

est une partie de son... se présente aujourd'hui... identique à ce qu'elle de... it être il y a deux siècles... sous sommes sur la hauteur du... Racin — auquel les Tchèques... ont rendu son nom de Hrbadeany. A droite, une autre colline, celle du monastère de Strahov, où Charles IV, au quatorzième siècle, installa des... montrés et fit planter des vilaménés les uns et les Bourgogne. Entre les... lée, où se précipite... mobile de vieux... ées par le... de leurs

serpente, le Donau — statues, ses tours... Sur l'autre rive, les... paniles de l'église du Tyn, aux murs trapus, aux faites pointus, le beffroi de l'hôtel de ville où les apôtres sonnent les heures depuis des siècles et les douzaines d'édifices connus du monde entier, glorieux souvent, et filialement entretenus.

Car c'est un fait que cette démocratie populaire ne renie pas son passé, il faut s'entendre : jamais, au cours d'une conversation sur l'état politique actuel, il ne sera spontanément rendu hommage à l'œuvre des devanciers. Ce qui émerge des siècles écoulés, ce sont les révoltes, les efforts tentés en vue de la libération, la lutte contre l'oppresser, qu'il se nomme Eglise, Allemagne, Autriche, Hongrie, Capitalisme. C'est avant tout la dramatique épopée de Jean Huss des généraux hussites. Mais patrimoine architectural, le que soit son inspiration, objet d'un culte identique. mille églises ont été res... Les châteaux qui, par... es, illustrent la campagne car la Bohème est, com... France, le pays des châteaux sont réparés, soignés.

cathédrale de Saint... esse la sépulture... de je ne sais quel... anges, grandeur... suspendus à des... us du saint homme... ue, toujours grandeur... onne un volumineux... 'angelots, de dra... ivres ouverts, de... autres accessoires... tout en argent,...

la malice m'a... er que ce chef... être vendu au... ent, mais de... teur étranger... artistique... siblement... de notre... 'avais

Le secrétariat général du néo-Destour, poursuit la déclaration, éprouve la vague de terreur suscitée par le bureau politique du néo-Destour dans tout le pays et surtout dans le Sahel et la capitale, menaçant la sécurité de nos compatriotes, leur vie et leurs biens.

Incidents entre partisans de Bourguiba et de Salah ben Youssef

TUNIS, 30 novembre. — Des incidents se dérouleraient actuellement à Soliman et à Menzel Bou Zelfa, dans le Cap Bon, entre partisans de M. Bourguiba et de M. Salah Ben Youssef, apprend-on à Tunis. Selon les renseignements recueillis dans la capitale, des partisans de M. Bourguiba auraient mis le feu au local de M. Ben Youssef à Menzel Bou Zelfa, à la suite de quoi des membres des deux clans en seraient venus aux mains.

Salah ben Youssef ayant manifesté l'intention de se rendre à Menzel Bou Zelfa, ses supporters dressaient une estrade lorsque des « bourguibistes » cherchèrent à s'y opposer. Il s'en suivit une bagarre qui fit plusieurs blessés dans les deux camps, puis les partisans de M. Bourguiba incendièrent le local de M. Ben Youssef.

Par ailleurs, un autre incident eut lieu près de Soliman, sur la route qui mène de Tunis à Menzel Bou Zelfa, où des amis de M. Ben Youssef se heurtèrent à ceux de M. Bourguiba qui barraient la route. Des coups de feu furent échangés. Il y a trois blessés.

A Soliman même, un groupe d'une centaine de « bourguibistes » ont envahi la cellule locale d'obédience « youssefiste » et y ont mis le feu. Ils ont été dispersés sans autre incident par les spahis de l'Oudjak (gendarmerie tunisienne).

ALGÉRIE

Incidents en Algérie

ALGER, 30 novembre. — La journée du Constantinois la journée d'Algérie a été marquée par plusieurs actes de terrorisme.

Dans le secteur d'El-Arr... un soldat du GMPR a été tué par des rebelles.

... douar Ouled Souk... a fait un tué

la tenue du 30... dernier.

cap a déclaré que la législature était « une... dont les travailleurs con... eront le plus mauvais souve... ar. C'est là le résultat des élec... tions truquées de 1951 ».

Evoquant 1936, l'orateur a... timé « qu'une situation sembla... pouvait à nouveau être créée ».

« L'action des travailleurs... diverses circonstances, a-t... a permis d'obtenir, soit l... pression, soit une réduction... portante des abattements... nes, la signature de cor... collectives et d'accords d... intéressants, relevant d... minimum garanti par... 145 francs de l'heure, réclame la CGT. De... la généralisation du... jours fériés et des... de congés payés, ce... la satisfaction des... de la CGT face au... tout au long des... cours aux licencié... out, aux opératio... feu », soutenu par... nait lui-même l'e

A propos des... notamment chez... la métallurgie pa... crétaire a soulig... vailleurs estiment... pu être meilleurs... ganisations synd... participé à la di

« L'accord de... parisienne est une... tronat, contraint d... pression des trava... chant à s'en tirer... frais. Il montre... choses, à quel point... ment des thèses sur la... sation de la classe ouvrière... ché la bourgeoisie et combien e... le craint, actuellement, le déve... loppement de l'influence de la... CGT. On n'empêchera pas les... travailleurs de penser qu'avec la... participation de toutes les orga... nisations syndicales à la discus... sion, les accords auraient été... meilleurs. »

M. Joliot-Curie :

« Mettre un terme

aux

ques

M.

du

publ

lequ

con

ner

Soy

no

ph

L

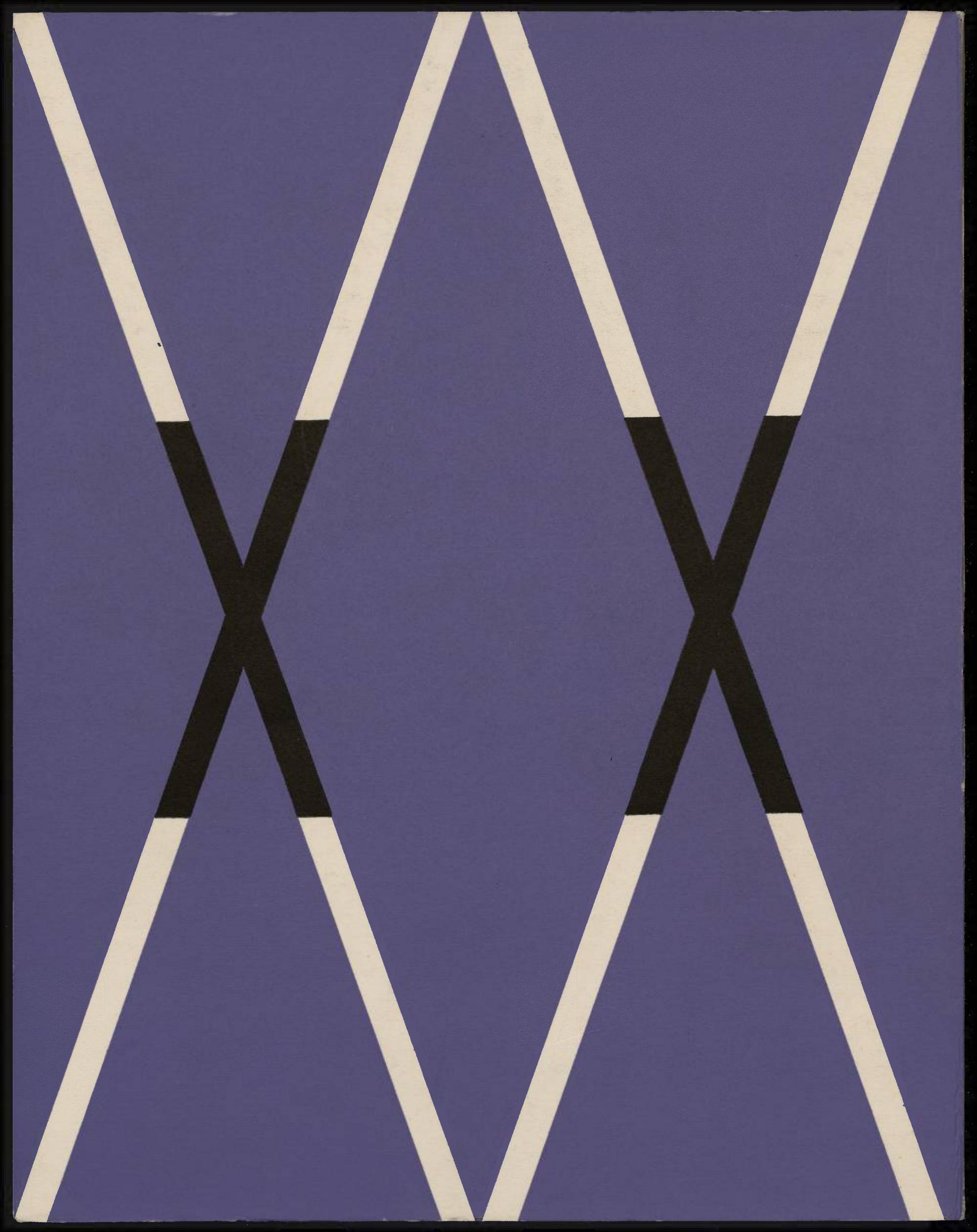
so

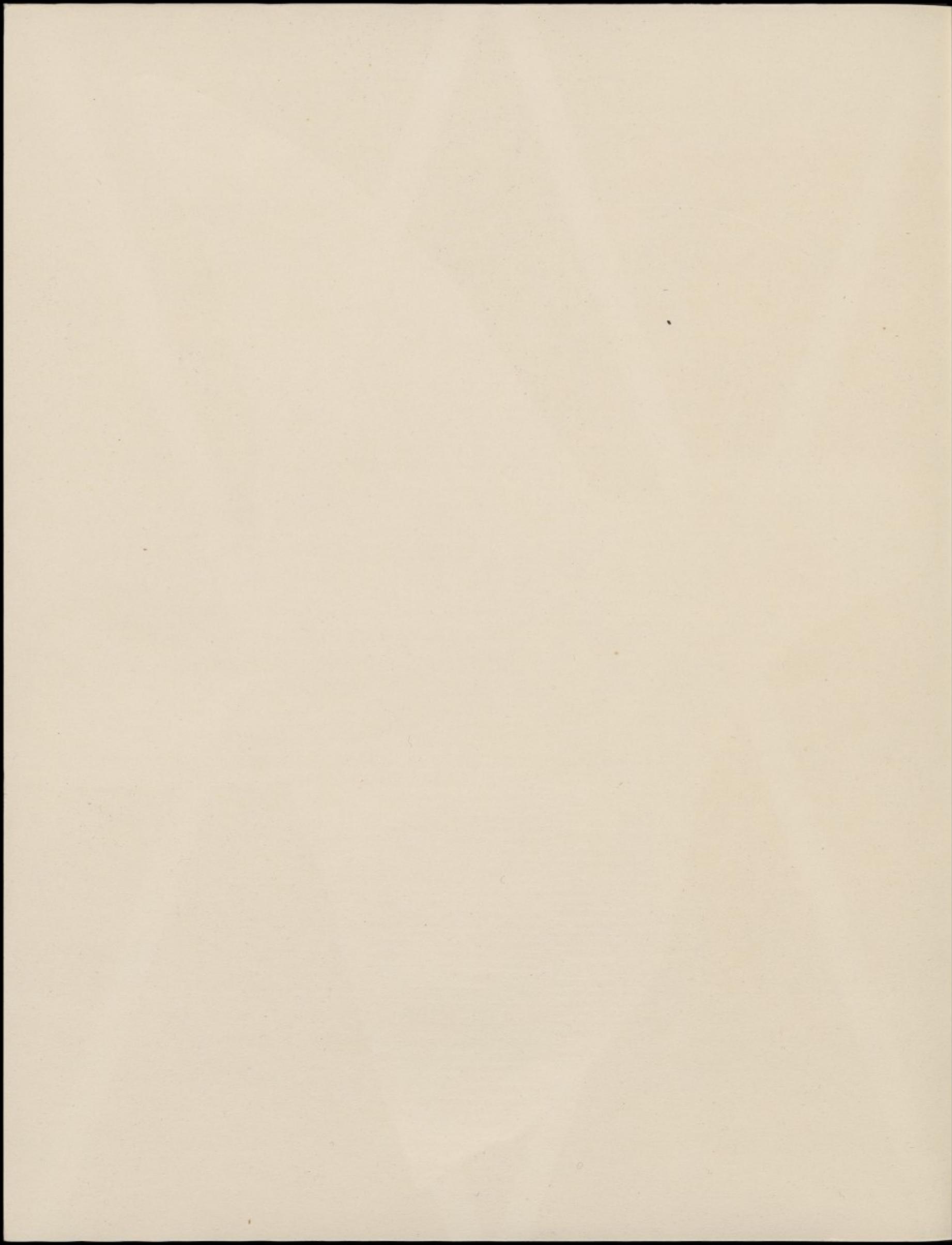
r

C.B

de Ter... été

XXIX^r SIÈCLE COLLÈGE DUCIERRE • NOS JOURNALS • 6-1956





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

LE PAPIER COLLÉ DU CUBISME A NOS JOURS

| | |
|--|-------------|
| UNE CONQUÊTE DU CUBISME: LE PAPIER COLLÉ par FRANK ELGAR | 3 |
| COLLAGES DE SONIA ET DE ROBERT DELAUNAY par SONIA DELAUNAY | 19 |
| COLLAGES FUTURISTES par HERTA WESCHER | 21 |
| DADAKOLL par MICHEL SEUPHOR | 25 |
| ARP. COLLOQUE DE MEUDON par CAMILLE BRYEN | 29 |
| PAPIERS COLLÉS SURREALISTES par RENÉ DE SOLIER | 33 |
| JEUX ET FANTASIE DE MIRÓ par PIERRE COURTHION | 41 |
| PAPIERS DÉCOUPÉS DE MATISSE par PIERRE COURTHION | 45 |
| THÈMES DE MAGNELLI par ANDRÉ VERDET | 47 |
| EMPREINTES ASSEMBLÉES DE DUBUFFET par RENÉ BERTELÉ | 51 |
| NOUVEAUX COLLAGES ABSTRAITS par HERTA WESCHER | 53 |
| REPRODUCTIONS EN COULEURS (QUADRICHROMIES) | |
| PICASSO: L'Étudiant à la pipe. Papier collé. | face page 8 |
| SOFFICI: Le verre. Papier collé. | » » 20 |
| BALLA: Deux papiers collés. | » » 22 |
| SEVERINI: Nature morte. Papier collé. | » » 24 |
| MIRÓ: Corde et personnages. Collage. | » » 44 |
| MATISSE: Algue bleue sur fond rouge. | » » 46 |
| POCHOIRS EN COULEURS: | |
| BRAQUE: La bouteille de Marc. Papier collé, 1913. | » » 4 |
| LAURENS: Nature morte. Papier collé, 1917. | » » 16 |
| ARP: Configuration, 1955. | » » 28 |
| MIRÓ: Papier collé, 1955. | » » 40 |
| MAGNELLI: Papier collé, 1948. | » » 48 |
| DUBUFFET: Deux empreintes (Personnages), 1955. | » » 52 |
| CHRONIQUES DU JOUR. <i>La période dramatique de Kandinsky</i> par Maria Luz (5 ill.). <i>Juan Gris en Suisse</i> par John Richardson (7 ill.). <i>Dewasne à Bruxelles</i> (1 ill.). <i>La Quadriennale de Rome</i> par Fortunato Bellonzi (19 ill. dont 2 quadrichromies). <i>Le Moal</i> par Jacques Lassaigue (6 ill.). <i>Kassel</i> par Will Grohmann. <i>L'exposition qui ne fut jamais faite</i> par J. Mellquist (4 ill.). <i>Karskaya</i> par B. Joppolo (1 ill.). | |
| MUSÉES ET GALERIES — LIVRES SUR L'ART par S. L. | |

Paraît quatre fois par an - Prix du numéro simple : fr. 1.250
de ce n° double : fr. 2.500 - Abonnement à 4 numéros
simples ou 2 numéros doubles : fr. 4.000 - Étranger : 12 dollars
Abonnement aux exemplaires de luxe : Fr. 16.000

VENTE ET ABONNEMENTS :

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

ANGLETERRE

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

BELGIQUE

J. HENRIQUEZ
25, RUE DE LA MADELEINE, BRUXELLES.

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

U. S. A.

WITTENBORN, INC.
38 EAST 57 TH STREET, NEW YORK, 22, N.Y.

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 x 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 Casson, 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 Casson, C. Giedon-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 Casson, W. Grobmann, 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.

Prix de ce numéro: 2.500 francs

Deux lithographies en couleurs de Marino Marini, une litho originale en couleurs de Marc Tobey et une autre de Singier, six quadrichromies, 100 reproductions en noir, donnent au cinquième numéro double, La matière et le temps dans les Arts plastiques, un intérêt tout particulier.

Prix de ce numéro: 2.500 francs



BRAQUE. Papier collé pour XX^e siècle. 1955

PRINTED IN FRANCE
IMPRIMERIE UNION, 13, RUE MÉCHAIN, PARIS
POCHOIRS DE JACOMET

Une conquête du Cubisme: le papier collé

par Frank Elgar

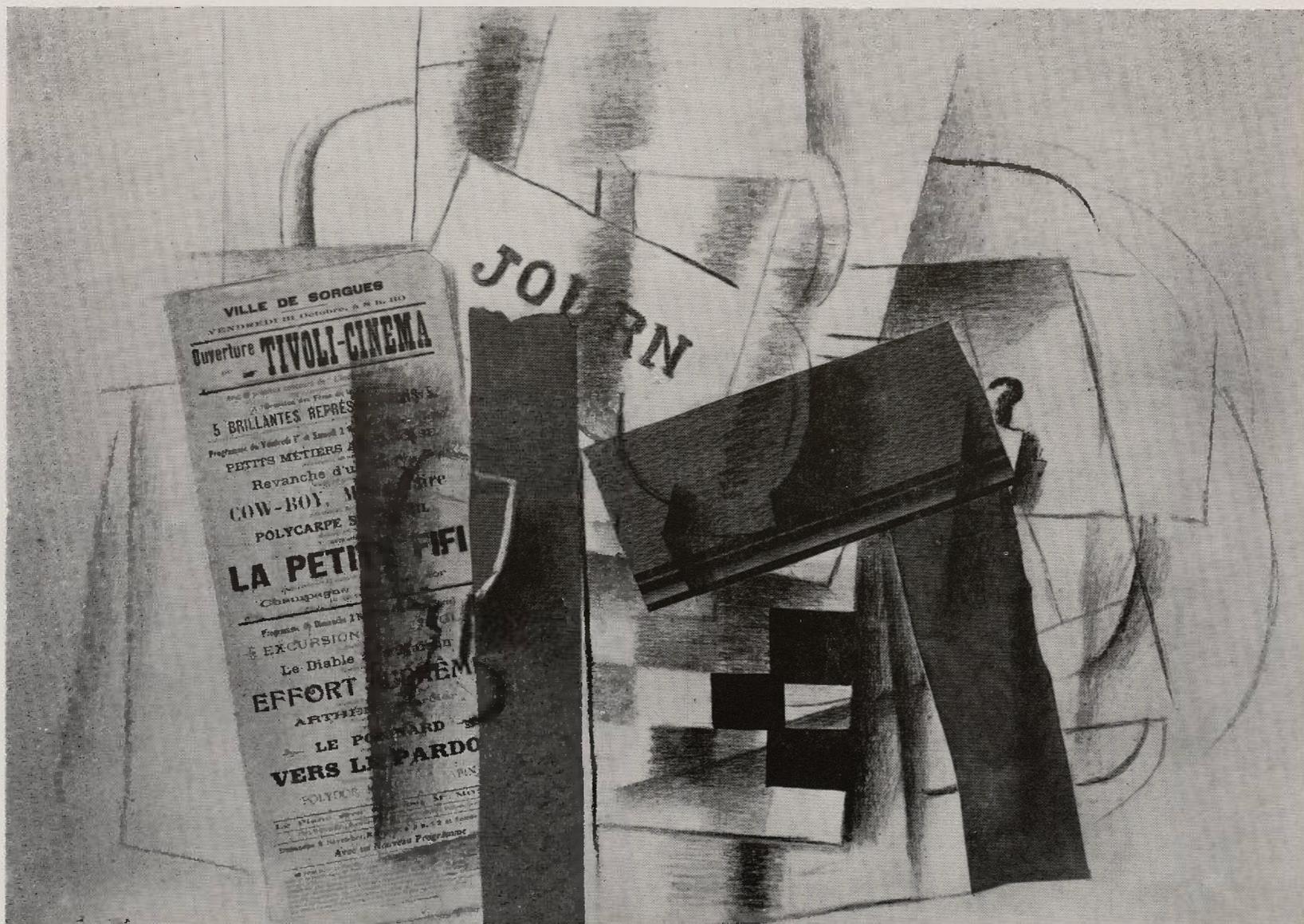
Le « papier collé » est incontestablement une conquête du Cubisme. C'est Braque qui en fut l'inventeur, à tout le moins l'instigateur. Quand, en 1911, il introduisit pour la première fois dans un de ses tableaux une inscription en lettres typographiques, il ne se doutait certes point qu'il était sur la voie d'une des plus grandes découvertes de l'art moderne. En traçant sur sa composition *Le Portugais* le mot « Bal » en lettres au pochoir, à quelle impulsion obéissait-il? Se remémorait-il les lettres ornées des manuscrits enluminés? Les lignes d'écriture peintes sur les rétables ou sur les tableaux religieux du XIV^e siècle? Il répondait plutôt lui-même à un besoin qu'explique

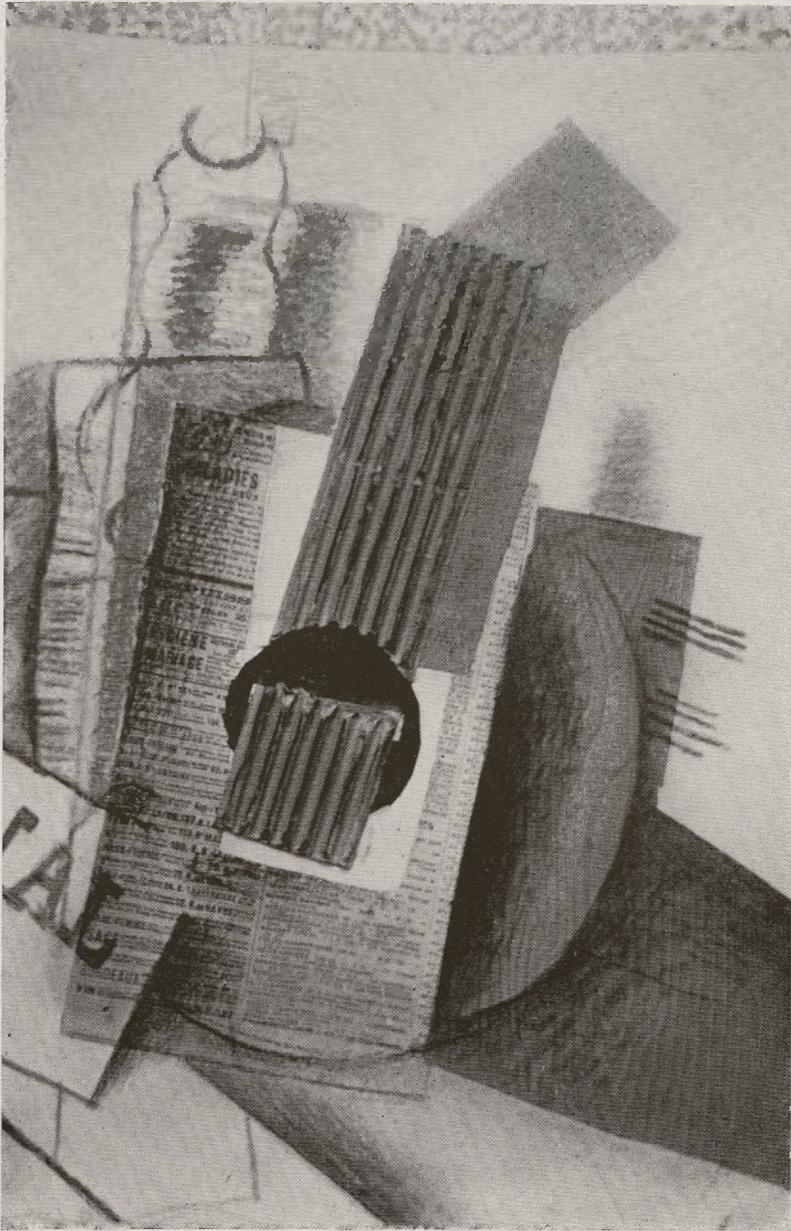
l'évolution du Cubisme, à un état de sensibilité des cubistes au terme de leurs premières expériences.

Déjà, en 1910, Braque avait reproduit en haut de la toile *Violon et cruche* un clou, un vulgaire clou naturaliste auquel elle paraissait accrochée. Cette intégration inattendue d'un élément concret à un système abstrait d'expression provoqua, bien entendu, les railleries de la critique. Les uns y voulurent voir un jeu, une amusette sans conséquence. Les autres une impudente astuce pour étonner le public. En vérité, il s'agissait d'une trouvaille dont le développement et la généralisation devaient donner lieu à

BRAQUE. Papier collé sur toile, 1913

(Galerie J. Bucher, Paris)

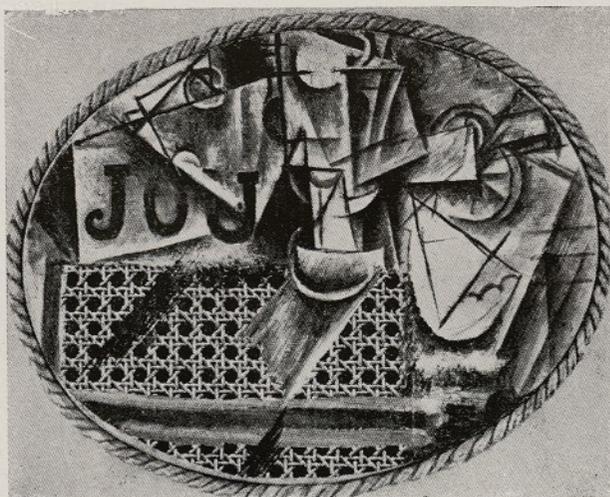




BRAQUE. Le violon, 1913

(Galerie Leiris, Paris)

PICASSO. La chaise cannée, 1911-1912

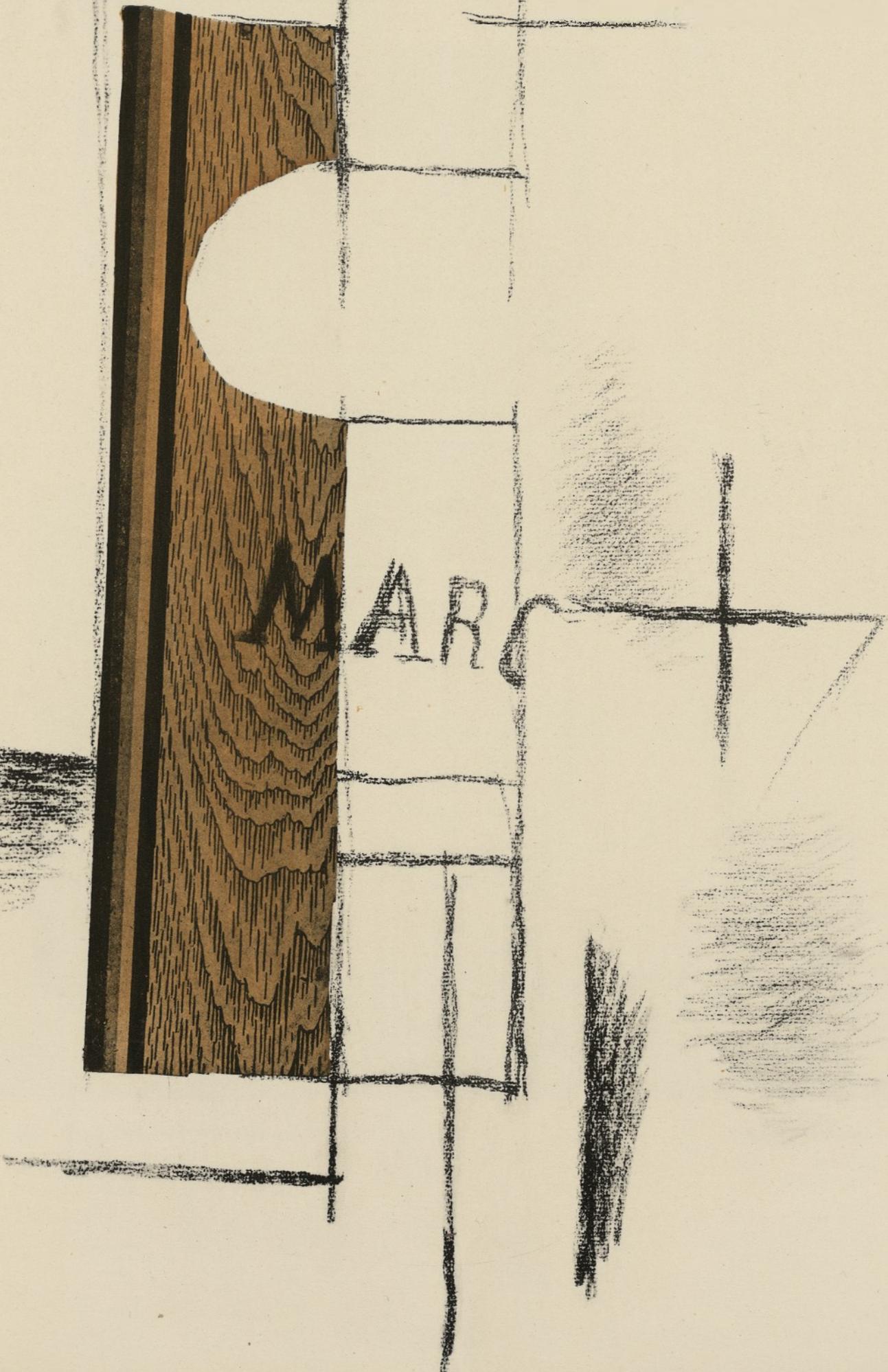


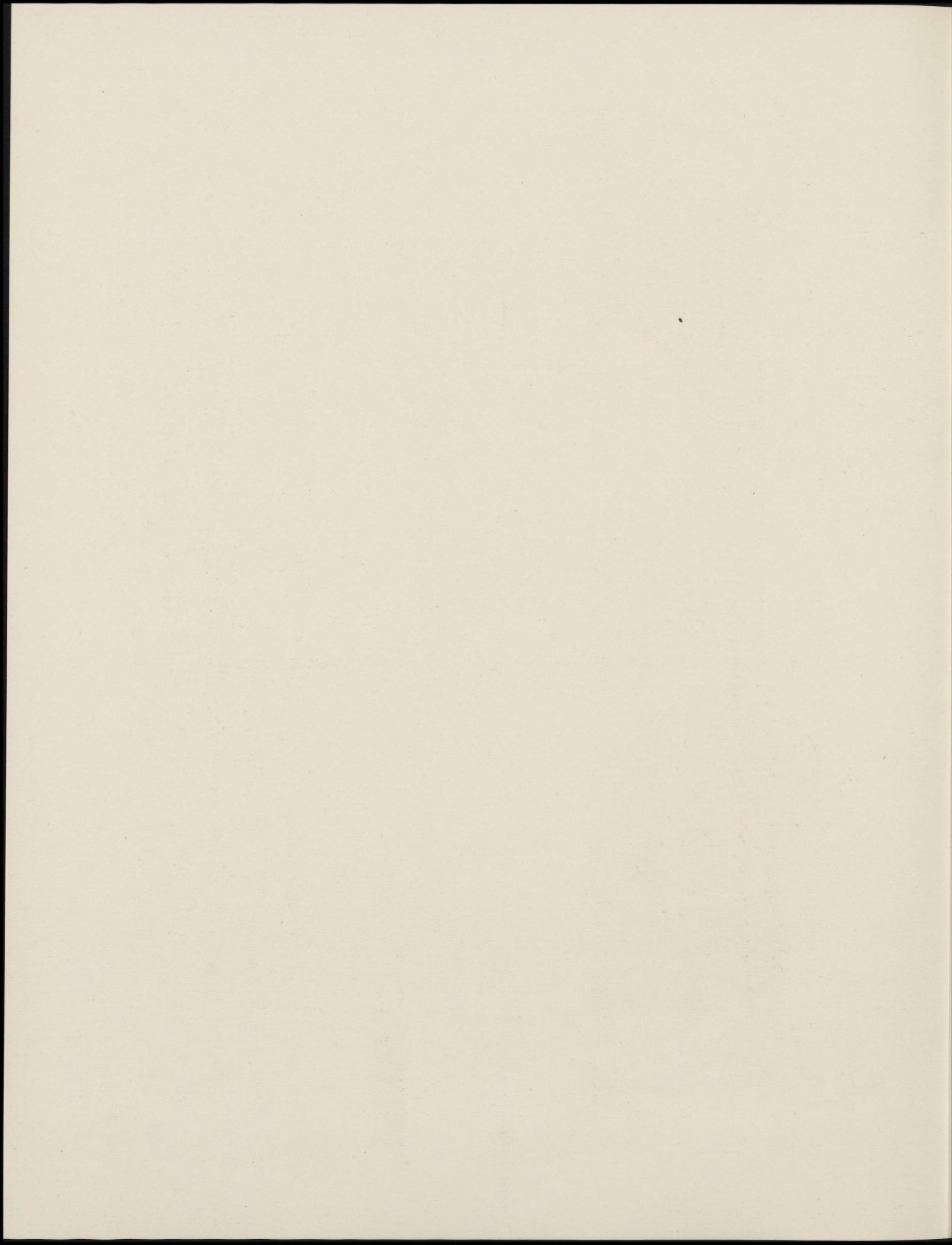
une nouvelle forme d'art, à une esthétique et à une technique dont on commence seulement aujourd'hui à mesurer l'importance et à soupçonner les répercussions. Après deux années de tentatives et d'épreuves, le mouvement cubiste montrait déjà des symptômes d'énerverment et de fatigue. Les liens avec le réel s'étaient distendus. Le sujet tendait à l'élimination, tandis que le volume, morcelé à l'extrême, et l'architecture trop fragmentée du tableau annonçaient les plus graves périls. Cette poussière de figures géométriques et de signes graphiques méticuleusement imbriqués, le modèle ainsi décomposé, décortiqué, émietté et ce coloris triste et morne, tout cela inquiétait le spectateur, qui avait toutes les peines du monde à reconstituer le thème du tableau par les sens, et même par l'imagination. C'était toujours, certes, une écriture originale, une reconsidération totale de la vision picturale et de l'espace traditionnel, un style absolument nouveau, mais qui recelait des risques qu'un Braque et un Picasso ne pouvaient manquer d'apercevoir.

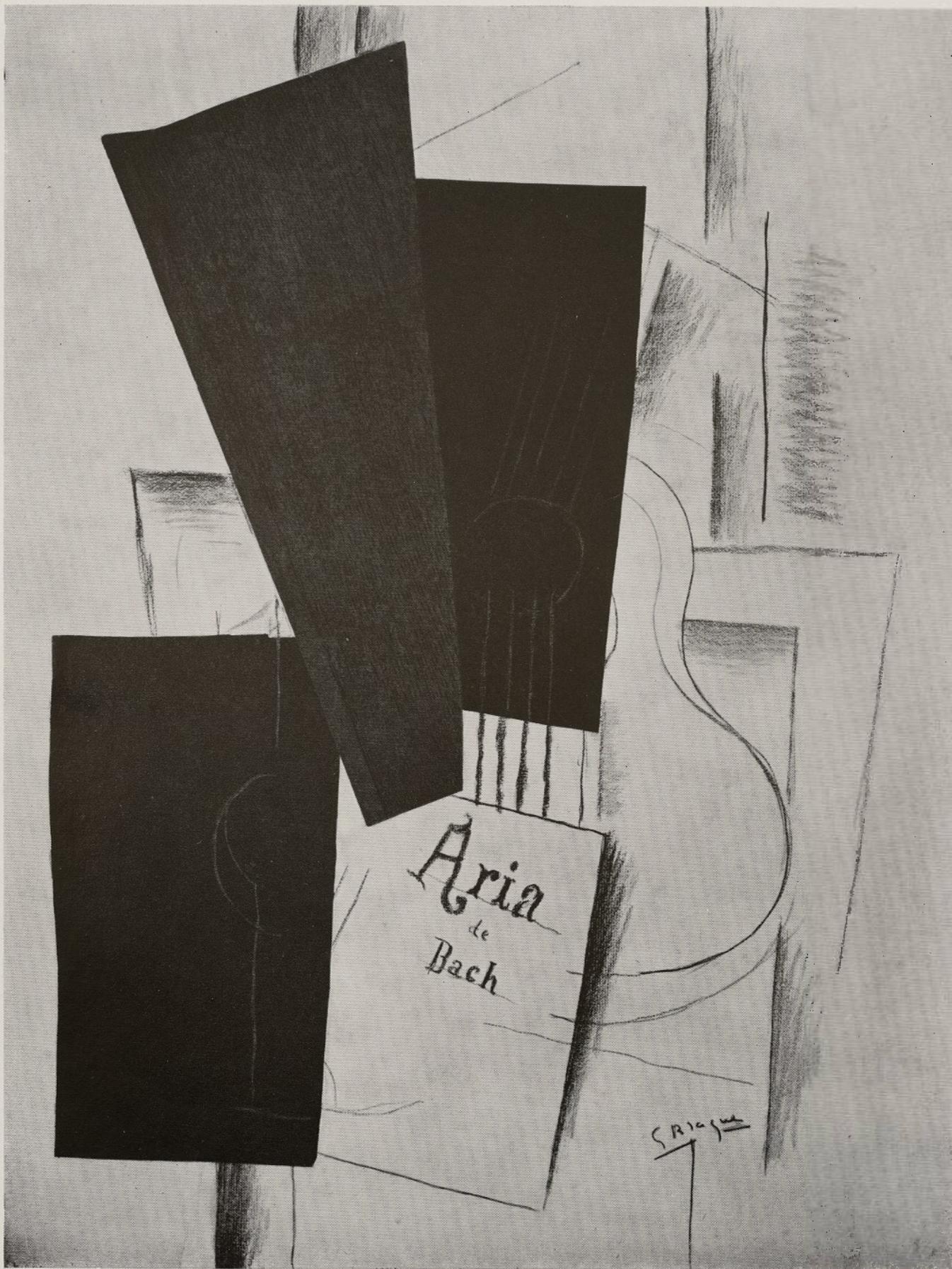
La forme divisée en une multitude d'idéogrammes; la couleur anémiée, restreinte à une gamme indigente de gris; la complication; l'aridité; l'inintelligibilité; la menace de cette abstraction qu'un Mondrian et un Kandinsky ne récuseront pas, mais qui effrayait alors ces réalistes audacieux qu'étaient les cubistes, cette déréalisation de l'univers, cet hermétisme de langage, telles étaient les conséquences paradoxales d'un effort courageusement entrepris pour représenter l'objet dans sa totalité. Or, avant que d'atteindre à cet absolu réaliste, le Cubisme semblait déjà empêtré dans sa propre production de signes purs, égaré dans ses constructions imaginaires, fourvoyé dans une peinture conceptuelle, contraire à son postulat. Aussi, n'est-il pas surprenant que les plus clairvoyants parmi les cubistes aient éprouvé impérieusement, à un moment donné, le désir de repenser un principe et de réviser une technique dont ils commençaient à n'être plus maîtres. Il faut cependant observer que ces artistes n'ont pas agi avec la volonté logique que nous avons peut-être trop invoquée pour la commodité de notre étude. De même que les cubistes n'eurent jamais l'idée de faire du Cubisme, ils n'ont pas un instant délibéré pour savoir si leur peinture était trop analytique et pas assez synthétique, trop abstraite et insuffisamment réaliste. Et croyons bien que Braque, en essayant de réintégrer l'objet dans le tableau, n'avait nullement l'intention d'appliquer un programme ou de se conformer à une décision. S'il fut le premier, semble-t-il, à réagir, en introduisant dans son œuvre un corps étranger, c'est qu'il était et n'a jamais cessé d'être un artisan. La lettre typographique, puis le faux bois, le faux marbre, ces procédés de trompe-l'œil, il les avait vus pratiqués dans son enfance par son père, entrepreneur de peinture au Havre. Qui sait si le futur maître, alors jeune apprenti, ne s'y était pas initié lui-même dans l'atelier paternel? Quoi qu'il en soit, c'est aux alentours de sa trentième année, après une expérience dont il craignait d'être débordé, que Braque incorpore à sa peinture des éléments imités du réel, tels que les caractères d'imprimerie, le faux bois et le faux marbre. Ce faisant, il découvrait de nouveaux rapports plastiques et révélait une technique que son ami Picasso adopta aussitôt et que de nombreux artistes allaient reprendre à leur compte. Quand le « papier collé » apparaît dans le Cubisme,



ARC

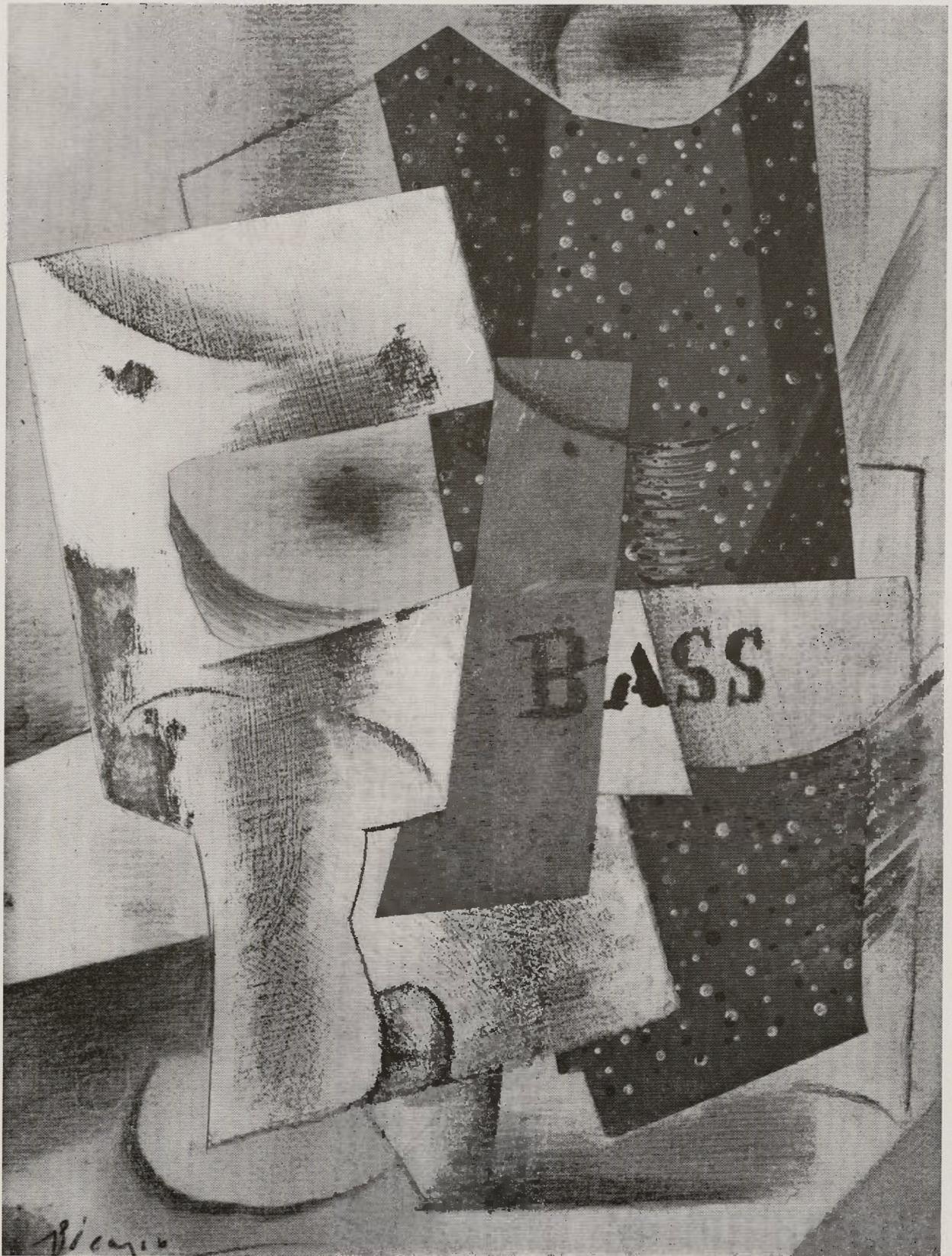






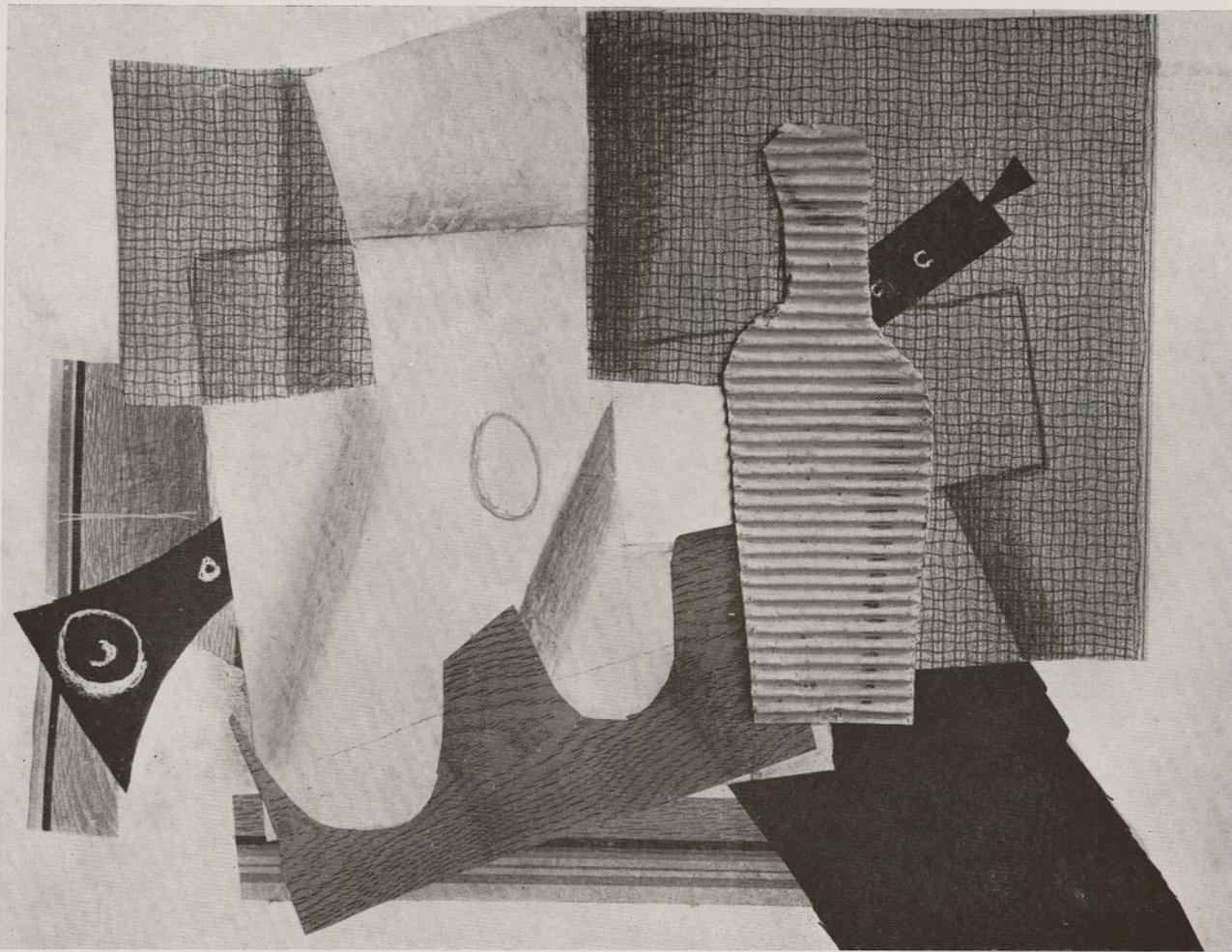
BRAQUE. Aria de Bach. Papier collé, 1914

(Coll. Madame Cuttoli, Paris)



PICASSO. Papier collé. Photo Jacoby

(Coll. Graindorge, Liège)



BRAQUE. Nature morte. Papier collé, 1913

en 1912, on ne sait qui, de Braque ou de Picasso, en a été le promoteur, tellement l'un et l'autre s'y adonnent avec un égal succès. Nous disons bien : le « papier collé ». Car, après avoir copié exactement certains matériaux, ce sont ces matériaux mêmes que les deux cubistes ajoutent à leurs tableaux : papier peint, carton d'emballage, cartes à jouer, enveloppe de paquet de tabac, papier journal, morceaux d'étoffe ou de toile cirée, toutes sortes de débris qu'ils agglomèrent au dessin ou à la couleur pour déterminer des relations imprévues entre l'élément naturel et la forme conçue par l'esprit.

Nous l'avons dit, c'est en 1911 que Braque avait pour la première fois inscrit des lettres de l'alphabet sur un de ses tableaux. Or, c'est également en 1911 que des lettres semblables apparaissent, bien que discrètement, dans une peinture de Picasso : *L'Homme à la pipe*. Comme ils avaient passé ensemble l'été de cette année-là à Céret, nous sommes induits à penser que les deux amis avaient échangé leurs préoccupations et mis en commun leurs recherches. Au cours de l'hiver, Picasso exécute *Femme à la guitare*, et écrit dans un coin de ce tableau, en caractères typographiques, les mots « Ma Jolie », qu'il répètera dans huit autres compositions cubistes, en affectueux hommage à une jeune fille prénommée Eva. C'est l'inscription « Jolie Eva » qu'il peint en 1912 sur la

toile *Le Violon*. Deux tableaux ultérieurs portent cette déclaration d'amour : « J'aime Eva ». Le premier « papier collé » connu de Braque, dans le plein sens des termes, est *Le Compotier* (1912)¹. L'artiste s'était procuré du papier peint imitant le bois et en avait collé trois fragments sur une feuille blanche, puis dessiné au crayon un compotier ainsi que plusieurs lettres d'imprimerie, notamment le mot « Bar ». La *Chaise cannée* (1911-1912) est, d'autre part, le premier « papier collé » de Picasso. Sur un support ovale, entouré d'un cadre en corde de chanvre, il a collé parmi quelques objets peints à l'huile du papier gaufré imitant le cannage d'une chaise. L'on voit encore, inscrites en haut et à gauche de la composition, les trois premières lettres du titre « Journal ». L'insertion d'un élément naturel dans une combinaison imaginaire de lignes et de couleurs donne à chacune de ces deux œuvres une saveur étrange et y engendre des liaisons plastiques si convaincantes que Picasso et Braque généraliseront avec enthousiasme le nouveau procédé, allant jusque à l'appliquer à leur peinture proprement dite.

