du dessin, l'éclat des couleurs, l'infinie variété de ces scènes dont le sujet conventionnel est toujours le même, renouvellent à chaque page le plaisir et l'étonnement. La dernière planche, Noût présentant le Soleil de derrière la montagne, pourrait être une invention de Kandinsky.

★

Il serait injuste, avant de terminer, de ne pas parler de la mise en page : certaines séquences, — celles de porteuses de bouquets, celles de pleureuses, par exemple, — certaines rencontres ont un lyrisme tout poétique. La minutieuse mise au point, l'extrême sensibilité qui se fait jour dans cette succession d'images en font l'égale d'une création artistique.

M. L.

André Lhote, *Les chefs-d'œuvre de la Peinture égyptienne.* Hachette, *Arts du Monde.*

TROIS LIVRES DE M. SEUPHOR

Michel Seuphor présente les *Écritures* d'Alcopley. Cet éminent hématologue a tiré de ses investigations au microscope un jeu raffiné et passionnant qui s'ajoute à ses découvertes scientifiques comme à la jeunesse la fleur, dirait Platon. Il faut regarder le livre, regarder ces signes expressifs, en parler serait vain ; mais j'ai retenu du texte si bref le passage où Michel Seuphor dit justement que « c'est la pauvreté qui stimule l'esprit ; c'est l'indigence qui attire la richesse ». Remarques que l'on peut étendre à toutes les inclinations de l'homme, tant il est exact que celui-ci cherche surtout à *s'ajouter* à l'objet de ses passions. C'est la raison pour laquelle la perfection et la plénitude (si elles existaient) ne le tenteraient pas et c'est aussi une raison pour les femmes laides de ne pas désespérer. « Un thème, quel qu'il soit, est toujours inépuisable si l'esprit de l'homme le prend en charge... » L'humanisme n'est pas mort.

★

Lee Hersch était un peintre américain qui se battit en France en 1918 ; se maria à Paris et mourut à Madrid. Il aimait la peinture pour la peinture, pour la matière première même, ce qu'il appelait la *peau de la peinture.* Il se mit à peindre des toiles abstraites en 1943, grattant allègrement d'anciennes toiles pour peindre par-dessus. La couleur de fond le guidait et tout le processus de l'œuvre : naissance, réactions et croissance, se déroulait sur la toile. Les tableaux de Hersch sont couverts d'étendues très colorées où des taches linéaires sont projetées. Le peintre les obtenait en précipitant « contre la toile, sur un point calculé, et d'une certaine distance, des paquets de couleur dense à l'aide du pinceau. Il appelait cela l'*accident contrôlé* ». Tachiste, effusionniste, visionnaire, Seuphor montre que Hersch était tout cela et, surtout qu'il était un vrai vivant, celui qui s'arrange pour que sa croissance ne s'arrête pas.

Lee Hersch a eu la bonne fortune de rencontrer Seuphor, après sa mort il est vrai, mais comme le dit l'auteur du petit livre : « L'homme meurt et son corps se corrompt. Les œuvres d'art en revanche ne pourrissent pas, elles mûrissent. Elles n'achèvent jamais de mûrir. »

★

La troisième plaquette dont je veux rendre compte a une portée plus générale. *Mission spirituelle de l'art* est une conférence donnée par Michel Seuphor à Liège, à l'occasion d'une exposition d'œuvres de Jean Arp et de Sophie Taeuber-Arp.

Le conférencier a choisi un thème particulièrement lié à l'actualité : cette perte du sentiment religieux qui est survenue à la fin de notre cycle de civilisation, le désarroi qui s'ensuit et la recherche — pour certains, la découverte — d'un ordre que l'on puisse y substituer.

L'homme secrète ses propres poisons et il cherche un régulateur capable de maintenir l'équilibre qu'il craint de voir rompu à tout instant. De là les innombrables dyades et triades inventées par les religions et les philosophies. Or l'homme moderne, de plus en plus obsédé par la connaissance, se sent prisonnier de ses acquisitions dont il finit par perdre le sens et, partant, l'utilité véritable. Pour Michel Seuphor, un contrepoison s'offre à l'homme qui a perdu le ciel : l'art. Nombre de faits curieux semblent corroborer cette opinion. L'auteur note que l'église de la Madeleine à Vézelay, qui ne compte pas dix personnes présentes à l'heure de la messe dominicale, se remplit à longueur de semaine de touristes avides de se faire expliquer les tympans et les chapiteaux. Les expositions de peinture attirent des foules immenses mues par un amour désintéressé, ce qui est l'essentiel même du sentiment religieux. Ce caractère de l'art a été pressenti et exprimé dans les écrits des premiers grands artistes abstraits : Kandinsky, Malevitch, Mondrian, et parmi les sculpteurs : Brancusi, Arp. Un critique américain a pu appeler Arp « a well rounded mystic », ce qui était drôle mais exact. Un des avantages des œuvres abstraites, si l'art doit être considéré comme une nouvelle religion, c'est qu'elles peuvent être interprétées selon les capacités et les nécessités de chacun.

L'art est-il qualifié pour remplacer la religion défaillante? Seuphor croit que oui. « Il n'y a pas, dit-il, d'autre histoire que l'art... d'autre mémoire humaine... Ce qui demeure devient art... Ce qui sort imparfait de la main de l'homme, la nature le complète, l'achève... » C'est presque tout à fait vrai, parce que c'est très bien dit.

L'art, ajoute-t-il, n'est pas de ce monde, il apporte « un verbe qui ne saurait être enchaîné », il échappe aux classifications, à la politique et à ses directives. Lorsque ceux qui détiennent les pouvoirs publics croient avoir asservi les artistes, ils se trompent, ils n'ont asservi que des imposteurs. Seule la religion a pu confier des missions à l'art parce que son domaine n'est pas de la terre, qu'il est au-delà, qu'il est pur. Cependant, de nos jours, l'art se prend le plus souvent pour sa propre fin. Son langage est plus facilement compris, moins significatif de contraintes, il faut le dire aussi, que celui des théologiens. Et lui aussi invite à une vie intemporelle.

La religion ne fait pas autre chose que de révéler l'homme à lui-même et l'art n'a pas d'autre mission aujourd'hui. Il suscite la contemplation, l'adoration, il réalise une communion où l'âme enfin se délecte et se repose. Les œuvres des artistes deviennent des exercices spirituels.

Voici, je crois, l'essentiel de ce que contient ce texte généreux, protestation d'un esprit digne de ce nom contre la décomposition de tout un siècle.

M. L.

Michel Seuphor : *Écritures,* Les nourritures terrestres, Paris ; *Lee Hersch,* Librairie Arnaud, Paris ; *Mission spirituelle de l'art,* Berggruen et Cie, Paris.