On les verra donc, désormais, incorporer à la toile ou au papier, tantôt des fragments réels, tantôt des imitations de ces fragments. Mais dans un cas comme

1. Voir *XX^e siècle*, n° 5.

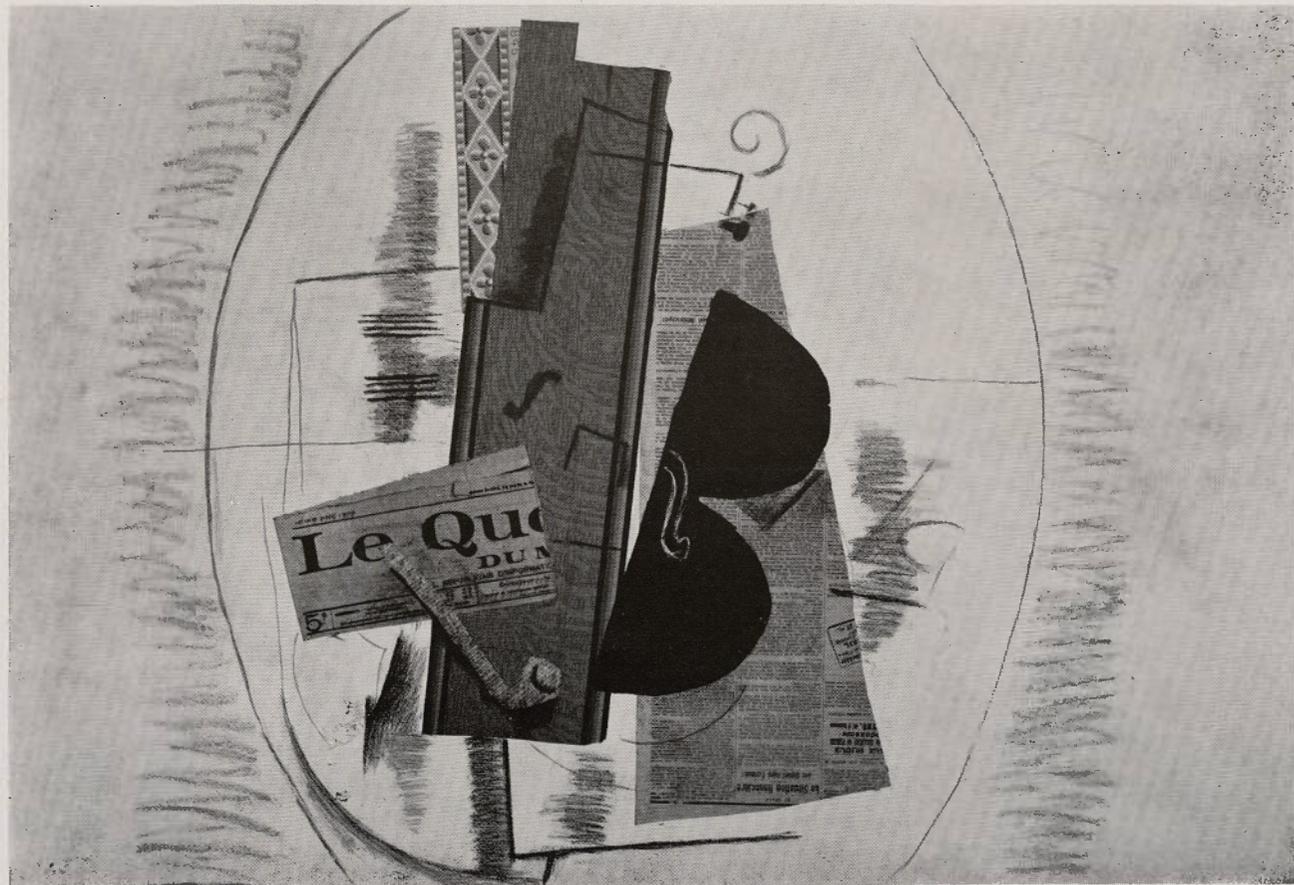
dans l'autre, il s'agit toujours de rester en contact avec la nature, d'accroître le potentiel poétique de l'objet qui en semble le plus dépourvu, de contrôler les démarches de l'imagination par l'emploi d'un repère matériel. Dans la *Femme à la guitare* (1913), de Braque, et dans *Le Violon* (1913), de Picasso, ce repère est du faux bois, peint avec le peigne dont se servent les peintres en bâtiment pour imiter les veines du bois sur les devantures des boutiques. Dans *L'Aria de Bach* (Braque, 1914), dans *Le Journal* (Picasso, 1914) ce sont au contraire des matériaux bruts qui sont intégrés à la composition. Il convient ici de remarquer que Braque n'a jamais surchargé d'éléments réels un de ses tableaux, et Picasso rarement. Juan Gris, en revanche, n'a utilisé ce moyen que dans ses peintures, jamais dans un dessin. Dès 1912, l'artiste madrilène exposait à Paris la *Table de toilette*, où étaient collés des fragments de miroir, ainsi qu'une toile où étaient collées des pages de livre. Il pratique avec méthode cette technique que Braque et Picasso exerçaient avec désinvolture. Il n'hésite pas, en 1914, à peindre de grands tableaux, où des lignes, tracées à l'huile ou à la gouache, se superposent à des papiers de tenture, des journaux, des gravures. Quand, en 1915, il opte pour un art conceptuel, qu'il se décide à inventer des signes graphiques en dehors de toute référence réaliste, il renonce au « papier collé ». Mais bien qu'il se consacre dès lors à des recherches purement architecturales, il continue de faire appel aux ressources du collage. S'il n'associe plus des matériaux concrets à la peinture, du moins les reproduit-il au pinceau : paquet de tabac et inscription « Le Journal » dans *Nature morte au compotier* (1918) et

Nature morte au dé (1922). Les lettres « Le Journal » paraissent encore dans maintes toiles, notamment *Le Tourangeau* (1919), *Devant la baie* (1921), *Le Cahier de musique* (1922). On trouve encore du faux bois dans *L'Arlequin attablé* (1922). Enfin il n'est pas jusqu'au style de certains de ses tableaux qui ne fasse songer au « papier collé » : par exemple, *Nature morte au compotier* (1918), *Compotier, verre et journal* (1919), *Nature morte au dé* (1922).

C'est le « papier collé » qui a, semble-t-il, amené Henri Laurens au Cubisme. En 1915, il commence à produire simultanément des « papiers collés » et des bois ou des plâtres polychromés. Rien ne les différencie les uns les autres, à l'exception de la matière dont ils sont faits. Qu'ils soient graphiques ou en relief, ses ouvrages, — natures mortes, figures, instruments de musique —, sont commandés par le même principe, le même langage. Les deux « papiers collés » *Poèmes en prose* et *Guitare*, de même le plâtre peint *Bouteille, pipe et journal* et le bois polychromé *Bouteille et verre*, portent chacun une inscription en lettres typographiques. On comprend qu'on ait fait alors le grief à Laurens d'hésiter entre la sculpture et la peinture. Quand il abandonne, en 1917, le « papier collé », il ne renonce pas pour autant à s'inspirer du procédé dans ses assemblages de bois, de tôle et de fer polychromés, dans ses terres cuites et ses pierres peintes, en 1918. De 1919 à 1922, il exécute de nombreux reliefs tels que *Le Fumeur*, *Le Boxeur*, *Instruments de musique* qui, sur les reproductions photographiques, paraissent absolument identiques à ses « papiers collés » de 1915-1917 qu'il avait égale-

BRAQUE. Le Quotidien, 1913 ou 1914.

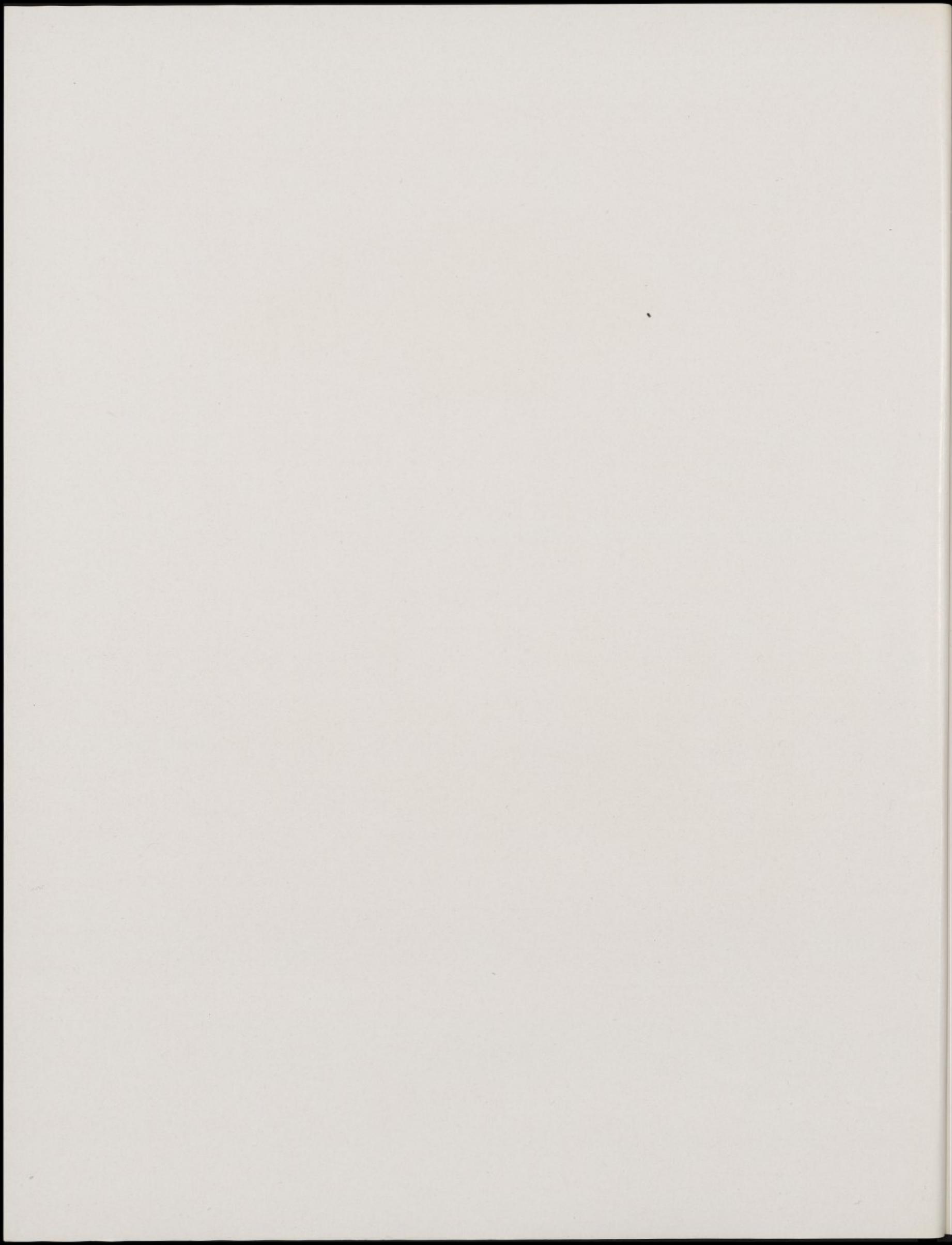
(Coll. A. L., Paris).





PICASSO. L'étudiant à la pipe. Papier collé. 1914.

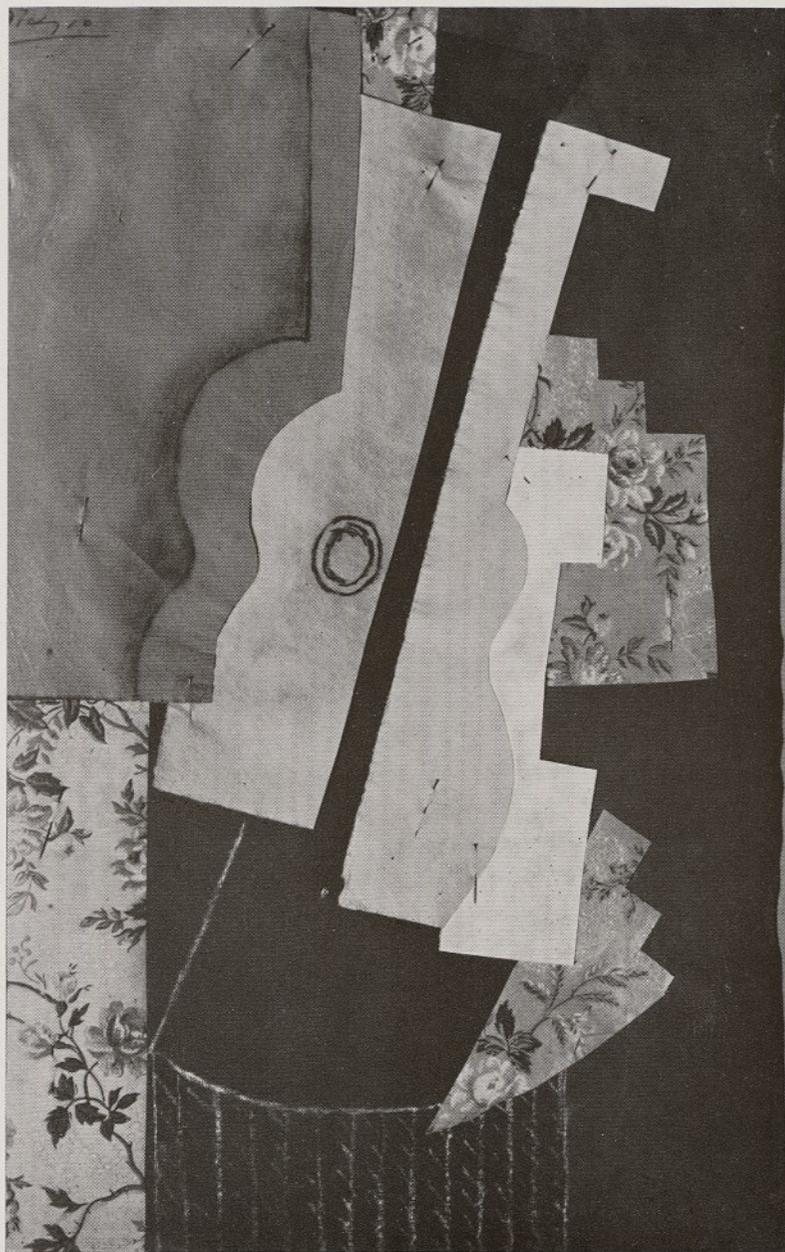
(Coll. particulière, Paris)



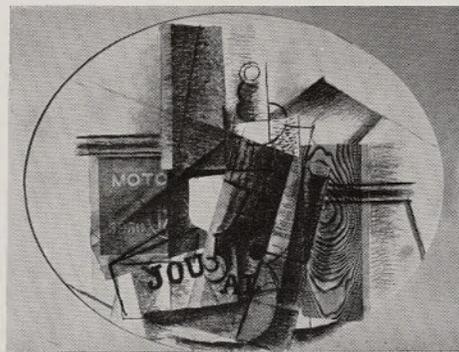


PICASSO. «Purgativo». Papier collé 35 × 29 cm. Photo André Rogi

(Coll. Galerie Bucher)



PICASSO. La guitare. Papier collé, 1914

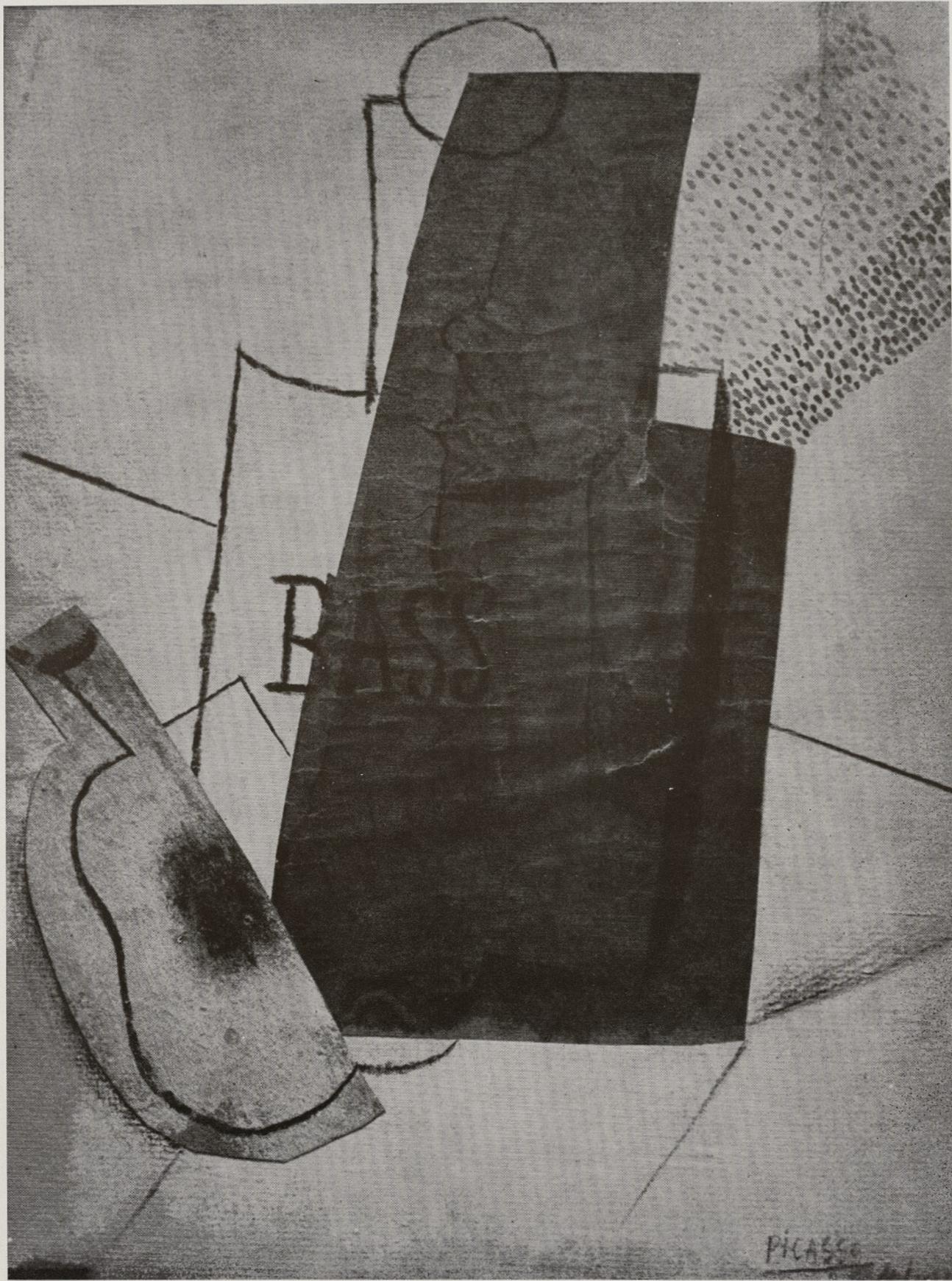


BRAQUE. Papier collé, 1913

ment appelés *Le Fumeur*, *Le Boîteux*, *Instruments de musique*. Il est indéniable que Laurens fut longtemps préoccupé par le problème des rapports de la peinture avec la sculpture, tant il est vrai que les deux formes d'art étaient contenues dans le potentiel plastique du « papier collé ». Braque lui-même fit des reliefs en carton. Ils ont été perdus. Mais c'est Picasso qui, en sculpture comme en peinture, a su tirer le meilleur parti de la technique nouvelle. Aussi, importe-t-il d'étudier le développement de celle-ci à travers son œuvre multiple. Nous pourrions de cette manière dresser l'inventaire de la découverte et de ses résultats.

A l'origine, rappelons-le, il s'agissait d'introduire dans une composition difficilement intelligible des jalons destinés à guider le spectateur et, grâce à quelques détails réels, de faire resurgir l'objet tout entier de l'architecture morcelée et de la monochromie du tableau cubiste. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'avènement du « papier collé » a marqué la fin du « Cubisme analytique » et le début du « Cubisme synthétique », s'il est permis d'employer encore une fois des expressions incompatibles avec l'empirisme de l'expérience cubiste. Il est en tout cas fort improbable que Braque et Picasso aient eu des intentions aussi claires. Il est presque certain que l'un et l'autre ont ressenti le besoin de se détendre, d'ironiser, de se parodier, de réagir contre « l'écriture artiste » par l'emploi de « clichés » et de « lieux communs », de ce qu'il y a de plus banal, de plus frelaté, de plus vulgaire dans le monde, cela précisément qu'il importait à leurs yeux de transfigurer et de sanctifier par la force de leur génie. Ils étaient irrésistiblement poussés à revenir à la simplicité artisanale, à se laisser conduire par la logique même de la matière après avoir obéi à celle de leur esprit. Ainsi peut-on comprendre que le « papier collé » offre un dessin plus dégagé, plus sobre, plus concentré, une peinture moins lisse, plus ferme, devenue rugueuse par l'adjonction fréquente à la couleur de sable et de cendres. A la gravité un peu gourmée, à la discipline ascétique du Cubisme se substituent la fantaisie, l'humour, l'imprévu d'éléments « tout faits » apportés par le hasard et rapprochés avec une dextérité qui n'est pas dénuée de malice. Dans ce travail d'artisan, l'empreinte de la personnalité tend à s'effacer derrière l'anonymat, si bien qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer un « papier collé » de Braque d'un « papier collé » de Picasso. Pourtant, chacun cède à des mobiles particuliers, Braque recherchant le concret et la stabilité, Picasso bafouant les moyens nobles de l'art pour montrer toute son énergie. Juan Gris, au contraire, se dissimule derrière son œuvre, consentant même à disparaître pour lui donner toute sa chance. Sauf pour ce doctrinaire, le « papier collé » fut pour les cubistes, du moins au début, un jeu capable de conférer aux épaves de la vie quotidienne le charme magique de l'art. Mais, ne nous y trompons pas, un jeu supérieur, qui devait retentir dans l'œuvre propre à chacun d'eux et sur toute l'activité artistique du siècle.

Voici, par exemple, *Le Comptoir* (1912) et *L'Aria de Bach* (1914) deux « papiers collés » de Braque, *La Bouteille de vieux marc* (1912), *Verre, bouteille de vin et journal* (1914) de Picasso. Il s'agit là d'œuvres essentiellement graphiques, morceaux de papier du commerce fixés sur une feuille, traits et formes des-



PICASSO. Nature morte. Papier collé, 1914. Photo Sabine Weiss

(Coll. particulière, Paris)



JUAN GRIS. Nature morte. Peinture à l'huile et papier collé, 1913

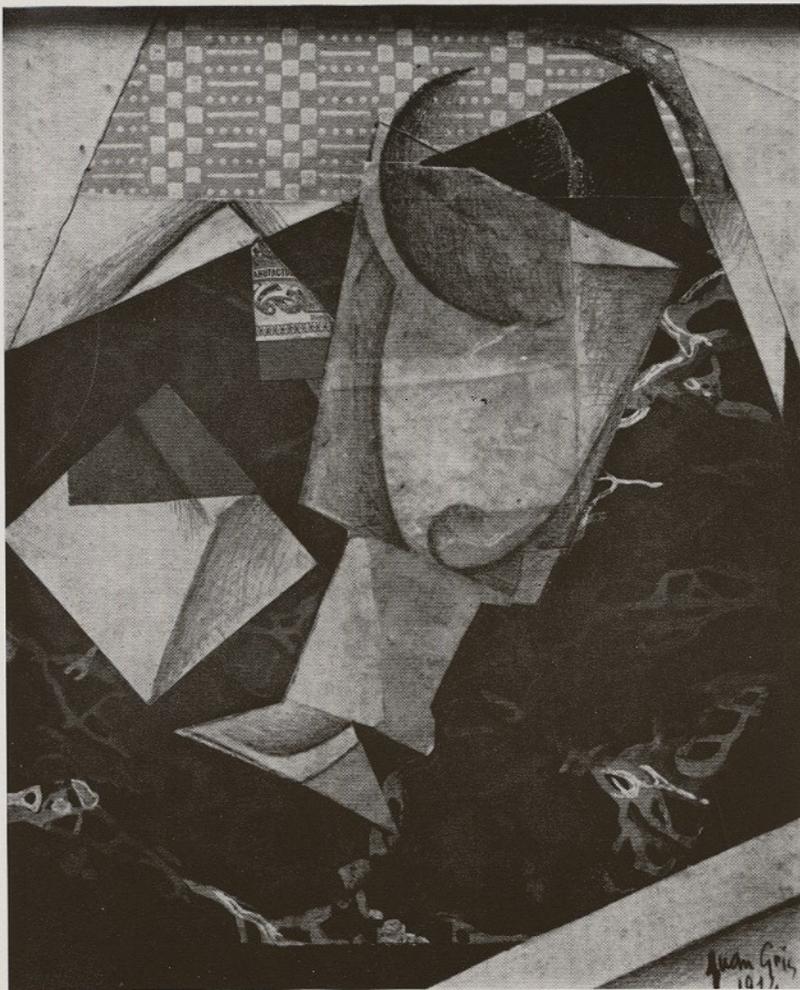
sinées au crayon. Dans d'autres « papiers collés », l'élément réel indique et circonscrit la forme même : c'est du papier imitant le bois qui définit ici une table, là un instrument de musique ; c'est un papier décoratif qui tapisse le fond de la composition, une découpe de papier imprimé qui a la forme d'une bouteille ; ou c'est encore une carte à jouer, une enveloppe de paquet de tabac, un journal, chacun de ces objets se signifiant lui-même et par lui-même. Le plus souvent, un détail suffit pour représenter l'objet tout entier, la partie pour le tout. C'est alors que le « papier collé » oriente le Cubisme dans une direction opposée à celle qu'il avait prise au début. Lorsque Braque se met à peindre, il n'introduit plus de matériaux étrangers dans son tableau, mais il les rappelle par le moyen du trompe-l'œil, notamment dans *La Femme à la guitare* (1913), *Verre et pipe* (1917). Quoique avec circonspection, Picasso mêle parfois à la peinture des éléments naturels. Ainsi dans la série de *Natures mortes à la guitare* (1913). Le plus souvent, il imite lui aussi dans ses tableaux les objets qu'il veut faire contraster avec les formes qu'il invente (*Le Joueur de cartes*, 1913). Mais qu'ils soient utilisés tels quels, ou reproduits quasi photographiquement, ces matériaux divers jouent le même rôle. C'est la même technique. Et cette technique a fait dériver le Cubisme, on peut même dire qu'elle l'a dirigé vers un but qui n'était pas logiquement le sien. À partir de 1913, il devient plus clair, plus généreux, plus avenant. L'analyse de la forme et l'émiettement du volume ne survivent pas à la révélation du « papier collé ». Au surplus, stimulés par les besoins plastiques que celle-ci a éveillés en eux, Braque et Picasso seront entraînés à faire de nouvelles découvertes qui influenceront la peinture moderne.

« Le papier collé » a profondément modifié le dessin, la composition et la palette de ces deux artistes. C'est incontestable. Qu'on regarde les tableaux et les dessins qu'ils exécutèrent après 1911 ! Quelques traits succincts et précis suggèrent les formes ; quelques hachures, quelques ombres légères, quelques angles suffisent à rendre les volumes ; l'illusion de l'espace est donnée par deux ou trois plans superposés. L'objet n'est plus présenté sur un fond fixe, dans la multitude de ses aspects et d'une manière quasiment mécanique, mais par quelques lignes, quelques taches qui s'ordonnent dans un espace transparent. Plus de grisailles, de touches minces et courtes, plus de tonalités neutres ou sourdes. La couleur se met à vibrer, à s'étendre en larges surfaces, à acquérir de l'épaisseur. Le morceau de carton ou de papier conduit le peintre à l'aplat, lequel exclut obligatoirement les nuances, les valeurs, les touches rompues. Posés en bandes verticales ou horizontales, en plans géométriques qui se coupent ou qui s'opposent, les aplats se prêtent aux vastes structures et aux puissantes synthèses. Après qu'ils eurent abandonné le « papier collé » proprement dit, Braque et Picasso ne l'oublièrent jamais, en dépit de leur romantisme. Le tableau de la collection Dutilleul intitulé *Verre et pipe* (1917) est peint exactement comme si Braque avait voulu reproduire un de ses « papiers collés ». Il recourt encore au faux bois dans *Le Journal* (1918), dans les *Trois citrons* (1942), à l'imitation du papier décoratif dans le *Duo* (1937) et dans plusieurs natures mortes. Quant aux lettres typographiques, il n'a cessé d'en faire usage : sur la bouteille de *La Patience* (1942),



JUAN GRIS. Le Raisin. Papier collé, 1914

(Coll. A. L., Paris)



JUAN GRIS. Verre et paquet de tabac. Papier collé, 1914 (Coll. D. H. Kahnweiler)

JUAN GRIS. Comptoir et cartes à jouer. Peinture, 1918



sur le papier à musique de *Duo* (1937), sur *La Caisse* (1947). La façon dont Braque rend le volume d'un pichet, d'un verre, d'une cruche, par la rencontre de deux plans, l'un clair et l'autre sombre, est également un héritage du « papier collé ». Picasso a été longtemps obsédé par cette technique. Les toiles qu'il peint à Avignon en 1914 montrent des surfaces mouchetées, en rappel de certaines étoffes, des inscriptions en caractères d'imprimerie, notamment dans le tableau *Vive la France*, où il a en outre reproduit en trompe-l'œil une tenture ornée de motifs floraux. La facture d'un tableau tel que l'*Arlequin* de 1915 et celle du « papier collé » *Guitare* (1916) sont à peu près identiques. Dans *Le Violoniste* (1918) et les fameux *Trois musiciens* (1921) on voit du papier à musique, des plans parsemés de losanges et de croisillons, des formes bordées de franges comme des tapis. Le faux bois reparaît dans la *Nature morte au guéridon* (1919). Souvent les célèbres natures mortes de 1923-1924 offrent d's éléments naturalistes : nappe brodée, papier peint, tissu festonné.

Il faut insister sur une des œuvres les plus hardies, les plus prophétiques de Picasso, *Guitare, bouteille et compotier* (1921) qui procède directement du « papier collé ». Dans cette composition si dépouillée les formes sont traduites par un simple contour, les volumes par des aplats de couleur ; mais cette couleur est pour la première fois totalement dissociée du dessin. Il s'agit là d'une trouvaille dont plusieurs peintres, et non des moindres, s'empareront pour amener à son terme un des plus fertiles systèmes d'expression de notre époque. On sait, en effet, quel parti un Dufy, et surtout un Léger, ont tiré de cette rupture de la forme et du coloris, déjà accomplie dans *Guitare, bouteille et compotier*. Cette toile s'impose aussi par son laconisme, sa liberté d'exécution, sa force inventive. Nul doute que Picasso, pourtant naturellement enclin aux violences de langage et passé maître dans l'emploi du modelé et du clair-obscur, soit redevable de cet ouvrage superbement insolite à la souple discipline du « papier collé ». Mais il va de soi que la pratique du « papier collé » ne saurait expliquer à elle seule une peinture aussi originale. L'imagination inépuisable de cet étonnant créateur y est pour beaucoup. Et sans cette faculté si précieuse, il n'aurait certes pas pu fabriquer, en 1926, cette *Guitare* génialement saugrenue, paradoxale et étourdissante conclusion d'un procédé déjà vieux de quatorze ans. La *Guitare* est faite d'une serpillière, de deux ficelles, de clous et d'un papier collé. Comme l'écrit Maurice Jardot, cette œuvre défie l'explication. « Il semble qu'un jeu d'oppositions ait fait ici du « signe » le négatif de « la chose signifiée » : la rigidité et la douceur du bois sont traduites par la mollesse du tissu et l'agressivité des clous. L'équivalence des contraires triomphe ».

On pourrait croire qu'après cette phase ultime le « papier collé » allait disparaître. Or, il a continué non seulement à influencer la peinture, mais aussi la sculpture, dans sa part la plus vivante et la plus agissante. Ici encore, c'est Picasso qui a pris hardiment l'initiative. Tout de même qu'en perdant ses éléments réels le « papier collé » s'était changé en tableau, lorsque l'élément réel devient prépondérant le « papier collé » tend à la sculpture. Une des *Guitares* de Picasso (1912) est faite de papiers assemblés et



JUAN GRIS. Le Matin. Papier collé, 1914

(Coll. A. L., Paris)

coloriés, mais *Le Violon* de 1913 est constitué par une boîte de conserve que prolonge, en guise de touche, une bande de carton sur laquelle l'artiste a dessiné les cordes. La *Mandoline* de 1914 est entièrement fabriquée avec des pièces de bois grossièrement équarri. La technique des plans superposés a été appliquée à l'exécution de ces trois instruments de musique. En 1926, nouvelle série de *Guitares*. Nous avons déjà parlé de la première, faite avec une serpillière, des clous, de la ficelle et du papier collé. On en connaît une autre, composée d'une feuille d'arbre, d'un lambeau de gaze, de deux cordes de chanvre et de papier. Notez-le bien, presque toutes ces guitares en bois ou en papier portent des ins-

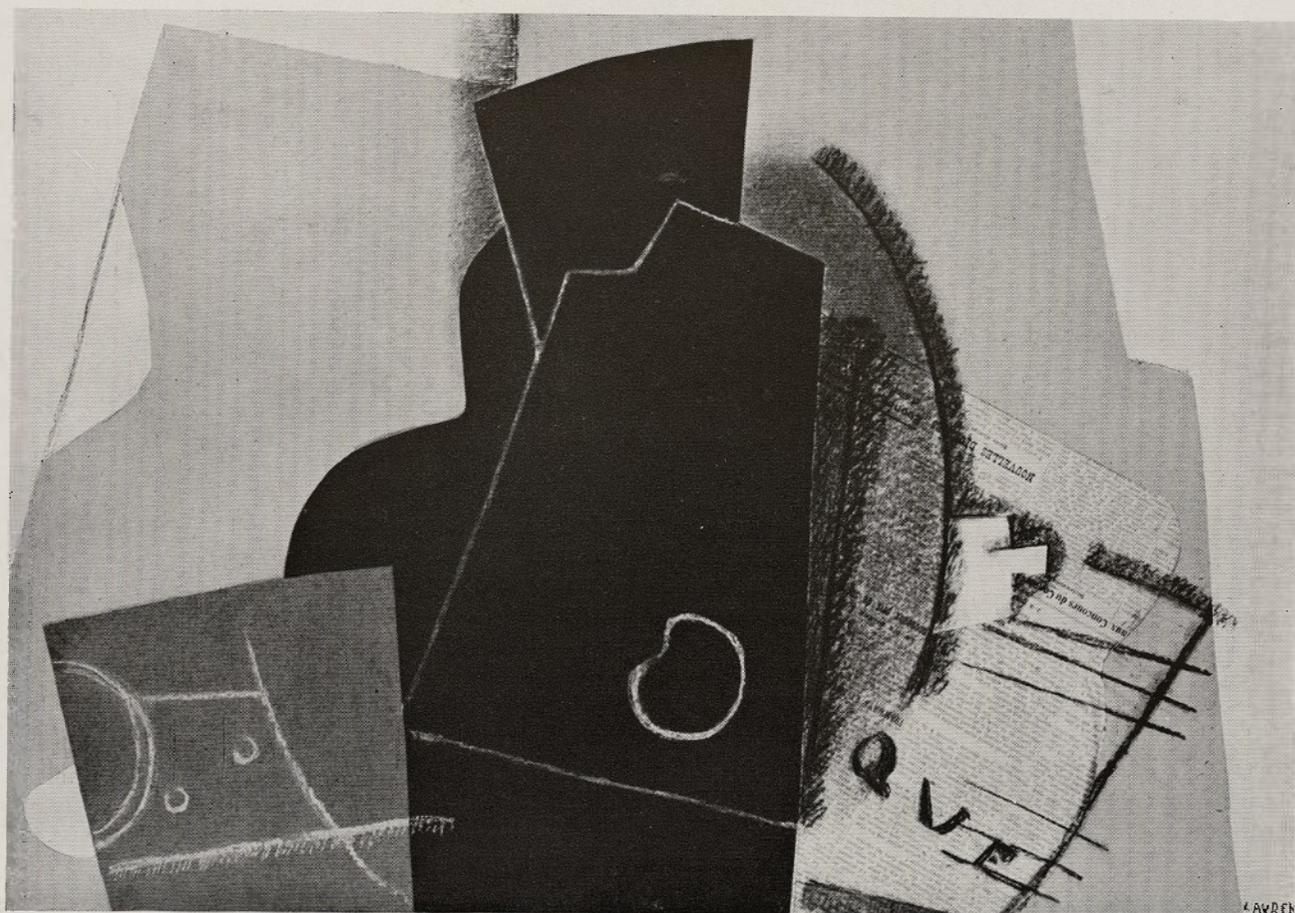
criptions en lettres au pochoir, ce qui souligne leur parenté avec le « papier collé ». En 1932-1933, Picasso se complait à fixer sur un support toutes sortes de déchets : allumettes, brins d'herbe, papillon, feuille végétale, gant, qu'il recouvre ensuite de sable, obtenant, pour ainsi dire, des « papiers collés » en relief, alors que ses figurines en papier de 1943 seront plutôt des sculptures sans relief : des nappes de restaurant, des paquets de cigarettes, des sachets à provisions que Picasso déchire et évide à la main de manière à former des masques et des silhouettes cocasses d'homme ou d'animal. Sa sculpture rejoint ainsi ses « papiers collés », alors que, deux lustres auparavant, c'était ses « papiers collés »

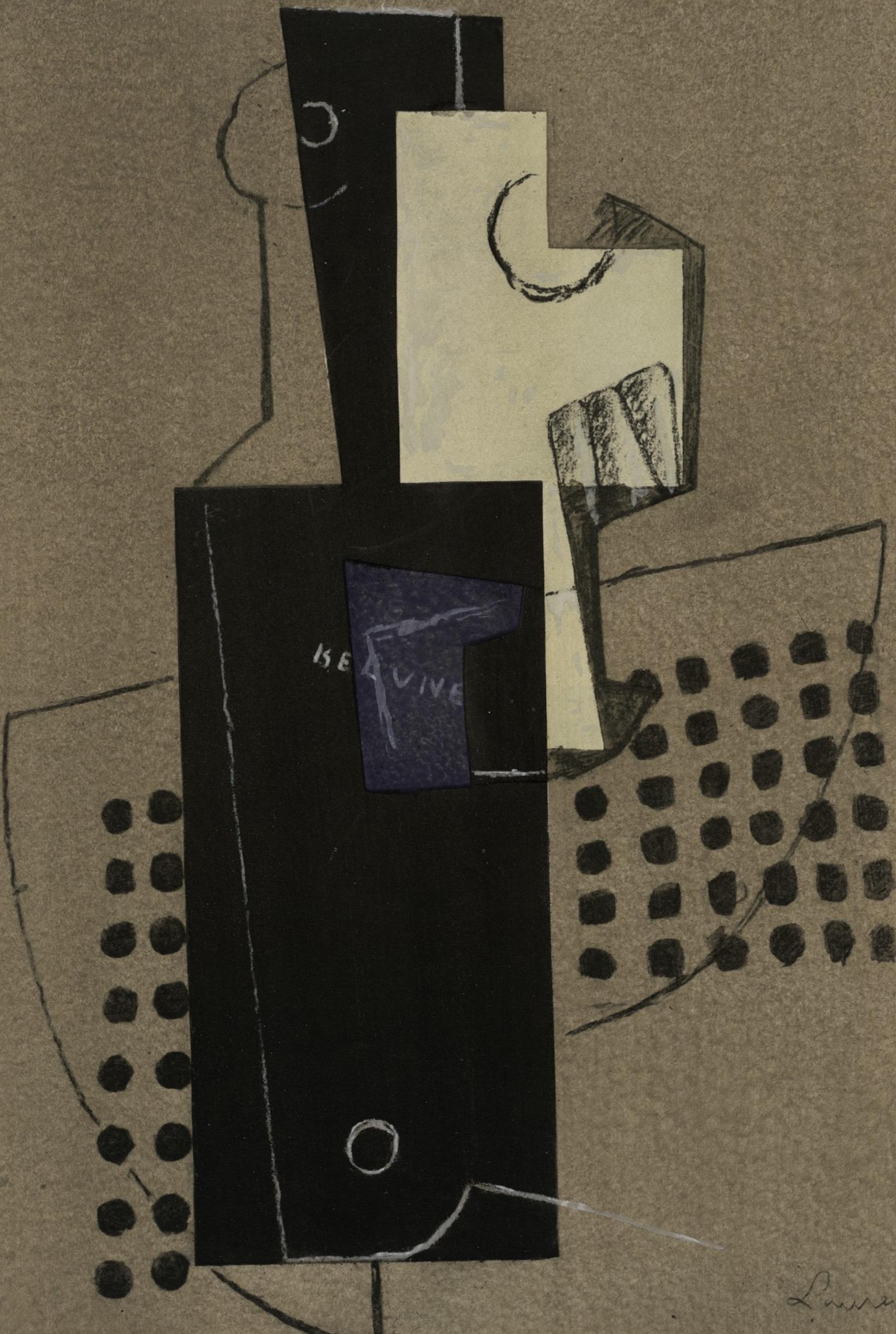
LAURENS. Papier
collé, 1915 (Gal.
J. Bucher)



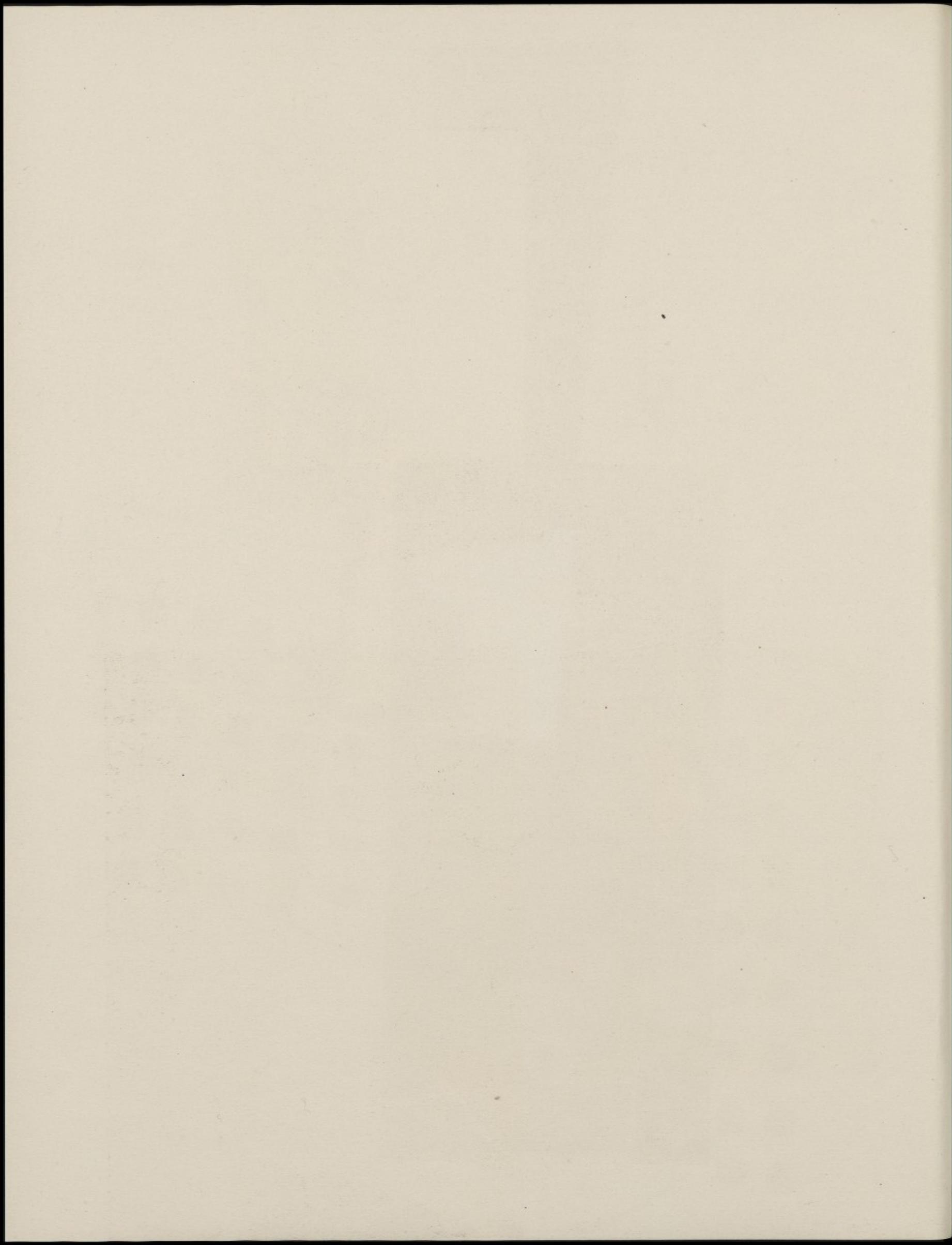
HENRI LAURENS. Nature morte. Papier collé, 1917

(Coll. Berggruen, Paris)





Lawrence +



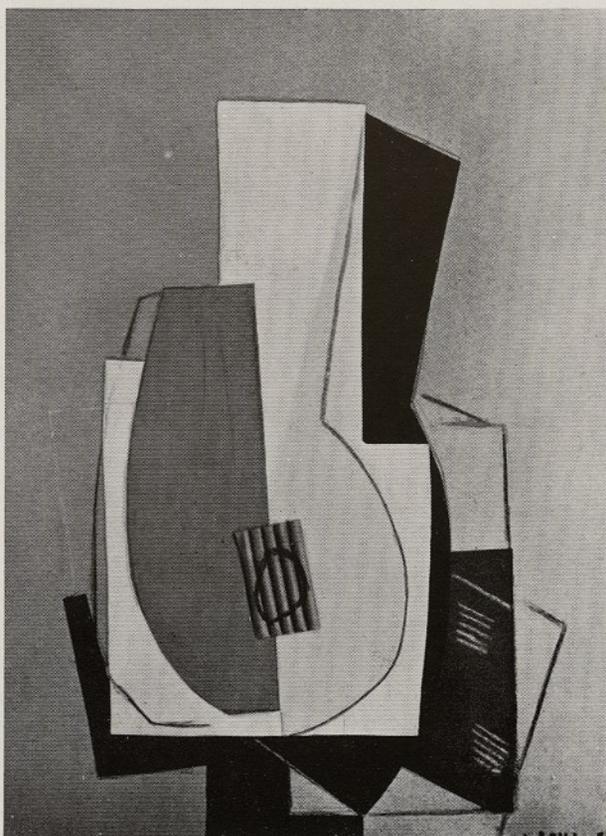
qui inclinaient vers la sculpture. Il est enfin très plausible que l'insertion d'un corps étranger dans la peinture, qui caractérise cette grande innovation du Cubisme, ait encouragé Picasso dans une de ses plus étonnantes expériences, à la fois la moins raisonnable et la plus inspirée. Depuis 1914, en effet, on l'a vu ajouter fréquemment aux formes modelées de sa main des objets incongrus. Deux fils de fer et un morceau de bois aspergé de plâtre : c'est un oiseau; une touffe de plumes attachée à une trotinette : et voilà un échassier. Il incorpore à ses statues des boulons, une queue de casserole, un fer à repasser, et il coule ensuite en bronze le tout. Et comme il peint souvent ses bronzes, on imagine à quelle acuité d'accent peuvent atteindre ces associations imprévues.

Les cubistes ont inventé le « papier collé » et en ont épuisé toutes les ressources. Ils s'étaient servi de ce moyen pour ressaisir une réalité qui risquait de leur échapper. Et ce moyen, de par sa vie propre, a suscité dans leurs œuvres de nouveaux rapports plastiques et les a acheminés vers la découverte d'une esthétique aux multiples conséquences. L'esthétique disparaît avec le Cubisme. Quant à la technique, elle ne cessera plus d'être utilisée par les peintres, mais au service d'esthétiques différentes, sinon opposées.

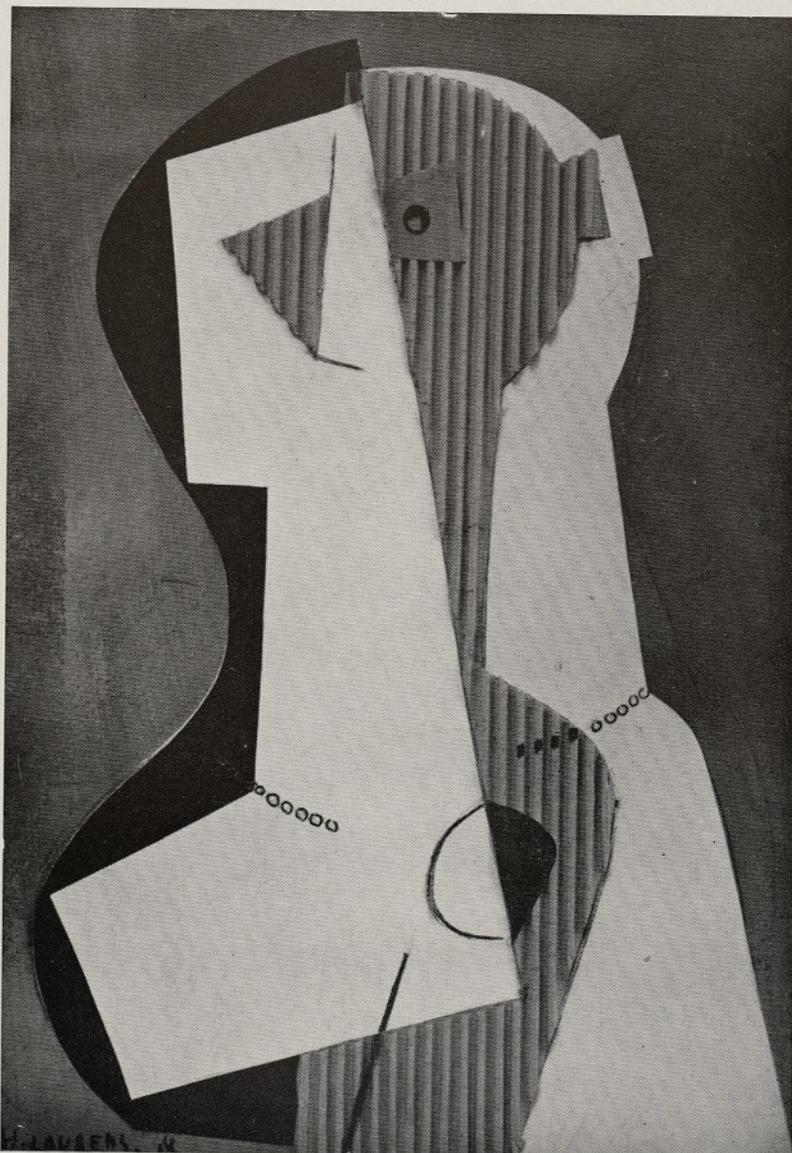
FRANK ELGAR.



H. LAURENS. Papier collé (Coll. Graindorge, Liège)



LAURENS. La mandoline. Papier collé, 1918 (Berggruen)



LAURENS. Composition. Papier collé →
(Coll. A. L., Paris)

Derniers collages de Braque



BRAQUE Papier collé, 1947

(Galerie Maeght, Paris)

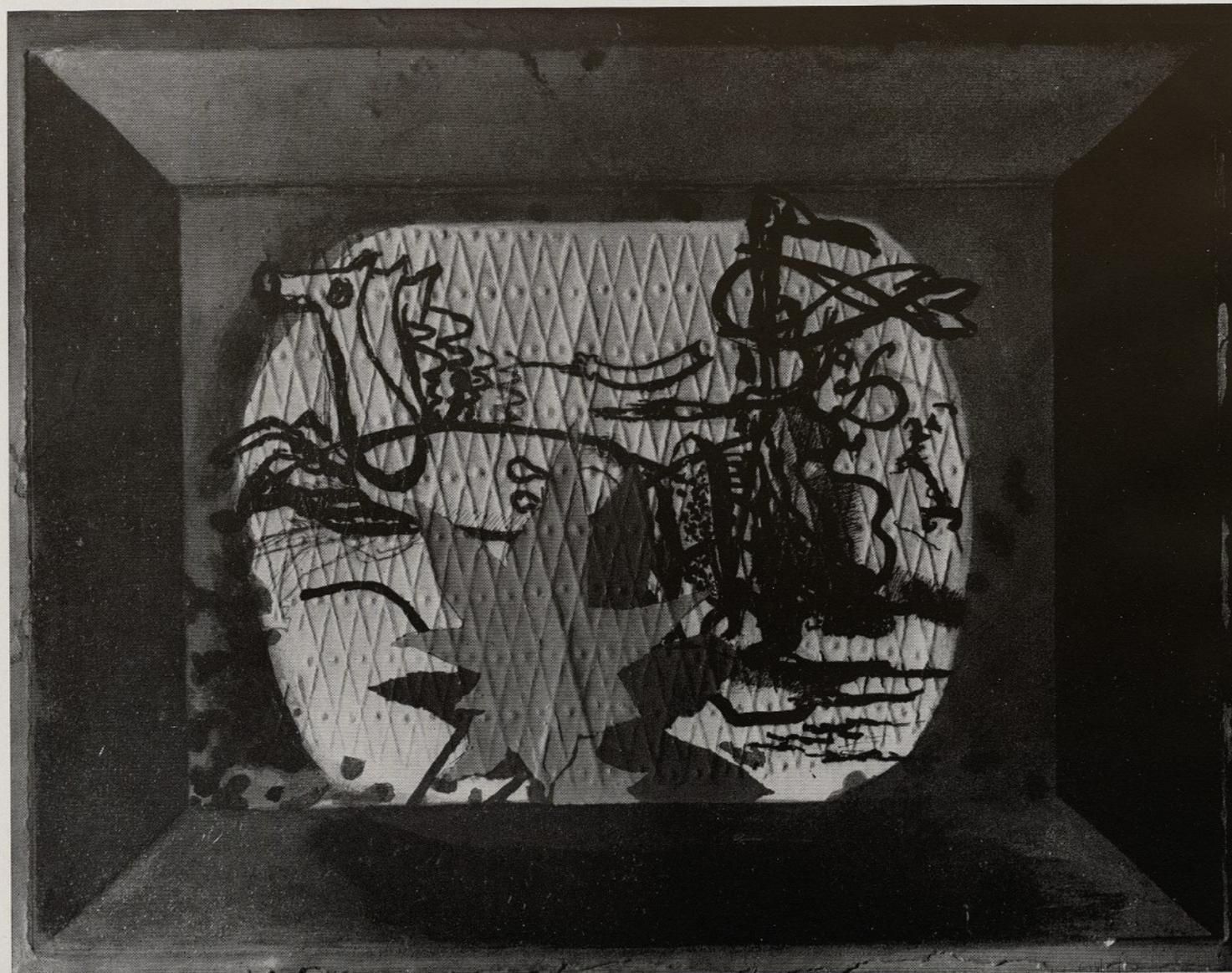


BRAQUE.

(Coll. A. L., Paris)

BRAQUE, Le char verni, Papier sur toile, 1954

(Galerie Maeght, Paris)



Collages de Sonia et de Robert Delaunay

par Sonia Delaunay

Vers 1911, j'eus l'idée de faire pour mon fils qui venait de naître, une couverture composée de bouts de tissu comme celles que j'avais vues chez les paysans russes. Quand elle fut achevée, la disposition des fragments d'étoffe me parut relever de la conception cubiste et nous essayâmes alors d'appliquer le procédé à d'autres objets et à des tableaux. Notre appartement était meublé dans les styles Empire et Louis-Philippe; les murs étaient recouverts de papiers et cet ensemble bourgeois s'accordait bien aux tableaux de Rousseau que nous possédions. Peu à peu, l'appartement se transforma: les murs furent peints en blanc et les abat-jour et les coussins furent habillés de mosaïques de papier et de tissu. Je reliai les livres que j'aimais. *Pâques* de Blaise Cendrars qui défraya la chronique, était couvert de daim et de bouts de papier. En 1913, à l'Exposition du cubisme, j'avais un livre *simultané* dont l'extérieur et l'intérieur étaient faits de papiers assemblés. A cette époque aussi je créais des robes (sur l'une d'elles Blaise Cendrars a écrit son poème *Sur la robe Elle a un corps...*), des gilets, des chapeaux. Delaunay portait les gilets et moi les robes. Nos collages et certains objets furent exposés à Berlin en 1913. Il y avait une salle Delaunay tout entière chez Walden à la revue *Sturm* pour laquelle j'avais fait des couvertures en collages.

En 1914, Delaunay, sur qui le meurtre de Calmette par Mme Caillaux avait fait une violente impression, peignit un tableau en partie collage en partie peinture qui s'inspirait de son premier *Disque* de 1912; il pensait que le papier collé lui permettait de mieux s'exprimer à cette occasion. A partir de cette année nous n'avons plus fait de collages, la matière nous paraissait un peu facile par rapport à nos recherches.

Cependant, quand en 1915, j'ai retrouvé au Portugal, où ils ont donné naissance à tout un style, les assemblages de bouts de tissu, j'exécutai un portrait de Nijinski dansant, selon ce procédé.

On peut voir une application certaine bien que moins immédiate du collage dans d'autres objets que nous avons créés après la guerre: décors, meubles,



SONIA DELAUNAY. Baraque de la mode du Bal Bullier.
Papier collé sur carton. Paris, 1923

SONIA DELAUNAY. Collage, 1913





ROBERT DELAUNAY. Drame politique. Peinture et papier collé. Paris, 1914

vêtements. En 1922, Jacques Doucet me demanda un gilet et René Crevel en eut un aussi. Un soyeux de Lyon me commanda cinquante dessins; je fis des études de couleurs comme pour des tableaux et leur appliquai les rythmes de ma peinture. C'est ainsi que le dessin géométrique fut introduit dans le tissu imprimé en 1923. Des écharpes, des costumes de ballets et des costumes de bain, des manteaux brodés

qui furent vendus dans le monde entier relevaient plus ou moins du principe du collage. Tout cela est résumé en somme dans la *Baraque de la Mode* du bal Bullier en 1922, papier collé *total* puisque tout y est collage, depuis le revêtement du sol jusqu'au plafond en passant par les costumes des mannequins.

SONIA DELAUNAY.



SOFFICI. Nature morte. Huile et papier collé.

(Coll. Cardazzo, Venise)



Collages futuristes

par Herta Wescher

Il y a dans le programme du futurisme, et tout spécialement dans le manifeste de la sculpture, certaines indications qui justifient les papiers collés avant leur apparition même. Boccioni s'y insurge contre les vieilles matières «nobles», le marbre et le bronze, pour inciter les jeunes artistes de son temps à se servir de tous les matériaux d'usage quotidien (bois, fer, carton, tissu, cuir, etc.) qui assureraient à leurs œuvres un caractère indispensable d'actualité. De plus, il insiste sur le fait qu'il n'y a aucune obligation pour qu'une sculpture soit faite d'une seule matière, alors que la réunion d'éléments différents et opposés prête à l'œuvre l'impression intense de

la vie. C'est selon ce principe que Boccioni composa en 1911 sa sculpture *Fusion d'une tête et d'une fenêtre*, comprenant un vieux châssis de fenêtre surmonté d'un triangle de vitraux et, collé sur la tête en plâtre, une véritable mèche de cheveux. On y sent un esprit Dada anticipé, qui se manifeste également chez Severini quand, en 1913, il flanque son portrait de Marinetti d'une moitié de moustache réelle. Mais si, cependant, l'on s'attend à ce que les papiers collés de cette époque trahissent la même audace, les coupures de journaux et fragments de papiers d'emballage, que Boccioni, à partir de 1912, place parfois dans ses tableaux (*Tête d'homme et de femme*, *Nature*

BOCCIONI. La guerre, 1915

(Coll. R. Jucker, Milan)





CARRÀ. Nature morte au fiasco. Papier collé, 1915

(Coll. part., Milan)

morte au siphon) n'y jouent qu'un rôle secondaire; partout le pinceau recouvre les papiers et les masque de couches blanchâtres, de manière que la couleur les amalgame aux parties peintes, leur ôtant ainsi toute signification particulière.

On peut constater la même chose dans les natures mortes de Soffici, où tickets, étiquettes et autres papiers collés ne se distinguent guère de la peinture claire-obscur qui enveloppe les détails. Le sens donné par les cubistes à des compositions analogues, que Soffici devait avoir connues à Paris, y paraît détourné: tandis que Picasso et Braque, dans leurs papiers collés, tendent à isoler les formes et les textures, qu'ils juxtaposent en des surfaces distinctes, Soffici, au contraire, noie les objets dans une atmosphère diffuse. Il rejoint là Boccioni qui avait farouchement attaqué le Cubisme pour son esprit de mesure: selon lui, les cubistes en énumérant séparément les diverses qualités de l'objet, détruisaient le rayonnement sonore du tableau, privant ainsi l'art du lyrisme susceptible de se communiquer au spectateur.

Le dynamisme interne du tableau, postulat n° 1 du programme futuriste, Carrà l'a réalisé ingénieusement en papiers collés dans sa *Manifestazione interventista* de 1913¹, composition centrifuge, dont le mouvement circulaire est centré par des axes en diagonale. Du fond d'imprimés, collés les uns sur les autres, jaillissent des bandes aux mots violents, déchirés en partie par ce tourbillon pour s'aligner en suites de consonnes, insensées mais efficaces dans leur rythme graphique. Les couleurs très mélangées de rouges vifs, ramassées au centre se dégradent vers la périphérie. On se sent devant des affiches lumineuses tournées par des dynamos dont on entend presque les bruits grinçants.

Les quelques paroles qu'on déchiffre, « Vive le roi, Vive l'armée », évoquent déjà l'enthousiasme de la guerre, qui, en 1914, saisit les artistes futuristes, les exaltant à des œuvres patriotiques. Des multiples papiers collés en font preuve. En 1915, Carrà édita sa *Guerrapittura*, illustrée par 12 montages, où mots d'ordre, noms de généraux, croix de guerre et étoiles s'intercalent en des plans schématiques de bataille, projetés dans l'espace.

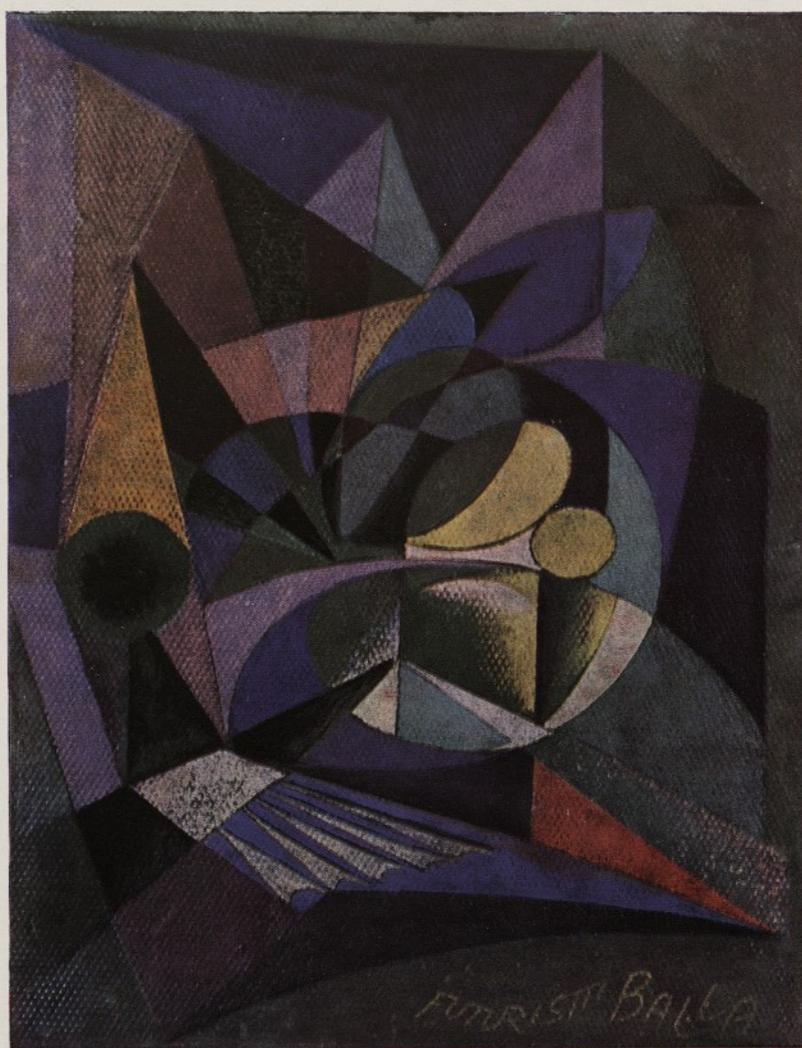
De conception plus picturale, la *Poursuite*, également de Carrà, s'exprime par la seule figure d'un cavalier en galop furieux, précédé du nom de Joffre qui danse dans la terre foulée. Des coupures de journaux brunis, annonçant des programmes de cinémas et de théâtres donnent un fond neutre à cette composition dramatique. Elle a son parallèle dans l'*Assaut des lanciers* de Boccioni, de la même année, d'un mouvement scandé et rythmé, suivant le principe futuriste classique de la simultanéité. Le bulletin de l'armée — du 14 janvier 1915 — ajouté dans un coin, n'attire guère plus l'attention qu'un autre bout de journal qui relate une séance de spiritisme, les deux papiers se perdant dans les formes et couleurs tournoyantes.

Bien plus étonnantes sont les compositions de sens allégorique par lesquelles Balla s'est fait partisan de l'extase de la guerre. Les *Canti patriottici*, les *Drapeaux sur l'autel de la patrie*, sujets de peintures à l'huile, sont accompagnés par une *Démonstration patriotique* du même genre, faite en papiers collés. Un grand élan de lignes cursives qui se nouent et s'ouvrent domine l'ensemble; des étranges

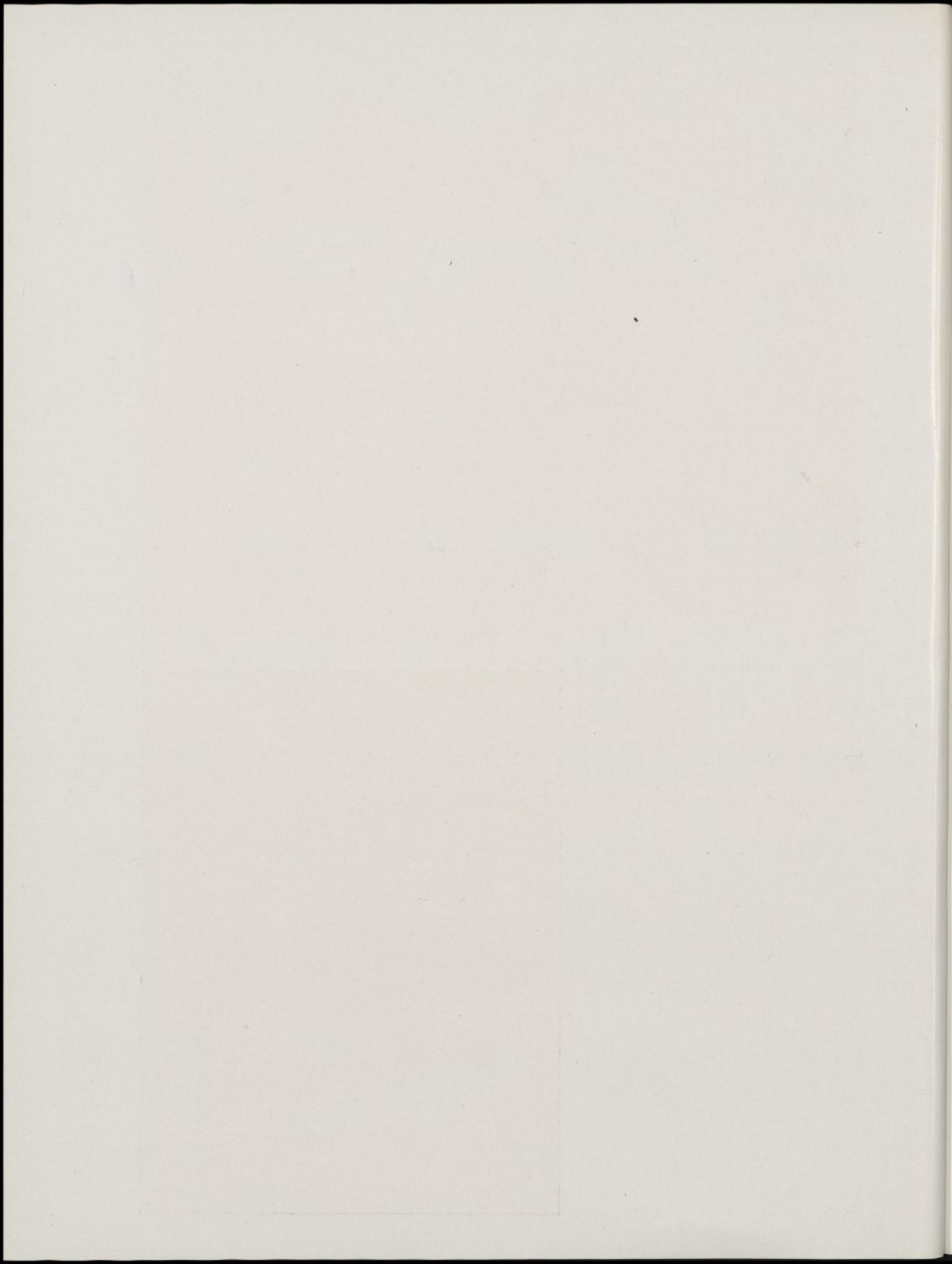
1. Voir *XX siècle*, n° 3.



BALLA. Papier collé. 1914. (Coll. Jucker, Milan)



BALLA. Papier collé. 1914. (Coll. Cardazzo, Venice)



formes festonnées interviennent avec agressivité dans une construction de plans superposés. Aux contrastes des contours s'ajoutent ceux des couleurs vives, rouge, bleu et vert, opposées aux tons neutres gris-bruns.

Les coupes de terrain qu'on pourrait reconnaître dans ces abstractions se dissimulent ensuite — encore en collage — en des plans géométriques plus nets, cela avant que ce courant qui cherche à libérer l'art de tout objet déterminé — le plus surprenant qui se soit produit au cours du futurisme — ne s'arrête et que Balla ne retourne à la peinture la plus conventionnelle.

Severini aussi, resté fidèle à son esprit turbulent jusqu'au commencement de la guerre, qui le poussait à des compositions qu'agitent des sujets d'actualité, eut recours ensuite à la mathématique, qui lui fournit les bases d'un art solidement réglé. Dans son livre *Du Cubisme au Classicisme*, paru en 1921, un chapitre traite des « rapports, proportions et leurs applications dans l'art ». Les compositions de cette époque, construites selon la section d'or, aux cercles et triangles mis en rapports calculés, s'opposent fondamentalement à ses œuvres anciennes, car dans l'ordonnance des surfaces toute notion spatiale ou dynamique est supprimée.

C'est de 1915 encore, que date un petit collage de Carrà, une nature morte avec une bouteille découpée dans un papier marbré, genre cahier

d'écolier, et un verre fait d'un journal usagé. On pourrait croire que cette œuvre est le fruit d'un moment de recueillement vécu pendant son passage vers la peinture métaphysique. Selon ses propres dires, Carrà cherchait à ce moment les formes plastiques les plus simples dans lesquelles la réalité perdrait son aspect arbitraire et l'objet serait rendu dans son essence. Sur ce collage, les contours timides et imprécis des objets aplatis leur donnent, en effet, une signification étrange de pérennité.

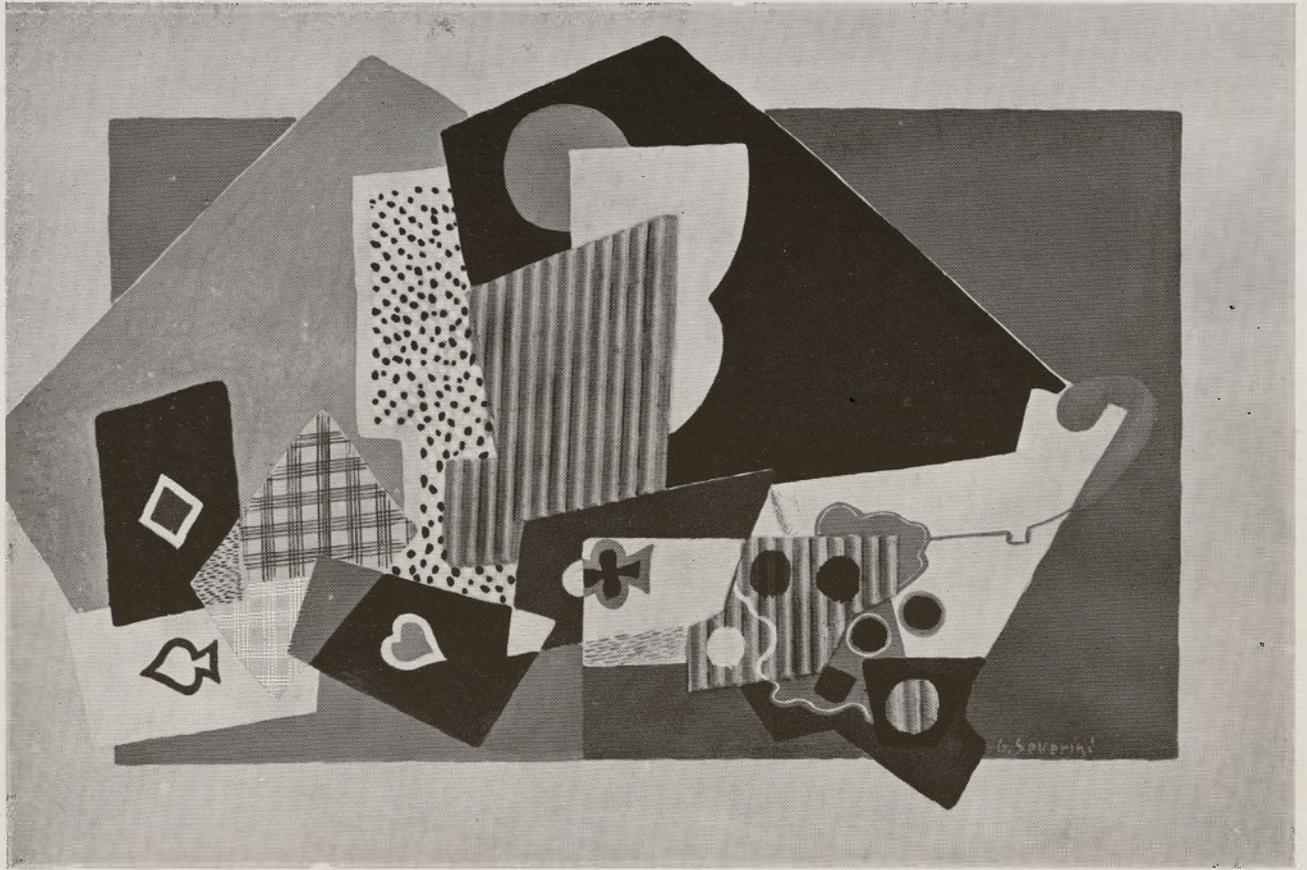
Arrivé tard au futurisme et pour peu de temps, Sironi a développé, pendant les années de la guerre, un style bien à lui, teinté de reminiscences cubistes, surtout de Léger, mais avivé de couleurs chaudes et lumineuses. Dans la *Danseuse de la Coll. Jucker*, de 1917, mannequin aux membres tubulaires, le procédé du collage est exploité d'une manière très discrète, mais d'autant plus fascinante; rarement des papiers mêlés à la peinture ont donné prétexte à une telle interprétation des matières. Mais la poésie de Sironi nous touche plus directement encore là où, à l'instar de Carrà, il renonce à toute aventure formelle pour nous donner le récit de choses vues comme issues de vieilles légendes. La *Femme du pêcheur*, vêtue d'une robe de journal, avec, au fond, le bateau qui s'envole aux fumées de papiers, devient Cendrillon attendant son prince charmant qui l'emmènera dans son château doré.

HERTA WESCHER.

SEVERINI. Nature morte. Papier collé, 1913

(Musée de Saint-Étienne)





SEVERINI. Nature morte. Huile et papier collé, 1917

(Galerie Berggruen, Paris)

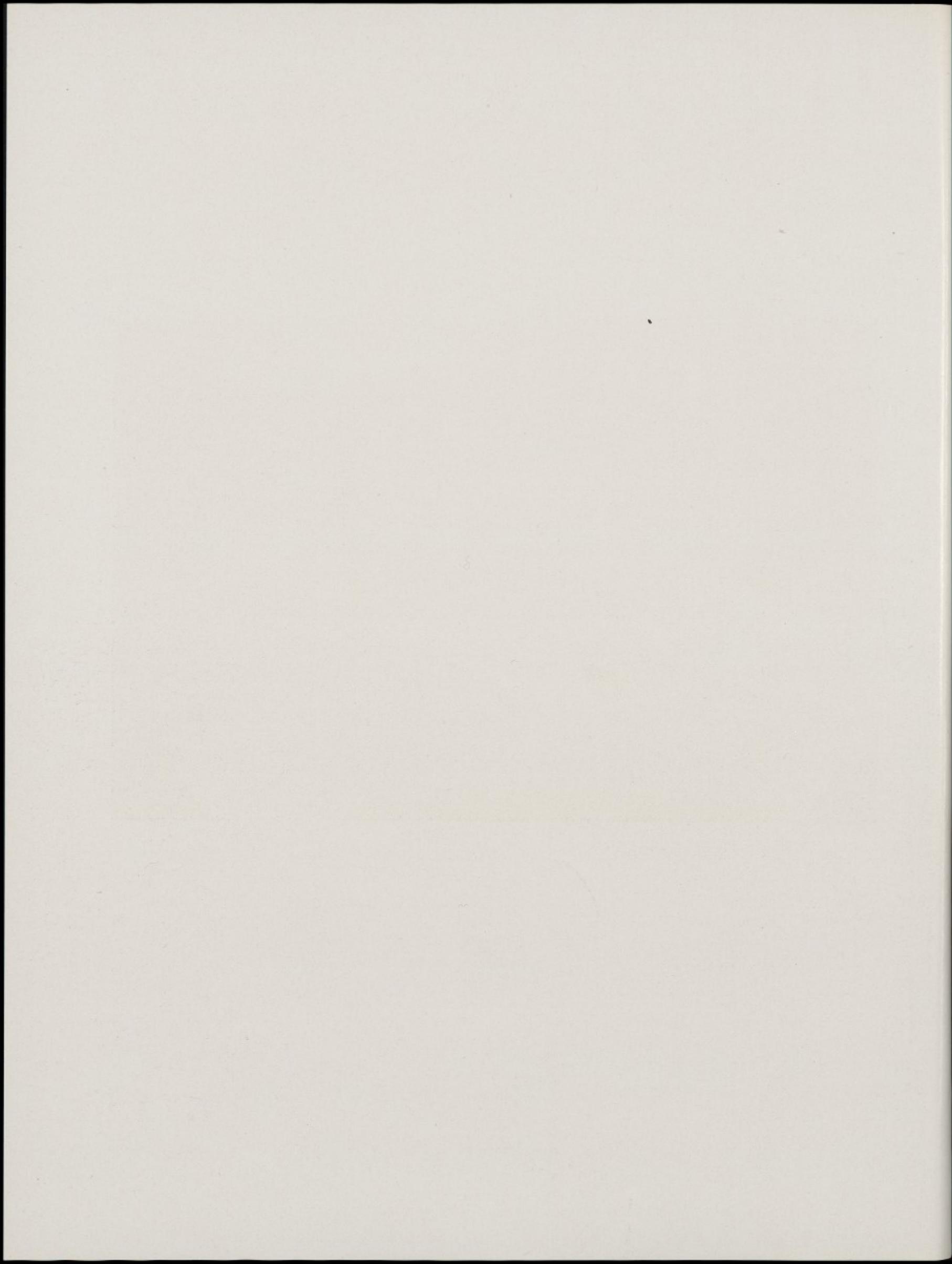


SIRONI. La femme du pêcheur, 1916



SEVERINI. Nature morte. Papier collé. 1917.

(Coll. Tosi, Milan)



Dada koll

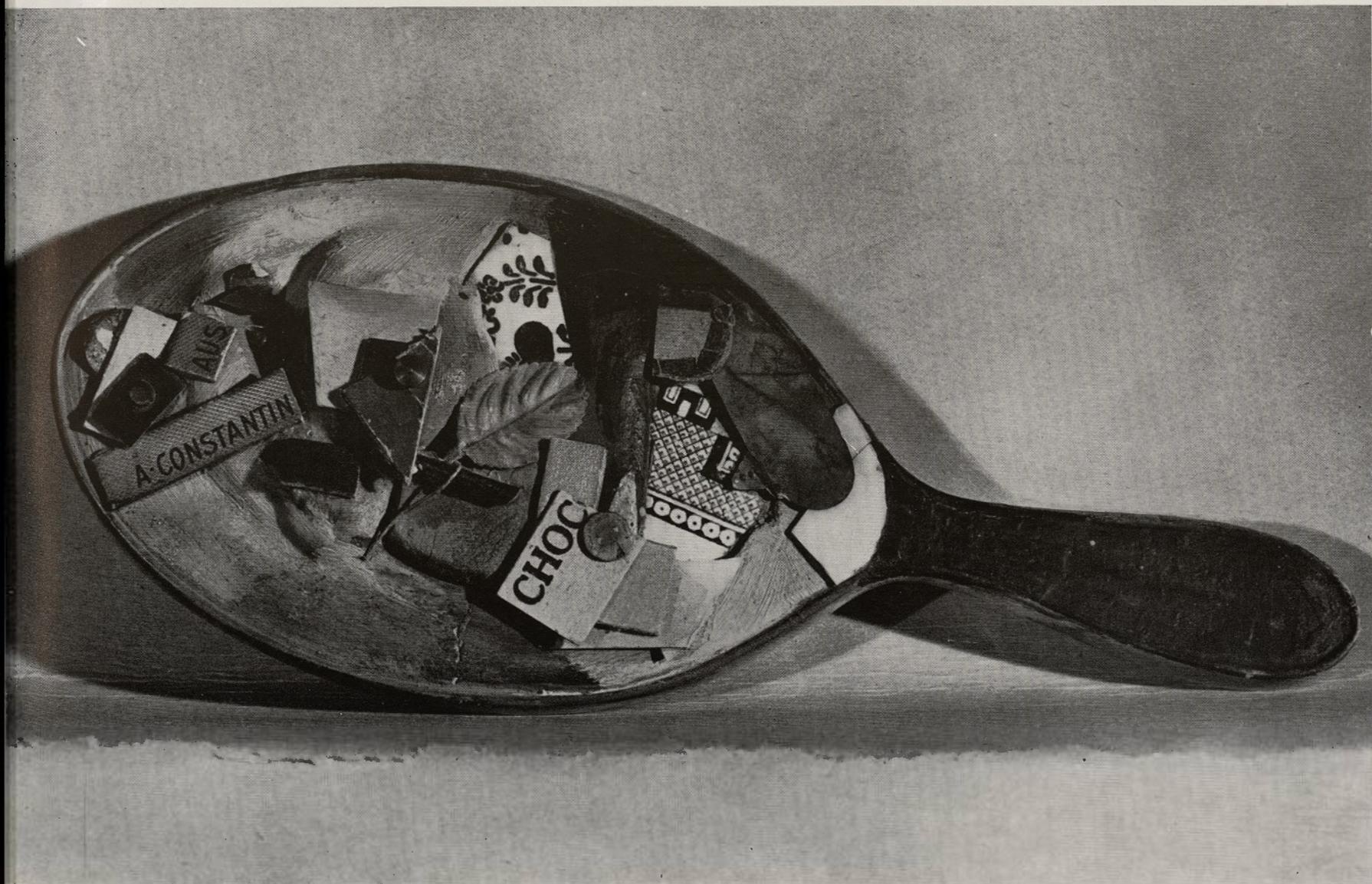
par Michel Seuphor

Dada n'a rien inventé, mais dada a tout fait. Tout fait et tout réinventé. Parfois en mieux ou en plus fort. A première vue, en pensant au cabaret Voltaire, par exemple, c'est un milieu de jeune cabots et de chiffonniers. Le chiffonnier ramasse. Dada ramasse tout. Mais tout ce qu'il touche il le colle contre un ciel intemporel. Parce que dada est libre, parce que dada tient à cette liberté totale comme à sa peau, et c'est sa seule ambition, sa seule fierté aussi, orageuse et jalouse. La liberté, cela consiste à dire non au culte des apparences, aux poncifs, aux mots d'ordre, aux bellettres et aux beaux-arts, aux calculs des arrivistes, à la foire des snobismes.

Le cubisme, le Blaue Reiter, les manifestes futuristes, le suprématisme, les *Calligrammes*, tout cela précède la folle parade de Zurich. Même dans le domaine du tapage Marinetti avait fait mieux, dès avant 1914. Mais dada allait aiguïser tout cela et particulièrement le goût des assemblées hurlantes (un des manifestes de Tzara se compose du seul mot *hurle*, cent fois répété), des manifestes agressifs et du scandale. Le surréalisme devait en assurer la succession pendant quelques années pour ensuite se transformer en une sorte d'enterrement solennel et pompeux. Ces messieurs graves de la famille conduisent le deuil du rêve.

KURT SCHWITTERS. Bas relief. Collage, 1920. Photo Facchetti

(Coll. Tristan Tzara, Paris)





ARP. La Trousse des naufragés, 1920. Photo Facchetti

(Coll. Tristan Tzara, Paris)

Dada, lui, avait l'esprit beaucoup plus lesté. Il ne se complaisait pas dans ce genre de tragi-comédie, fût-elle onirique. Son signe majeur, son culte demeure la gratuité, mais là dessus se greffe un sens éminent de l'humour. Un humour nullement noir mais extraordinairement aéré, inattendu, parfois féroce-ment anti-conformiste. Il suffit de rappeler les machines-portraits de Picabia, les poèmes de Arp et de Schwitters, les photomontages de Raoul Hausmann, la Joconde moustachue et les ready-made de Duchamp.

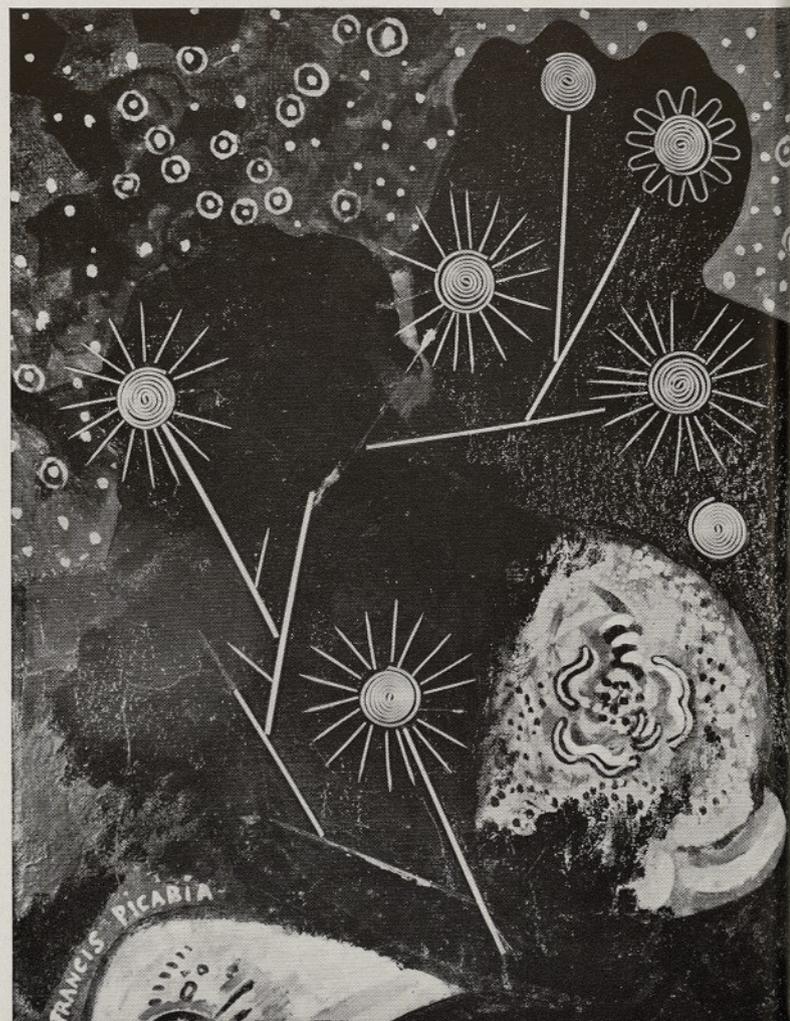
Dada n'a pas inventé le collage non plus, mais les collages dada comptent parmi les plus extraordinaires qui furent faits : ceux de Arp géométriques (avec ou sans la collaboration de Sophie Taeuber), ceux de Schwitters d'une richesse plastique qui ne fut jamais dépassée.

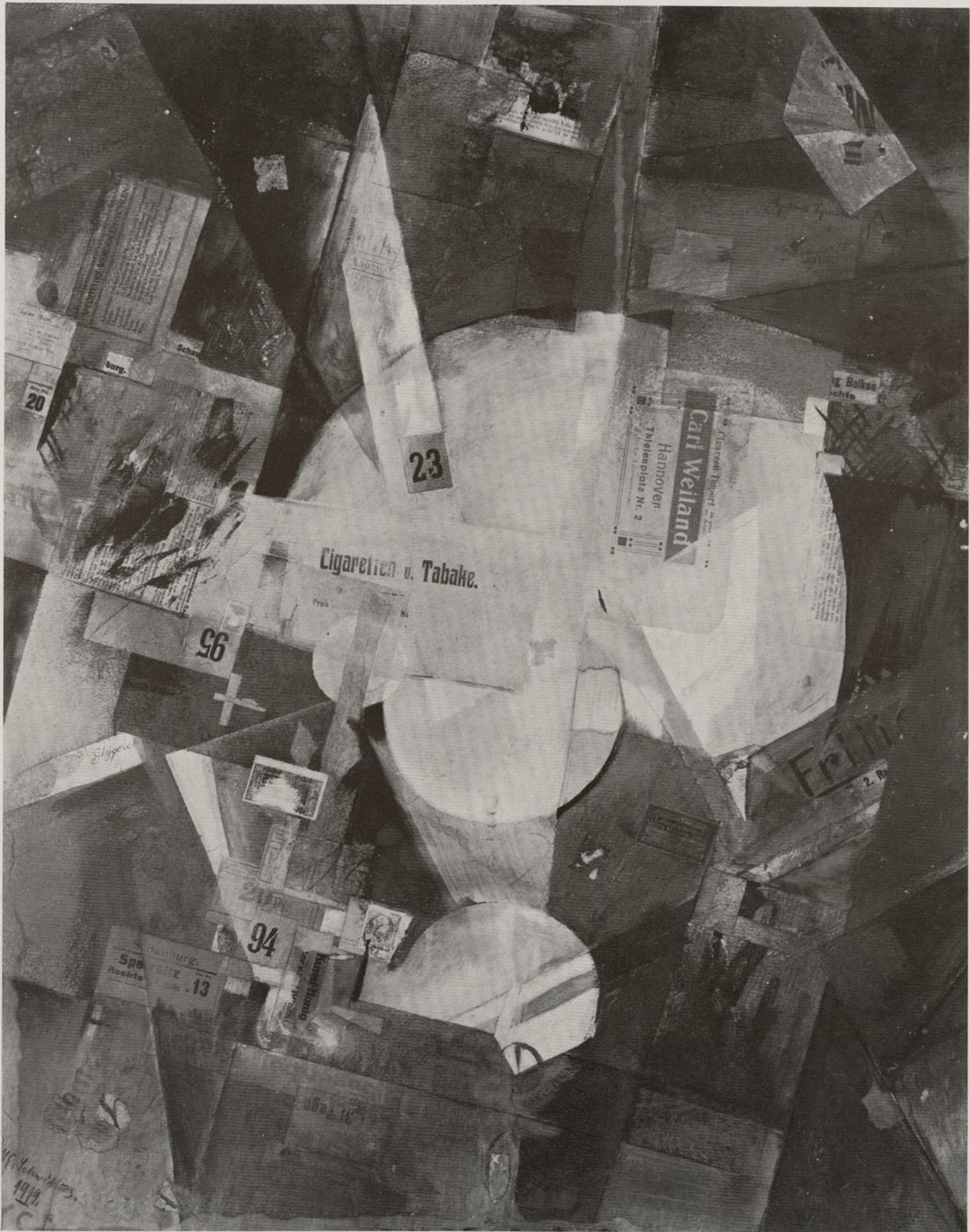
Schwitters, avec ses *Merzbilder* et son *Merzbau*, incarne sans doute l'expression la plus accomplie du dadaïsme par l'humour froid et le mépris total de toute monnaie courante. Un ami allemand, Willi Pferdekamp, qui fut envoyé par moi à Schwitters en mission, au début de 1926, m'a raconté un jour quelques détails de sa visite.

Dans la colonne de son *Merzbau* qui traversait, comme on sait, les deux étages de sa maison de

PICABIA. Collage, 1920

(Coll. Collinet, Paris)





SCHWITTERS. Collage, 1919

(Museum of Modern Art, N. Y.)



VIII

MAN RAY. Revolving Doors. Planche VIII. Papier collé, 1916

Hanovre, Waldhausenstrasse 5 (maison aujourd'hui démolie), Schwitters avait aménagé une sorte de niche dont il extrayait cérémonieusement une boîte qui contenait une petite poupée. « C'est le tombeau de sainte Cécile », disait-il. Dans une autre cachette, il conservait un vieux chiffon décoloré : le bas de Goethe ! Il y avait même quelque part, dans un creux très secret, un bocal clos, soigneusement enveloppé, qui contenait un liquide jaunâtre. C'était « l'urine du maître », dévoilée seulement aux visiteurs de marque. Lorsque Schwitters récitait la *Lautsonate* il avait coutume de laisser tomber, comme par mégarde, une bille de sa poche. L'effet de surprise passé, il en faisait tomber une autre, puis trois ou quatre à la fois, puis toute une poignée. C'était les notes inattendues, indispensables, non inscrites dans la sonate pourtant anotée avec tant de précision.

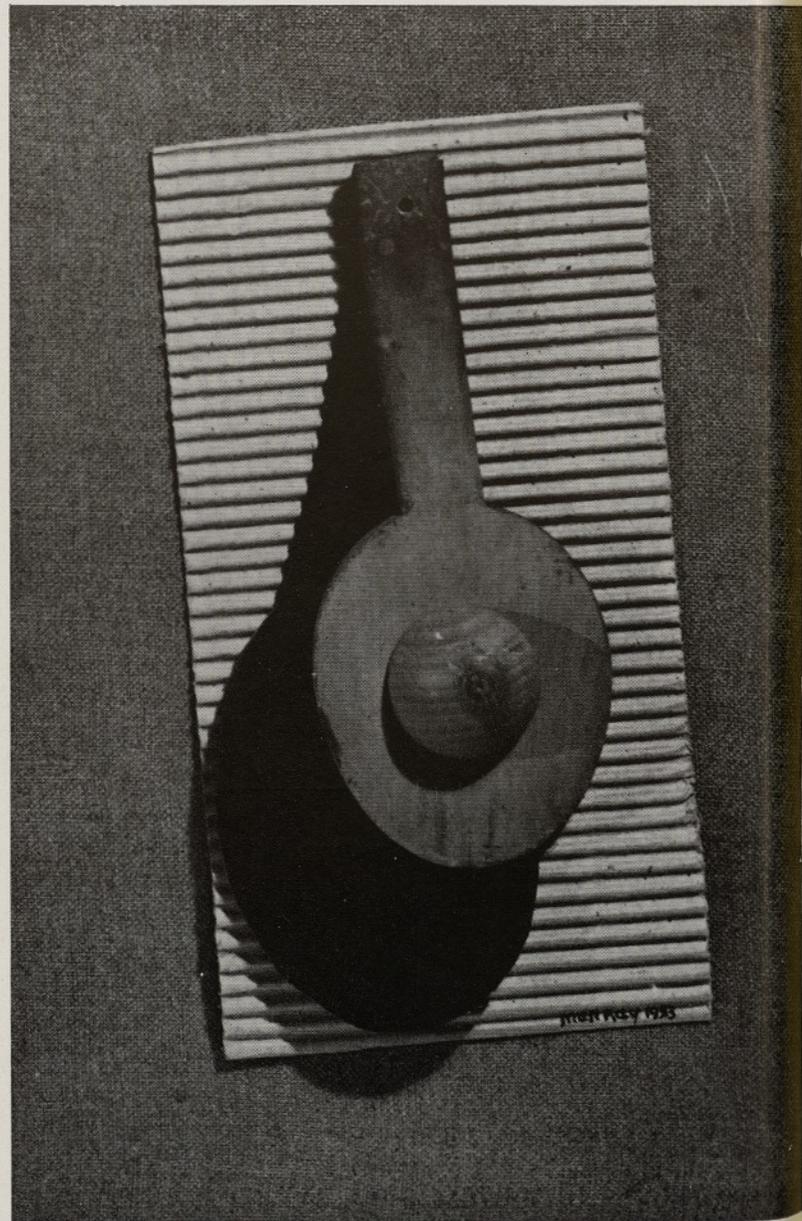
Pferdekamp avait été le compagnon de Schwitters dans un voyage à Berlin. Le soir, avec une douce insistance, Schwitters l'amenait à lire, sur la Pots-

dammerplatz, le journal lumineux sur lequel, parmi les nouvelles politiques et les annonces de quelques catastrophes, *Pferdekamp* n'était pas peu étonné de voir apparaître les mots *Kurt Schwitters ist in Berlin* (Kurt Schwitters est à Berlin). Seuls les lecteurs berlinois du *Sturm*, en fait très peu nombreux, connaissaient alors le nom de Kurt Schwitters. Mais cet authentique dadaïste avait pris la précaution d'annoncer sa visite à lui-même.

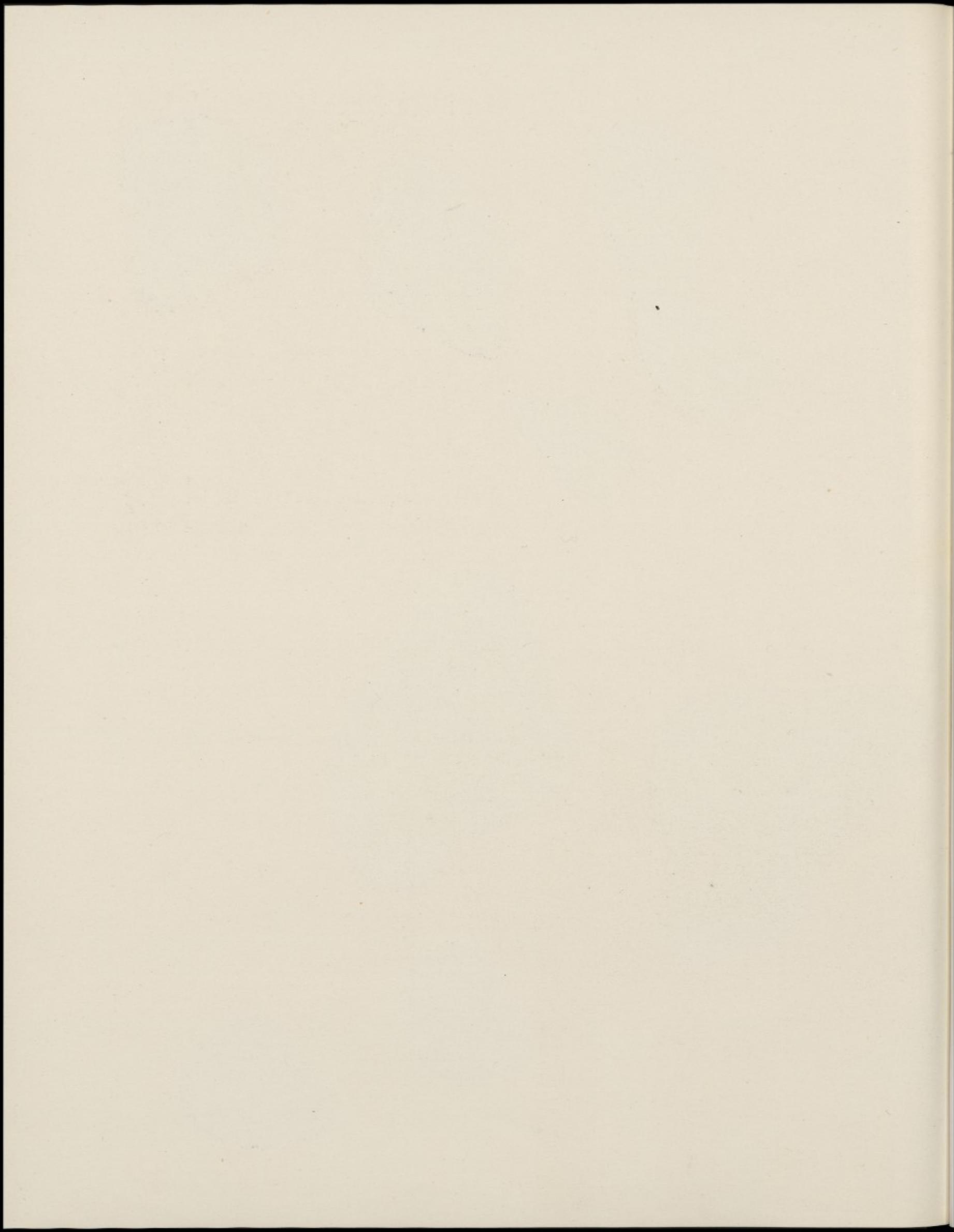
Si dada n'a rien inventé, s'il n'est en quelque sorte pas même un mouvement puisqu'il n'a pas échafaudé de théorie, puisqu'il ne s'est pas construit une maison fermée avec un petit pape dedans, il a en revanche connu des plaisirs. Et cela n'est pas peu. Le plaisir intense de fichir en l'air toute cette pourriture ambiante et de ramasser quelques morceaux. Morceaux entiers puisqu'ils sont ramassés, morceaux parfaits puisqu'ils sont ramassés par une main qui ignore le compromis.

MICHEL SEUPHOR.

MAN RAY. Ombre d'un doute. Carton, bois, cuivre, 1953







Arp

Colloque de Meudon

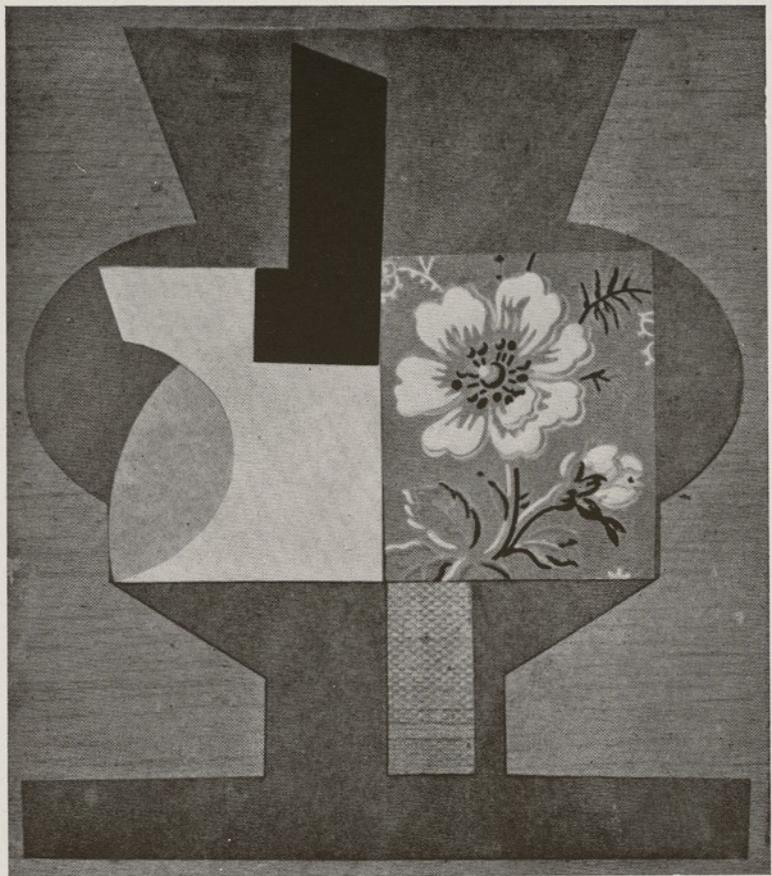
par Camille Bryen

A travers les matériaux les plus précieux, comme les plus humbles, les disciplines plastiques les plus rigoureuses, ou les projections du hasard, qu'il recueille heureusement dans certaines de ses œuvres, Arp continue d'être l'un des plus prestigieux inventeur de formes, d'informes et de poésie de notre temps.

Cette diversité cache une merveilleuse réussite dans l'action créatrice, qui fait qu'il est autant lui-même dans ses sculptures, ses poèmes, ses reliefs ou ses bois gravés, et qu'il est nécessaire de connaître la genèse et le développement de ses collages pour saisir toute l'aventure de l'absolu dans l'art actuel.

B. — Cher Arp, l'aventure de tes collages commence je crois dans l'occulte?

A. — Bien sûr, c'est en effet à Paris, en 1914, pour un ami occultiste, que j'exécutai mes premiers collages. C'étaient des portiques mystérieux qui devaient remplacer des peintures murales et qui évoquaient des architectures de branches de palmier

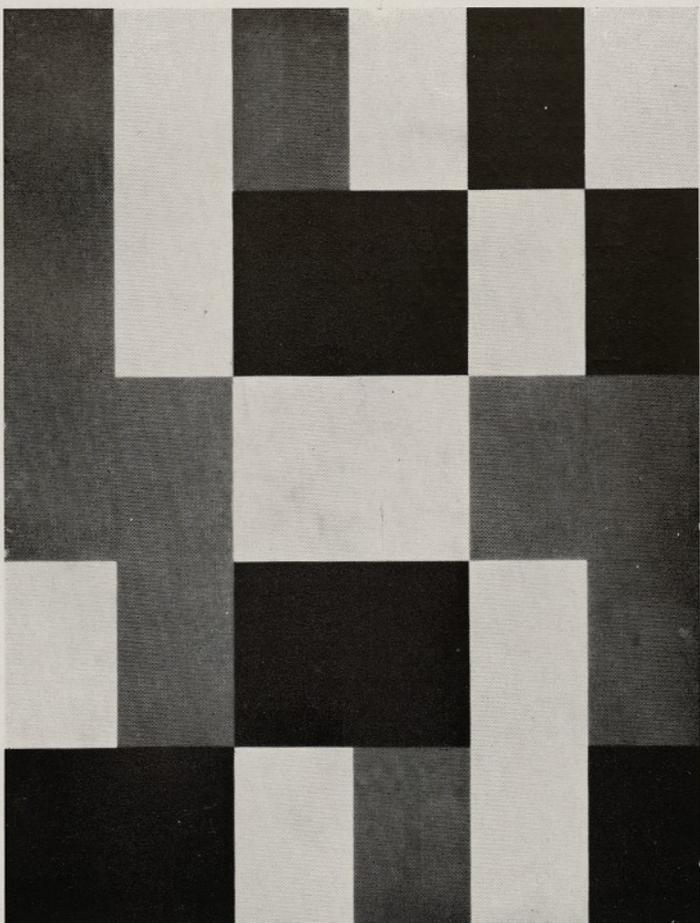


ARP. Collage à la fleur. 1915

(Coll. D. H. Kahnweiler, Paris)

ARP. Papier coupé au massicot. 1918

(Coll. Berggruen, Paris)



ou d'arêtes de poisson. En voyant ces collages Rosemberg me parla même de contrat. J'habitais alors rue Gabrielle, et plus tard la rue du Mont-Cenis.

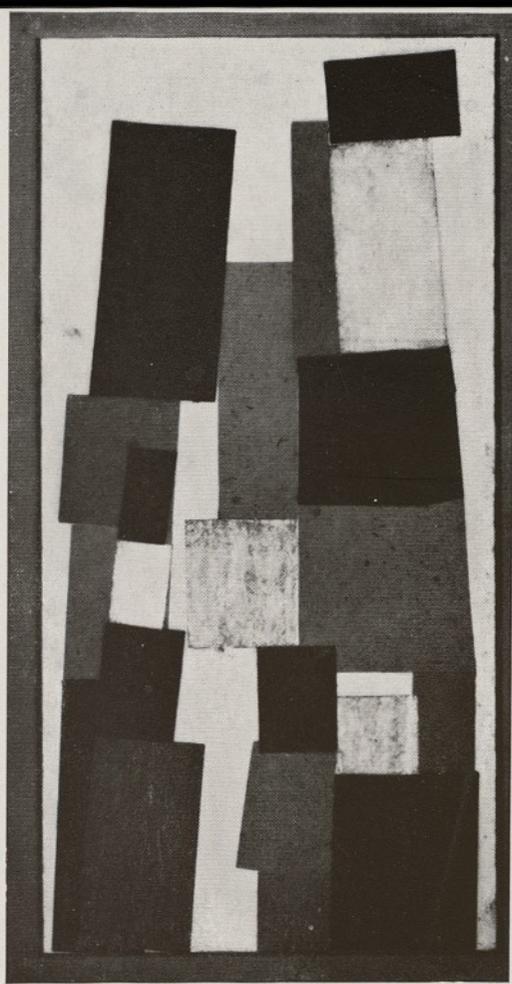
À Zurich en 1915, je fis des collages en papier et en étoffe qui étaient composés en diagonale. Ils étaient mouvementés et par leur composition, ils s'orientaient plutôt vers les compositions futuristes que cubistes.

B. — Dans leurs collages les cubistes se servent d'une matière réelle au lieu de la peindre : journal, papier peint etc. Quel rapport y a-t-il entre tes collages et ce problème cubiste?

A. — Mes collages étaient entièrement faits en papier, et n'étaient ni dessinés ni peints. Ils n'étaient pas spéculatifs, j'étais hanté par l'idée de faire une chose absolue. Le cubisme introduisait dans ses papiers collés le trompe-l'œil, tandis que moi, je construisais avec des papiers mes réalités plastiques. Ces collages furent exposés à la Galerie Tanner à Zurich en 1915, et c'est là que j'ai rencontré pour la première fois Sophie Taeuber. Elle me montra des dessins, des tapisseries et broderies exclusivement composés en vertical et en horizontal.

B. — Lorsque tu colles, tu colles un espace, tandis qu'en peignant, tu dois peindre ton espace. N'y a-t-il pas là un rapport avec les mosaïques byzantines?

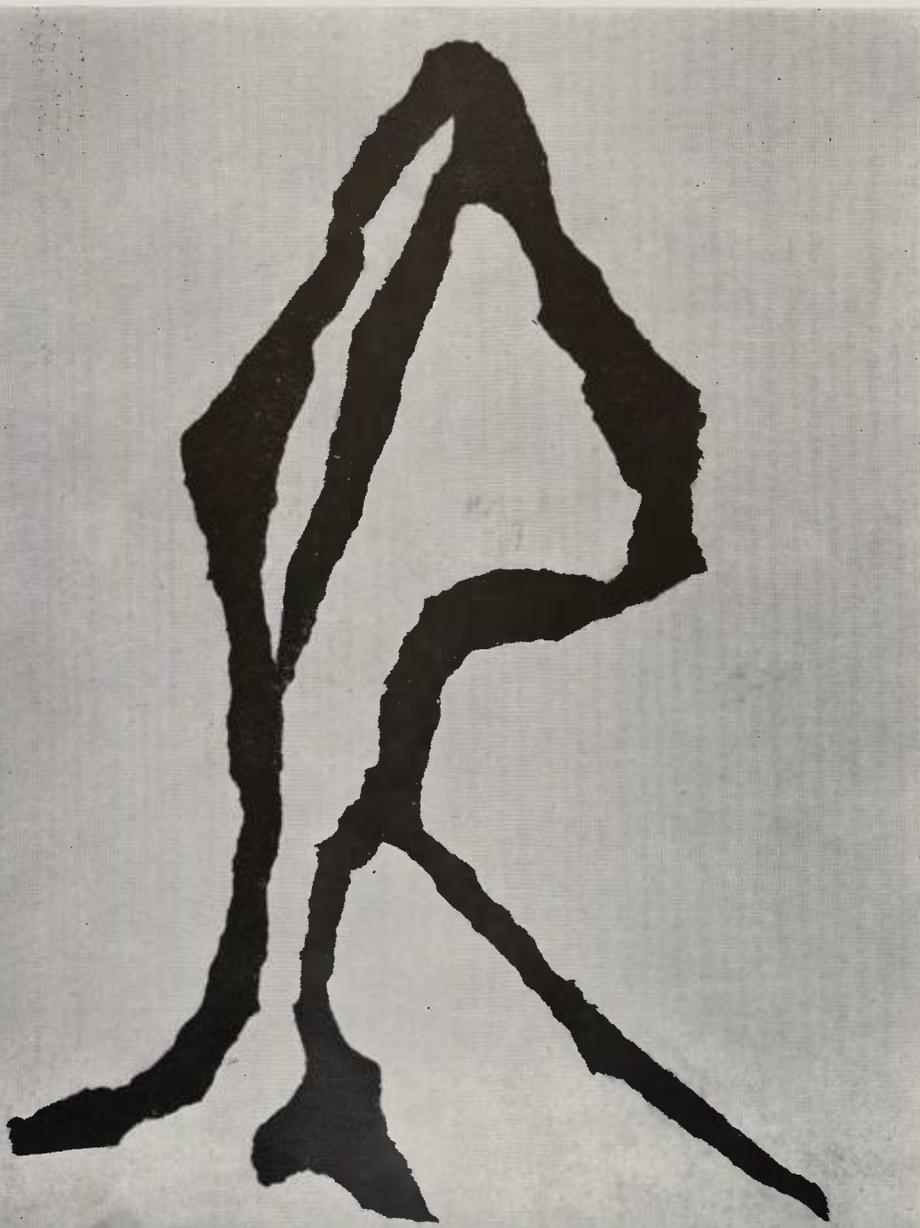
A. — En effet, on a toujours dit que le collage était une technique moderne, mais c'est une ancienne technique qui a des analogies avec la mosaïque byzantine. Le collage est moins raffiné que la



ARP. Selon les lois du hasard. Papier collé. 1916
(Museum of Moderne Art, New York)

ARP. Papier déchiré. 1933.

(Galerie Berggruen, Paris)



peinture, les plans sont introduits directement, ils sont déjà déterminés.

B. — L'art nègre qui a eu une telle influence sur les cubistes n'est-il pas plus ressortissant de la structure mentale que l'art océanien? Celui-ci avec ses applications et ses incrustations me semble plus naturel et plus psychique, plus près de tes collages par exemple.

A. — Actuellement, il me semble que l'art océanien influence plus l'art moderne que l'art nègre.

Depuis mon enfance, je suis hanté par la recherche de la perfection. Un papier imparfaitement coupé me rendait malade, j'en faisais donc massicoter. Mes collages se décollaient, avaient des boursoufflures. J'introduisais donc dans mes compositions la déchéance et la mort. Je réagis en évitant d'un jour à l'autre toute précision. Au lieu de couper le papier, je le déchirais avec la main, j'employais des objets trouvés au bord de la mer, et je composais des collages et des reliefs naturels.

J'agissais ainsi comme les océanien qui ne se préoccupent aucunement, pour leurs masques, de la durée des matériaux, et qui emploient des matières périssables comme les coquillages, le sang, les plumes.

B. — Quelle différence fais-tu entre tes collages et tes reliefs?

A. — Aucune, il n'y a qu'une différence d'épaisseur, mes reliefs sont vissés, mes cartons sont collés à la colle forte, et mes papiers à la colle blanche.

B. — Dans tes derniers reliefs sont parfois apparues des taches. Ces taches sur les reliefs sont-elles l'écho des papiers déchirés? En somme il y aurait une dialectique dans ton œuvre: du précis et de l'imprécis, ou encore de l'absolu et du hasard. Il y aurait un art du souvenir et un art d'espérance.

A. — Oui, les taches sur les reliefs sont comme les papiers déchirés placées selon les lois du hasard.

B. — Existe-t-il des périodes tranchées dans la technique de tes collages?

A. — A l'époque Dada, j'étais maladivement hanté par l'idée de l'absolu incommunicable, le problème du langage-objet est apparu en 1920: nombril, horloge, poupée, etc. Plus tard, les périodes seront très emmêlées. Quand je fais des papiers déchirés, je suis heureux. Ce qui me détourne de nouveau de ces procédés, c'est parce qu'il n'y a plus en moi la personne qui forme. Je gagne en quiétude, mais je perds comme créateur. Je suis forcé donc de redevenir « cordonnier » car à l'état de détente, je ne suis plus capable de former.

B. — Tes papiers collés forment-ils une mythologie arpienne? Certaines formes que d'autres ne peuvent interpréter, répondent-elles à des formes précises pour toi?

A. — Surtout dans les collages que tu appelles des collages de souvenir, il existe toute une mythologie. Il y en a une série dans les *Arpaden* éditées par Schwitters et dans *Elemente* paru en Suisse. Ce sont des nombrils, des poupées, la fleur-casque, l'oiseau-porte, etc.

B. — Peut-on envisager un langage du collage au même titre que le langage poétique?

A. — Non, pas plus qu'en musique.

B. — Dans tes collages quel rôle joue la couleur? Je crois que tu te sers surtout de complémentaires ou de noir et de blanc.

A. — J'emploie très peu de rouge. Je me sers de



ARP. Dessin déchiré. 1944

(Galerie Berggruen, Paris)



ARP. Configuration. 1942

(Galerie Berggruen, Paris)

bleu, de jaune, un peu de vert, mais surtout, comme tu le dis, du noir, du blanc, du gris. Il y a en moi un certain besoin de communication avec l'être humain. Le noir et le blanc, c'est de l'écriture.

B. — Que signifie dans ton œuvre l'obsession de la verticale?

A. — La verticale vise l'infini. Quand je pense à la survie, je ne peux pas l'atteindre avec les moyens de la science, de la technique du progrès, je l'atteins par la croyance.

B. — Tes collages ont-ils à ta connaissance des causes psychiques?

A. — J'en suis persuadé, mais je ne peux pas l'expliquer raisonnablement. Il s'est passé récemment un fait curieux : j'ai envoyé à un éditeur en Allemagne un manuscrit portant le titre : *Sur une jambe*. Un mois plus tard, je me suis cassé la jambe.

B. — Crois-tu que tes collages soient une poésie visible?

A. — Oui, c'est de la poésie faite avec les moyens plastiques.

CAMILLE BRYEN.

Meudon, Toussaint 1955.

ARP. Dessin déchiré et recollé. 1942

(Coll. particulière)



ARP. Procédé compliqué. 1941



Papiers collés surréalistes

par René de Solier

Inventions et techniques, à l'actif du surréalisme, prouvent par leur diversité combien l'on voulait atteindre au vif: *Au delà de la peinture* (1920), *La peinture au défi* (1930). En fait, et dès 1919, après la première période dadaïste, c'est l'image que l'on réintroduit, et qui retrouvera droit de cité par la peinture surréaliste, en particulier, et certains procédés. Images et lettres, parfois mêlées, papillons, cadavre exquis (« jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin... »), vers 1925; décollage (d'où l'influence de l'affiche déchirée); miroir (promené perpendiculairement à « l'illustration »); trois photos de « ce qui est obtenu par dédoublement » figurèrent, en 1936, à l'exposition d'objets, Gal. Ratton; décalcomanie sans objet préconçu (Dominguez, 1936), succédèrent aux collages (1919), au frottage (Max Ernst, obsession du 10 août 1925). « Ces techniques, écrit Joë Bousquet (*A la hauteur des yeux*, 1950, p. 12), présentaient un caractère commun: par l'intermédiaire des actes graphiques ou plastiques, elles associaient le travail des yeux et une attention hyper-active de tout le corps ».

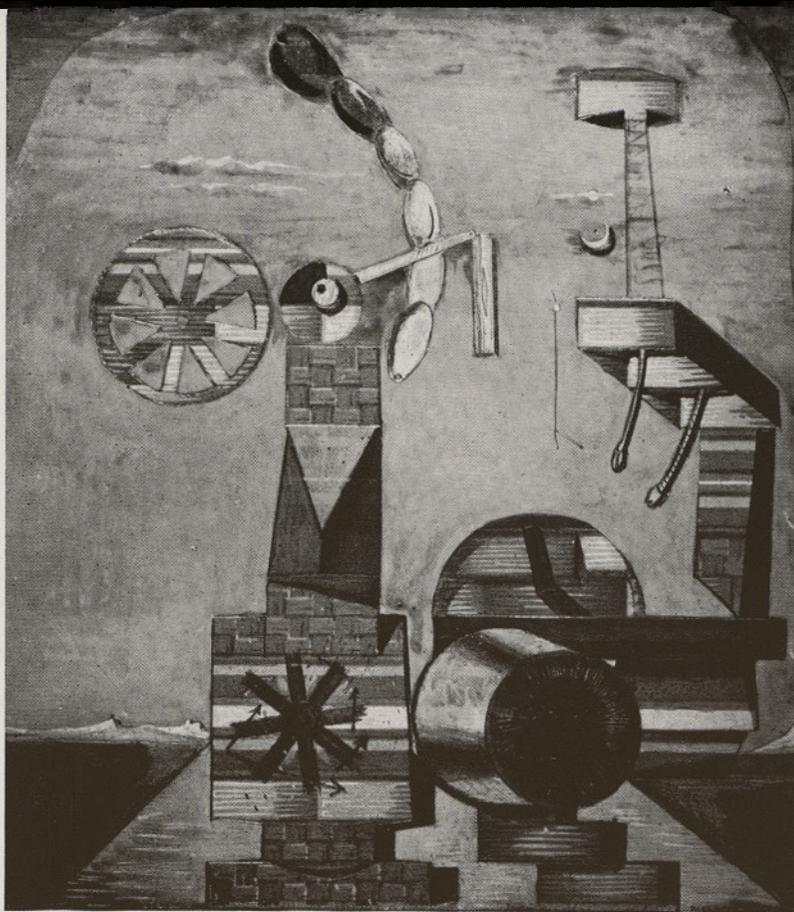
Le collage photographique et d'illustrations fut pratiqué par Max Ernst, dès 1919. Les papiers de couleur découpés (Man Ray, *Revolving Doors*) représentent une autre exigence, abstraite. Mais le papier découpé entre comme élément dans le tableau (Yves Tanguy, vers 1926) soit pour la couleur (*sa couleur*), soit pour figurer de véritables collages d'objets. Ici on doit mentionner Malkine, Masson (utilisation du sable et de la plume), Magritte (collage d'illustrations; imitation ou reproduction de l'ajout).

On a voulu voir dans les papiers collés, les collages (Exposition de mars 1930, Gal. Goemans), quelque discrédit jeté sur la peinture — et une stimulation: « chacun croit pouvoir en faire autant » (Aragon, *La peinture au défi*, 1930, p. 19). Attachons-nous plutôt à la genèse, à la parution des techniques. Elles mettent en évidence le rôle joué par des éléments de figuration *distant*, l'absurdité de l'assemblage (« il provoqua en moi, écrit Max Ernst, une intensification subite des facultés visionnaires... »). Ces images,

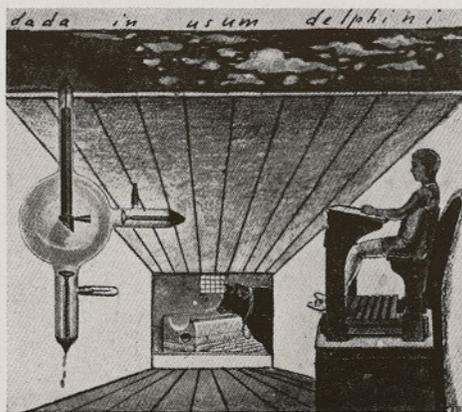
MAX ERNST. Deux figures ambiguës. Papier collé, 1921

(Coll. Arp)





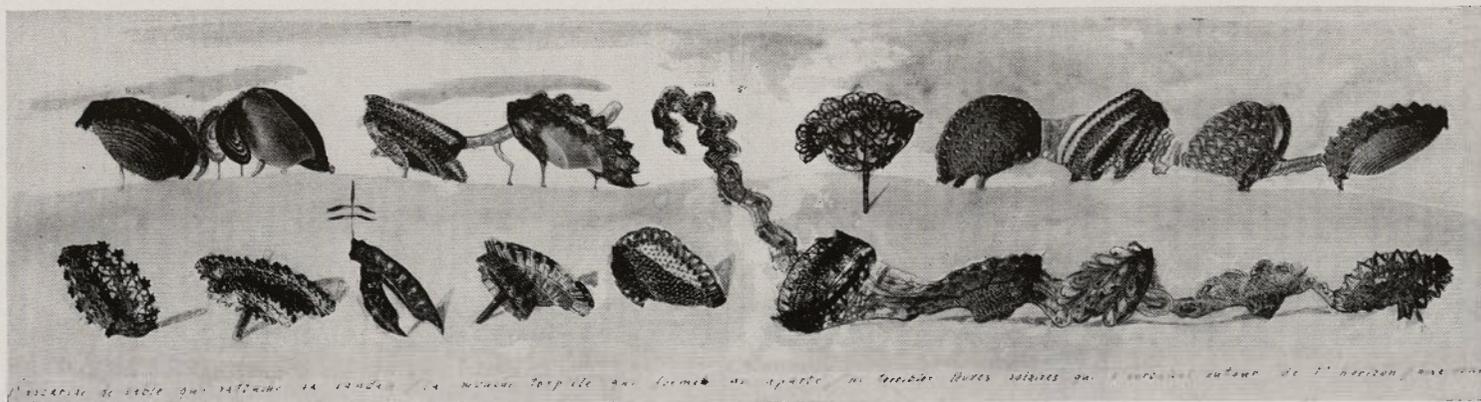
MARX ERNST. Demi-mondes des deux mondes. Cologne, 1920



MAX ERNST. Dada in usum delphini, 1920

MAX ERNST. L'ascaride de sable qui rattache sa sandale

(Coll. Penrose, Londres)



poursuit M. Ernst, « appelaient elles-mêmes des plans nouveaux, pour leurs rencontres dans un inconnu nouveau (le plan de non-convenance) ».

On s'interroge généralement à propos du collage, en niant l'intérêt et l'importance de ces techniques, qui réintroduisent l'image, en dépit des assauts, ou des tendances adverses. Mais « la plus noble conquête du collage », toujours selon Max Ernst, à qui l'on doit des notes précieuses sur cette époque, « c'est l'irrationnel. C'est l'irruption magistrale de l'irrationnel dans tous les domaines de l'art, de la poésie, de la science... » Quant au mécanisme du collage, on peut être tenté d'y voir « l'exploitation de la rencontre fortuite », un besoin très net de *paniconographie*, de cette manière d'« imprimer » toutes sortes d'images non plus dans un texte (ou depuis un texte) mais dans un cadre, entre des frontières ou des « bornes » qu'il convient de définir.



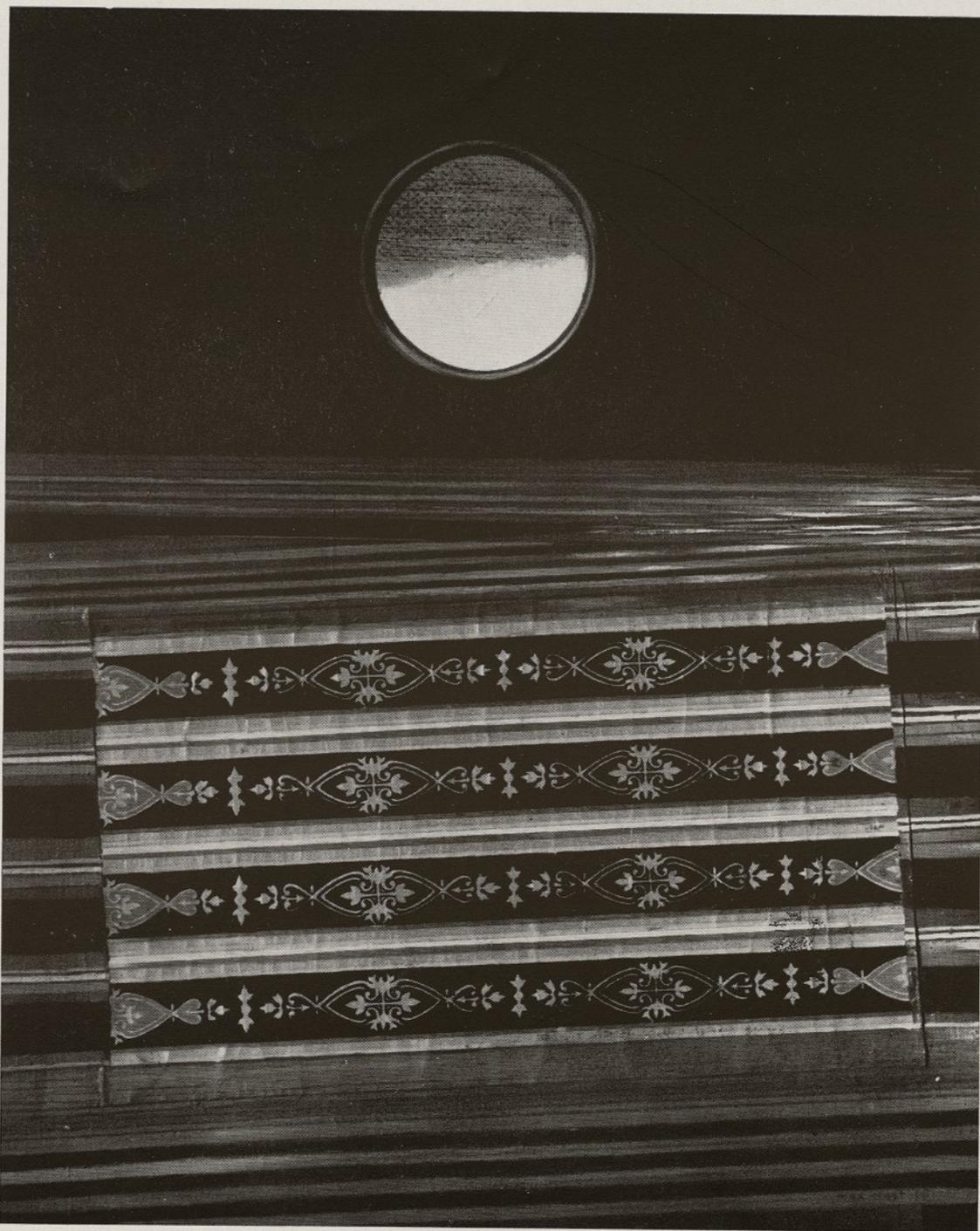
1919-1925 : collages, frottages. L'image, puis l'objet, étaient considérés comme un lieu commun, démantelé, mais utilisé. *L'Histoire naturelle* (1926), de Max Ernst, merveilleuse, nous fait oublier la source, non la genèse.

...« Je fus frappé par l'obsession qu'exerçait sur mon regard irrité le plancher, dont mille lavages avaient accentué les rainures. Je me décidai alors à interroger le symbolisme de cette obsession et (...) je tirai des planches une série de dessins, en posant sur elles, au hasard, des feuilles de papier que j'entrepris de frotter à la mine de plomb ».

...« J'en vins à interroger indifféremment (...) toutes sortes de matières : des feuilles et leurs nervures, les bords effilochés d'une toile de sac, les coups de pincesaux d'une peinture « moderne », un fil déroulé de bobine ».

...« Les dessins ainsi obtenus perdent de plus en plus (...) le caractère de la matière interrogée (le bois par exemple) pour prendre l'aspect d'images d'une précision inespérée, de nature, probablement, à déceler la cause première de l'obsession ou à produire un simulacre de cette cause ».

Bientôt, Max Ernst adapte « aux moyens techniques de la peinture (...) le procédé de frottage ». Récuserait-on les œuvres obtenues par « collage » ou frottage, l'originalité de ces techniques, enfin au jour et menant à l'œuvre? On ne peut que constater



MAX ERNST. La mer, le soleil, tremblement de terre. Papier collé, 1929

(Photo J. Bucher)

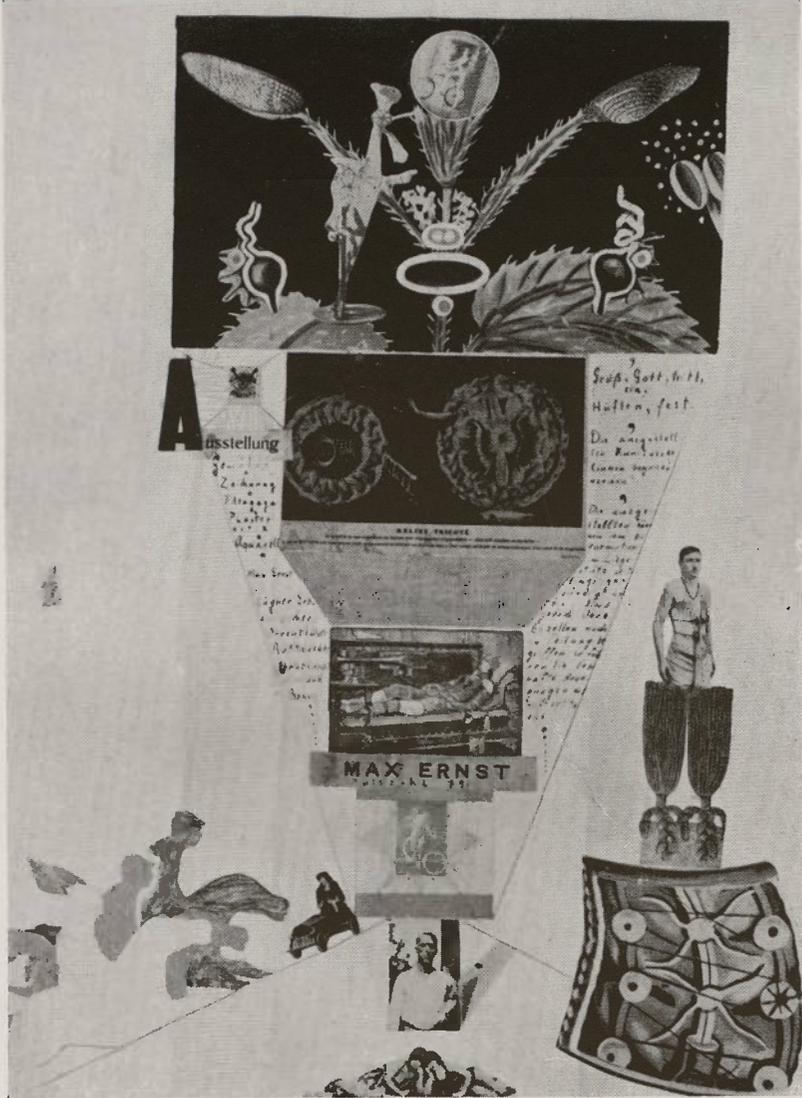
leur importance. Pourquoi mépriserait-elle l'image, *continent futur*? Les changements intervenus (de structure, de matière...) lui donnent une autre liberté.

Parmi les thèmes répandus par les papiers collés, on remarque certaines prédominances, un goût curieux pour *l'exotisme*. « Explorer la vérité, la chercher aussi bien dans le domaine ethnique par exemple que dans celui de l'imagination, voilà les principaux caractères de cet esprit nouveau » (1917).

Exotisme, archaïsme : deux pôles de la recherche et des découvertes modernes. Imagerie, primitivisme (on ne peut que renvoyer à l'étude de W. Deonna, souvent citée : *Primitivisme et classicisme*, in *Recherche*, no. 2, 1946, p. 5-24). La démarche est d'ailleurs com-

plexe : nudité, synthèse, image semblent antagonistes. Mais ces « complémentaires » ne peuvent être bannis d'une étude ou d'une analyse des exigences du moderne, de ses œuvres.

L'image, dont nous sommes de plus en plus privés, enchante, fascine. Les papiers collés surréalistes interviennent à leur façon, non pour répondre à ce besoin, ou « pour faire œuvre d'art » : ils paraissent dans l'aventure moderne comme un îlot (et l'on a eu tort de les considérer comme des *livres*); ils déterminent la reprise et l'éclatement de l'image, avant ces œuvres qui feront, qui font la peinture surréaliste.



MAX ERNST. Collage

(Coll. Douglas Cooper)

Dans l'image répandue par les papiers collés, entre 1919 et 1934, on est frappé par le décor géant de l'aventure humaine : ce besoin de fond (pièce, objets, nature) donne de l'homme une autre échelle. Ce n'est plus la verticale humaine qui signifie les dimensions du « décor ». L'homme est perdu, absorbé. Il marche comme en rêve, et pénètre ou affronte un autre univers (mythe de Cyrano), où tout serait plus léger et plus dense. La présence du fond et de l'autre nature renverse évidemment les données de la perspective cavalière : l'homme, unique point de vue, au centre de l'univers.

A cette perspective rompue succèdent le réseau déconcertant, une singulière prédilection pour le montage anatomique, depuis l'objet devenu vertèbre. « C'est le chapeau qui fait l'homme » (Max Ernst, 1920). Les pièces anatomiques (les chapeaux) sont considérées comme éléments d'échafaudages, et il y a là quelque théorie des réseaux. Cylindres tronqués et parties coniques précèdent les fils tendus par Tanguy (1939) d'un « objet » à l'autre; d'une pièce anatomique, fossile, ou vivante, à une autre partie, qui ne donne une image du tout.

Ce rêve de l'objet que je « ne peux toucher », que l'autre pourrait atteindre ou convoiter, est déjà sen-

sible dans une nouvelle œuvre de Max Ernst : « Dada in usum delphini » (1919). L'on assiste à une curieuse coupure de l'image, qui ne tolère aucune symétrie — aucune partie identique à l'autre. Est-ce la disparité qui est accusée (par cette fin de la ressemblance)? Cette agression, que signifie-t-elle?

— « Je cesse de ressembler à mon image » (mise à l'épreuve dans ce miroir où l'on compare les parties symétriques!); « je me reconnais ». Le mérite des papiers collés surréalistes fut de donner cet autre miroir, expérimental, cet écran, qui ne célèbre les parts identiques, ou reconnues comme telles; d'associer l'inassociable.



Cette agression révélatrice de toutes les formes du moi trahit le besoin d'insertion; ce rêve : être tenu comme un objet; fouiller — comme l'objet ouvert serait une invite, qui permet d'affronter le tain. Mais l'échelle des choses, cette cascade de tiroirs, est labyrinthe. Se prêterait-il au miroir? On ne sait comment franchir, durant (dans) l'escalade du corps, ces parties obliques, fragiles. On ne peut prendre appui, d'une chose à l'autre. Ce rêve de lévitation, par les objets, sur le corps, ne fut guère reconnu. Les relations entre objets sont constamment modifiées; l'œuf-oiseau (de Magritte) suggère quelque réversion : une femme tient d'une main un oiseau, de l'autre un œuf.



Mis à mal, les passages logiques, charnières visibles et fragiles, ne fournissent pas un prétexte : atteinte et subversion vont au vif, et reconnaissent les coupures, les heurts. « Du sentiment hautain de notre discontinuité » (André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, p. 75), on ne peut passer au respect des transitions, ces charnières enseignées. Il y a, dans la construction et la venue de l'image surréaliste, l'équivalent d'une exégèse qui procéderait par sauts; cette méthode, qu'Abulafia et ses compagnons appellent *dillug* et *kefitsa*, le « saut » ou « le bond », d'une conception à l'autre. D'où l'effarante animation. Chaque « saut », mieux que la transition, les joints ordonnés par le schéma scolaire, ouvre une nouvelle sphère. Rupture et discontinuité, contre la charnière logique ou l'ignorant (la transition est l'exemple même du faux passage), le « saut », permettent d'éclairer les processus cachés.



Dans le même temps, les apparences des choses, l'objet extérieur (cette apparente cohésion de l'objet) sont pris à partie. L'œuvre réalise mieux que « l'union nécessaire des contraires » : elle est présence, et accouplement, sur un plan qui en apparence ne leur convient pas, de réalités jusque-là inaccouplables.

L'objet excepté d'un ensemble pour éclairer un autre objet participe de cette méthode et signifie la révolte contre les schémas, où tout est à portée de l'œil dans un ordre artificiel devant à la symétrie. Dans les papiers collés, l'image « emprunte » à une force irrésistible : l'aimantation du désir, les images

contradictoires, « se superposant les unes aux autres avec la persistance et la rapidité qui sont le propre des souvenirs amoureux » (Max Ernst).

Les fascinations érotiques ne peuvent être confondues avec les « découvertes » et rêveries du voyeur. Au grand jour, peu clandestine, l'image provoque. Les seins de « Jeanne Hachette », le nu à dessin, évoquent la gorgiagiste, l'étalage de la gorge — ce fétichisme des parties (on nommait *gorgias* une riche bande d'étoffe placée sous les seins, qui s'étaient, ainsi tenus, dans une complète nudité). Et la scène suivante n'est forcément celle du plaisir : une menace demeure, signifiée par le drame d'objets, les pièges de *l'élément*. Seraient-ils conjurés par la nudité magique, celle du petit Saint-Louis (*Nostradamus*), putto crispé, colérique-pleurard, les talons sur une tête ébouriffée, hors de la grille des consultants ?

IMAGES ET MOTS.

Une autre technique devait signifier un renversement de perspective assez curieux, non par l'adjonction des lettres — en 1920, le titre-poème figure sous un collage colorié, de Max Ernst : « Un peu malade le cheval patte pelu la fleur blonde qui tourmente les tourterons » — : par la présence des *mots et images*. Ou bien l'on passe de l'élément collé à l'élément écrit (Max Ernst, « Dans une ville pleine de mystères... », 1923). D'où cette évolution, qui intéresse l'histoire des papiers collés (et cette « énigme » : la présence des lettres dans le tableau, depuis le cubisme; légende sous l'œuvre, depuis Dada, Klee, Ernst) : *titres-poèmes* (jusqu'au dos du collage); proverbe en peinture (cf. Tzara, *Cahiers d'Art*, n. 2, 1931); emploi de l'écriture dans le tableau (Magritte); poème en tapisserie (Lurçat-Eluard).



Dans l'ensemble « mots-images », formes-lettres, de nombreuses combinaisons interviennent. Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image (Magritte; cf. *Révolution surréaliste*, 15 décembre 1929, p. 32-33). Mais dans cette technique, « Images et lettres », on associe à l'ensemble, à l'agrégat (couple traits-lettres), une double fonction : constituer *l'idéogramme* d'un schéma, d'une trame historiée (déjà le titre — *Nostradamus*, *Paysage glaciaire-Espèce de rochers de corps féminins* — joue ce rôle); susciter la dynamique particulière par laquelle le décrypteur aime « être en piste », sans connaître le but, sans pouvoir deviner « la fin ». D'où ce *choc*, curieux, produit par l'histoire en images et lettres. Elle fait oublier *les termes liés* de la lecture, de sa progression, et fait retourner aux éléments scindés (tel objet s'exprime par des lettres tronquées *et* une image). Le décrypteur se rend présent aux choses narratives, bizarrement accolées, dans le seul temps de lecture, afin que *les choses*, par suite d'une liaison imprévue (qui est saut, heurt) se présentent à lui.

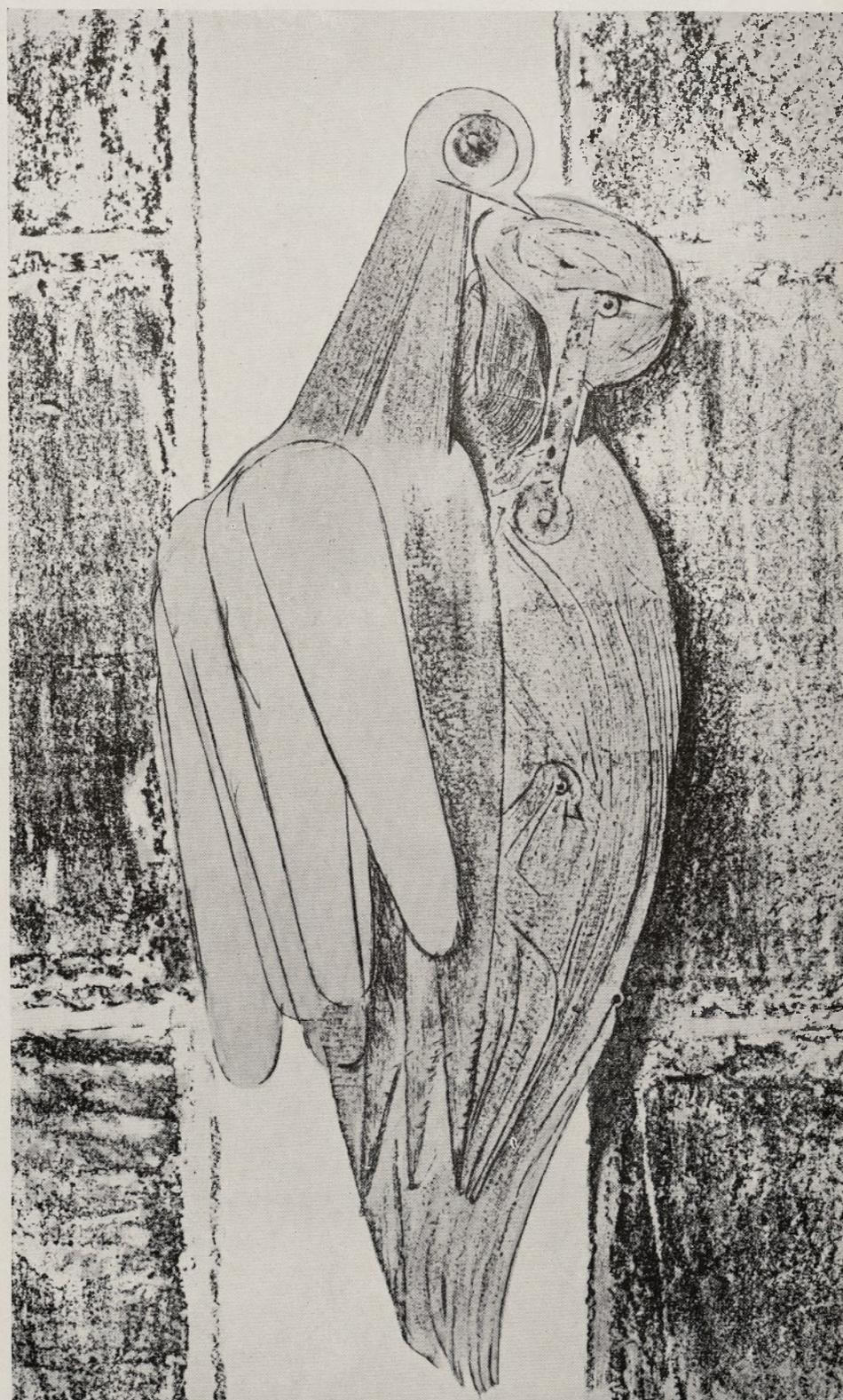
Le piège est ici dans la liaison, suite absurde, ou alogique. Dans le rébus, traits-silhouettes et lettres, nul *développement* d'équation (l'énigme n'est pas une sorte d'ornement algébrique et littéraire), mais une série de contractions. L'image, l'ensemble obtenu,

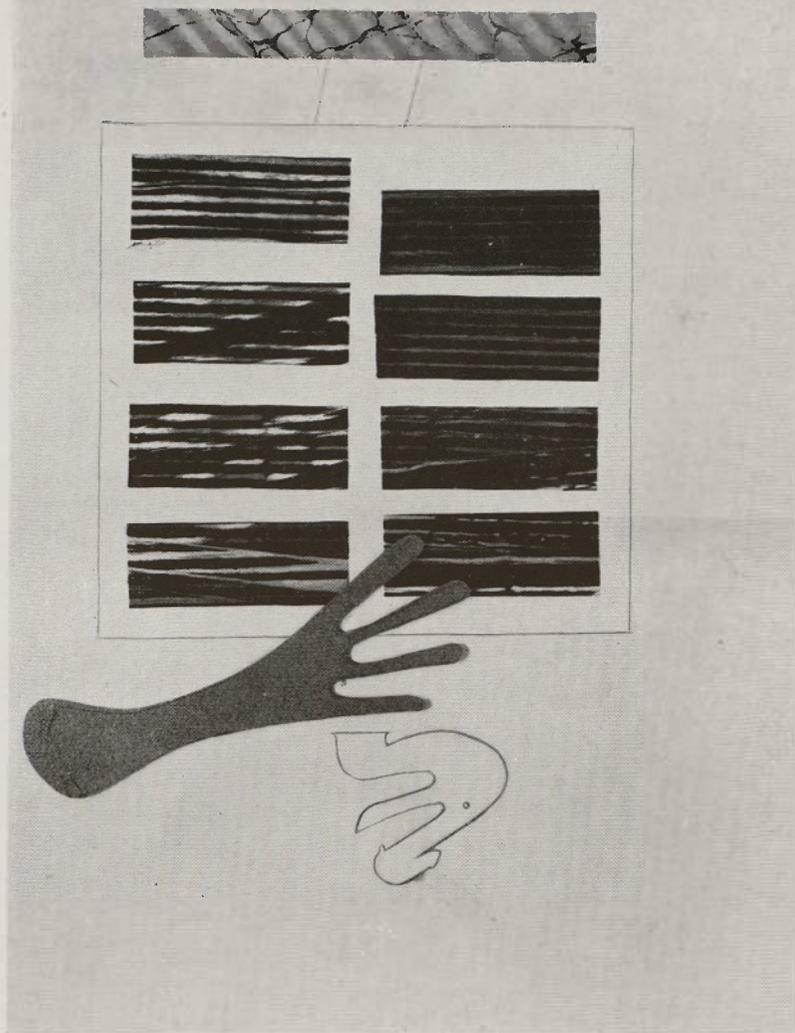


MAX ERNST. Collage. Museum of Mowuert (Editions Jeanne Bucher)

MAX ERNST. Les diamants conjugaux

(Histoire Naturelle, H. XXV)





MAX ERNST. Collage

(Galerie Berggruen, Paris)

tissu d'énigmes, résultent du « découpage », qui, dans les liens établis ou cherchés, supprime les parties de liaison, le corps « logique ». Hiatus ou sauts constituent cependant des *index rationnels* (il faudrait étudier toutes les formes de découpage, de suppression et d'insertion). Certaines parties du poème, de l'image-texte (ainsi dans *Une semaine de bonté*), sont délibérément conçues comme des séquences de devinettes, dès qu'une histoire paraît (celle du *Lion de Belfort*, par exemple; *Premier cahier*, 1945). Ce qui n'exclut pas l'autre forme de l'image, a-conceptuelle, que nous trouverons plutôt dans les frottages, ou depuis cette technique.

Les thèmes des *sept éléments capitaux* (sept jours, sept éléments : Boue, Eau, Feu, sang, noir, Vue, Inconnu; sept exemples : Lion de Belfort, Eau, La cour du dragon, Œdipe; le rire du coq, l'île de Pâques; l'intérieur de la vue, la clé des chants) sont une anthologie des papiers découpés réunis en livres ou en fascicules. Alcôve flottante, et dentelles, en cataracte, derrière les barreaux; bayadère culotte-turque, tête en bas (l'on reconnaît dans cette image un phantasme érotique); chevelure épandue, coq-globe, chaussures et couronne; défenestration, corde coupée, chute (train et nu); ventre-marguerite, tête-boule (au compte-fils), tête-coquillage, tête-oiseau, tête-pierre; *inscriptions* en rectangle : homme-bougie

(dans le miroir), tableau « abstrait » (ancêtre des *Microbes*); lion-billard, musicienne dans la tempête, nu postérieur, et minimum « Sacré-cœur », cambré, allongé, ligoté, à l'horloge, dans l'eau, feuillu, hors du paravent, sous la pluie; chaînes, cuillères croisées, hotte ailée, poulpe, coque béante, épineuse, piscine d'alcôve, rangées d'yeux, montrent assez le rôle de l'image et des parties couplées, dans les papiers collés surréalistes ou cette anthologie : *Une semaine de bonté*.

Entre temps, le domaine de l'image s'enrichissait, par l'apport d'une nouvelle technique. Et les papiers collés furent tellement décriés, ou passés sous silence (dans le même temps, ils révélaient l'image, et la technique de l'ajout fut révélatrice, pour les peintres), que ce que nous nommions tableau « abstrait » (ancêtre des *Microbes*), dans l'œuvre de Max Ernst, dans les papiers collés de 1934, ne fut guère remarqué. Il y a là, peut-être, tout au moins dans l'art moderne, après les cubistes et les abstraits de 1910-1920, la première rencontre de l'image et d'éléments abstraits (ou ainsi nommés). L'on doit donc reconnaître le rôle de l'encadré, des petits tableaux « abstraits » au mur, distincts des tableaux-miroirs, dans telle scène des cinq cahiers des *Éléments capitaux*.

L'image, ou plutôt ce que nous nommons l'encadré (dans *Une semaine de bonté*) qui échappe à toute nomination, joue le rôle singulier d'une *remarque*, dictée par l'observation des faits : une autre scène se déroule (cas des tableaux-miroirs), distincte de la scène principale, si l'on en croit la surgie dans le miroir. Scène ou aspect qui dément la tranquillité des lieux, de la rencontre ou de l'étreinte. Nous sommes dans la pièce, sur le seuil (que d'huis entrebâillés, de portes fermées, qu'aborde un messenger insolite) — dans ce rectangle. Et contraints, réduits à la condition de voyeur, disposant d'un *immense* miroir : la scène principale s'efface, ou plutôt s'amenuise; l'image opposée, dans le miroir, l'encadré, grandit. L'animation qui résulte de l'opposition des deux scènes — laquelle est « vraie »? — ferait perdre de vue cet exemple de simultanéité et de mobilité, de confrontation insolite.

Certes l'on peut retrouver dans l'histoire du miroir et de l'intérieur plus d'une notation des *reflets* et de la perspective profonde, ovale, qui agrandit une scène, l'intérieur, mais l'opposé, le discontinu, l'antagoniste, ne furent jamais signifiés à ce point. L'encadré dément la scène, l'aspect tranquille. Chaque fois, nous sommes séparés de cette scène principale, qui est le prétexte de la grande image, soudain prise à partie, démantelée. Nulle sécurité, donc. L'*hybride* (l'encadré) crée une distance singulière; nous ne pouvons « porter la main », affronter, par un geste, les formes surprises. Seul le regard, dans ce domaine de l'image, devient un instrument de vérification *qui n'est plus assuré de son pouvoir*.

Quant aux petits tableaux abstraits, qui figurent dans ces images, en place du miroir, ils sont dans la lignée de l'*Histoire naturelle*, de la technique des frottages. Ils annoncent ou prophétisent la venue des *Microbes* (1953), de l'aire des sphaignes translucides.



MAX ERNST. « Une semaine de bonté »

(Éditions Jeanne Bucher, Paris)

LE GRAND COLLOQUE MUET FROTTAGES

« J'ai réuni sous le titre *Histoire naturelle*, écrit Max Ernst, les premiers résultats obtenus par le procédé de frottage, de *la Mer et la Pluie* jusqu'à *Eve, la seule qui nous reste* ». De très belles planches figurent dans cet album (1926) — on se souvient de « l'obsession déterminante » du 10 août — qui célèbre l'avènement du frottage.

Le procédé est connu, et l'on pourrait comparer les définitions que l'on en donnait avec celles du

collage. Plus d'une similitude surprend; et dans ce domaine, les définitions d'alors, plus ou moins communes, tout semble avoir été dit. Retenons ces dates : 1919 (collages), 1920 (Exposition de Max Ernst, *La mise sous whisky marin* : « dessins mécanoplastiques plasto-plastiques peintures anaplastiques... »); et les numéros — douze, selon Max Ernst — qui justifient le terme collage-découpage : *C'est le chapeau qui fait l'homme*, *La chanson de la chair*, *Le massacre des innocents*, *Le rossignol chinois...*; 1925 (obsession), 1934 (*Semaine*, ou *Éléments capitaux*).



MAX ERNST. Une semaine de bonté. (Détail)

De 1920 à 1934, les ouvrages se multiplient, qui associent ou non les techniques : *Les malheurs des immortels* (1922), *La Femme 100 Têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930), *Une semaine de bonté* (1934, 190 gravures), l'ouvrage le plus célèbre, avec *l'Histoire naturelle*.

Hasard, matières, techniques, se mêlent dans le procédé de frottage, dont l'objet semble être non la réalisation mécanique, mais « l'intensification de l'irritabilité des facultés de l'esprit » (par des moyens techniques appropriés). Et l'on sait que, selon... la « psychologie » scolastique, l'irascible va à l'ardu !



L'image résulte des actes de ce couple curieux, sans doute plus efficace que « l'irritabilité » : l'œil-main, ou la main-œil, antenne — ce que l'on nomme *vision* impliquant non une passivité bienheureuse ou languide, mais la découverte sur l'écran, la feuille frottée, de ce qui est dans l'œil et l'être, le champ rétinien : le modèle intérieur. Mais l'expression prête

à confusion. L'on s'en tiendra à plusieurs faits : *l'écran-événement* entraîne des « déplacements furtifs » ; l'acte de voir et de faire, par ce couple (qui est loin d'être inerte : *un coup d'œil* vaut « le coup de patte » ! ou plutôt en prend la place).

Action résolue, donc, associant le hasard et l'irrationnel, sensible au moindre déplacement, à la surgie ou parution des *éclairs* au sein de la matière en mouvement, rompue, polyédrique, végétale-minérale, hors de la gangue. (Il faut reconnaître ici une curieuse prédilection, dans *l'Histoire naturelle* de Max Ernst, pour le prêle, telle forme de tige et de gaines, chargées de silice.)



On sait, depuis les expériences de Marey, vers 1890, que la trajectoire effectuée par un corps en mouvement décrit dans l'espace un *polygone*. Il n'y a peut-être là qu'un exemple de ces solutions imaginaires, qui devinrent célèbres, mais une nouvelle forme visuelle est créée par la « somme » des images enregistrées (sur l'écran qui prend l'empreinte des passages), et leur *fusion* ne donne pour autant les raisons du passage qui repose sur plusieurs séries de discontinuité, des sauts. (La fusion, dans l'image surréaliste, ou dans les films d'Alexeïeff, joue un rôle qui peut être rapproché de la « vue simultanée » des cubistes. Plus tard, on en viendra à une *histoire de la vision*, depuis des œuvres déjà anciennes !)



Dans cette entreprise, qui complète les papiers collés, la main ne dresse jamais un fil continu, et les constructions graphiques de Max Ernst empruntent d'instinct à la science d'alors, aux schémas et aux facteurs de l'ontogénèse, que l'on veut mettre sous les yeux du lecteur ! Mais encore faut-il remarquer, dans une embryologie peu comparative — celle de *l'Histoire naturelle*, mais savante — une loi essentielle qui préside à la venue des schémas : l'établissement de la *dicentricité*. (Assez curieusement, Kandinsky sera préoccupé plutôt par les phénomènes de cloisonnement, à son gré, de division cellulaire.)

L'acte ne cède aux théories, et l'on parvient à ces constructions par une suite d'expériences, d'actions, qui entrent dans *l'art tactile* (où l'on éprouve un volume, un relief, non une surface unie). Le frôlement et l'effet d'attouchement se développent avec la garantie de l'anonymat. Prendre un frottis d'une inscription est un acte banal. Découvrir la matière à empreinte rappelle cette locution oubliée, tombée en désuétude : frotter la toile à voile, *y former* des plis distincts.

Ce qui est formé, intervenir « là où l'on n'a que faire », passer une chose sur une autre en appuyant, avoir commerce avec..., n'est-ce l'art du frotteur, généralement répréhensible ou clandestin ; du toucheur.

L'ensemble intrigue, et constitue, selon la terminologie des psychologues, une situation active, un curieux couple : le voyeur et le frotteur.

RENÉ DE SOLIER.

Ce texte est extrait d'une étude inédite sur l'œuvre de Max Ernst.

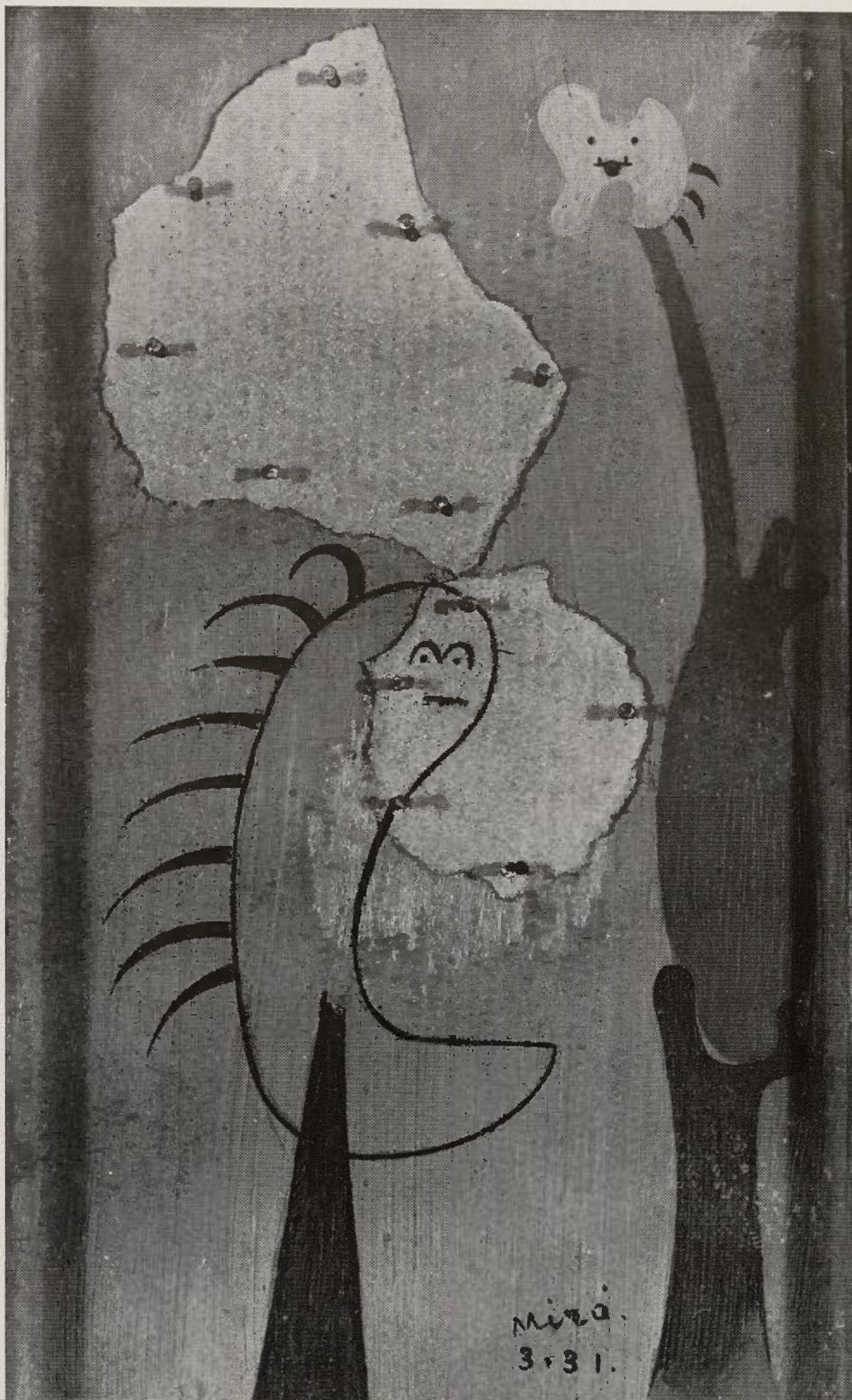
Jeux et fantaisie de Miró

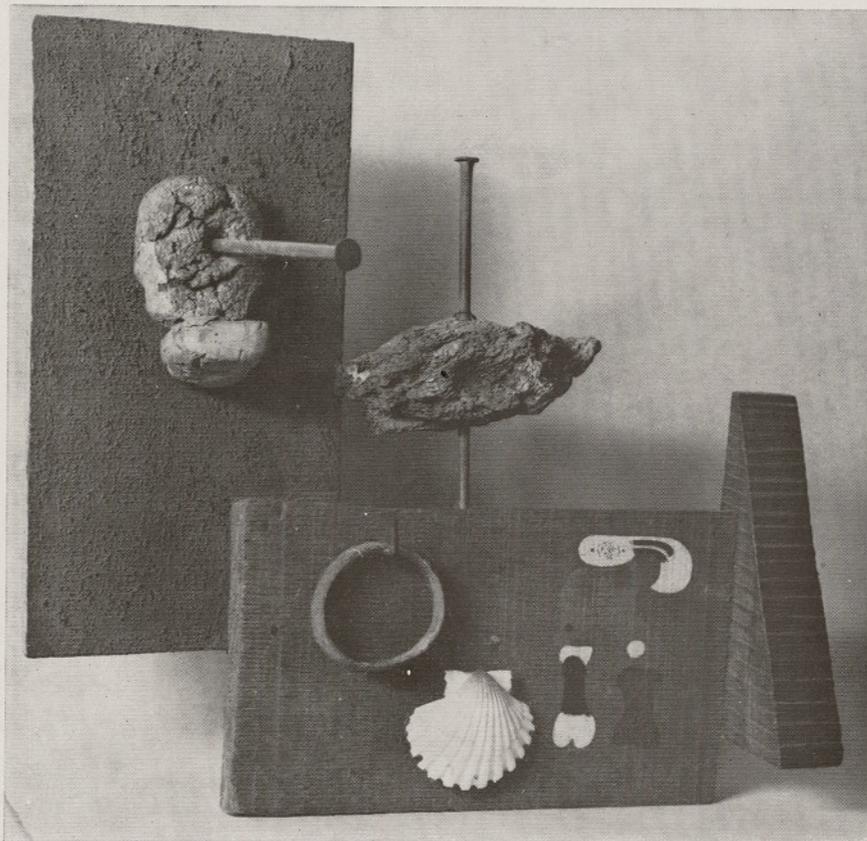
par Pierre Courthion

On ne saurait faire une étude d'ensemble sur les découpages et les collages sans parler de Joan Miró. Non pas que celui-ci ait fait des collages comme on l'entend si l'on pense à Picasso, à Braque, à Schwitters, à Matisse. Miró a fait plutôt des montages, des tableaux-objets — et des tableaux-poèmes. Il a pourtant un sens aigu de la superposition des plans, de leur juxtaposition, de leur interpénétration. Il sait, par de cursives arabesques ou le surgissement d'un prisme lumineux jouer avec l'espace, ouvrir celui-ci à notre attention par une foule d'insidieuses suggestions qui ne sont qu'à lui. Et même les anciens Miró, les tableaux franchement surréalistes, les seuls sans doute qui donnent à cette école de grande liberté poétique un sens justifié dans les arts plastiques, n'ont-ils pas l'allure glissante de feuilles dans l'espace ou de poissons dans la frissonnante épaisseur des eaux? Ce sont des découpages dans ce sens que, loin de la ronde-bosse et du clair-obscur de l'École, on en voit les contours sur le fond rouge ou vert se tortiller, se balancer, s'envoler entre sable et ciel : ludions, cerfs-volant ou moustaches. Miró (l'a-t-on suffisamment remarqué?) est le seul peintre qui, depuis Bosch ou Bruegel ait su retrouver, avec une imagination vraiment très caustique, le sens délaissé du comique. Il y a chez Miró une autre rareté de création : n'est-il pas le seul, dans ses toiles de l'entre-deux guerres, à nous montrer, traversant l'espace de sa peinture à deux fonds, les éléments qui peuplent et décorent la rêverie enfantine? Arsenal de pièces ballonnées, serpentes, de fils et de roues. Miró y apporte la gaité de ses couleurs vives et fortissimes, son mouvement humoristique, ses décalcomanies où la farce et la satire forment un concert de petits éléments hétéroclites qui, à distance, font de la chambre de sa peinture une sorte de boîte à surprises. Chaque objet porte ici son énigme et sa couleur, son tracé et son poids. J'insiste sur ce dernier point car le monde de Miró est un contrepoint de lourdeur et d'envol. Dans tout ce que fait le peintre, il y a un polymorphisme étonnant, une sorte de gravitation et de mouvement universel. On pense à ces boules de verre que l'on agite et dans quoi la neige tourbillonne autour d'un élément fixé comme la Tour Eiffel. Mais ici, tout est plus aérien. Miró est un peintre de l'atome, de la vibration des espaces interstellaires qu'il remplit d'objets ronds, crochus ou moustachus. Ce monde

MIRÓ. Personnages. Collage, 1931. Photo Facchetti

(Coll. particulière, Paris)



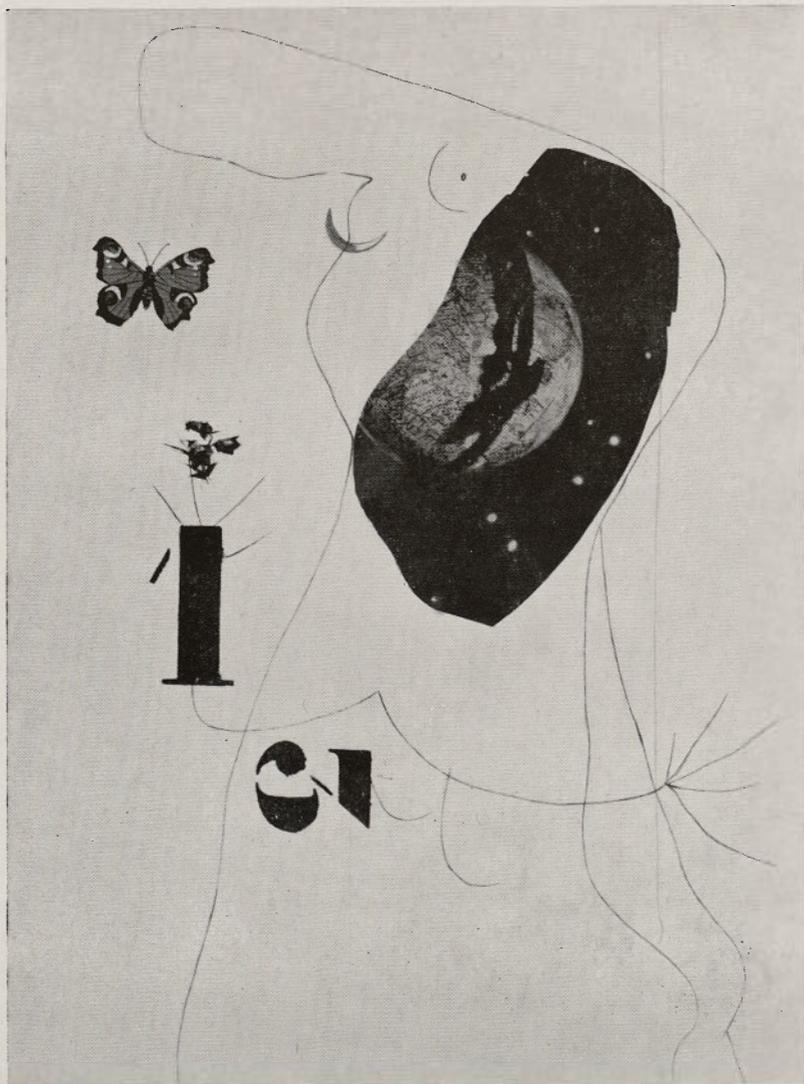


MIRÓ. Collage (objet), 1930

(Galerie Maeght, Paris)

MIRÓ. Papier collé, 1929-1930

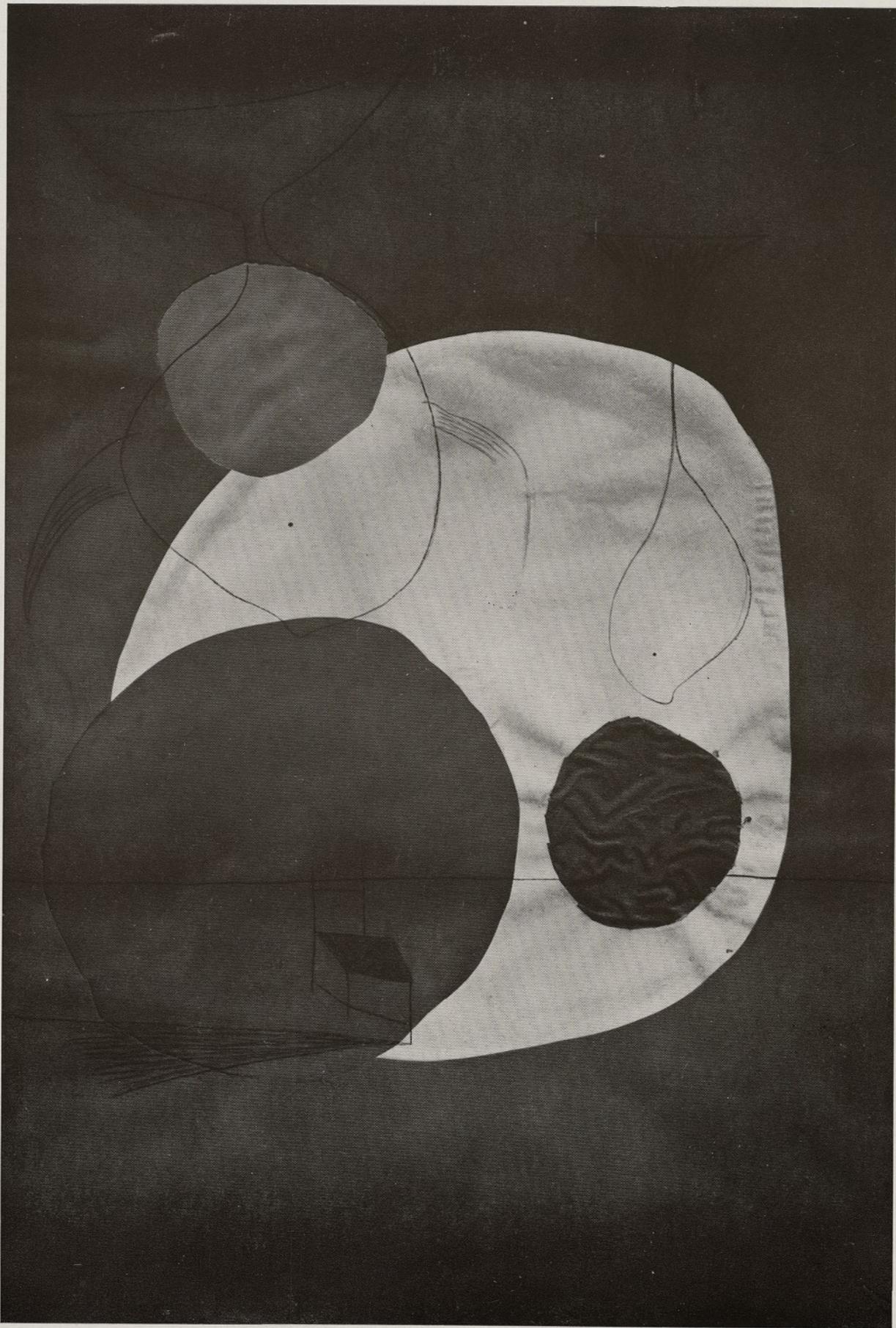
(Galerie Maeght, Paris)



peuplé d'infiniment petits se tient dans le dessin et la couleur, sans ton local. Et si l'artiste n'a pas fait à ce jour un très grand nombre de découpages, nous nous permettons de l'inciter à en faire. Les recherches auxquelles le peintre catalan s'est adonné au cours de ces dernières années le prédisposent à ce genre de travaux. En 1930, Miró prit part à l'exposition des collages qui eut lieu à Paris, galerie Goe-mans, et pour laquelle Aragon écrivit un texte important. C'était l'époque où la peinture était mise au défi; elle a pris, depuis lors, une revanche terrible, tuant ceux qui ne savaient plus si elle était Dieu, table ou cuvette.

Miró tout le premier, sentit la nécessité de faire autre chose de plus plastique en simplifiant ses formes et en donnant à ses couleurs des tons fondamentaux. Aussi l'imagine-t-on assez bien composant aujourd'hui, par découpages et collages, des pages stridentes, hautes en noirs et en rouges.

PIERRE COURTHON.



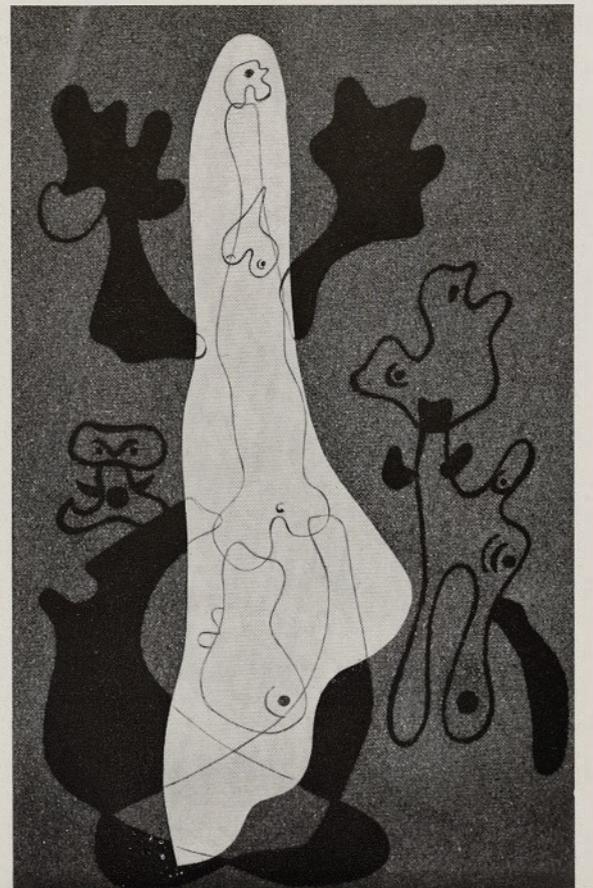
MIRÓ. Collage, 1930. Photo Facchetti

(Coll. Madame Cuttoli, Paris)



MIRÓ. Personnages. Papier collé, 1931

(Coll. particulière, Paris)

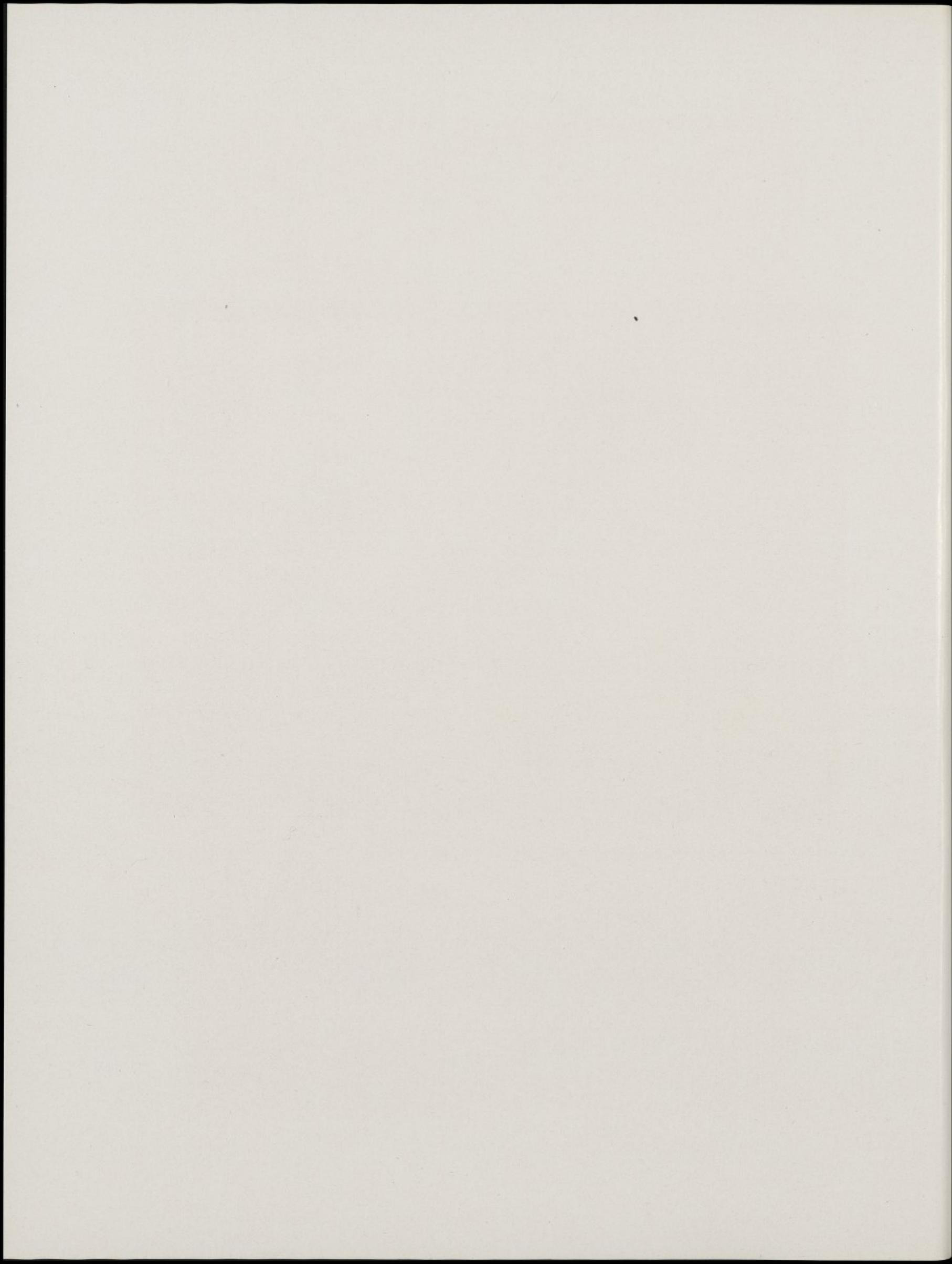


MIRÓ. Papier collé, 1931 (Coll. S. Feigel, Bâle)



JOAN MIRÓ. Corde et personnages. Collage. Paris 29/3/1935.

(Coll. particulière, Paris)



Papiers découpés d'Henri Matisse

par Pierre Courthion

Dans le vaste appartement du « Regina », à Cimiez, je revois le vieux peintre en été de 1941 (il avait supporté vaillamment une opération chirurgicale plus que délicate). Matisse avait gardé tout son entrain et sa causticité. Chaque matin, je montai de Nice sur la colline. Dans le living-room, nous travaillions ensemble à la mise au point de certains « bavardages », entourés de l'apaisante présence de Lydia. A la fenêtre du milieu, le moulage d'une figure d'Egine,

en pied et à grandeur humaine, remplissait de sa présence l'espace lumineux brassé d'air maritime.

Dès mon arrivée, Matisse me montrait le travail qu'il avait fait la veille. Les feuilles que je voyais là-bas, éparses sous le ciel : mûrier, groseiller, figuier, eucalyptus, ou celles, échancrées, des hauts philodendrons qui poussaient au fond de la pièce, le peintre me les présentait, captives désormais du calepin oblong sur lequel il les avait dessinées et qu'il

HENRI MATISSE. Découpage. 1953

(Photo Marc Vaux, Paris)



ouvrait tout grand sur la table de marbre. Le dessin, courant de la page de gauche à celle de droite, leur donnait désormais unité de rythme et de danse, et les rendait inséparables les unes des autres. Que m'importait alors cette petite chose végétale dont les semblables autour de nous frissonnaient à peine au vent qui montait de la mer. Ces feuilles désordonnées, multipliées à l'infini sur tous les arbres de la terre, un magicien avait trouvé une façon unique de les choisir, de les nouer, de leur faire parler le langage des dieux en leur imposant un ordre irremplaçable.

Plus tard, quand Matisse ne fut plus en mesure d'aller travailler dehors, dans le jardin, quand il ne lui fut plus possible de mélanger les couleurs sur la palette impeccable où l'huile faisait luire le bois, il lui vint à l'idée de colorier lui-même le papier cartonné dans lequel il allait tailler ses « feuilles » aux ciseaux. De sorte que, chez lui, les papiers découpés ne sont pas une simple fantaisie : ils sont nés du besoin de l'artiste de continuer sa création dans des circonstances que son grand âge et la maladie avaient étrangement compliquées.

Ces découpages, je les regarde un peu comme on écoute, au fond d'un coquillage, le bruit lointain de la mer. Ils sont l'écho d'une grande symphonie où dominait autrefois la *tenora*. Dans ce prolongement d'une aiguë personnalité, je retrouve les couleurs follement choisies et le mouvement suggéré par le contour des figures. Celles-ci ont pour aspect un nu (*Zulma*, 1950, au Musée de Copenhague) ou la composition dans laquelle le vieil homme fou de couleurs nous conte son désenchantement à ne plus pouvoir peindre (*Tristesse du roi*, 1952, du Musée d'art moderne de Paris). Mais les meilleures de ces découpages sont certainement celles qui ne représentent rien, et font penser tout au plus à une frise évocatrice de feuillages.

On s'est montré assez injuste envers la vieillesse de Matisse. Le peintre a eu, vers 1939-1948, ce qu'on peut appeler une dernière et fulgurante maturité. Quel est l'artiste de quatre-vingts ans qui aurait pris le large comme l'a fait alors le grand fauve ? Les papiers découpés qui ont suivi marquent une tentative de plus dans la carrière de cet artiste singulier.

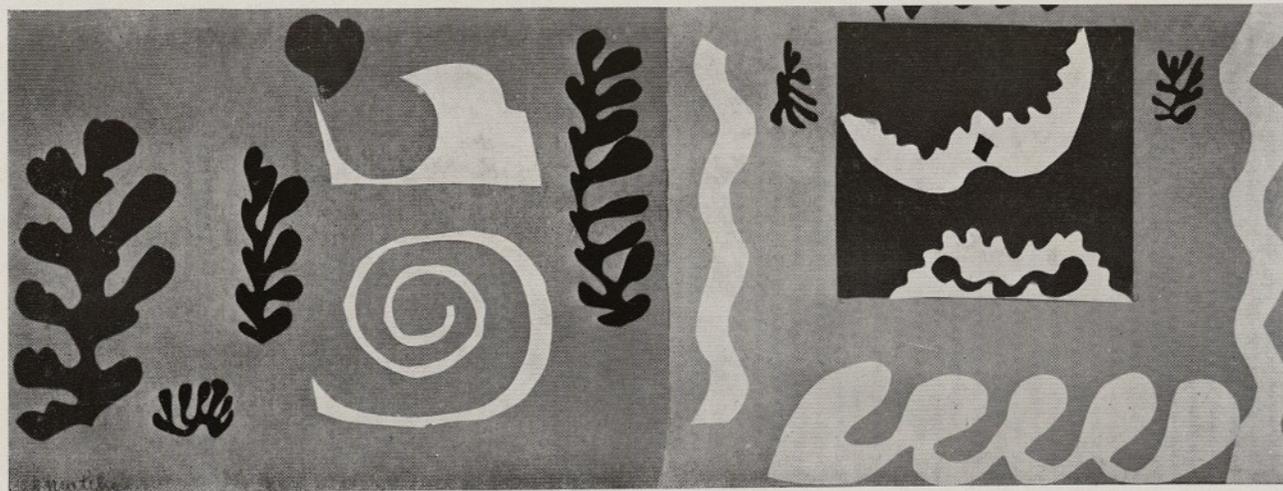
Habitué au dessin *au trait* dans lequel, depuis de longues années, il était parvenu à faire entrer le tout de l'homme, Matisse n'avait pas eu de peine à tailler à la main ses contours comme autant de routes vers l'inconnu. Pareillement, en magicien de la couleur, se souvenant encore de sa découverte émerveillée des tissus coptes, il lui restait la possibilité de faire chanter, en les associant ou en les opposant, les tons qu'il avait composés autrefois sur sa palette et qu'il reprenait pour leur chercher d'autres nuances encore.

Certains ont voulu voir dans ces découpages (ils commencent en 1947) une sorte d'aveu d'impuissance. Si l'on peut dire que ces œuvres ne sont pas ce que Matisse a fait de plus strident, elles n'en montrent pas moins un côté très valable de son art. « Dessiner avec des ciseaux, écrit-il dans la préface à *Jazz*, découper à vif dans la couleur me rappelle la taille directe des sculpteurs. » Sans nous dissimuler ce que ce mot peut avoir d'un petit peu excessif (sans doute Matisse se le répétait-il afin de s'exciter au travail) les papiers découpés sont l'un des procédés valables dont a usé le grand peintre pour parvenir à s'exprimer avec cette stridence qu'il a toujours apportée à tout ce qu'il a fait.

PIERRE COURTHION.

HENRI MATISSE. L'oiseau et le requin. 40 x 105 cm.

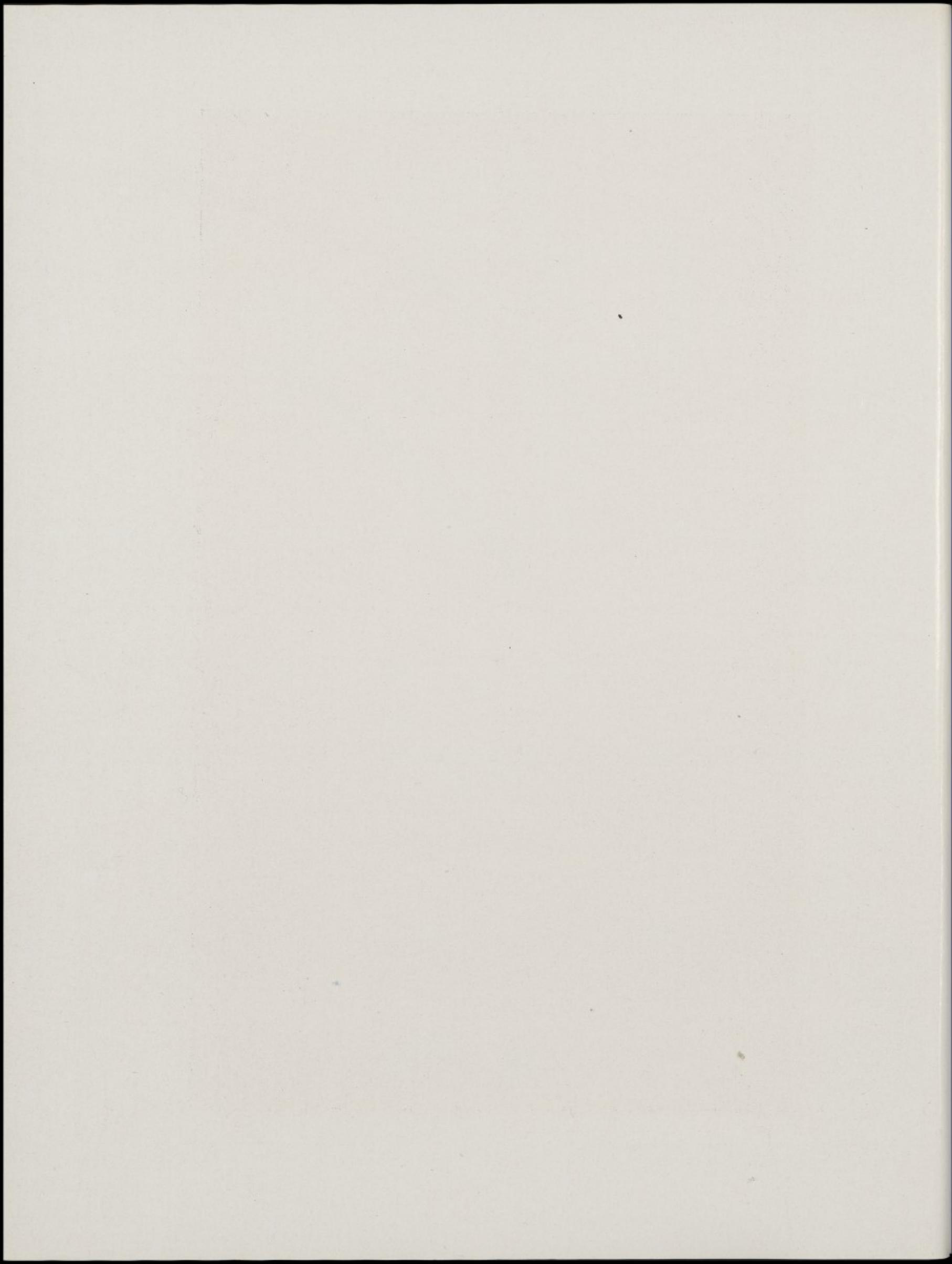
(Galerie Berggruen, Paris)





HENRI MATISSE. Algue bleue sur fond rouge.

(Coll. particulière, Milan)



Thèmes de Magnelli

par André Verdet

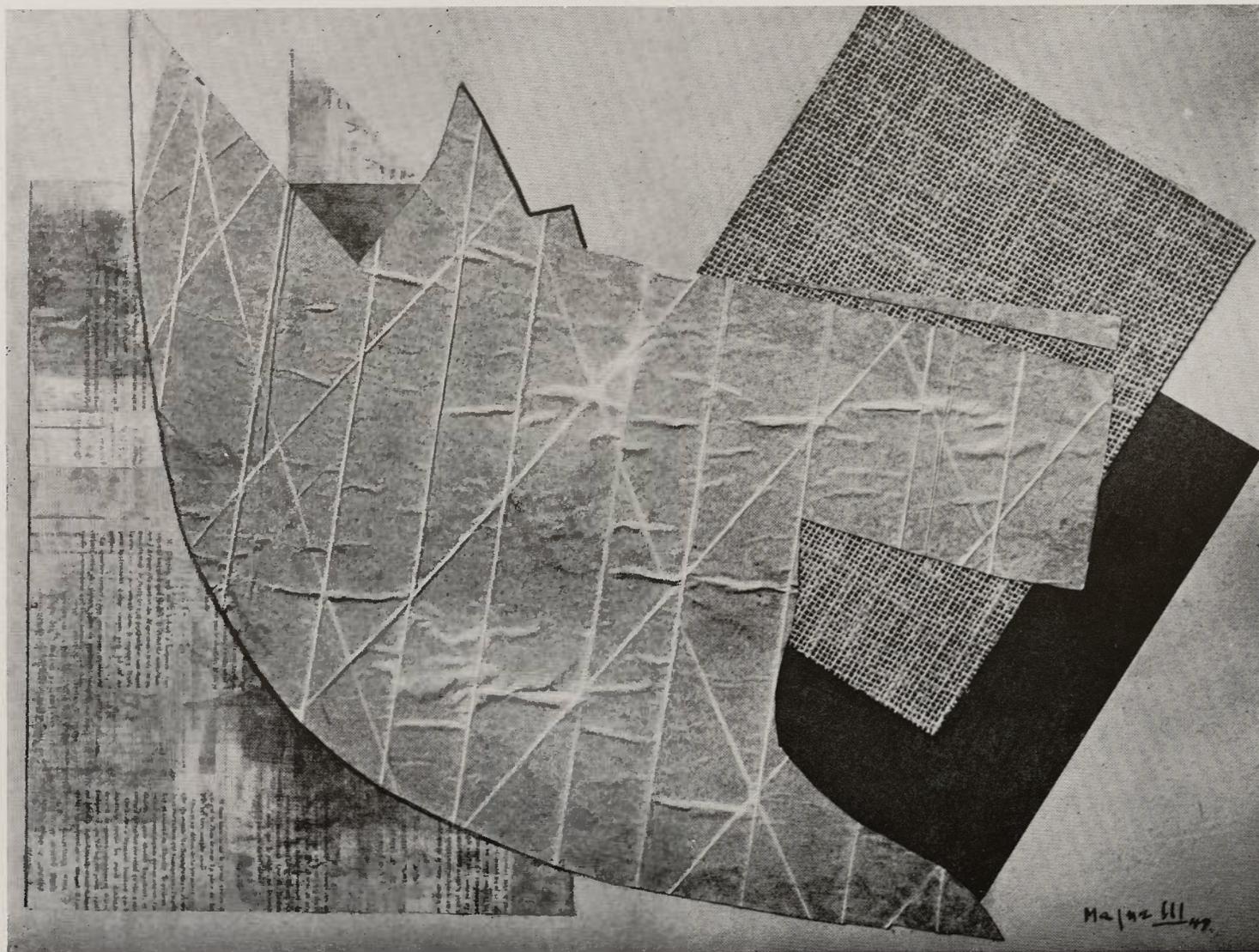
Une vision plastique qui m'est chère, dont la magie géométrique opère instantanément sur mon esprit lors de mes visites à Florence, cette vision a pour objet la paroi de marbre servant de décor mural au maître-autel du Baptistère, place de la Cathédrale, Santa Maria del Fiore. De pure tradition romane, les découpures décoratives de marbre vert enchâssent leur abstraction dans le blanc du marbre de fond.

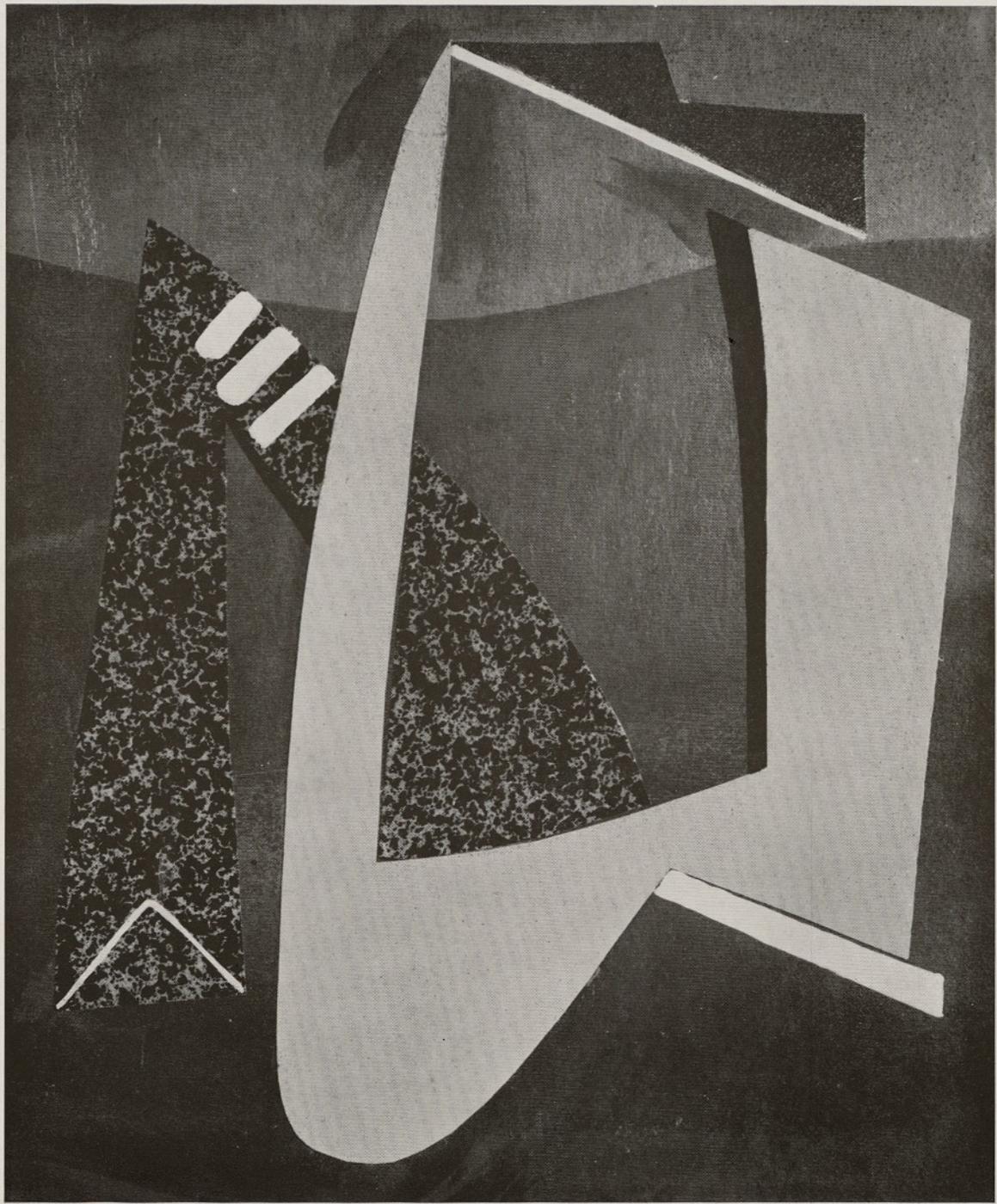
De chaque côté de ce rayonnement christique solaire, un panneau contient un disque planétaire suspendu à deux courbes symétriques latérales, dont le rythme sensible de cosmos n'est pas sans envoûter pour peu qu'on s'y attarde.

A Florence, toujours, j'aime passer de longues heures au Musée d'Art lapidaire, entre aux trésors presque ignoré des foules visiteuses, celles qui

MAGNELLI. Collage. 1949

(Coll. particulière, New York)





MAGNELLI. Collage sur tôle. Paris, 1938

s'écrasent sous le dôme du Baptistère ou sous les voûtes de tant d'églises fameuses, celles qui suspendent leur souffle devant le miracle printanier que forme *L'Annonciation*, de Simone Martini, à la Galerie des Offices, celles encore qui sentent leur cœur succomber d'espoir déchirant sous le siège des enluminures à fresque, à la Chapelle des Espagnols, Église Santa Maria Novella.

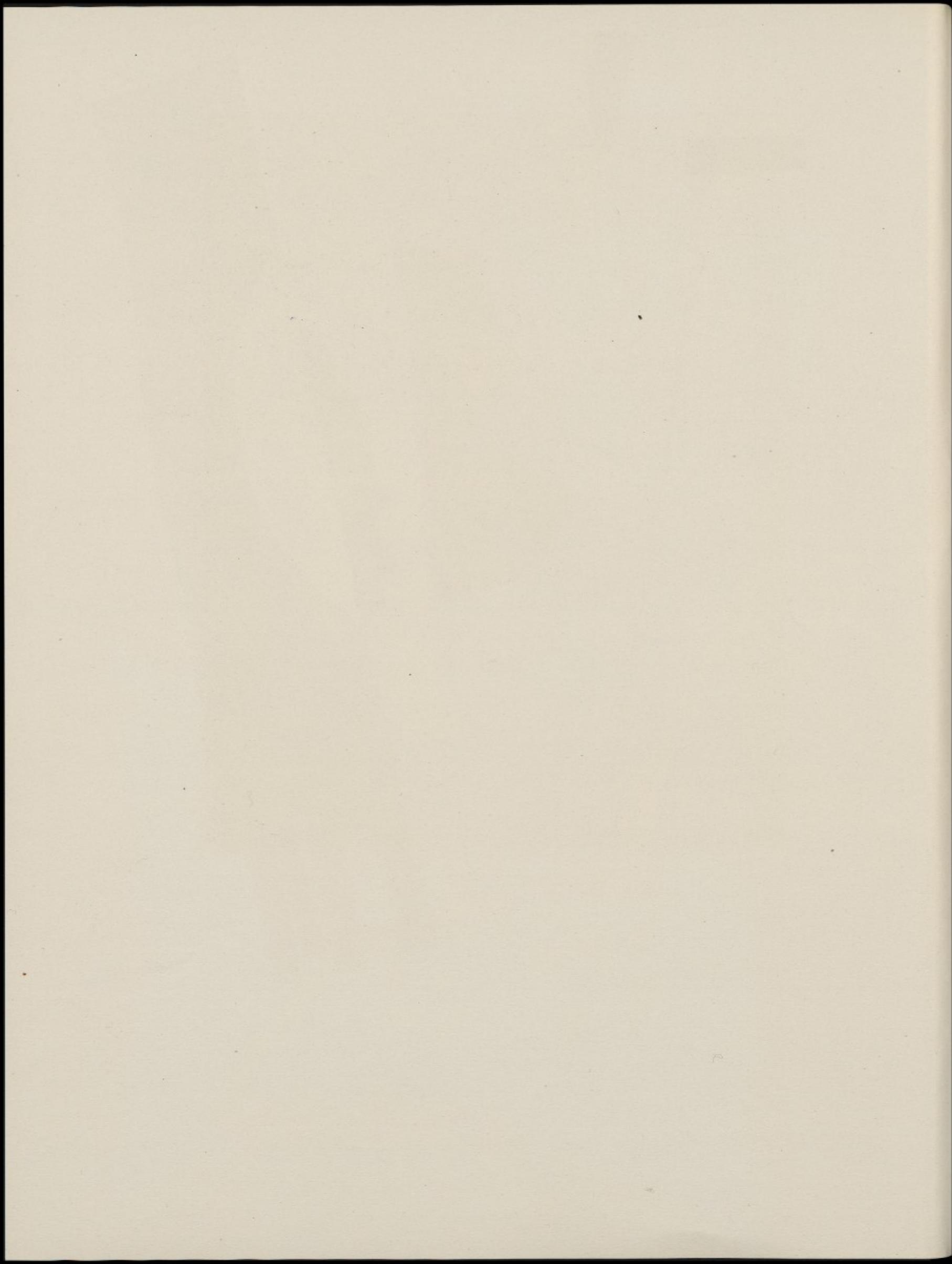
Au Musée d'Art lapidaire se révèle à proche portée des yeux, derrière les vitrines, la source et les évolutions de la mosaïque florentine depuis la fin du *xv^e* siècle. Contrairement à la mosaïque vénitienne,

dont le principe repose sur le travail des matières vitrifiées, à Florence cet art se base sur la taille des pierres dures, assemblées et enchâssées dans le marbre.

Ce pionnier et maître intransigeant de la non-figuration qu'est Alberto Magnelli, florentin, a dû, sans doute, au cours de sa jeunesse et à l'éveil de son talent, se laisser prendre au pouvoir attractif des signes fixant leur parabole rythmique derrière le maître-autel du Baptistère... Comme il a dû, de même, laisser son œil s'éblouir aux clartés irisantes du Musée des pierres, sans pour autant perdre le contrôle,



Magnum III





MAGNELLI. Collage. Paris, 1948

(Coll. particulière, New York)

dans l'un et l'autre cas, de la marche structurale de la forme et des découpures dans le marbre.

Dans ses collages, (sa récente exposition au Musée Grimaldi à Antibes nous aura permis d'en admirer de fort beaux) Magnelli jaillit plus ou moins directement au travers des siècles, des mosaïques de sa ville natale, avec une parenté certaine de procédé de découpage.

Il ne faut évidemment pas songer ici à l'éclat pur de la pierre. Les matières employées par Magnelli sont *a priori*, fort ingrates. La pierre, à son départ brut,

est déjà une facette à lumières glissantes, un foyer tournoyant de clartés. Pour donner vie et lumière au papier ciré, goudronné, marbré ou moucheté, au carton à cannelures, à la fibre et au fil de fer, Magnelli s'est livré à un exercice difficile, qui n'admet aucune défaillance quand il s'agit d'établir à la fois l'étroite collusion et interindépendance de la forme et des éléments constitutifs. Dans l'assemblage des matières disparates du collage ou découpage, la silhouette du papier doit pourtant dominer, entraîner le regard dans le mouvement de fuite des ciseaux.



MAGNELLI. Collage. 1948

Tout autant que la plume ou le crayon, les ciseaux nous donnent ici la précision minutieuse, la sensation orbiculaire ou tranchante des formes, leur musique.

Souvent le fond en papier coloré est échauffé par des balafres de gouache, ou le plâtre apporte insidieusement son aliment nourricier. La tache suggère alors une atmosphère de transparence aérienne. La surdité mate ou la lueur du papier prend sa valeur de matière constructive : le collage est avant tout une expérience de construction. Construction puissante, architecturée, rude même, tout à l'opposé d'un découpage de Matisse, par exemple, où l'arabesque

joue un rôle gracieux, spécifiquement décoratif, où la gamme se concentre en de chaudes et méditerranéennes couleurs d'été.

Avec son noir, sa sépia, son jaune de Naples, son ocre de ficelle ou sa paille, Magnelli retrouve la noble sévérité, la retenue de ses toiles. Ses collages sont une distraction vertueuse à son métier de peintre, une distraction où l'artiste retrouve l'artisan manuel afin de ne jamais perdre contact avec la réalité objective — et d'éviter ainsi que ses lignes fuient vers une abstraction non plus fonctionnelle mais « idéale ».

ANDRÉ VERDET.

Empreintes assemblées de Dubuffet

par René Bertelé

Les « assemblages d'empreintes » de Jean Dubuffet représentent une expérience nouvelle et originale dans l'histoire, déjà ancienne, de ce qu'on appelle, de façon un peu vague et générale, le « collage ».

Regardons bien ces compositions en blanc et noir (je n'en connais pas où il y ait d'autres couleurs) auxquelles s'applique depuis quelque temps Dubuffet. A cela près qu'elles sont faites de découpures de papier collées ensemble, par juxtaposition ou surimpression sur un même fond, elles témoignent d'intentions tout à fait différentes de celles qui président aux papiers collés cubistes, aux collages dadaïstes et surréalistes, voire à certains photomontages. Dans tous ces cas, il s'agit, on le sait, soit d'introduire dans le tableau des objets ou fragments d'objets à lui étrangers et en général créés à des fins autres qu'esthétiques par un autre que l'auteur du tableau : morceau de journal ou d'étoffe, cartes à jouer, caractères d'imprimerie, tous éléments de réalité brute choisis pour leur valeur plastique et mêlés, pour une confrontation inopinée, aux éléments dessinés ou peints par l'artiste; soit de réunir, dans une volonté de dépaysement systématique et un esprit d'arbitraire et d'humour, des images ou fragments d'images empruntés aux figurations les plus conventionnelles : catalogues, photos, estampes. Dans tous ces cas, l'auteur du collage exploite, comme on l'a dit, la « rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non-convenant ». Dans tous ces cas, surtout, *il prend son bien où il le trouve*, son matériau dans n'importe quel objet du monde. Créer consiste pour lui à proposer une composition nouvelle d'éléments ayant déjà leur propre existence.

Avec ce qu'on appellerait improprement les collages de Jean Dubuffet c'est bien, au contraire, d'une *création totale* qu'il s'agit. Ici, chacun des éléments composants est d'abord « préfabriqué » par l'artiste lui-même; c'est-à-dire découpé dans ces grandes feuilles déjà couvertes de ces signes à l'encre de Chine qu'il nomme « empreintes » — traces d'on ne sait quels passages, contacts ou adhérences d'on ne sait quelles matières originaires — pour se grouper ensuite en de patientes constructions qui nous rappellent les sujets même de ses peintures : terrains mouvementés et inquiétants que traverse parfois un personnage étonné, portraits construits de morceaux hétérogènes à toute figuration humaine et qui, pour-

DUBUFFET. Voyageur au bissac. Mai 1955



tant, assemblés là, *figurent*, non sans appréhension de l'aventure, semble-t-il; animaux aux membres encore englués d'argile, leur lointaine origine; et cette lourde charrette, aux lignes archaïques, comme arrêtée là dans sa course et son usage — toutes formes lentement élaborées à partir d'une matière d'abord créée par l'artiste.

Ces «assemblages» sont une étape nouvelle non seule-

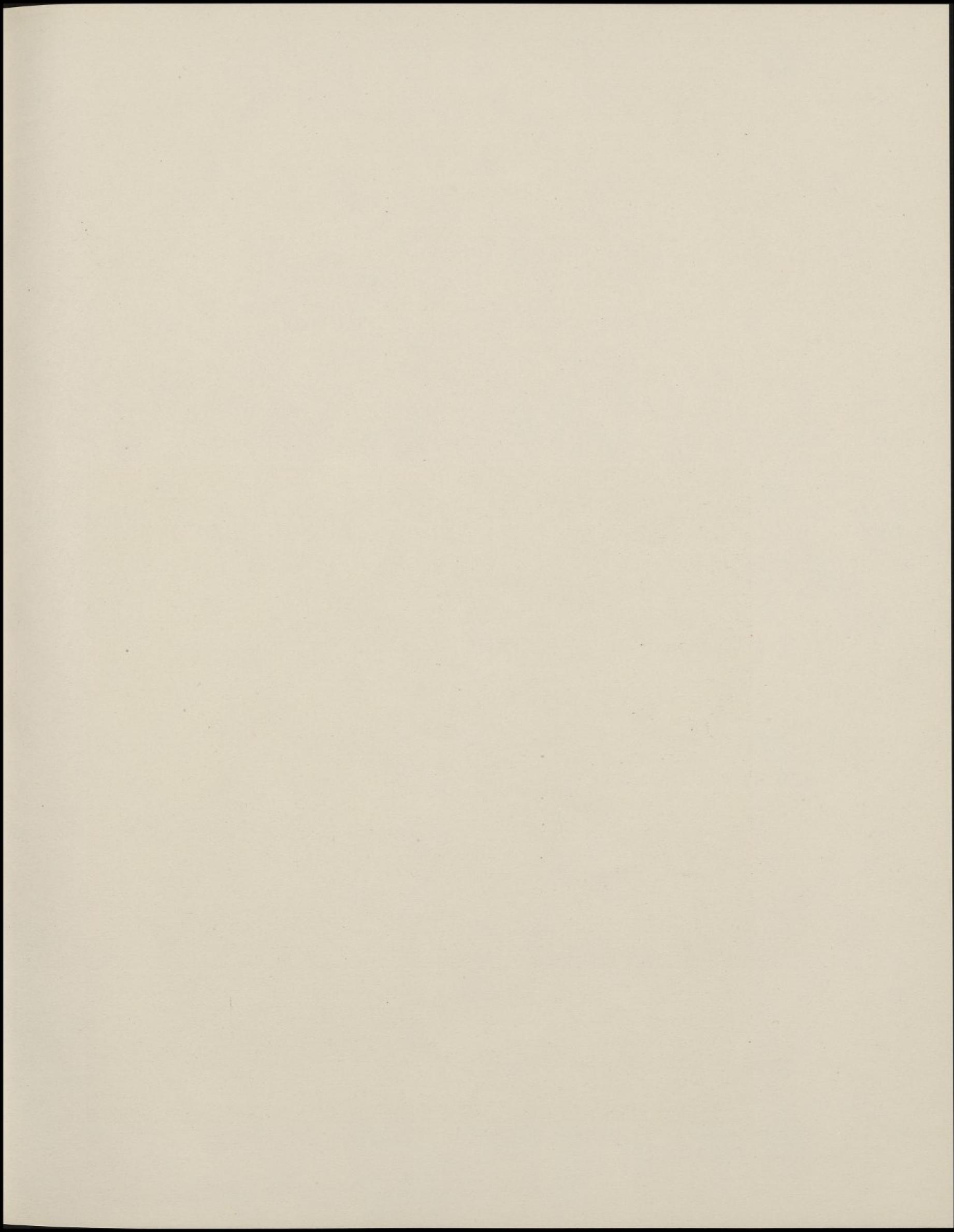
ment dans la conception du collage, mais aussi dans les recherches plastiques de Dubuffet, à travers lesquelles nous voyons se dérouler, comme les épisodes d'une épopée, la suite des enchantements et des fascinations qu'exerce sur lui le monde, toujours interrogé, de *l'élémentaire*, de ses secrets et de ses combinaisons imprévus.

RENÉ BERTELÉ.

DUBUFFET. Le Ravi. Empreinte assemblée. Mars 1955

(Gal. Rive gauche, Paris)







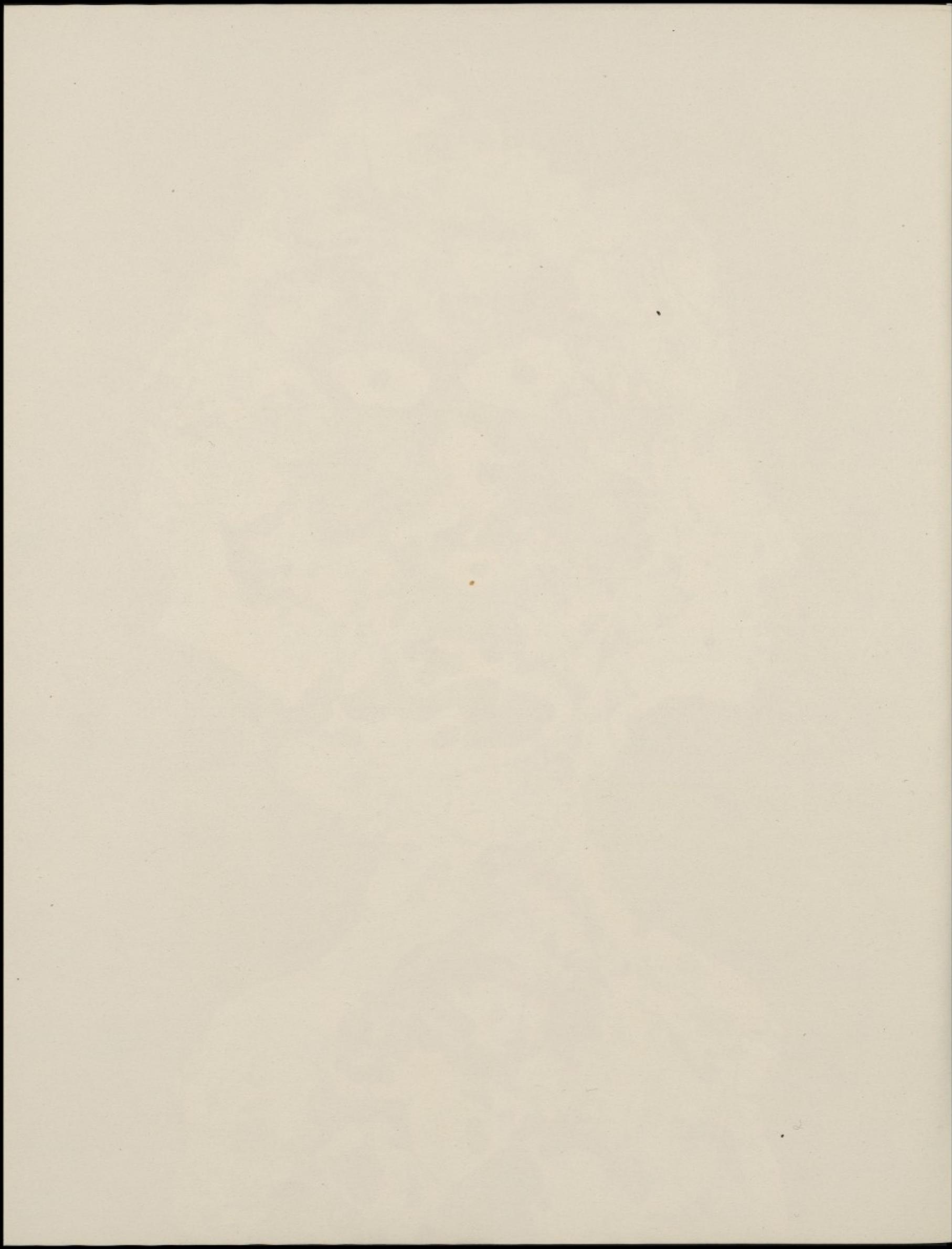












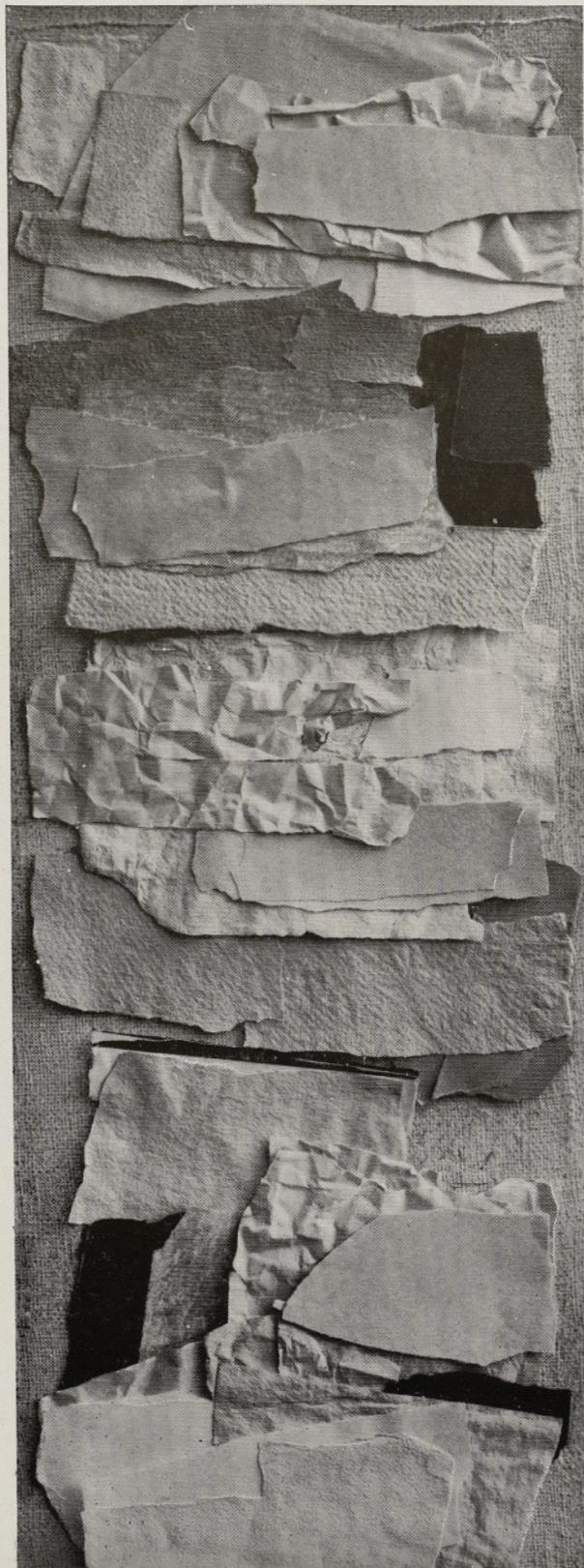
Nouveaux collages abstraits

par Herta Wescher

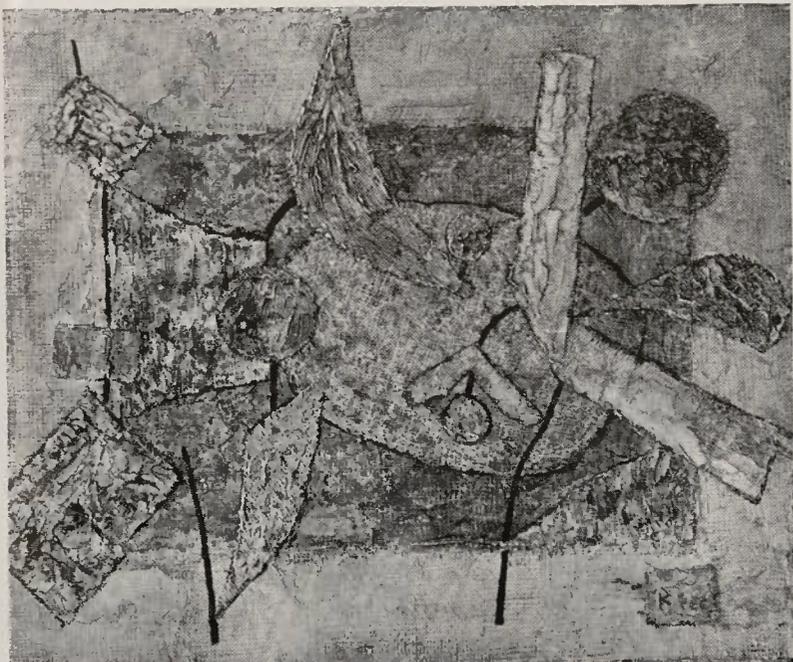
De choquants, les premiers papiers collés introduits dans la peinture soi-disant sérieuse sont devenus ensuite sages et dociles, perdant dans une application méthodique cette ambiguïté prodigieuse qui valait aux collages leur rôle singulier dans l'art cubiste, et qui déterminera la place qu'ils sont en train de reprendre dans l'art d'aujourd'hui.

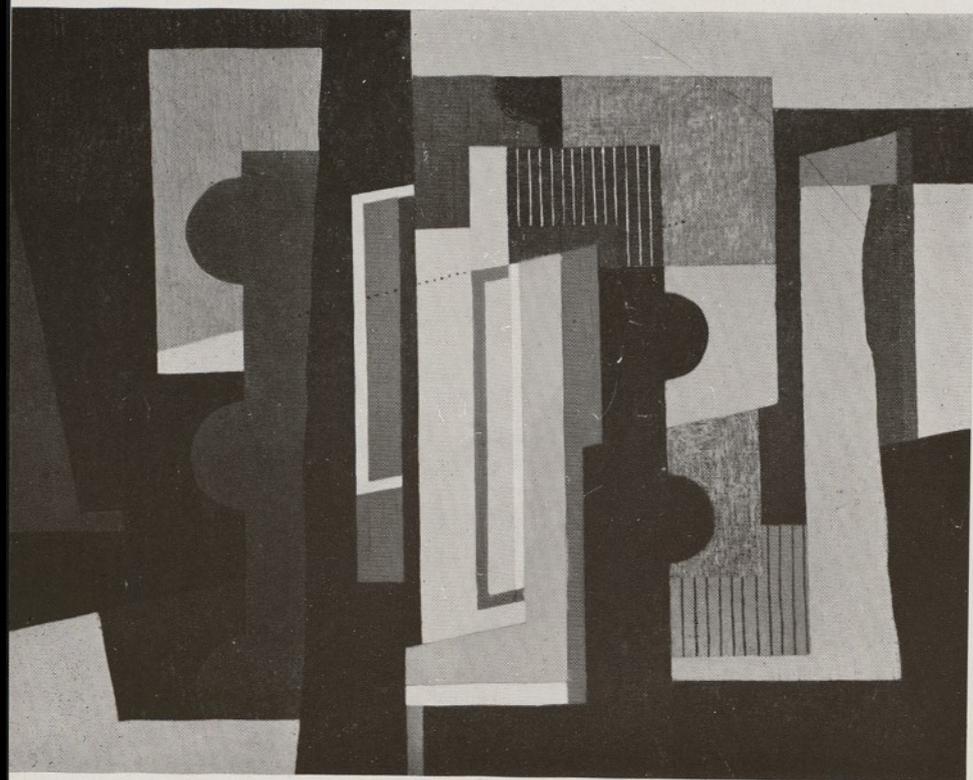
Les premiers qui s'emparèrent de journaux, de catalogues illustrés ou de papiers d'emballages — au temps cubiste ou même avant — y trouvaient des éléments qui se distinguaient fondamentalement des moyens d'expressions habituels à savoir, des matériaux définis qui ne se laissaient ni modifier ni nuancer en cours de travail, mais devaient être utilisés tels quels. C'étaient des matériaux d'usage courant, sans rapport aucun avec le monde des arts, qui présentaient des valeurs expressives susceptibles d'attirer l'œil de l'artiste : valeurs dont couleurs, dessins, textures, etc. ne formaient qu'une partie, l'autre étant contenue dans leurs qualités intrinsèques. Un message de la réalité pénétrait alors dans une peinture toute autre que réaliste, prétexte

JEANNE COPPEL. Collage. Paris 1955. Photo Hervochon



KLEE. Mai. Collage, 1933



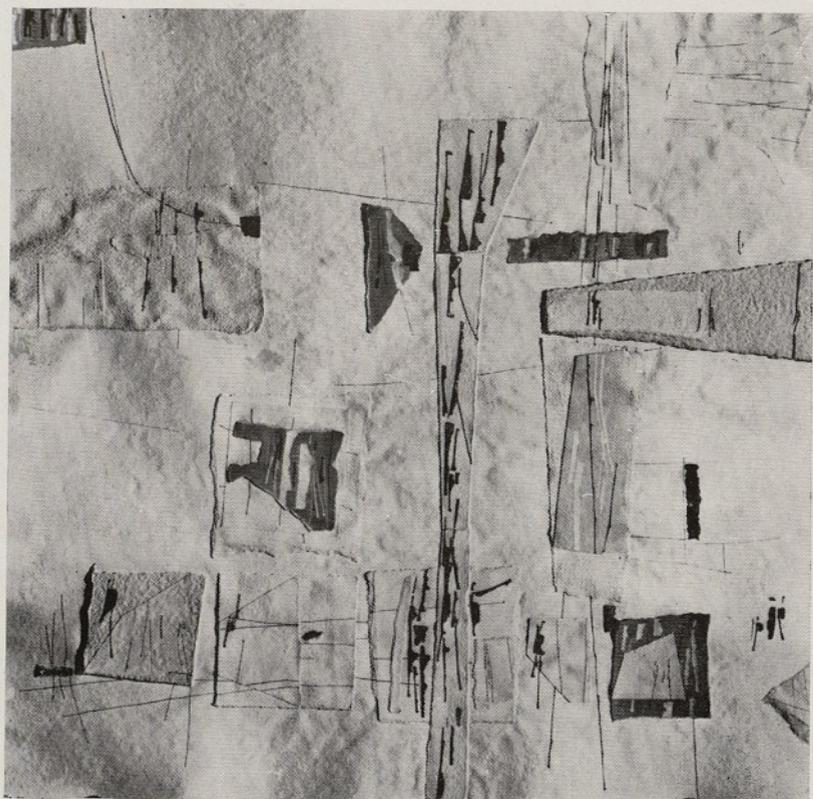


JOHN PIPER. Collage abstrait. Londres 1935

à des buts contradictoires, dont l'un était d'opposer de tels éléments concrets à des éléments abstraits, pour troubler le sens rigide des compositions, l'autre d'envisager plutôt les résonances diffuses que chaque objet provoque sous des aspects inattendus. Les utilisations possibles vont dans les directions très différentes et obtiennent des résultats difficiles à circonscrire. Si déjà nous sommes incapables d'analyser les virtualités — les forces spirituelles — des formes et des couleurs, les matières toutes faites, employées dans les collages, se prêtent à des réactions plus compliquées encore, non seulement par la variété des substances en elles-mêmes, mais surtout par leurs associations infinies. Rappelant leur usage habituel, tels papiers précieux ou communs se revêtent de teintes imaginatives qui s'intensifient encore là où l'usure les a marqués de patines mystérieuses. Le reflet de vie qui s'attache aux gazettes jaunies comme aux cordes effilées, aux étiquettes de marchandises comme au moindre chiffon de papier, baigne ces matières hétérogènes, leur communiquant un souffle indéfinissable. C'est par ce côté que le procédé du collage a donné à l'art son impulsion la plus vive, la plus valable. Certes, l'art non-figuratif, limité aux seuls rapports des éléments plastiques entre eux, a volontiers tiré partie des matériaux collés pour enrichir ses compositions sans leur reconnaître d'autres qualités que leurs formes et leurs couleurs, mais le courant actuel qui accueille dans l'art toutes les affluences émanant du cosmos, y trouve de nouveau des sources d'une poésie nouvelle.

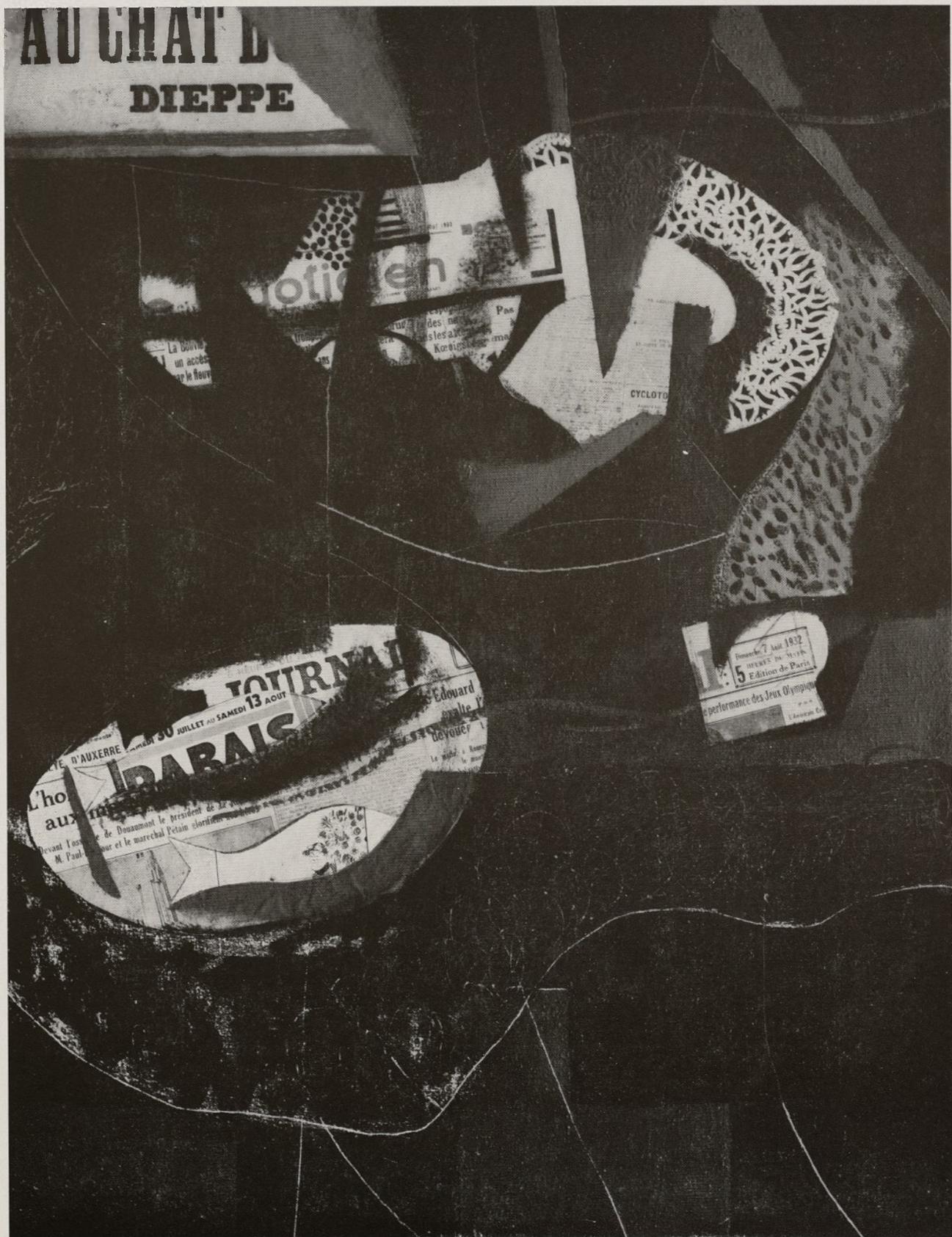
KENIG. Collage. Paris, 1954

(Coll. J. C., Paris)



On pourrait presque classer les œuvres aux papiers collés selon la nature, neuve ou usagée, des matières employées. Cependant, une séparation catégorique n'est pas toujours possible. Des morceaux de tissus ou de papiers glacés, aux couleurs vives, dans des constructions planimétriques très dépouillées, peuvent y apporter une note curieusement émotive, et Sonia Delaunay a su exprimer, dans ses reliures aux papiers collés, l'esprit de ses livres ainsi recouverts, au moyen d'accords très nuancés et des plus simples formes. Entre l'équilibre des surfaces découpées au massicot, par lequel Arp atteignit, pendant l'autre guerre, l'idéal d'un art impersonnel, et — vingt ans après — le jeu des papiers déchirés comme par hasard, permettant l'expression de l'incontrôlable, le problème même des effets préconçus se renverse.

Du point de vue historique, l'évolution de l'art abstrait a amené une recrudescence des papiers collés à cause de leur intérêt technique plutôt que leur sens interprétatif. Les éléments préfabriqués à l'aide des ciseaux, que chaque artiste découpe de ses papiers préférés, facilitent l'élaboration des compositions basées sur la correspondance de formes géométriques et de couleurs unies. La possibilité de manipuler des matériaux mobiles a décidé bien des artistes à se servir de ce procédé pour des études autrefois réservées au dessin. Il en résulte des œuvres qui souvent traduisent plus de réflexion et de calcul que d'inspiration créatrice. De plus, l'exercice de la précision a aiguisé la distinction de valeurs qui désormais comprennent non seulement des valeurs optiques mais encore des variations tactiles propres aux surfaces lisses ou rudes, aux textiles plus épais ou plus fins. L'intérêt tout spécial que le Bauhaus en Allemagne a apporté aux matériaux divers, a donné lieu à des collages témoignant



BEN NICHOLSON. Dieppe. Collage. Londres, 1932

(Coll. F.L.S. Murray)



LEUPPI. Blanc-noir. Collage. Zurich, 1953

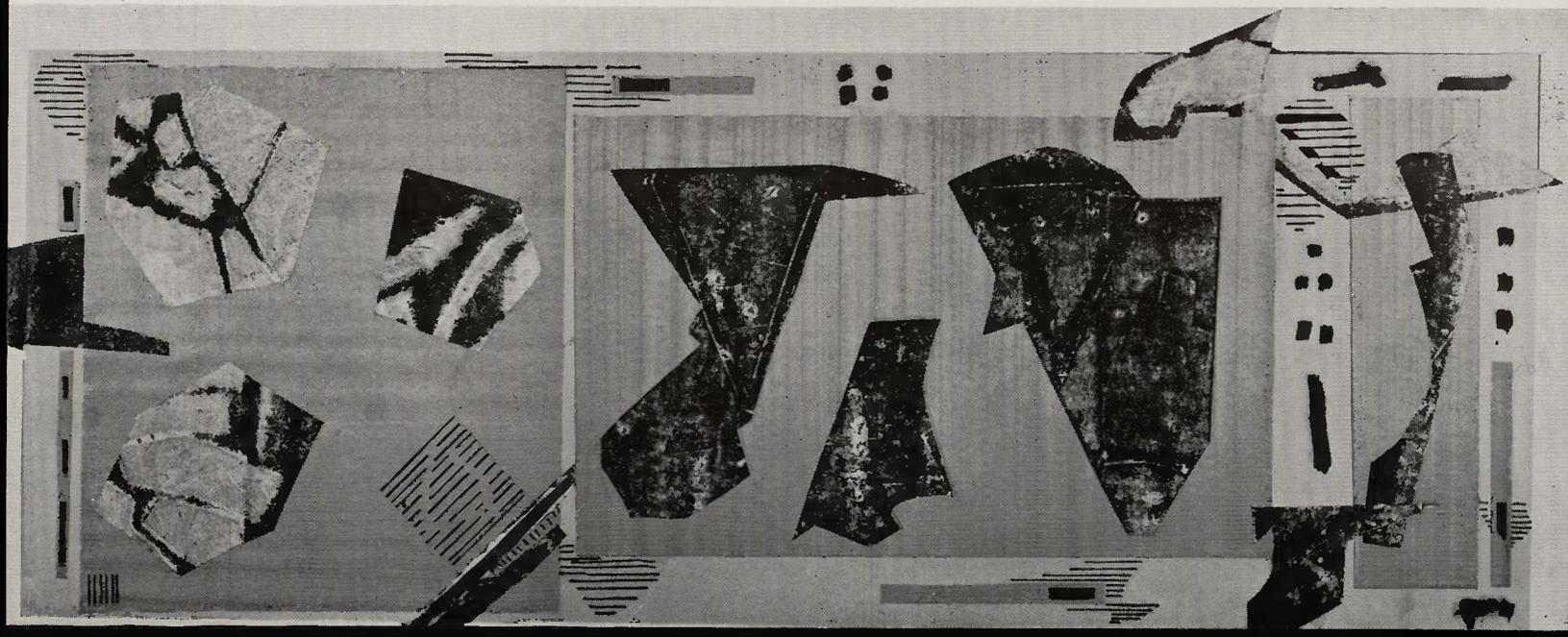
(Coll. privée, Zurich)

de « l'âge de la machine » comme source d'une esthétique qu'on voulait actuelle. Moholy-Nagy surtout, suivant les constructivistes russes, a réalisé des papiers collés basés sur des équilibres raffinés; la notion spatiale y est soulignée par des plans superposés, en partie de matières transparentes. John Piper, vers 1935, créait une série de tableaux surprenants, aux plans obliques projetés dans l'espace, au contraste de couleurs franches et de tons neutres gris-noir, s'ajoutant à celui des

matières: carrés de grosses toiles juxtaposés à d'autres, de papiers teintés ou de velours, tous découpés en des contours aigus. Visant à animer, par le moyen des matériaux, ses compositions strictement formelles, il s'est placé à la tête de nombreux artistes qui depuis la guerre se sont penchés sur des recherches analogues.

Impossible d'énumérer ici même sommairement les innombrables collages faits dans les derniers

DEYROLLE. Collage. Paris, 1953



dix ans par les peintres non-figuratifs de tous les pays. Partout des éléments préexistants sont appliqués comme compléments ou remplaçants des éléments peints ou dessinés, sans que l'artiste fasse appel à leur signification spécifique. Des solutions très diverses, souvent assez heureuses, ont été trouvées, telles les fines imageries de Soldati, les mouvements de lignes développées de Pillet, les contrepoints dramatiques de Trygvadottir, les compositions sensibles de Grandjean, Selchow, Marcel Cahn, Mary Webb, etc. Les recherches de Vasarely, études préliminaires de tableaux, vont plus loin dans l'accentuation des formes mises en rapports, l'emploi de la colle n'y étant que la conséquence technique du travail des ciseaux qui, lui, obéit à un besoin impératif de dépasser, en exactitude, le trait de la main. André Bloc, dans ses collages, obtient des effets très frappants en opposant des courbes ouvertes aux formes fermées, des matières neutres à d'autres, plus indicatives, ils traduisent mieux la spontanéité de ses propos de chercheur continu que ne le font les œuvres dont l'exécution est confiée à des procédés plus mécaniques. Vera Spencer a découvert dans les patrons de tissage les souples rythmes géométriques, bien appropriés pour servir de fond à de jolies improvisations en papiers colorés. A. Reth dispose d'un réseau spécial qu'il exploite pour multiplier les textures de ses formes enlacées; il utilise des mélanges variés de sable, gravier et pierraille, qui, cependant, gardent trop de leurs qualités préliminaires pour ne pas déconcerter, un peu péniblement, les concepts spirituels de ses compositions.

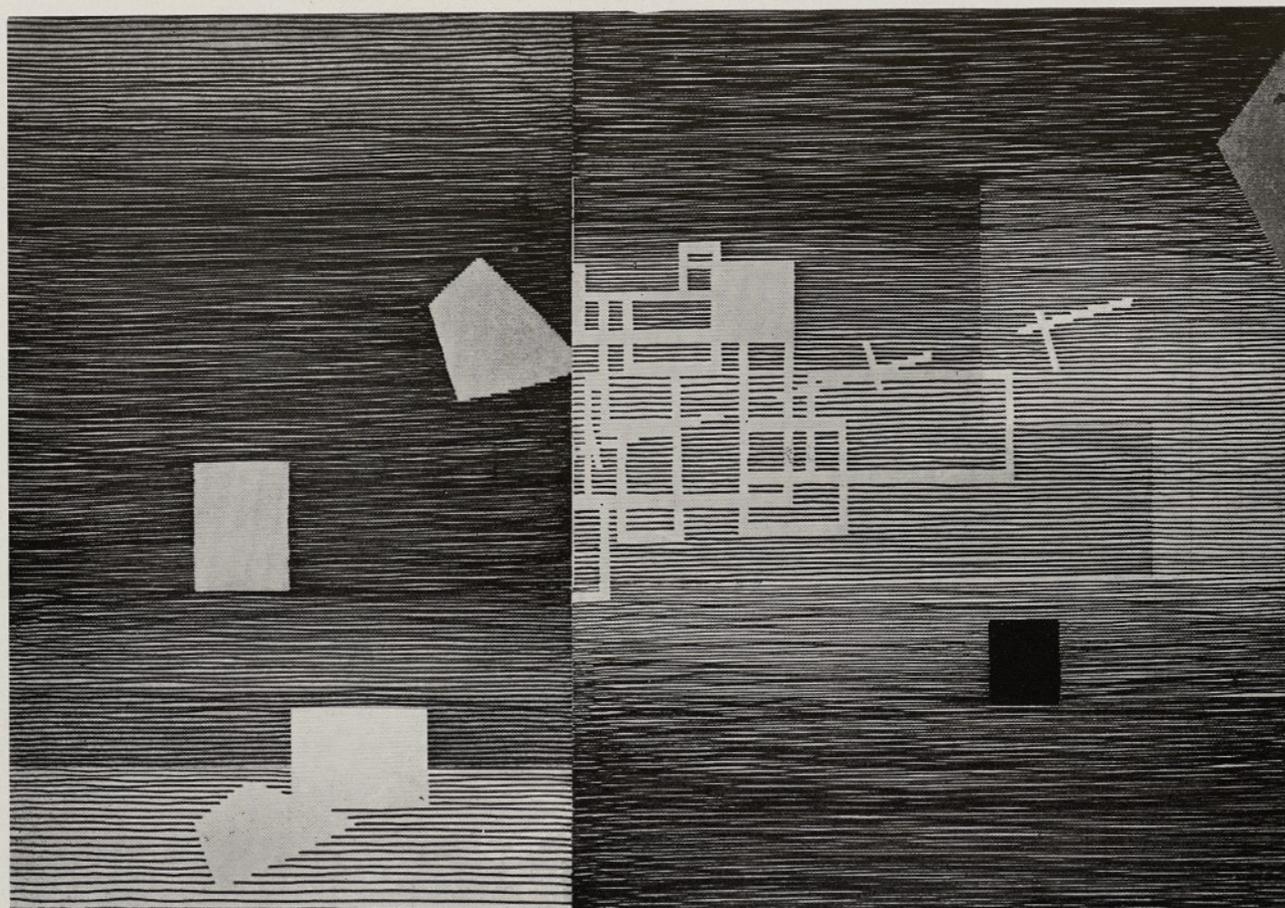
Revenant aux rapports intégraux de plans et de surfaces, certains peintres renforcent la sonorité de l'ensemble par l'harmonie interne des matières. Fleischmann s'y distingue par la subtilité des rythmes déclenchés dans des plans purement rectilignes, découpés en papiers mats et brillants, aux couleurs chaudes, qui se répercutent en écho. Pasmore se

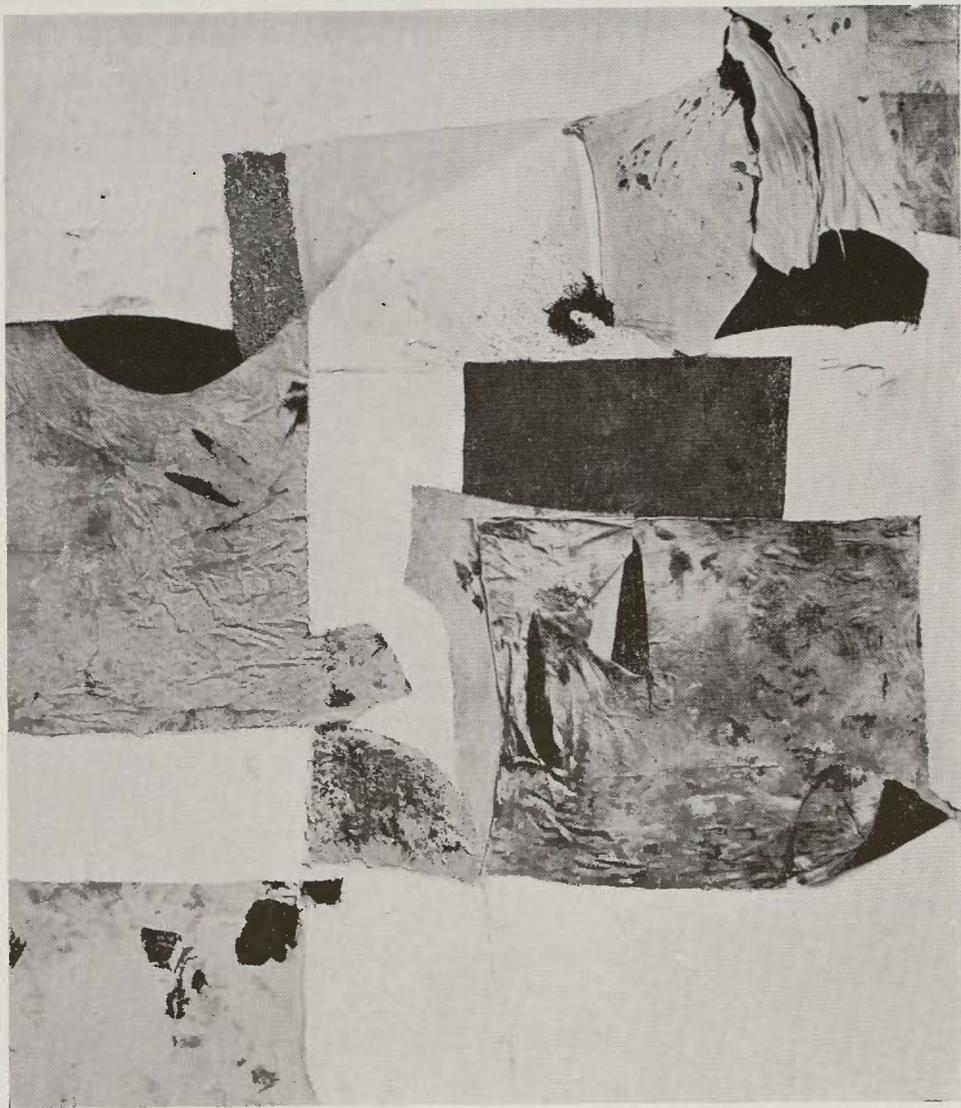


RETH. Collage

(Coll. Mrs Marton, Hollywood)

SEUPHOR. Papier collé. Paris, 1955





BURRI. Collage. Rome, 1954

libère des scrupules trop formels par de légers déajustements des lignes, intercalant des demi-cercles entre les rectangles; il oppose le graphisme des traits à la main à celui des journaux imprimés, amenant ainsi les conceptions raisonnées aux limites de l'incalculable. Seuphor, en plaçant quelques carrés de papiers colorés dans le flot montant de ses horizontales, érige par cela des écrans susceptibles de confondre l'orientation spatiale.

Dans l'art de ce moment, la frontière reste mal délimitée entre les domaines de l'immanence et de la transcendance, et si parfois quelques lignes inattendues suffisent pour transposer une composition entière dans un climat de souvenirs vifs, une autre fois des thèmes purement abstraits s'expriment en des contours analogues sans s'associer à aucun sujet définissable. Il suffit de voir les collages de Jeanne Coppel, aux thèmes de simples mouvements intérieurs, pour éprouver combien il est difficile de désigner le contenu authentique de telles abstractions. Jeanne Coppel confronte volontiers morceaux de papiers déchirés et morceaux découpés, manœuvrant les ciseaux avec la même sensibilité qu'ont ses mains pour produire les formes désirées, et elle entasse ces papiers plats et froncés, aux tons neutres et sans brillance, de manière à établir dans ces compositions une tension presque inquiétante; il ne serait possible que ses œuvres nous émeuvent comme elles le font, si une part de ses expériences humaines ne s'y était glissée.

Ce sont maints facteurs impondérables qui agissent pour marquer les collages de teintes personnelles ou impersonnelles. Et c'est une chose curieuse que

UBAC. Tableau aux fragments d'ardoise. 1955

(Galerie Maeght, Paris)



CORSI. Figure. Papier collé. Bologne, 1953



nombre d'artistes se servent de leurs propres œuvres déchiquetées pour les recomposer en des papiers collés. L'explication la plus simple serait que ces matières se trouvent sous leurs mains au moment du travail et, dédaignées, attirent leur attention, suggérant d'être reprises. Comme il s'agit de dessins, gouaches ou gravures non réussis ou écartés pour des raisons techniques, ces œuvres réveillent chez leur auteur le besoin de leur trouver une chance de revivre. Il paraît qu'Arp était le premier à découper ou déchirer des gravures délaissées pour rechercher dans les formes et les lignes ainsi obtenues les indications de thèmes divers qu'il précise en regroupant les débris. Depuis lors, Mortensen, Leuppi, Beck, H. Thoma et d'autres ont poursuivi ses expériences — souvent dans l'ignorance de celles d'Arp —, et le caractère de leurs papiers collés varie selon l'esprit des œuvres morcelées. Chez Mortensen, ce sont des dessins agités qui donnent lieu à des compositions véhémentes, alors que chez Beck, au contraire, des formes très géométriques prêtent leurs subtiles textures graphiques à des fugues sévères. Leuppi invente des rencontres d'éléments hétéroclites qui s'enlacent dans le tumulte ou s'écartent sur un fond désert. Thoma, en entassant des fragments aux formes et lignes mouvementées, ne peut empêcher des fantômes d'apparaître.

Deyrolle, dans l'obsession continue de perceptions de réflexions, exigeant à être extériorisées en des transpositions profondément abstraites, se saisit parfois également de déchets de gouaches inachevées pour les révéler en des papiers collés. Ses collages comprennent, en outre, des matières très diverses : papiers ondulés et goudronnés, fils et cordes, imprimés taillés et toiles effrangées, qu'il interpose entre des parties peintes et des carrés vides; comme dans ses tableaux, chaque composition représente un sujet spécifique, difficile à dénommer, mais perceptible dans le monde choisi, mineur ou majeur, lâche ou resserré. Leur essence intime réserve à ces collages un charme spécial, complétant précieusement la peinture de cet artiste.

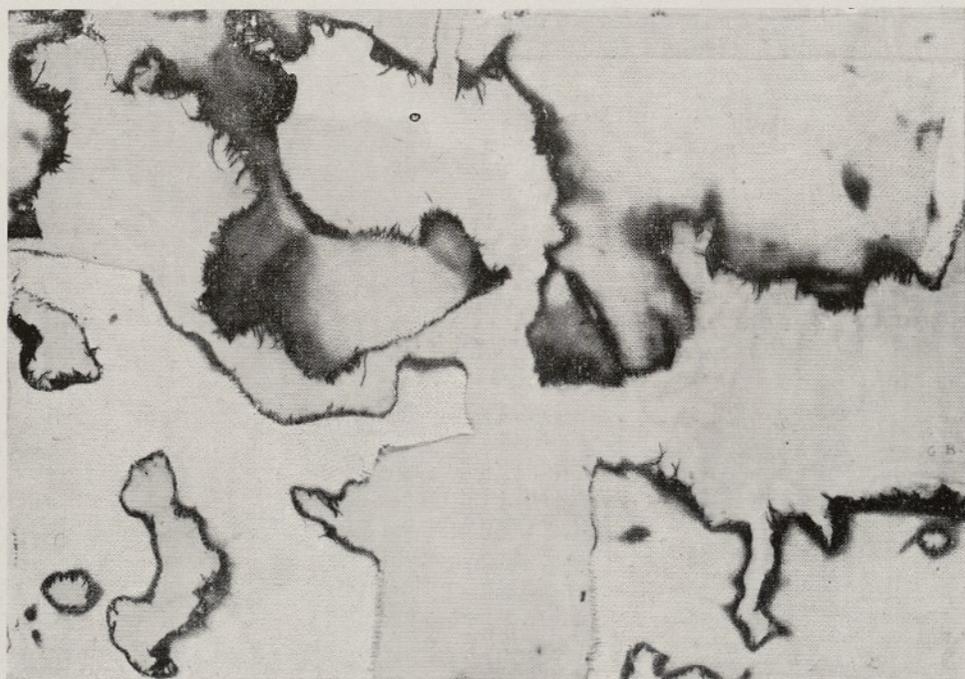
C'est cet esprit poétique dans lequel les peintres d'aujourd'hui reprennent la meilleure tradition cubiste. Juan Gris, en faisant luire les plus vieux papiers peints à travers les structures fermes de formes géométriques, y a frayé la voie décisive qui depuis lors s'élargit constamment. On y trouve, vers 1935, les très rares collages de Ben Nicholson qui a transposé les reflets de l'irréel dans un monde d'objets devenus simples formes en soi. Après de nombreux détours, surréalistes et formalistes, le véritable sens de ce procédé se renouvelle en des œuvres non-figuratives, dans ce langage donc qui est très définitivement devenu celui de nos jours. Magnelli y a joué un rôle important de précurseur, ayant contribué par ses collages, commencés en 1938, à la réhabilitation des rappels expressifs. Des matières les plus pauvres, papier d'emballage et à l'émeri, papiers carbone et cartons, appliqués sur des fonds aussi vulgaires que des plaques de tôle ou des ardoises d'écolier, il a créé des compositions d'allure dramatique ou lyrique.

Les jeunes peintres d'aujourd'hui se saisissent des instruments offerts par des matières de collages pour des orchestrations souvent plus subtiles. John Kœnig par exemple, constitue des thèmes mélodieux au moyen de minces bandes et feuilles de papiers, sou-



KARSKAYA. Collage. Paris, 1953

BRYEN. Broderie du feu. Collage. Paris, 1948





tenus par des couleurs aussi délicates dans les nuances du fond que dans les accents hardis qui achèvent le tableau. Ses papiers collés font penser souvent à des pages d'album, par la tendresse de leur message, la préciosité de leur présentation. Alcopley frôle des tendances pareilles en de petites compositions bien plus spontanées, aux papiers de soie déchiquetés, qu'il disperse presque inattentivement pour les fixer ensuite, laissant le pinceau ou la plume — comme le fait également Kœnig — établir les liaisons définitives. À l'opposé, Longobardi se plaît en des constructions très touffues, pour lesquelles il s'est préparé un stock de pierres à bâtir sous forme de papiers peints à la main dans toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Dans l'irréalité profonde de ses compositions se mirent curieusement des reflets de paysages, impossibles à localiser si ce n'est dans de vagues suggestions de terrains, dans des gammes particulières de lumière.

D'autres artistes se libèrent plus consciemment encore de toutes limitations dogmatiques. Esprit inquiet et désireux de donner forme, d'une manière spirituelle, aux visions et aux idées qui s'imposent à lui, Wostan fait des collages où l'ironie plaisante va de pair aux rêveries austères. Dans la plus grande variété de formes, couleurs et matières, il trouve pour chaque sujet le moyen d'expression adéquat. Le déchaînement total de la fantaisie conduit Carlo Corsi à soumettre aux plus merveilleuses métamorphoses les images qu'il voit les yeux ouverts et les yeux fermés. Les formes distinctes et les contours équivoques, la présence du dehors et l'effacement du dedans alternent et se croisent en des sujets précis ou fabuleux, sacrés ou profanes. En rangeant ces œuvres parmi les collages abstraits, nous n'en saisissons qu'un aspect incomplet, celui de la forme qui ne concerne que le langage, négligeant la vaste portée du contenu. Ici, le choix des matériaux collés est illimité, comprenant tous les papiers: cartons et papiers de soie de toutes les couleurs, papiers dentelle de pâtisserie et papiers crêpe de fleuriste, enveloppes de lettres et de confiseries et cellophanes imprimées de publicité. Ce pêle-mêle d'éléments bizarres est enchanté par les mains d'un artiste qui, dans une humeur un peu diabolique, leur commande de se mettre en rang ou de danser. Mais un jeune peintre comme Downing a l'instinct magique de transformer en mystère même les objets les plus sérieux d'un cabinet d'avocat. De lettres d'affaires, copies en couleurs, papiers carbone, il compose des rouleaux de décrets très angoissants, fixant les pièces par des agrafes qui les parcourent en courbes conjurantes; ou bien, il pose ces agrafes métalliques sur des bandes monotones de dactylographies, découpées et recomposées en des rébus hermétiques.

C'est d'ailleurs rarement l'aspect gai et frais des papiers et des étoffes mais plutôt leur caractère désolant et triste, qui, en ce moment, inspire les artistes. Bryen a fait, il y a quelques années, un collage très expressif de chiffons brûlés dont les contours brunis et effilés de dessin vide et évocateur. Burri se sert de vieux torchons souillés et froncés, de toiles à sac en loques et primitivement raccommodées, dans ses grandes compositions dont le sens tragique est souvent encore souligné par des traits et des taches de rouge sang. Chez Cooper, de multiples

DOWING. Papier collé (Coll. Facchetti)

guenilles, aux couleurs sombres, tourbillonnent et se groupent en des mirages hallucinants. Pollak ramasse les matières les plus insignifiantes, presque des atomes de poussière ou des débris des murs effrités, pour les entasser en des mosaïques denses qui se présentent comme les reliefs d'une cartographie sans joie. Greta Sauer sait tirer une expression intense, tendant aussi bien vers la nostalgie que vers le comique amer, d'objets bon marché, qu'elle met en présence dans des oppositions très réfléchies.

Mais les matières les plus imprévues se trouvent certainement dans les collages de Karskaya où nous distinguons brins de paille et bouts de ficelles, esquilles de contreplaqué et écorces de bouleau, papiers buyards, restes de cuir et de feutre, et finalement des feuilles mortes. Passionnée comme elle est de ne laisser rien se perdre de tous les déchets de la vie humaine qui pourraient encore être sauvés pour des fins utiles, elle se jette sur ces « saletés » — comme elle les désigne elle-même — non dans un geste de pitié, mais de sympathie irrésistible pour tout ce que l'univers révèle de richesses inexploitées. Et dans les œuvres qu'elle en compose, la détresse est sublimée par l'éclat d'une poésie réconciliante.

HERTA WESCHER.

LARDERA. Papier collé, 1953

(Galerie Berggruen)



Chroniques du jour

◆ SUPPLÉMENT AU N° 6 DE XX^E SIÈCLE ◆ JANVIER 1956 ◆

L'ÉPOQUE DRAMATIQUE DE KANDINSKY

La « période dramatique » de Kandinsky correspond, au moins dans les premières années, à une époque de sa vie particulièrement agitée. C'est entre 1910 et 1914 qu'il commence à trouver des sympathisants. On n'est pas tendre pour les précurseurs au début du xx^e siècle; en 1905, les camarades de Fernand Léger lui disent : « Si c'est une blague que tu fais à tes contemporains on va t'aider. Si tu y crois, on te fait enfermer ». En 1913, la bonne société parisienne, pourtant férue de Ballets russes, fera un épouvantable scandale à la première représentation du « Sacre du Printemps ». C'est donc dans une atmosphère hostile que Kandinsky fonde à Munich *Der Blaue Reiter* qui aura, entre autres collaborateurs, les inventeurs de la musique sérielle, et qu'il organise un groupe pour riposter à ses détracteurs. Échange d'injures, procès, libelles, rien ne l'empêchera en même temps de créer des œuvres où il se sent enfin d'accord avec ses aspirations. Il peindra en quatre ans plus de quarante *improvisations*, huit *impressions*, sept *compositions*, c'est-à-dire plus de quarante œuvres exécutées dans le feu même de l'inspiration, huit où la référence à la nature est encore sensible, sept qui sont longuement mûries à partir de la première esquisse.

*Un morceau rouge se déchire.
Loque rouge. Vagues bleues.*

Le romantisme de Kandinsky s'est déchiré et donne naissance à un art où le donné qu'on ne renie pas reste organiquement lié au résultat des opérations de l'esprit. « Abstrait, m'a dit Matisse en 1951, est un mot dont on a lavé les planchers ». C'est vrai, on en a trop et trop mal usé et Kandinsky, à qui l'intelligence et la sensibilité la plus aiguë donnaient le presentiment de l'avenir, s'en méfia presque tout de suite. Sa peinture *abstraite* devint vite peinture « absolue » et, pour finir, peinture *concrète*. Entendez bien que le peintre des *compositions* ne cherchait pas à styliser les formes empruntées à la nature de ses esquisses, il avait bien trop peur

de glisser dans la peinture décorative, seulement, il retenait de ces formes la valeur des lignes et des couleurs et leur laissait vivre leur vie propre.

Ainsi donnait-il la première place au problème de la forme. La ligne qui existait maintenant en dehors de l'objet qu'elle avait servi à limiter, s'unissait au point, au plan, à la couleur, pour créer un monde d'êtres mystérieux et nouveaux.

Mystérieux et nouveaux sauf pour celui qui les avait longtemps ana-

lysés et qui savait que le point, signe de la concision, engendrait, en se déplaçant, la ligne dont les variations indiquaient la « température » du tableau. Chaleur de la ligne verticale, tiédeur de la diagonale, froideur de l'horizontale. Le dynamisme des courbes, les symboles des plans, variaient le sens. Et là-dessus la couleur.

Les yeux de Kandinsky s'étaient ouverts très tôt aux perceptions colorées. A trois ans, dit-il. Lorsque, déjà engagé à mi-chemin dans la vie,

il jeta un « regard » sur le passé il se souvint d'abord des couleurs : vert clair et vert vif, blanc, rouge carmin, noir, jaune ocre. Il avait oublié les objets qu'elles revêtaient, mais elles, il ne les avait pas oubliées. D'un voyage en Italie, ce très petit enfant rapporta deux séries d'impressions en noir : un fiacre noir à Florence et, à Venise, des marches noires trempant dans l'eau noire avec, à leur pied, un long bateau noir. Comme il aimait les chevaux, il se faisait faire des coursiers. C'étaient des baguettes dont on découpait l'écorce en spirales : deux couches à la première spirale, une à la deuxième. Cela faisait des chevaux tricolores, brun jaune (l'écorce), vert vif (la deuxième couche de l'écorce) blanc (le bois nu). Ainsi, avec la collaboration du cocher de ses parents, l'enfant Kandinsky réalisait déjà l'opération essentielle d'une grande révolution esthétique, car la baguette une fois préparée, il ne considérait plus les spirales qu'en elles-mêmes : il y en avait une qu'il avait envie de lécher et l'autre était si vite ternie qu'il ne l'aimait pas en prévision de la minute proche où il ne l'aimerait plus. Voilà pour le temps que, plus tard, il intégrera à ses œuvres. N'oublions pas l'histoire du cheval Isabelle : Kandinsky avait peint son portrait sauf les sabots qu'on lui avait interdit de toucher. Un jour il n'y tint plus et peignit quatre taches noires au bout des pieds. Le résultat lui parut effrayant et il a confessé qu'il ressentit par la suite « une véritable panique » avant de se servir du noir. Notation qui a son intérêt devant les tableaux de la période dramatique où les lignes épaisses et noires jouent un rôle si important.

On a fait, Kandinsky lui-même d'ailleurs, grand état de sa rencontre avec les Impressionnistes français, plus précisément avec *La meule* de Monet. Lorsque le jeune Russe se disait devant ce tableau « qu'un peintre n'a pas le droit de peindre d'une façon aussi imprécise » il y avait là en réalité une réaction de la culture qu'il avait reçue : naturellement, il eût fait

KANDINSKY. Trait blanc. 98 x 80. 1920

(Galerie Maeght, Paris)





KANDINSKY. Impression N° 5. 105 x 157 cm. 1911

(Galerie Maeght, Paris)

KANDINSKY. Huile sur verre. 1912. 29 x 33

(Galerie Maeght, Paris)



d'autres critiques. L'objet ne pouvait pas « perdre » son importance pour lui : il n'en avait probablement jamais eu puisque, dès ses premiers pas, l'enfant avait perçu la couleur sans l'objet. La vraie question pour Kandinsky n'était pas celle de l'objet mais celle de son remplacement dans la peinture et, inconsciemment, il y avait répondu de très bonne heure, mettons depuis le soir où il avait

entendu Lohengrin au théâtre de la cour et que la musique lui avait montré « toutes ses couleurs... des lignes échelonnées presque extravagantes... » Les résonances, les interdépendances allaient le guider.

Depuis l'âge de quatorze ans il possédait une boîte de peinture à l'huile et il apprenait à déjouer les ruses de la couleur. « Dix regards sur la toile, un sur la palette, un demi sur la nature... » et la nature elle-même n'était pour lui que couleur. Si Venise, nous l'avons vu, était une symphonie en noir, une province russe se présentait à lui comme une assemblée de formes grises aux cheveux et aux faces jaune vert, que bouscuaient des images bariolées plantées sur deux jambes. Dans une isba aux meubles peints, où le *coin rouge* (en vieux russe : *le beau coin*) était tapissé d'icônes, il eut la sensation d'être « entré dans la peinture ». Là, il vit des ornements « si puissamment peints que l'objet se dissolvait entre eux ». Il faut donc remonter loin pour retrouver les fondements de la révolution de Kandinsky, il faut remonter à son sang russe et à ses origines semi-orientales.

« Le vent d'est a soufflé » écrivait Tériade; l'Asie, pour nos têtes analogiques, était partout présente dans cette genèse. À travers le bouillonnement des formes, le tracé aigu des lignes, la tension des cercles, l'accord entre les tons et les formes (le jaune et le triangle, le bleu et le cercle, le rouge et le carré) ou les tons et les sons (fanfares du rouge, vieux violon de l'orangé, basson du violet mélancolique), les contrastes et les symboles, devant ces œuvres qui préludent à un des efforts les plus ambitieux qu'ait tenté un peintre, ne cessent de tinter les grelots du petit cheval qui menait l'ancêtre de Kandinsky sur les routes blanches vers « Mère Moscou à la tête d'or ».

(Galerie Maeght)

MARIA LUZ.

WASSILI et NINA KANDINSKY à la fin de l'époque dramatique



JUAN GRIS EN SUISSE

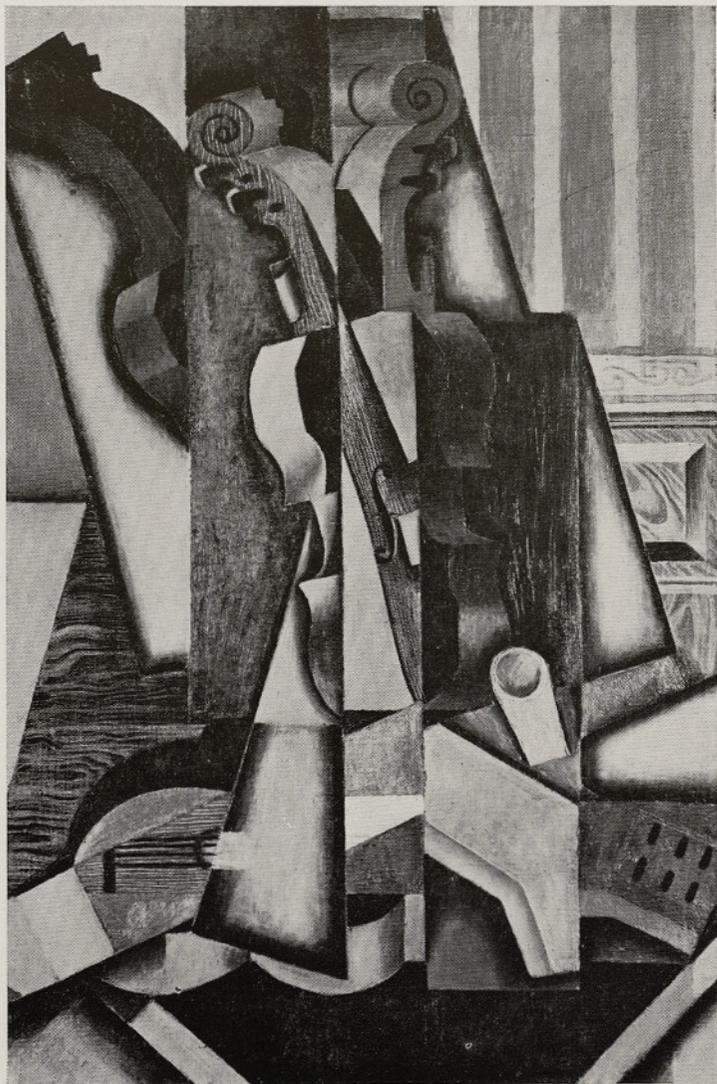
Un des amis intimes de Gris, lui-même peintre célèbre, me disait combien Juan Gris attachait d'importance au fait d'être généralement reconnu comme le troisième dans la hiérarchie des peintres cubistes. Comme si aucun des autres membres de la Section d'or — même Léger dont la conception du cubisme était, malgré toute sa vigueur, moins profonde que celle de Gris — aurait pu prétendre sérieusement à cette place, la première après celle des deux initiateurs! Jusqu'à ce jour, on a rarement accordé son dû au maître espagnol, presque toujours parce qu'il est impossible de juger sa contribution en connaissance de cause, puisque tant de ses meilleures œuvres sont partagées entre six collections privées qui ne sont pas aisément accessibles. Cette excuse, maintenant, ne peut plus être recevable, car pendant cet automne (novembre-décembre 1955) le Kunstmuseum de Berne nous offre une magnifique exposition de l'œuvre de Gris qui dépasse infiniment la



JUAN GRIS. Le guéridon devant la fenêtre. 61 x 95 cm. 1921

(Coll. particulière, Paris)

JUAN GRIS. Violon et guitare. 100 x 65 cm. 1913 (Coll. Mr. Ralph Colin)



seule rétrospective qui ait eu lieu précédemment, celle, il n'est pas indifférent de le noter, qui avait été organisée aussi en Suisse, au Kunsthaus de Zurich en 1933. (Pourquoi, peut-on s'étonner, les Français, les Américains, les Anglais n'ont-ils jamais rendu cet hommage à Gris?) Aujourd'hui seulement, nous pouvons voir dans son intégrité cette grande figure de l'École de Paris et porter un jugement sur son œuvre. Il faut féliciter le Kunstmuseum de Berne pour avoir pris l'initiative de cette exposition et pour en avoir confié l'organisation à M. Douglas Cooper qui a rassemblé, venues d'Europe et d'Amérique, plus de 120 des meilleures peintures de Gris (environ un cinquième de sa production tout entière) ainsi que 60 gouaches, des dessins et des estampes représentatifs de chaque phase de l'évolution de l'artiste (seuls le *Portrait de Picasso* et un paysage de Céret n'ont pu être obtenus). Les lettrés doivent aussi être reconnaissants à M. Cooper pour son catalogue savant et bien illustré — qui complète heureusement l'excellente monographie de Kahnweiler ainsi qu'un substitut indispensable au catalogue raisonné que M. Cooper est en train de préparer.

★

La Rétrospective de Berne répond à toutes les questions que pose l'évolution de Juan Gris sauf à celle-ci :

comment se fait-il que ce jeune homme (il était né en 1887) était un peintre en pleine possession de ses moyens lorsqu'il apparut sur la scène artistique en 1911? Pendant cinq ans environ il avait dessiné pour des journaux tels que *L'Assiette au beurre* (M. Cooper a eu raison d'exclure ces pochades de l'exposition) mais ces ouvrages, bien que traités avec science et un humour indiscutablement espagnol, ne suffirent pas à expliquer son épanouissement de 1911. La clé du mystère paraît être que Gris qui n'était pas pour rien un des hôtes du Bateau-lavoir, avait depuis longtemps travaillé sérieusement en secret. (Plus tard, ces premières œuvres expérimentales furent détruites.) Et il ne commença à chercher à vendre son travail que lorsqu'il eut pleine confiance en son propre talent. Il s'exprima d'abord dans la langue de Cézanne qui devint peu à peu plus cubiste et plus géométrique. En même temps, plutôt que de suivre Braque et Picasso dans les arcanes du cubisme « hermétique » Gris s'était mis à développer un style entièrement personnel. Dans son cas, cela impliquait la distinction précise à l'intérieur des *objets*, qui étaient représentés pour la plupart isométriquement en noir comme en un plan architectural, tandis que leurs *tons locaux* étaient assemblés en toute indépendance suivant une conception abstraite. Les deux sortes d'éléments étaient enfin mêlés en un



JUAN GRIS. Portrait de Mme Cézanne (d'après Cézanne). 92 x 73 cm. 1918
(Coll. Vicomtesse de Noailles, Paris)

tout harmonieux. Gris comprit bientôt que cette approche assez compliquée des apparences visuelles serait plus directement exprimée par le moyen du papier collé et, en 1914, nous le voyons travailler presque exclusivement de cette façon. Mais alors que les deux inventeurs du collage coupaient généralement le papier en rectangles ou d'autres formes élémentaires qu'ils combinaient avec le dessin, Gris assemblait ses peintures — des peintures et non des dessins — suivant un plan bien plus complexe et plus consciemment artistique, usant de toutes sortes de fragments minutieusement découpés qui s'entre-croisaient comme un puzzle en dents de scie. Le résultat de cette expérience est une série d'œuvres d'art pleines de maîtrise — probablement les plus parfaits des papiers collés — qui, néanmoins, manquent de cette simplicité trompeuse et de cet aspect corbeille à papier qui caractérisent et animent les œuvres similaires de Braque et de Picasso.

★

En 1915, Gris renonça au papier collé et revint à la peinture à l'huile; sa manière devenait de plus en plus dépouillée, serrée, précise — en un mot plus austère — et, en 1916, il peint certaines œuvres qui comptent parmi ses plus significatives et qui

représentent la plus belle réussite du « cubisme synthétique ». En même temps, l'artiste peint deux portraits magistraux de sa femme Josette: de l'un d'eux (n° 38 du catalogue) Picasso, qui le considère comme le chef-d'œuvre de Gris, a dit « c'est beaucoup plus beau que Zurbaran », peintre dont on a souvent rapproché la manière de celle de Juan Gris. Pendant les trois années qui suivent — « l'époque architecturale » comme Kahnweiler l'a nommée si justement — le but que Gris s'assigne est de peindre des tableaux qui soient des « architectures plates, colorées ». Il va de soi qu'il a réussi triomphalement à faire exactement ce qu'il se proposait; en fait, cette découverte peut être particulièrement considérée comme sa contribution la plus importante à l'art de notre temps, « une esthétique nouvelle basée sur l'esprit » a-t-il dit. On a l'impression que de nombreuses natures mortes et même certaines des figures de cette période ont été conçues comme des bas-reliefs en pierre — l'équivalent en peinture de ce que Laurens faisait au même moment en sculpture. Les moins bons des tableaux de cette époque tendent à la schématisation, mais les meilleurs — et ce sont les plus nombreux — sont pleins d'invention et de vie. Comme l'écrivit Gris lui-même (1919): « Je suis arrivé... à dépouiller ma pein-

ture d'une réalité trop brutale et descriptive. Elle est devenue, pour ainsi dire, plus poétique. J'espère pouvoir arriver à exprimer avec une grande précision, une réalité imaginée avec de purs éléments de l'esprit: c'est, somme toute, à faire une peinture inexacte et précise, tout le contraire de la mauvaise peinture qui est exacte et imprécise. »

★

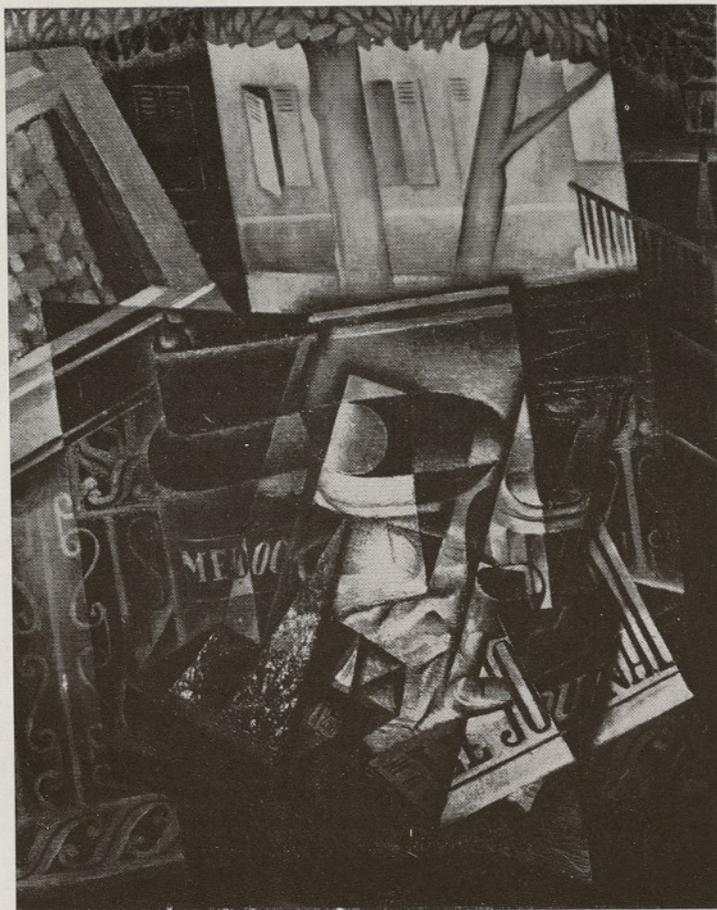
Après 1920, l'élément « poétique » et « sensuel » qui préoccupait si fort Juan Gris — il se désolait de le voir manquer à ses tableaux — est toujours plus souvent visible dans ses œuvres. Dans la série lyrique (1921-22) des natures mortes devant des fenêtres ouvertes sur des paysages presque classiques dans leur sérénité, Gris arrive à concilier ses conceptions architectoniques et son imagination poétique. Cependant les peintures de 1923-25 — particulièrement les compositions figuratives maniérées qui, selon Kahnweiler, furent

inspirées par des ouvrages de l'École de Fontainebleau (elles sont heureusement réduites au minimum à l'exposition de Berne) — donnent une impression d'effort comme si le peintre avait voulu diriger malgré lui son art sur des chemins qui lui étaient étrangers. A en juger par une lettre à Kahnweiler qui date de cette époque (1923), Gris lui-même semble avoir regretté que son évolution prit cette forme:

« Je suis désolé de votre opinion sur mes toiles. Elle ne fait, hélas, que confirmer mes craintes, car j'avais peur de m'être trompé. Je vous remercie de m'avoir dit la vérité car cela m'empêche de m'engager dans une mauvaise voie... Je me sens très fatigué et très découragé et épuisé... Je sens vraiment que je traverse une mauvaise période. Aucun moyen ne me donne confiance et l'assurance pour travailler me manque totalement ». Il faut aussi tenir compte du fait que l'artiste souffrait alors de crises d'asthme, maladie qui allait lui être fatale. Heureusement, Gris

JUAN GRIS. Pierrot à la guitare. 115 x 72 cm. 1922





JUAN GRIS. Place Ravignan, 1915. 116×89 cm. (Philadelphie Museum of Art. Coll. Arensberg)

parvint à se reprendre, et pendant les deux dernières années de sa vie, (il mourut en 1927) il créa des œuvres qui sont parmi les plus sublimes. Dans ces natures mortes dépouillées et, à première vue, presque géométriques, l'artiste semble avoir atteint une fois pour toutes l'équilibre parfait entre l'objet et son image abstraite entre le rythme et la structure, le style et la matière, le volume et la ligne aussi bien qu'entre l'architecture et la poésie — l'équilibre qu'il avait cherché toute sa vie. L'Exposition de Berne présente un bel ensemble de cet apogée.

★

Ce qui frappe le plus à cette Exposition — en dehors de l'imperturbable maîtrise technique des toiles — est l'aspect étonnamment classique de l'œuvre de Gris, la noblesse, la solennité, l'austérité ainsi que la beauté idéale de presque toutes les compositions (il n'y a nulle trace ici de la superbe laideur qu'on trouve dans les tableaux de Picasso). Telles sont les qualités qui distinguaient Gris de ses amis de la Section d'or, sur qui il exerça une si grande influence et qui séparent ses ouvrages de ceux plus arbitraires, abstrus et surtout plus intuitifs de Braque et de Picasso. Comparé avec celui de ce dernier, le travail de Gris est toujours plus lisible, plus descriptif et, dans le meilleur

leur sens du mot, plus *intellectuel*. Et, en même temps, on ne peut nier que les grands dons de Gris s'accompagnaient de quelques petits défauts. C'est ce que reconnaissait l'artiste lorsqu'il écrivait dès 1915 :

« Ce côté sensible et sensuel qui, je

pense, doit exister toujours, je ne lui trouve pas de place dans mes tableaux... Je trouve mes tableaux excessivement froids. Mais Ingres aussi, c'est froid, et c'est bien, et Seurat aussi... qui me déplaît par son côté méticuleux presque autant que mes tableaux. Moi qui aimerais tant avoir cette aisance et cette coquetterie de l'inachevé! »

★

Souvent aussi il se réjouissait de ce que ses peintures fussent décoratives et ne prétendissent pas à la profondeur spirituelle; il écrivait en 1921 : « Évidemment que c'est de la décoration. Il ne faut pas avoir peur des mots lorsque l'on sait ce qu'ils signifient; mais toute la peinture a toujours été de la décoration. Seulement, ce qui est des images ou des symboles n'est pas de la décoration. » (Kahnweiler fait remarquer que Gris appelait peinture décorative « une composition *autonome* destinée à figurer sur un mur ».)

★

Là-dessus on a parfois soutenu que Gris fut un maître dur, superficiel et insensible. Rien n'est plus faux. Ses meilleures œuvres sont intensément lyriques et exquisément sensibles; quand on les contemple groupées en grand nombre, elles suggèrent une étrange mélancolie, peut-être parce qu'elles sont loin de la vie. On sent que l'atmosphère des tableaux de Gris est presque trop pure, trop raréfiée pour les êtres humains. Ce n'est pas leur faute, c'est la nôtre.

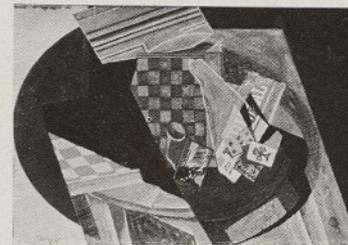
JOHN RICHARDSON.

DEWASNE. La toison d'or. 146×114 cm. 1915.



★

Dans *Le Soir*, Paul Caso déclare notamment : « Ce n'est pas seulement le rythme de cette géométrie secrète qu'il réussit à rendre intelligible, mais le contenu même de ses toiles résolument modernes au sens noble du mot, c'est-à-dire adaptées aux promesses de l'architecture d'avant-garde qui réclame de grands panneaux d'une polychromie intense et clairement répartie... C'est son monde à lui que Dewasne a transporté à Bruxelles : formes hardies sur lesquelles s'étale une pâte animée par un lyrisme claironnant, matériaux durs qui n'absorbent pas l'éclat de la couleur. Le tout destiné au monde à venir. »



J. GRIS. Gouache, 1915. (Coll. Alfred Barr Jr., New-York)

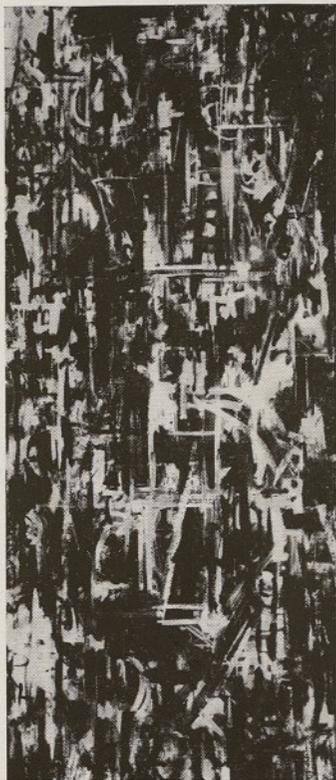
DEWASNE A BRUXELLES

Le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles vient d'organiser une très importante exposition du peintre Jean Dewasne. Cette exposition comprenait une quarantaine d'œuvres pour la plupart de grand format, avec trois peintures murales : l'*Apothéose de Marat* (de 9 m. de long), le *Prométhée* et le *Triptyque*, ainsi que six anti-sculptures. De plus Dewasne a prononcé une conférence sur le sujet : « Éthique pour l'art abstrait ».

★

« Seul l'envol du lyrisme pouvait élever à la dimension où on les voit sans qu'on y trouve une place vide ou rien de superflu, certaines grandes peintures dont la fascination nous cloue sur place, écrit *La Nation belge*. L'art de Dewasne nous apporte la preuve que le répertoire de formes que nous offre l'art abstrait n'en est pas encore à son épuisement et qu'il peut nous apporter du nouveau. »

LA QUADRIENNALE DE ROME



MUSIC. Femmes des Iles. Paris, 1955



FABBRI. Chatte. Bronze. Milan, 1955

VEDOVA. Voies du monde. Venise, 1953



(Galerie de France, Paris)

Cette exposition artistique, qui a lieu tous les quatre ans et qui a pour but de faire périodiquement le point de la situation de l'art en Italie, est la plus vaste revue de toutes les activités artistiques du moment. Elle a, il me semble, les qualités et les défauts habituels aux entreprises de cet ordre et il n'est pas probable qu'une nouvelle organisation — qui est cependant à l'étude — pourrait en modifier sensiblement l'aspect, si on veut conserver son but d'information et le nombre élevé des participations qui utilisent cent salles et quelque deux kilomètres de parois. Cette exposition, même provisoirement, ne peut avoir le caractère d'un musée; ni assumer les fonctions de la critique puisque son règlement l'oblige à faire accueil à toutes les tendances sans qu'elle puisse indiquer une préférence par son seul programme.

★

Les statuts de la Quadriennale ont été rédigés en 1927 mais la première exposition n'a eu lieu qu'en 1931. Il ne faut pas croire cependant que Rome avait manqué jusque là d'expositions collectives importantes sur le thème de la vie artistique contemporaine. Comme n'avaient jamais cessé, même à l'époque où la culture artistique était le plus académique, les contacts précieux avec les maîtres de la rénovation de l'art en Europe.

La Quadriennale est un peu l'héritière de cette tradition mais ses réalisations sont à une autre échelle. Ce sont les artistes eux-mêmes qui, en définitive, organisent cette exposition car aussi bien pour les invitations, pour les admissions par un jury, pour l'accrochage des œuvres que pour l'attribution des prix intervient une majorité d'artistes en renom de tendances diverses, assistés de critiques au jugement éprouvé. Et même — il en sera ainsi à la prochaine Quadriennale (la septième) — l'autonomie des artistes se trouvera renforcée du fait que dans les commissions d'invitation comme dans les jurys seront introduits des représentants des plus importantes organisations syndicales des artistes: comme cela se passe déjà à la Biennale de Venise.

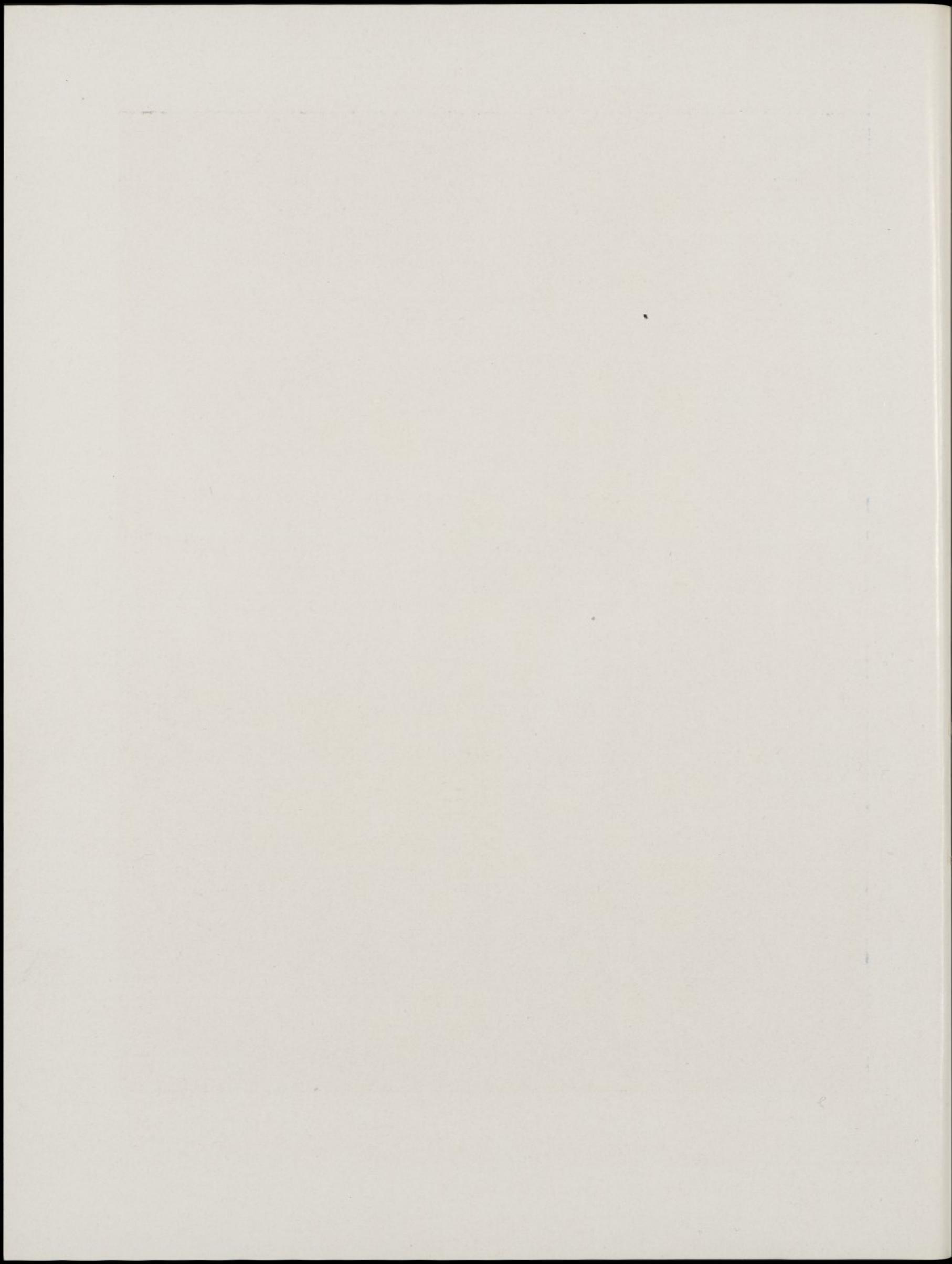
★

Compte tenu de l'absence d'une organisation unique des artistes sans caractère politique, purement professionnelle, l'organisation de la Quadriennale bien que remontant déjà à vingt-cinq ans fonctionne bien et remplit la tâche que lui assignent ses statuts: assurer une vulgarisation plus vaste de l'art italien.



CORPORA. Peinture. Rome 1955.

(Quadriennale de Rome, 1955-1956)



Les catalogues de ses expositions (1931, 1935, 1939, 1943, 1948 et 1951) forment une chronique très riche, bien divisée et très représentative de la situation véritable de l'art en Italie et renseignent clairement sur l'évolution du goût. Cela va du traditionalisme bourgeois aux manifestations les plus révolutionnaires de notre temps. On peut même ajouter que la Quadriennale a souvent devancé le goût du public le plus cultivé. Il suffit de regarder les noms des artistes qui eurent droit à des salles personnelles et qui reçurent les prix les plus importants depuis 1931. Nous trouvons parmi eux : Arturo Martini, Carlo Carrà, Arturo Tosi, Ardengo Soffici, Giorgio de Chirico, Mario Mafai, Fausto Pirandello, Luigi Bartolini, Marino Marini, Giacomo Manzù, Francesco Messina, Orfeo Tamburi, Franco Gentilini, Enrico Prampolini, Pericle Fazzini, Giacomo Balla, Emilio Greco et d'autres. Et à côté de ceux que nous tenons pour les maîtres de la peinture et de la sculpture d'aujourd'hui figurent des artistes encore tout jeunes.

★

Aux dernières expositions on a compté environ cinq cent mille visiteurs et les ventes ont dépassé vingt-cinq millions de lire.

Malgré les difficultés du temps de guerre, l'exposition de 1943 accueillit plus de deux mille œuvres, ce qui est le chiffre habituel pour chaque Quadriennale. Puis eut lieu celle de 1948; malgré le désarroi économique et moral de l'après-guerre. Ce fut un acte de foi dans la valeur spirituelle de l'art italien et il sauva l'institution. La sixième exposition (1951-1952) introduisait quelques nouveautés intéressantes telles que des « rétrospectives » d'une certaine étendue qui mettaient en valeur le caractère de



CAMPIGLI. Fête. Paris, 1955

CASSINARI. Atelier. 1952
(Coll. Jesi, Milan)



FRANCO GARELLI. Ulysse. Turin, 1955



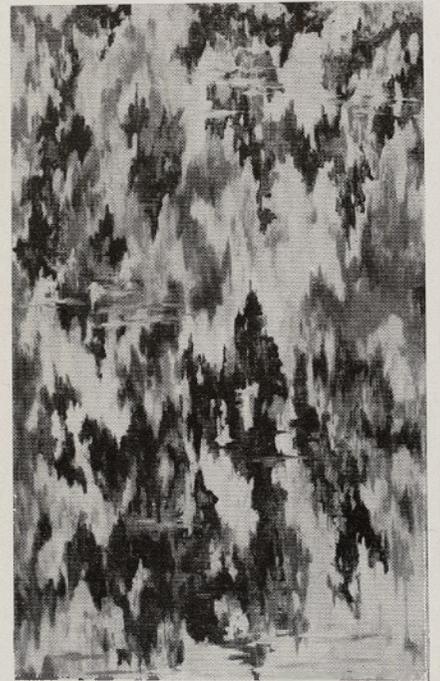


ALIGI SASSU. La Charrette. Milan, 1955

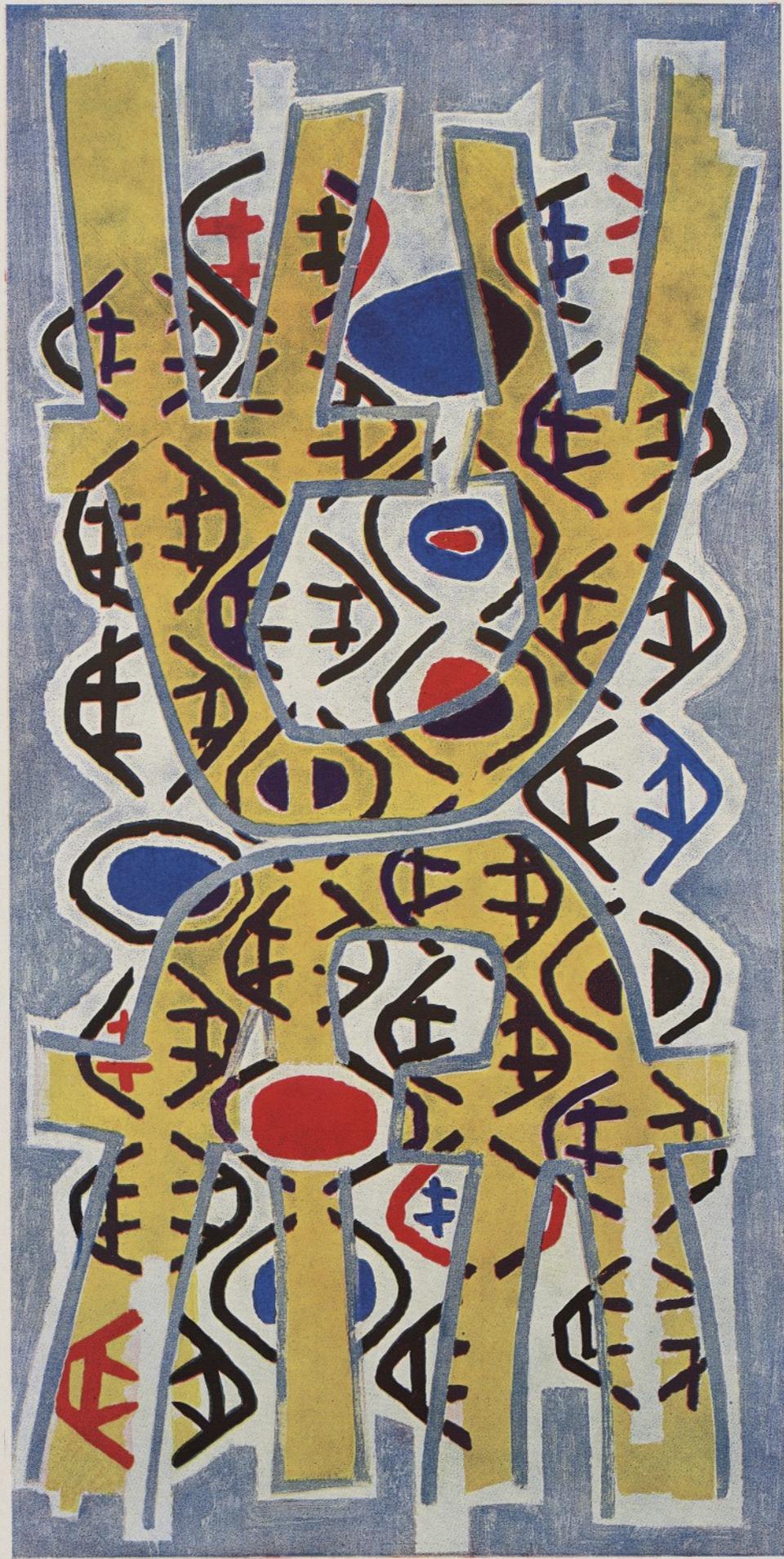
SIRIO MUSSO. Les dernières machines. Milan, 1955



BONA. Tancredi. Paris, 1955

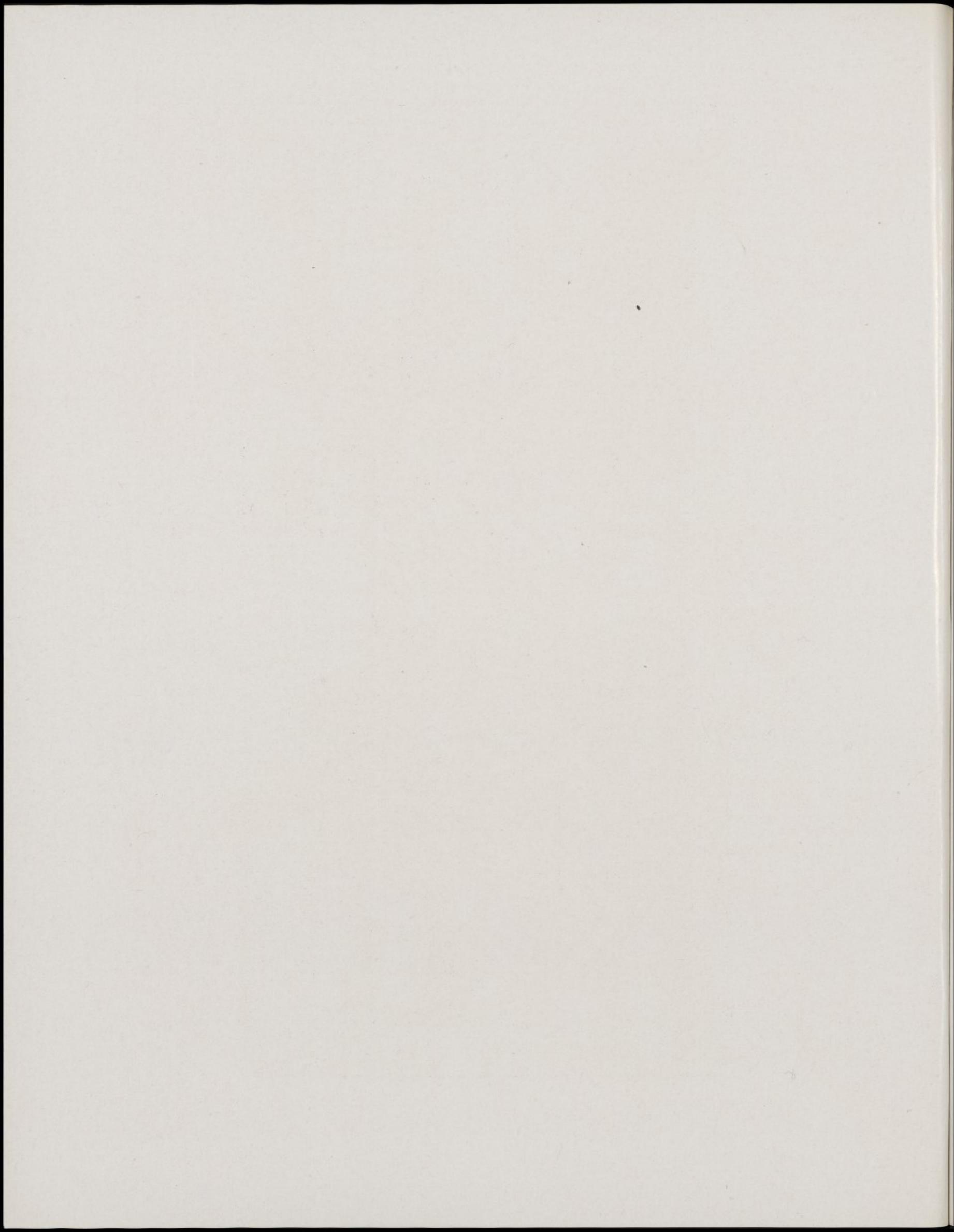


CASTELLO. Monde marin.
73 × 116 cm. Capri, 1955



CAPOGROSSI. Peinture. Rome 1955.

(Quadriennale de Rome, 1955-1956)



continuité de l'art italien pendant les cent dernières années. (Exposition de la peinture italienne de 1850 à 1900; exposition d'Amedeo Modigliani et de Lorenzo Viani, etc...).

Une autre nouveauté fut la publication de monographies et d'archives relatives à l'art contemporain (en ce moment, on complète — sous le patronage de l'Association internationale des critiques d'Art — les *Archives du futurisme*, recueil de textes et de documents, riche de milliers d'articles bibliographiques dont a rendu compte le Professeur C.-G. Argan au Congrès d'Istanbul en 1954.

De plus, on a organisé de nombreuses manifestations dont la plus importante fut celle de « L'art dans la vie de l'Italie méridionale », vaste exposition de peintures, sculptures, de dessins de l'art populaire et du folklore. Il y eut aussi des expositions régionales particulièrement intéressantes et des expositions exceptionnelles comme celles de la Peinture hollandaise du XVII^e siècle et celle des chefs-d'œuvre de la Peinture française du XIX^e siècle.

★

Enfin le comité directeur de la Quadriennale a organisé quelques expositions à l'étranger sur la demande d'organisations importantes de certains pays et cela sans empiéter sur les attributions propres à d'autres Organisations italiennes plus spécialement consacrées aux échanges internationaux : c'est ainsi que les lauréats de la sixième Quadriennale ont reçu l'hospitalité en 1952-53 des musées de neuf villes françaises : Bordeaux, Nantes, Toulouse, Montpellier, Marseille, Grenoble, Strasbourg, Chambéry et Menton. Le centre d'Art italien à Paris a présenté des œuvres de Lorenzo Viani, et des peintres italiens comme Sironi, Chirico (de la période métaphysique), Campigli, Pirandello, Gentilini sont encore les hôtes des musées et des galeries du Japon après avoir figuré à la deuxième exposition nationale d'art contemporain à Tokio.

★

A la septième Quadriennale, la participation des artistes italiens est assez complète car elle a reçu l'adhésion de nombreux artistes qui vivent hors d'Italie. Ainsi dans le groupe de Paris : Bona, Massimo Campigli, Leonor Fini, Berto Lardera, Stanislao Lepri, Alberto Magnelli, Antonio Music, Ennio Pettenello, Gino Severini, Carlo Sergio Signori, Orfeo Tamburi et Mario Tozzi.

Les prix offerts aux participants sont exceptionnellement élevés et totalisent plus de vingt millions de liras. Le plus intéressant est le « Prix Paris » qui bénéficie du patronage de l'Ambassade italienne à Paris en reconnaissance de l'honneur que la Quadriennale a de compter parmi les

membres de son jury des maîtres français tels que Arp, Brianchon, Villon et Zadkine, et des critiques comme Chastel et Courthion à qui tout homme cultivé est redevable.

★

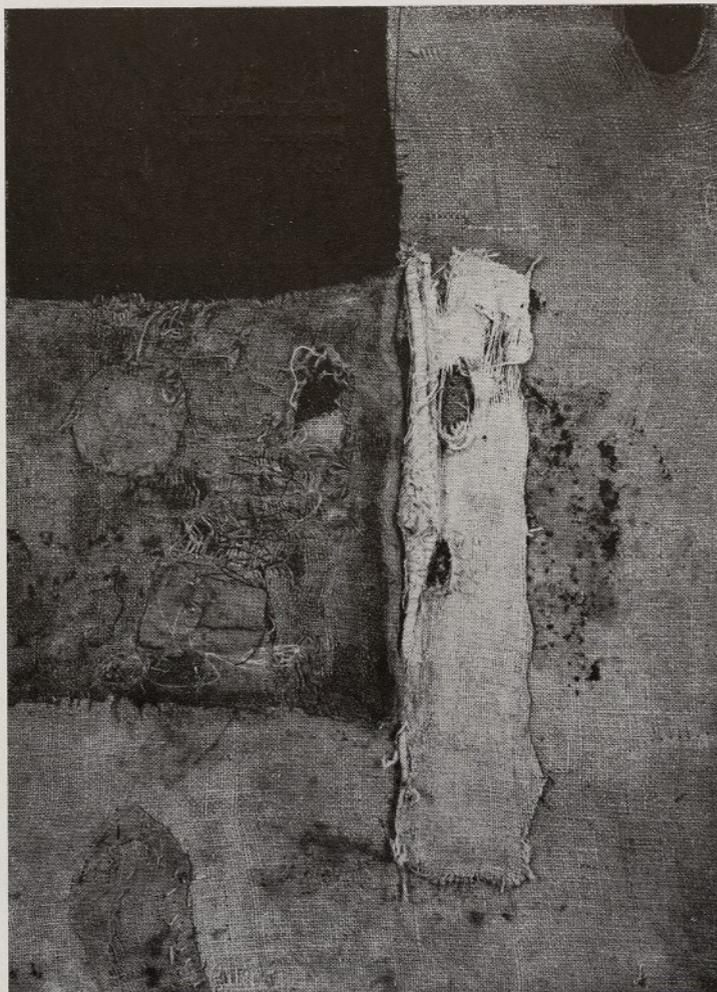
Enfin, des rapports permanents et fréquents se sont établis entre la Quadriennale et les musées et galeries de France, de Belgique, des États-Unis, de Suisse, de Hollande et de Grande-Bretagne, avec lesquels elle a pu conclure des accords pour des prêts d'œuvres qui sont toujours consentis avec la plus large et la plus amicale libéralité. Nous voudrions que ces rapports deviennent toujours plus étroits car la Quadriennale doit viser à être plus que l'exposition la plus importante de l'art contemporain en Italie; elle doit être un centre de diffusion et de connaissance de l'art en général non seulement pour les Italiens mais aussi pour tous ceux qui en d'autres pays ont à cœur le sort des valeurs spirituelles.

FORTUNATO BELLONZI,
*Secrétaire général du Comité
de la Quadriennale.*



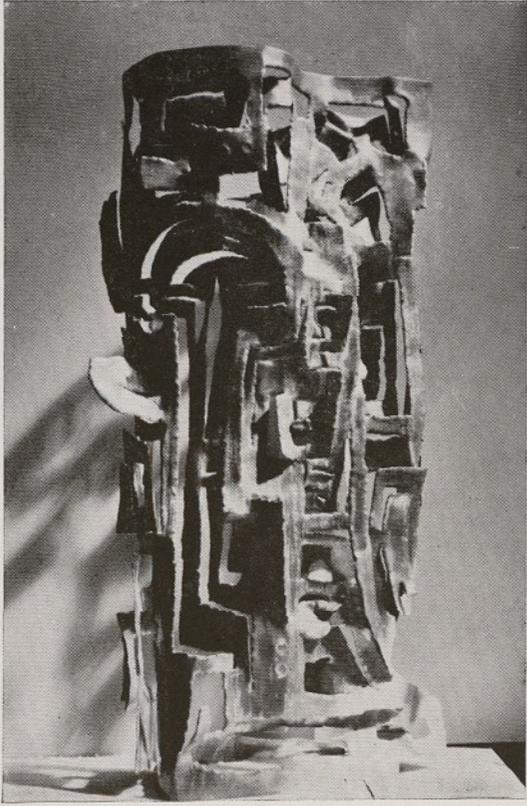
CAPOGROSSI. Huile sur toile. 195 × 161 cm. Rome, 1955

BURRI. Collage. 80 × 60 cm. Rome, 1955

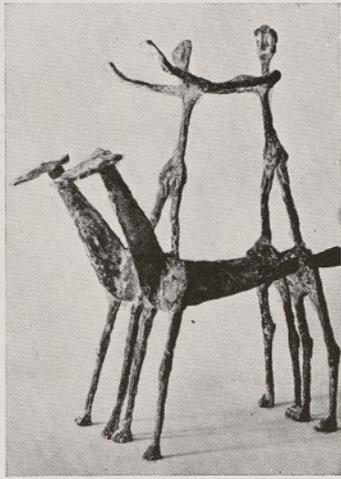


SIGNORI. L'ange noir. Paris, 1955

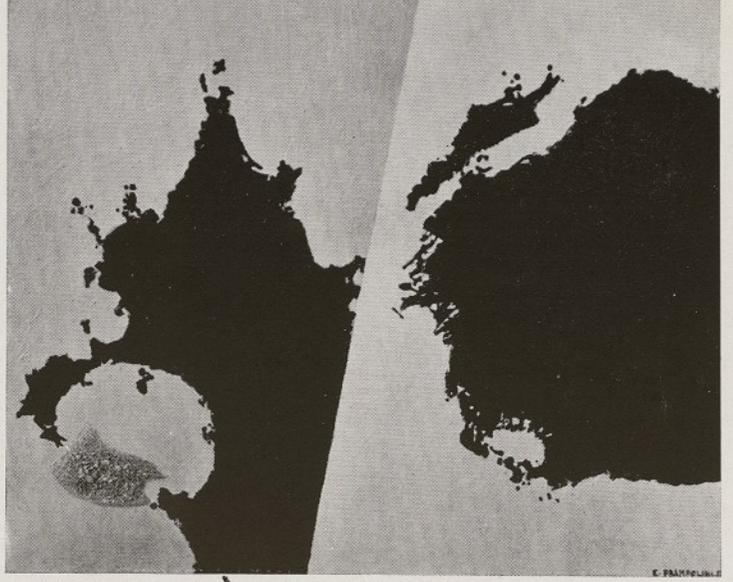




MIRKO. Gérémic. Cuivre. Rome, 1953

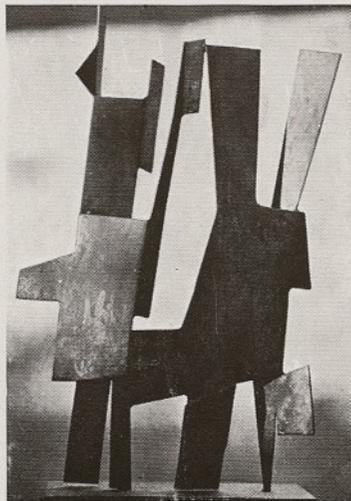
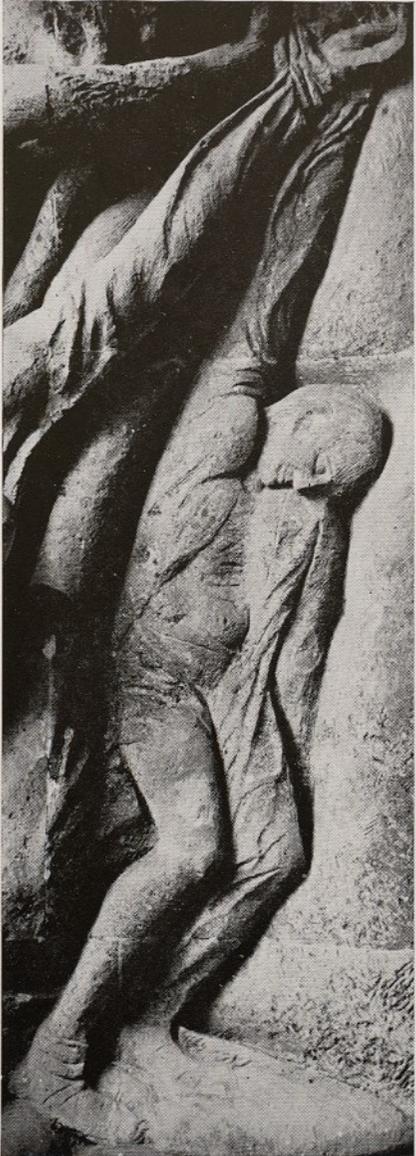


GIUDITTA SCALINI. Bronze, 1955



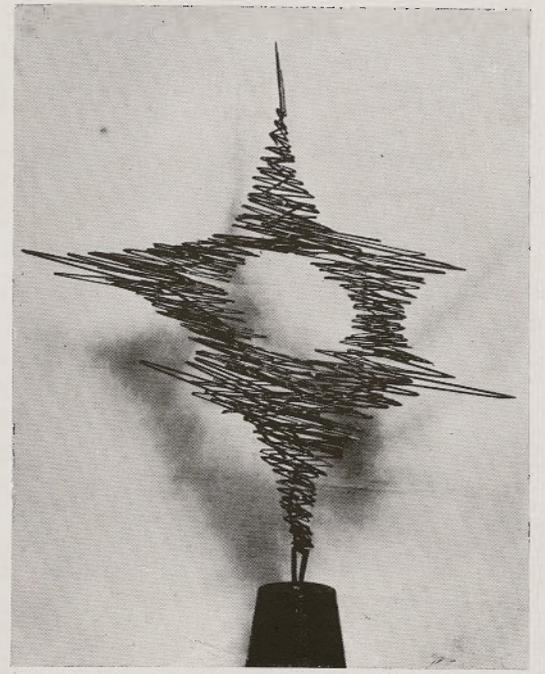
PRAMPOLINI. ↑
Composition.
Rome, 1954

FAZZINI. Haut-relief. (Détail). Rome, 1955

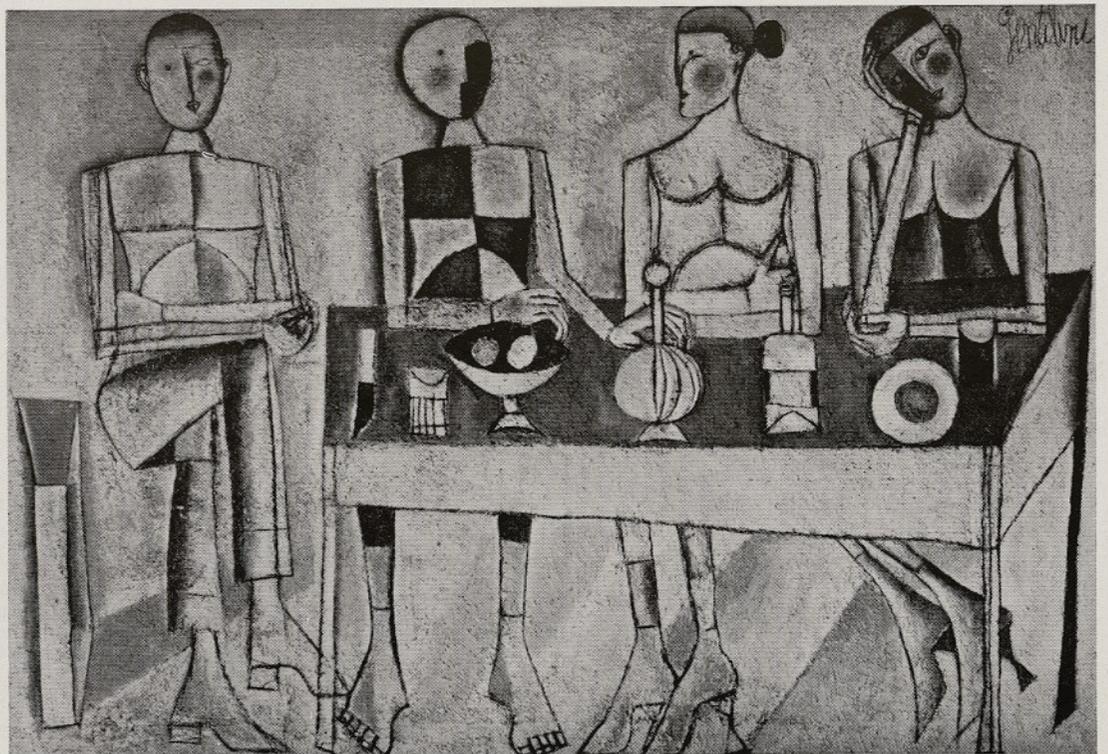


← CONSACRA.
Le Colloque. 1955

FRANCHINA. →
Dessin dans l'Espace.
(Fer. Rome, 1955)



GENTILINI. Le banquet. Rome, 1955 ↓



LE MOAL

A mesure que les années passent, mon penchant se développe, je l'avoue, pour les œuvres qui savent allier le ton à la discrétion. La retenue, la distinction, sont de fort aimables vertus pour un peintre et il n'est guère d'œuvre digne de ce nom qui se livre sans qu'on l'ait méritée un peu difficilement. Les coups de force n'impressionnent pas longtemps et seules réchauffent durablement les irradiations d'un feu intérieur. C'est pourquoi il me paraît opportun de dire les très grandes qualités d'une œuvre que l'on oublie parfois — bien qu'on la connaisse généralement et qu'on l'estime toujours — celle de Jean Le Moal.

Assurément, le peintre est de ceux dont on a parlé depuis la guerre — et même un peu avant pour les plus avertis —; il a participé à nombre d'expositions à côté d'amis qui sont aujourd'hui presque illustres. J'aimerais parler de lui sans me référer à ses maîtres et à ses compagnons, quelles que soient l'estime et l'admiration que j'aie pour ceux-ci. Le Moal a sa place bien à lui, qu'il s'est faite. Sa voix n'a cessé de s'affermir. Elle mérite d'être entendue, pure de tout écho.

Que dit cette œuvre? Que la peinture c'est la vie. Mais Le Moal ne cherche pas une définition, il n'est pas un théoricien, il ne songe pas à limiter son art à ce qui est formulable. Sur le point de départ d'une impression reçue, qui lui demeure indispensable, sa vision mûrit, se développe, varie selon un rythme qui est comme celui des saisons. Il ne s'agit plus de capter les moments successifs d'un spectacle naturel, mais de traduire l'évolution de la pensée. Car la vision est antérieure à ce à quoi elle s'accroche. Elle est un mode d'exister, elle a déjà ses couleurs dominantes. On pourrait la comparer à une grille qui trouve soudain à s'appliquer, à encadrer ce qui existe au dehors.

Si l'artiste veut exprimer une émotion religieuse et s'il sait jeter sur sa toile ce filet qui est le tissu de sa pensée, il fait une œuvre qui est un acte d'effusion mystique. L'art religieux moderne pour lequel il n'est pas de sujet littéral possible a su, retrouver des accents authentiques dans cette expression détachée de toute chair. Dans la grande verrière que Le Moal exécute pour Notre-Dame de Rennes et qui va illuminer cette vaste nef, certains ne verront peut-être qu'une lumière glorieuse, mais c'est en réalité un enrichisse-

ment profond et subtil, de nouveaux plans étagés qui s'ouvrent dans l'édifice et le prolongent désormais.

Il y a une étrange concordance entre les exigences du vitrail et la peinture de Le Moal en général. Dans ses œuvres plus anciennes, lorsqu'il représentait une fenêtre ou un port, une nature morte ou une figure, Le Moal décomposait la couleur en carrés ou en losanges et le cœur de chacune de ces parcelles, aux contours un peu sombres, s'irisait et s'éclairait d'une lumière qui créait la profondeur mais était aussi une transparence. Dans ses œuvres plus récentes où la transposition va plus loin, cet effet de miroitement s'accroît au point que la toile donne l'impression d'un verre légèrement teinté derrière lequel règne l'espace.

Le Moal, qui possède une palette très caractéristique, avec une dominante de bleus et de rouges, a conquis une gamme extrêmement nuancée de tons de la plus grande finesse. Il les fait vibrer et jouer le long des grandes verticales qui ont toujours charpenté ses tableaux. Des axes s'ouvrent; sur les arrêtes court un frémissement coloré; des mauves, des verts apparaissent, puis de longues trainées de feu. Les structures elles-mêmes s'inclinent parfois



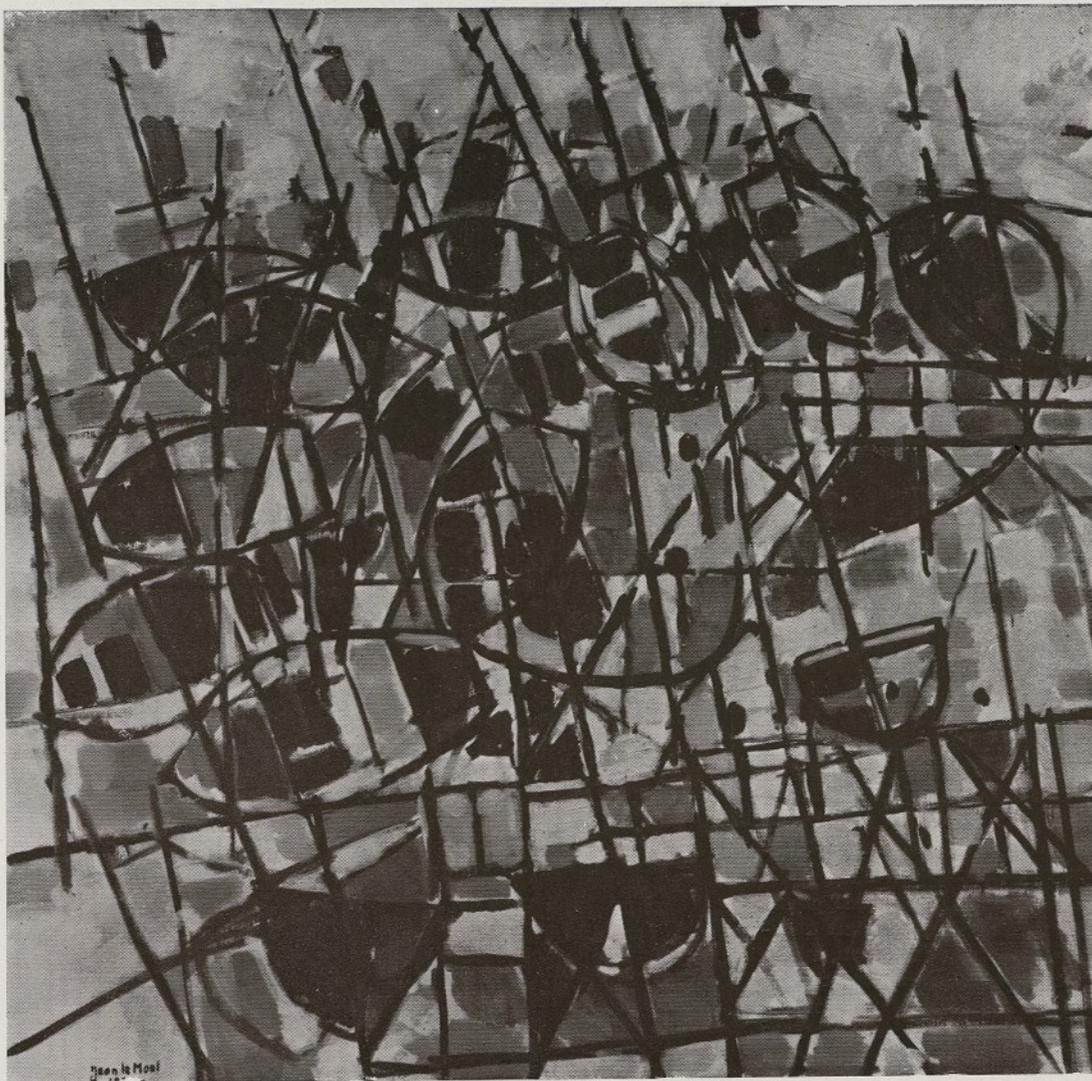
LE MOAL. Matin. 1955. 61 x 38 cm.

(Galerie de France, Paris)

LE MOAL. Midi sur le port. 50 x 92 cm. 1955

(Galerie de France, Paris)





LE MOAL. Le Crotoy. 80×80 cm. 1954

(Coll. particulière)

LE MOAL. Petit Port. 38×55 cm. 1955

(Galerie de France, Paris)



comme sous le coup d'une bourrasque.

Alors que Manessier affectionne des lignes horizontales, un peu statiques, auxquelles s'accrochent les formes arrondies, sortes de lacs lumineux, Le Moal offre une vision dynamique, animée. Il semble que cette perception latérale trace des coupes dans l'atmosphère et dans les substances et nous fait pénétrer davantage au cœur de l'univers.

JACQUES LASSAIGNE.

★

FICHE BIOGRAPHIQUE

Jean Le Moal est né le 30 octobre 1909, à Authon-du-Perche (Eure-et-Loir).

S'inscrit à Lyon à l'École des Beaux Arts pour entrer en principe, dans un atelier d'architecture : ce fut dans la section de décoration qu'il entra. Venu ensuite à Paris, il ne reste aux Arts Décoratifs que fort peu de temps ; pendant deux ans, il travaille alors au Louvre, copiant des toiles : c'est là qu'il fait la connaissance de Manessier et c'est aussi la fin probablement de sa solitude de provincial perdu à Paris.

En 1934, il rencontre Bissière qui enseigne la fresque à l'Académie Ranson.

En 1935, il fait un voyage en Espagne. De 1935 à 1938, fait divers voyages en Belgique et en Hollande notamment. Ses recherches à cette époque sont surtout poussées dans le sens de la couleur.

En 1939, il part pour l'exposition de New York où il travaille en équipe à un plafond de 1800 m².

Après 1940 et pendant une année, sa peinture redevient figurative.

Il est alors à Lyon où il est régisseur et fait des décors pour Jacquemont. Cela dure jusqu'en 1942. A ce moment, il rentre à Paris mais entre Lyon et Paris, il était venu passer six mois de retraite en Bretagne.

A partir de cette date, il participe à des expositions de groupes de plus en plus importantes et nombreuses.

TRAVAUX

Décoration à l'Exposition internationale de 1937, Paris.

Décoration aux Auberges de la Jeunesse, à Paris (Porte d'Italie).

Commande d'État pour l'École d'Eaubonne, 1939.

Travaux de décoration pour le Pavillon Français à l'Exposition de New York, 1939.

Vitraux de l'Église Notre-Dame de Rennes (en préparation).

DÉCORS DE THÉÂTRE

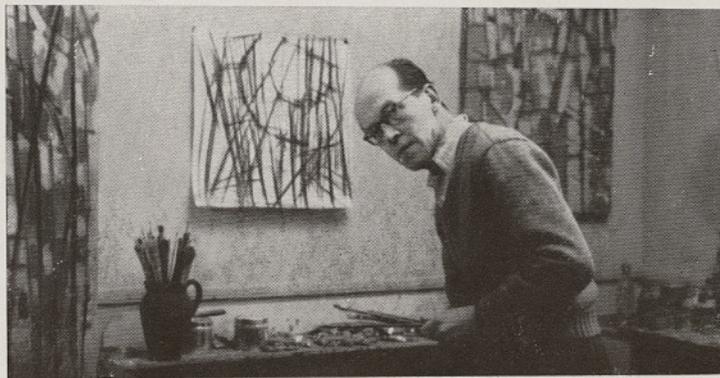
Le Buvant émerveillé : Théâtre des Quatre-Saisons (1939).

L'Étoile de Séville : Théâtre des Quatre-Saisons (1941).

Les Gueux au Paradis : Studio des Champs-Élysées (1945).

Les Noces de Sang : Studio des Champs-Élysées (1952).

A participé à toutes les principales expositions françaises en Europe et aux États-Unis.



LE MOAL. Floraison. 92 x 65. 1955

(Galerie de France, Paris)



KASSEL

Cette exposition a été le grand événement artistique de 1955. Depuis l'« Internationale » de Dresde, en 1926, nous n'avons jamais vu un tel ensemble d'œuvres d'art.

Les rapports n'ont pas toujours été bien respectés entre les nations et les artistes. De certains, on avait pu réunir toute une collection : dix-sept tableaux de Kandinsky, vingt-deux de Klee, vingt-huit de Macke (y compris les aquarelles), quatorze de Carrà, mais seulement dix de Picasso, cinq de Matisse, six de Miró. L'on aurait aimé en voir plus de Braque, mais il n'y a jamais beaucoup de tableaux chez lui, et ses collectionneurs se refusent à se séparer sans cesse de leurs trésors. Par contre, le « Museum of Modern Art » de New York a envoyé quelques uns de ces tableaux les plus beaux et les plus précieux, le *Studio rouge* de Matisse, la *Fille devant le Miroir* de Picasso, qui rappelle un vitrail gothique, *Boogie-Woogie* de Mondrian. Générosité d'autant plus remarquable que le même musée prêtait en même temps *Guernica* de Picasso pour une exposition au Pavillon de Marsan.

Le vieux Musée de Kassel, reconstruit, avec ses murs encore nus, se prêtait extrêmement bien à présenter les œuvres d'art, quoique la distribution des salles, cabinets, couloirs et escaliers offrit bien des difficultés, la continuité étant souvent brisée. Les nations qui donnent l'empreinte décisive à l'art contemporain et d'où viennent les grandes personnalités ce sont la France, l'Allemagne et l'Italie, quoique l'apport des autres nations soit assez considérable : la Hollande avec Mondrian ; l'Angleterre avec les sculpteurs Henry Moore, Butler, Chadwick, Armitage ; l'Amérique avec Calder et Gabo. Toutefois Gabo est né en Russie, comme son frère Pevsner qui vit à Paris, comme Kandinsky qui meurt Français, comme Jawlensky et Chagall. Les Russes figurent donc aussi dans cet aperçu, et également les Espagnols, que le catalogue cite parmi les Français.

La présentation du cubisme était tout à fait insuffisante, il n'y avait presque rien, seules six œuvres de Gris. Parmi les membres du « Cavalier Bleu » Kandinsky était le mieux représenté.

De Klee, l'on pouvait admirer des œuvres importantes de ses dernières dix années.

Il n'avait pas été possible de répartir les artistes plus jeunes selon leurs générations respectives. Baumeister, Werner, Gilles, étaient placés avec les quinquagénaires Winter, Nay, Nesch, Hans Hartung (Paris), Bazaine (Paris), Capogrossi (Rome), Afro (Rome), Bill et Glarner (Zurich), Vordemberge-Gildewart (Hollande), Sutherland (Angleterre). Mais il y avait aussi les peintres âgés de

TABLEAUX RÉCENTS D'ANDRÉ MASSON



ANDRÉ MASSON. Étoile, être ailé, poisson. Sable, 1955. 55 x 38 cm.
(Galerie Leiris, Paris)

Les récents tableaux d'André Masson, quoiqu'au premier abord fort différents de ceux que nous avons vus à sa dernière exposition (octobre 54) ne marquent pas une rupture brusque ou un changement d'orientation dans sa peinture. Tout au contraire, ils en sont le prolongement, de nouvelles variations sur les thèmes qui furent toujours ceux de sa prédilection. Et si la technique en paraît assez nouvelle, ceux qui connaissent son œuvre ont vite fait de s'apercevoir que cette technique est, en partie, reprise d'œuvres très anciennes (tableaux de sable, par exemple), mais que Masson l'a affinée et perfectionnée en y ajoutant l'apport de ses découvertes successives.

Et d'abord, pour ce qui est du thème émotif ou de l'objet de la représentation, nous retrouvons l'oscillation perpétuelle de Masson sur ce vaste champ de sensations, idées, formes réelles et imaginaires, qui s'étend entre ces limites extrêmes : l'espace cosmique, l'obsession des astres et constellations, les phénomènes secrets, invisibles, manifestés cependant par des images (germination, fécondation, naissances), les conflits et aspirations humaines, et d'autre part, les

scènes quotidiennes de la vie, les gestes humbles. (Les porteurs des Halles, le ballet des prostituées de la rue Saint-Denis).

★

On sait que Masson s'était intéressé, ces dernières années, à la peinture chinoise. A cela, rien de surprenant. Il ne cherchait de ce côté aucun secours d'ordre pictural, mais plutôt une approbation. Il suffit d'ailleurs de penser, sans que je puisse mettre ici beaucoup de nuances dans ce rappel, que sa forme de sensibilité, son goût de la nature, son sens cosmique, une extrême délicatesse de sentiment portant à nuancer des couleurs légères, son inclination à la grâce extrême et aiguë allant parfois jusqu'à une heureuse préciosité, présentent quelque affinité avec l'Orient. (Branches d'amandiers, les printemps, les paysages, cascades, etc...). S'il retrouve la Chine, ce n'est pas pour lui emprunter un espace, car il a bien conquis le sien, ni des formes ou une écriture, car il a bien composé la sienne, c'est plutôt qu'il se rafraîchit l'esprit dans une commune façon

K A S S E L

trente et de quarante ans : Soulages (né en 1919), Trökes (1913), Vedova (1919), Crippa (1921), Wols (1913-1951). Dans la salle principale du musée, on avait réuni un grand nombre de jeunes peintres. Kassel ne voulait pas présenter une rétrospective.

Les sculptures représentent la sixième partie des sept cents œuvres d'art, depuis Maillol et Barlach, depuis Gonzalez et Laurens jusqu'aux plus jeunes. L'on avait sévèrement choisi, malgré cela il y avait plus de trente sculpteurs. Quelle richesse de conceptions, quelle variabilité des chemins. On voyait que l'école de Paris était la plus avant-gardiste, avec Laurens, Gonzalez, Pevsner et Arp. D'autant plus regrettable de ne voir rien des Brancusi, Gabo, Giacometti.

WILL GROHMANN.

ANDRÉ MASSON. Le séminaire de la rue Saint-Denis. Tempera. 1955. 21 x 53 cm.

(Galerie Leiris, Paris)





ANDRÉ MASSON. Couple dans les blés. Sable, 1955. 41 × 33 cm.

(Galerie Leiris, Paris)

de sentir, seraine (il a pacifié son ancien abîme) et s'exerçant aux nuances les plus sensibles.

★

Ainsi pour certaines de ses dernières œuvres composées de sable. Dans les tableaux d'environ 1927, le sable non coloré formait un fond sur lequel il dessinait au pinceau des animaux et formes diverses. Aujourd'hui, il s'agit d'un procédé presque contraire. Masson nous apprend qu'il a employé une technique chinoise consistant à pulvériser sur la toile ou le papier de la couleur *a tempera* ou à l'huile, non par le moyen mécanique d'un pistolet, mais par celui plus

sensible du souffle. (Les Chinois prennent la peinture dans la bouche avant de la projeter, lui se contente de souffler dans un tube plongeant dans une bouteille.) Les modulations du souffle, violent ou tendre, de près ou de loin, superposant des couches à différents degrés de saturation engendrent ce qu'il convient mieux d'appeler un *champ* qu'un *fond*, auquel les jeux de matière variés, les explosions moléculaires, les transparences de voies lactées, prêtent de la profondeur, un caractère astral et une apparence d'infini. Les tracés de sable non coloré, amples et sinueux, circulent avec l'épaisseur de réseaux de cordes précieuses et brillantes sur ces champs nuancés. Il peut arriver que

dans ces jeux délicats le souci de la matière l'emporte sur celui de la représentation et de la communication.

★

Ici le travail de la main, la magie de la touche, est remplacée par l'inspiration du souffle. Mais si Masson, qui a toujours peint de toute son âme, crée ainsi, en partie, par la bouche et le poumon, il n'a point renoncé au prestige de sa main. On le voit donc, sur d'autres tableaux, dessiner au pinceau des signes divers signifiant, de manière lisible, des personnages tels que porteurs des Halles, prostituées ou danseurs. Ce dessin a un côté moins linéaire que jadis; il

est plus gras, plus charnel ou physique, et donc plus pictural. Les acteurs chinois qu'il présente plusieurs fois ne proviennent pas d'une imitation obsédée de la Chine et n'y voyons pas d'exotisme : ils lui furent tout simplement inspirés par l'Opéra de Pékin qu'il admira dernièrement à Paris et ils sont de la même famille que les garçons bouchers et les prostituées qu'il voyait, dans les mêmes jours, aux environs des halles. Masson invente par ces signes sa propre figuration de la forme humaine; j'ai dit qu'il s'agissait bien là d'une écriture, et que chaque personnage se présente à la manière d'un mot propre à s'inscrire dans une phrase. (Il peut y avoir beaucoup de personnages.) Ce qui me paraît tout nouveau dans l'art de Masson (bien que ses *Massacres* de jadis présentaient un caractère de cette sorte) c'est l'intégration parfaite de ces figures, juxtaposées et séparées, dans un ensemble. Ses tableaux prennent ainsi l'aspect de phrases, de mouvement divers et lyrique, où chaque *caractère*, différent des autres, mais d'importance égale, concourt à la signification de l'ensemble.

Il est clair que cette série de travaux ne constitue pas dans cette œuvre toujours en mouvement de devenir un stade définitif : outre une organisation inédite de scènes à personnages on y voit poindre une toute nouvelle orientation de ce qui semble tenir le plus à cœur à André Masson : le paysage.

GEORGES LIMBOUR.

★

FICHE BIOGRAPHIQUE

Né le 4 janvier 1896 à Balagny (Oise). Passe sa jeunesse à Bruxelles. Étudie la peinture à l'Académie Royale des Beaux-Arts à Bruxelles, puis la fresque à l'École des Beaux-Arts à Paris; Atelier Beudoin.

Voyage à pied en Italie, puis séjourne en Suisse, près de Berne.

Fait la guerre, est réformé et séjourne à Céret.

Revient à Paris où il se lie avec les poètes Limbourg, Leiris, Desnos. Leur groupe rencontre en 1924 Breton et Eluard, et Masson adhère au Surréalisme avec ses amis poètes. S'en sépare en 1929 environ mais expose encore quelquefois avec les surréalistes.

A passé la guerre en Amérique.

Très nombreuses expositions à Paris, Londres, Bâle, New-York, etc... A illustré des ouvrages nombreux de Desnos, Limbourg, Leiris, Bataille, Duthuit, Malraux, Tzara, etc...

A fait de nombreux décors de théâtre.

L'article de notre collaborateur, M. Robert Goldwater sur le papier collé aux États-Unis nous est parvenu trop tard pour ce numéro. Nous le publierons dans nos prochaines « Chroniques ».

Dans le prochain numéro, nous publierons également un étude sur l'œuvre de Sophie Tauber Arp dont une grande exposition vient d'avoir lieu au Brésil.

L'EXPOSITION QUI NE FUT JAMAIS FAITE



COROT. La gitane à la fontaine

(Philadelphia Museum of Arts)

L'exposition de Maîtres Français (De David à Rousseau) choisis parmi les collections américaines, que nous avons admirée à l'Orangerie l'été dernier, nous a fait songer à tous les trésors de cette époque qui appartiennent aux collectionneurs des États-Unis et aux chefs-d'œuvre qui ne nous furent pas envoyés. Le choix de l'Orangerie offrait un exemple typique de ce que Broadway qualifie, dans son argot de théâtre, le « système stellaire ». En d'autres termes, négligeant les œuvres moins spectaculaires qui, comme ferait un théâtre de répertoire, forment une véritable

anthologie du passé, le choix des organisateurs s'est fixé sur les noms les plus connus et sur les toiles les plus célèbres. Si cette sélection de maîtres français du dix-neuvième siècle, dans les collections américaines, s'était, au contraire, établie suivant un répertoire, nous aurions eu, enfin, l'Exposition qui ne fut jamais faite!

Seul un Européen exceptionnellement bien informé peut avoir une idée du rôle que jouent les œuvres de cette époque dans les collections américaines. Après avoir accepté le choix de l'Orangerie avant 1830, l'organisateur de cet inventaire commencerait par le Musée des Beaux-Arts de Boston. Ceci pour la bonne raison que cette ville figure parmi les premiers acheteurs de l'École de Barbizon dont ses collections s'enrichissent rapidement. Après un voyage en France en 1855, William Morris Hunt dont Millet cite comme le « meilleur et le plus intime » de ses amis, entreprit une campagne tenace en faveur de ses contemporains en France dont l'audace ne suscitait qu'hostilité à cette époque. Conférencier persuasif, il sut convaincre plusieurs membres de l'élite bostonienne que ces artistes devaient, sans aucune hésitation, être considérés comme des maîtres. Sur la foi de cette affirmation le collectionneur Quincy Adams Shaw acquérait, à lui seul, dès 1870, cinquante-deux toiles et dessins de Millet qui, soit dit en passant, ne figuraient pas à l'Orangerie. On aurait pu choisir au moins une ou deux œuvres de ce peintre, à notre avis. La même collection du Musée de Boston aurait fourni un Théodore Rousseau, absent de l'Orangerie, lui aussi, et peut-être un Michel. D'autres peintres de Barbizon auraient été choisis à Boston, que ce soit Diaz et son « Sentier dans les bois », Dupré ou Decamps. Ou encore, nos recherches s'orientant vers d'autres villes, nous aurions trouvé la même époque largement représentée dans deux institutions indépendantes de Philadelphie, le Musée Municipal et l'Académie des Beaux-Arts. En fait, bien

MILLET. Les voleurs de nids

(Philadelphia Museum of Arts)



avant que sa collection de l'École de Barbizon ne soit léguée à l'Académie en 1885, Henry C. Gibson, mécène de Philadelphie, avait fait construire une série de chapelles pour y exposer ses toiles. William H. Vanderbilt, un collectionneur qui ressemblait à un pirate, possédait des Corot, des Daubigny, des Diaz, des Decamps et des Millet tandis qu'un ancien secrétaire de l'Amirauté, A. E. Borie, de Philadelphie, achetait, dès 1867, des œuvres de l'École de Barbizon à côté de valeurs moins sûres.

Fidèles à notre système de répertoire, nous trouverons les prédécesseurs des Impressionnistes, Boudin, Daubigny et Jongkind, tous mis à l'Orangerie, admirablement représentés avec *Les Moulins de Dordrecht* par Daubigny à l'Institut des Beaux-Arts de Détroit, les marines de Boudin au Metropolitan Museum et le *Clair de lune en Hollande* de Jongkind au Musée de Boston. Quant à Courbet, si mal représenté l'été dernier, on pourrait choisir sa *Côte Normande* au musée de Smith College et deux ou trois pastorales et sous-bois du Metropolitan Museum. Enfin, nous trouverions sans peine des Constantin Guys, autre omission de l'Orangerie, dans ce musée admirablement conçu, l'Institut des Beaux-Arts de Chicago. En outre, quel que soit l'intérêt suscité récemment par l'Exposition de la collection Courtauld à Paris, nous sommes prêts à parier qu'en fait d'Impressionnistes, la collection Havemeyer du Metropolitan Museum offrirait un ensemble encore plus remarquable et il ne faudrait pas oublier que les origines de cette collection avaient plus de quarante ans d'avance¹ sur les débuts de la collection anglaise. De quoi se compose donc le legs Havemeyer? A part quelques toiles du début du XIX^e siècle, dont vingt Courbet et neuf Corot, elle comprend le nombre stupéfiant de trente-six Degas, huit Manet, huit Monet, cinq Cézanne à côté de l'inoubliable *Madame Charpentier* de Renoir et d'autres œuvres du même maître. Et pourtant, pour quelque raison inexplicable, aucun Impressionniste de cette collection ne figurait à l'exposition de Paris qui comprenait cependant quelques-uns de ses admirables Daubigny. Pourquoi pas *La Grenouillère* de Monet, le *Portrait de Mme V.* par Manet, ni ses magnifiques Pissarro, ni ses nombreux Sisley, autre omission curieuse de l'Orangerie? *Le Bon Bock* de Monet appartenant à l'importante collection Tyson de Philadelphie, eût été une révélation tandis qu'un emprunt à la collection Walters² de Baltimore, également commencée à l'époque où les Impressionnistes étaient encore inconnus, eut rehaussé de son éclat la gloire de Pissarro.

Pour conclure, nous aurions choisi au moins une des aquarelles de Rodin dans la collection Alfred Stieglitz, dispersée aujourd'hui au Musée de Philadelphie, au Metropolitan Museum et à la Fiske University dans le Tennessee. Ce qui eut permis au



CLAUDE MONET. La Grenouillère (Metropolitan Museum, N. Y. Coll. Havemeyer) Photo Durand-Ruel

PAUL CÉZANNE. Portrait de Madame Cézanne au fauteuil rouge. (Boston, Museum of Fine Arts)

public européen de découvrir un grand animateur, photographe de métier, qui fit connaître les successeurs de l'École de Barbizon, de Henri Rousseau à Matisse et Picasso et cela quelque cinq ou six ans avant la célèbre Armory Show de 1913. En réduisant peut-être quelque peu le nombre des « étoilles » et en éliminant quelques dessins, l'éclat de l'ensemble ainsi réuni ajouterait à la gloire de l'exposition qui nous fut offerte l'an dernier. Mais quelle fête pour les yeux, cette exposition qui ne fut jamais faite!

J. MELLQUIST.

1. Pour expliquer l'importance primordiale de la collection Havemeyer, il faut savoir qu'elle a bénéficié des conseils d'experts de premier plan comme Mary Cassatt, qui fut pour Madame Havemeyer une amie de toujours, et Paul Durand-Ruel qui, après avoir amené ses Impressionnistes à New York pour la première fois en 1886, ne cessa de guider le magnat du sucre dans le choix des œuvres les plus audacieuses de ses contemporains.

2. Mr. Walters fils bénéficia, lui aussi, des conseils de ce marchand de tableaux prophétique qu'était M. Durand-Ruel.



LES LIVRES D'ART

CHIRICO

M. James Thrall Soby vient de publier un ouvrage remarquable à tous points de vue sur la première époque de Giorgio de Chirico, inventeur de la *pittura metafisica* et précurseur du Surréalisme. Le comportement odieux de cet Artiste ne doit pas nous faire oublier son quart d'heure de génie, les chefs-d'œuvre qu'il a peints dans sa jeunesse, à Paris et à Ferrare, de 1912 à 1918. Ces œuvres resteront. Il suffit de regarder les nombreuses illustrations en noir et en couleurs dont l'Auteur a enrichi son ouvrage, pour ne plus avoir le moindre doute à ce sujet. Les *Souvenirs d'Italie*, les *mannequins*, les *intérieurs métaphysiques* sont parmi les œuvres les plus étonnantes que nous

tous ses tableaux signés Giorgio de Chirico (et non pas G. de Chirico) étaient faux. Or, toutes ses premières toiles et particulièrement les *Souvenirs d'Italie* peints en 1911-1913 sont signées Giorgio et même Giorgio (avec un e muet) de Chirico. Bien que sa mauvaise foi soit connue désormais du monde entier, la cour d'Appel de Rome lui a donné tout récemment raison. Il prétendait n'avoir jamais peint un tableau qu'il avait lui-même vendu à un collectionneur de Gênes, en 1932 ou 1933. Il s'agissait d'une réplique car à ce moment-là Chirico ne possédait certainement pas une œuvre ancienne. Évidemment, si on lui avait donné tort, les faussaires auraient repris courage et jeté des milliers de faux tableaux sur le marché. Mais cette considération a sans doute

échappé au Tribunal qui tout simplement n'a pas osé reconnaître qu'un artiste puisse mentir lorsqu'il prétend qu'un tableau n'est pas de lui. Il est difficile à un juge de penser qu'un grand artiste (ou qui a été tel) peut être aussi une canaille. Et pourtant il doit avoir entendu parler de Cellini, du Caravage, de tant d'autres célèbres aussi bien pour leur génie que pour leurs crimes.

C'est quand même une bien pénible histoire que celle de ce peintre qui a eu tort de survivre à son génie. (Mais peut-on lui en vouloir?) Sans doute il n'est pas le seul. André Derain, Vlaminck, Balla, Utrillo, et bien d'autres, ont été ou sont encore dans le même cas. Que serait devenu Modigliani, s'il n'était pas mort en 1920? Et Soutine, dont les dernières œuvres sont déjà si faibles?

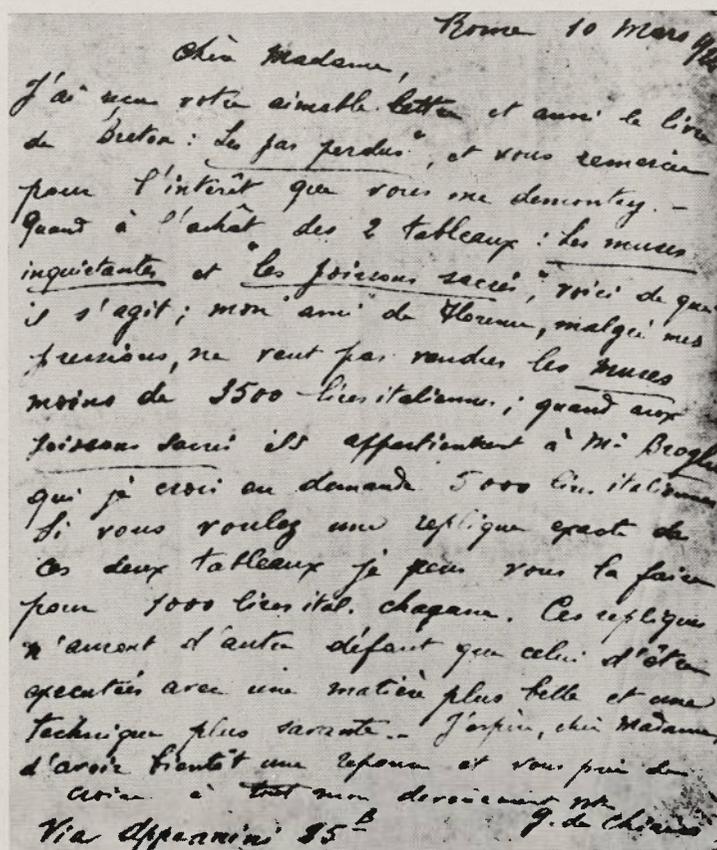


LAURENS

Marthe Laurens vient d'éditer le premier volume du grand ouvrage qu'elle a décidé de consacrer à l'œuvre de son mari. Ce premier volume, qui comporte presque deux cents reproductions, constructions, sculptures polychromes, reliefs polychromes, sculptures, gravures, dessins, papiers collés exécutés de 1915 à 1924, n'est pas seulement un document indispensable à tous les amateurs. C'est aussi un témoignage d'amour, combien émouvant... L'ouvrage est pré-

cedé de « quelques notes sur la vie et l'œuvre d'Henri Laurens. La création qu'il apportait en toutes choses, ne permettait pas de les publier plus tôt ». Sur l'homme, Marthe Laurens n'a écrit qu'une page, une seule. Elle n'a certes pas voulu écrire une belle page, mais pouvait-elle s'en empêcher? « Autant qu'on puisse le dire d'un être humain, il était heureux. Il était si simple; une fleur, une feuille, une tige le comblait. Un paysage prenait pour lui toute sa signification lorsque les hommes y avaient œuvré. Lui qui avait tant souffert dans son corps et qui plaisantait devant l'ami qui l'avait tant de fois opéré, en disant « qu'il était en pièces détachées », était plein d'indulgence pour autrui et devant l'effort sincère d'un homme il disait : « chapeau bas ». Jamais une plainte ne s'est élevée de lui contre son sort, la maladie était une chose et la vie une autre. A Georges Braque, venu prendre de ses nouvelles, il répondit un jour : « Oh, pour moi cela va très bien, mais c'est mon bras qui ne va pas ». Il donnait en toute confiance et abandon à quelqu'un le soin de la maladie et il ne s'en occupait plus. Rien ne pouvait entamer son désir de créer. Il pensait qu'on pouvait travailler dans n'importe quel état. Et la nature, comme pour être avec lui d'accord, l'avait fait naître très beau, grand et fort comme un chêne et les mains douces, et ses maux physiques nul n'y pensait... ». Quant à l'œuvre d'Henri Laurens, des années 1915-1922, on aurait tort de ne voir en elles qu'un reflet des préoccupations et des recherches des peintres cubistes, notamment de Picasso et de Braque. Évidemment, il ne pouvait ne pas se poser les mêmes problèmes, mais ces problèmes qui étaient abstraits pour les peintres, se présentaient à lui, sculpteur, sous une forme concrète. Si le peintre peut se satisfaire d'une allusion, le sculpteur, lui, doit aller jusqu'au bout. Ses recherches n'étaient d'ailleurs pas sans profit pour les peintres à qui il a pu montrer les véritables limites du cubisme. Il rêvait aussi de faire de la peinture et de la sculpture une seule chose, et ses « pierres » sont beaucoup plus que peintes : il découpait la forme dans la couleur, échappant ainsi aux dangers d'un art qui malgré tout serait devenu fatalement décoratif.

ait données la peinture dans le premier quart du siècle. Toute méfiance ou perplexité à leur égard est aujourd'hui absurde. L'immense travail de recherche auquel s'est livré M. Soby n'est donc pas inutile. Il aurait pu peut-être faire encore un petit effort et nous donner le catalogue complet de cette étonnante période. Il est encore possible aujourd'hui de distinguer les tableaux originaux des centaines de répliques faites par l'Artiste et des faux qui sont moins nombreux que l'Artiste le prétend. La fureur de Chirico contre tous ceux qui ont gagné de l'argent sur son dos peut en partie se comprendre. Mais quant aux faux dont il se plaint, il est temps de lui dire que c'est lui-même qui a donné le mauvais exemple, en proposant aux collectionneurs et aux marchands, dès 1924, des répliques de ses toiles. (Nous reproduisons ici une lettre qu'il adressait de Rome à Mme André Breton, en lui proposant pour mille lires des copies de deux de ses plus célèbres toiles.) Mais il y a pire. M. Chirico n'hésite pas à prétendre qu'un tableau authentique est faux et à certifier par contre originale une copie souvent antédaturée par lui-même. Et cela pour le plaisir d'induire en erreur l'acheteur éventuel. Tout récemment, il a prétendu que



LÉGER

Grâce à M. André Verdet, Fernand Léger a pu nous laisser son testament spirituel. « En bavardant avec Léger » est le sous-titre du livre qu'il vient de publier aux éditions Pierre Cailler de Genève. M. Verdet, après avoir précisé en une longue et vivante préface l'apport particulier de Léger à

NOUS EXIGEONS LA VÉRITÉ
SUR LA « VÉNUS » DU GIORGIONE

Il y a quelques mois j'ai rencontré à Paris, au café « Deux Magots » un critique allemand qui est le plus connu des écrivains d'art d'Outre-Rhin et le plus digne d'estime. Aux basards de la conversation, il me confia qu'en 1931, en photographiant aux rayons X la célèbre « Vénus » du Musée de Dresde, on avait constaté que la partie droite du tableau avait été repeinte, deux siècles après la mort du Giorgione, par un peintre anonyme à la demande sans doute du seigneur qui était à ce moment-là le possesseur du chef-d'œuvre de l'école vénitienne. Entre autre, des petits amours qui folâtraient autour de la Vénus endormie dans le ciel qui nous apparaît aujourd'hui un peu vide, avaient disparu. La question s'était posée s'il fallait rendre au tableau son aspect authentique. La crainte de l'abîmer aux cours des travaux de restauration, conseilla à la commission nommée par le Musée de ne rien faire et de ne rien dire. Le secret depuis n'a été violé que par l'indiscrétion de notre ami, lequel, il y a quelques semaines, nous écrivait à peu près ceci : « Je ne peux vous envoyer le papier que je vous avais promis sur la « Vénus » de Dresde. Le Musée, auquel j'avais très poliment réclamé les radiographies du tableau, n'a même pas répondu à ma lettre ».

Je ne comprend pas la crainte du Musée allemand. Même si la prudence conseillait de laisser le tableau tel qu'il nous est parvenu, peut-on nous cacher la vérité sur les outrages qu'il a subis? Si on apprenait demain que la « Gioconda » à l'origine était nue, et quelle avait été habillée deux siècles plus tard, faudrait-il garder le secret de crainte de nuire au mythe populaire de la souriante Florentine? Je ne le pense pas. Personne n'a le droit de garder un tel secret. Le Musée de Dresde nous doit la vérité sur le chef-d'œuvre du Giorgione. Nous avons le droit et le devoir de l'exiger.

GUALTIERI DI SAN LAZZARO.

LES LIVRES D'ART

la peinture contemporaine, nous rapporte fidèlement tout ce que le Maître lui disait sur les sujets les plus divers, au cours de leurs entretiens. Léger, qui était peintre jusqu'au bout des ongles, ne parlait bien entendu qu'en peintre. « Quand j'ai bâti les *Constructeurs* — disait-il à Verdet — je n'ai pas fait une seule concession plastique. C'est en allant chaque soir à Chevreuse, en voiture sur la route, que cette idée m'a pris. » Contre le soit-disant réalisme socialiste, Fernand Léger a défendu jusqu'à son dernier jour le seul réalisme qui soit digne d'être pris en considération, le réalisme de l'objet. « Chaque époque a son réalisme — préchait-il à ses élèves —. Celui des impressionnistes est très différent du nôtre. Le signe plastique de notre temps, c'est la libération de l'objet en tant que valeur plastique; il a une valeur en lui-même qu'il était nécessaire de mettre en valeur. En cela réside le nouveau réalisme ». Par rapport au réalisme de Léger, le réalisme socialiste imposé par Moscou n'est que de la mauvaise peinture bourgeoise.

La seule peinture communiste de notre siècle est celle de Léger qui n'a jamais fait de concessions. Le peintre ouvrier, le peintre paysan a été Fernand Léger. On peut peut-être dire de certaines de ses grandes compositions ce que Léger lui-même disait des maîtres de la Renaissance : « C'est finalement pompeux, leurs trucs ». Mais presque toujours le sens plastique s'impose à sa « pompe » prolétaire. Il nous apparaît alors comme une espèce de Cimabue du communisme. Mais y aura-t-il jamais un Giotto?

Je devrais aussi rendre compte du livre de M. Pierre Descargue, qui vient de paraître aux « Éditions du Cercle d'Art » et qui est le livre le plus important paru à ce jour sur Fernand Léger.

S. L.

1. Giorgio de Chirico, by James Trall *Soby* (The Museum of Modern Art, New-York).
2. Henri Laurens, sculpteur. (Se vend chez P. Berès, « La Palme », 1, rue Beaujon, Paris).

KARSKAYA

C'est un fait désormais évident que la préoccupation majeure des peintres les plus actuels est celle de la matière chimique qui doit nourrir leur propre vision picturale. Non la matière chimique avec laquelle on peint, mais bien la matière chimique à peindre. Il ne s'agit plus d'une exploration dans le monde de la matière pour en tirer des moyens d'expression et de langage, mais d'une exploration de la matière pour en tirer les trames du récit. Héritiers directs de l'impressionnisme et de l'expressionnisme, l'incertain et le relatif, le changeable et l'aléatoire, pour toucher enfin la terre ferme, aborder à une vision sûre, doivent jouer avec les chiffres magiques et difficiles de l'absolu dans le relatif, jouer avec l'algèbre qui donne dans le variable les règles fixes du changement, de l'entrelacement, de l'interférence des formes, des géométries, des couleurs. Toutes les théories, toutes les esthétiques du demi-siècle ne tendent précisément qu'à transformer en synthèse un mode de concevoir typiquement et fatalement analytique, transformation qu'elles visent à obtenir en prêtant à la forme, à la vision désintégréées une série de conceptions philosophiques et poétiques qui leur restituent leur support. Il apparaît aujourd'hui évident que les artistes les plus valables, les plus actuels vont chercher ce support dans la substance chimique, tout au fond, au delà du désintégrable, dans un grain, ou dans un filament qui constituent un point d'appui impossible à désintégrer. Les toiles de Karskaya ne laissent aucun doute : c'est à cette sphère qu'appartient sa recherche, soit que la matière nous apparaisse comme une chaux blanche tourmentée jusqu'à son extrême expression, soit que cette

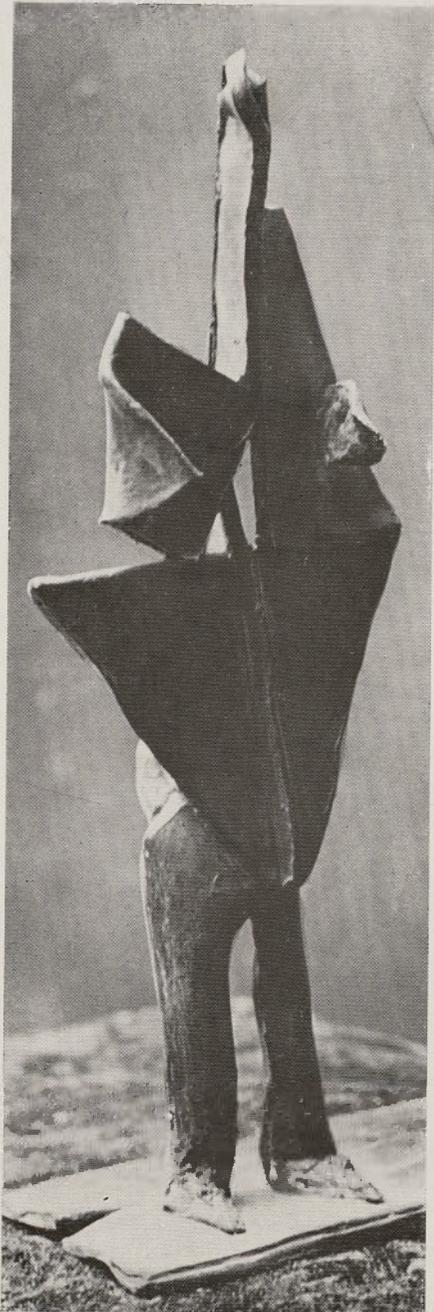
matière s'adoucisse en une zone plus idyllique de couleurs apaisées. C'est un autre fait d'évidence qu'avec une telle façon de concevoir la peinture, la question du figuratif et du non-figuratif se trouve dépassée, bousculée et privée de tout sens. Le démon philosophique suggère aux mieux inspirés que la réalité est infinie en deçà et au delà, et qu'une pensée, un geste, une forme conçus seulement par l'esprit sont aussi concrets et pourvus de poids et de volume qu'un objet bien visible et pondérable, et qu'en même temps l'objet bien visible et pondérable est autant conçu par l'esprit dans la zone du non-poids et du non-volume que la pensée pure, la forme pure conçue par l'esprit. C'est pour une exploration plus ambitieuse que l'homme s'est embarqué : il s'agit, avec l'analyse poussée au maximum, jusqu'au « non plus ultra », de toucher le grain, le filament, non altérable, non désintégrable, spirituellement sacré et intouchable, de ce monde, de cette matière au milieu de laquelle le créateur a voulu nous jeter. Mystique d'une matière à recomposer suivant un sens unique, inaltérable? Cette préoccupation est clairement dénoncée dans les tableaux de Karskaya. Ce grain, ce filament, cette poignée de grains, cet entrelac de filaments appartiennent-ils à l'esprit qui rêve ou à un fruit, un objet, un paysage, un organisme humain? ou a-t-on voulu dire qu'ils appartiennent à tout un monde que nous essayons de sauver comme la création finalement ramenée à son inaltérable synthèse au bout du geste extrême de l'analyse? C'est à tout cela que l'on songe devant les toiles de Karskaya.

BENIAMINO JOPOLO.

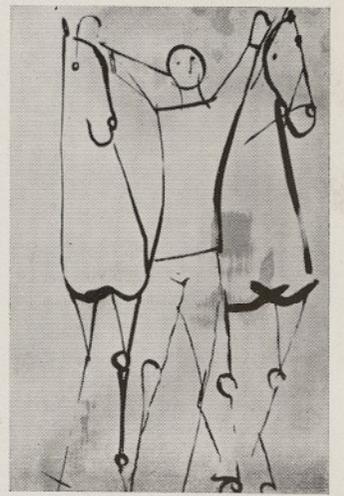
KARSKAYA. Lettres sans réponse. Paris, 1955



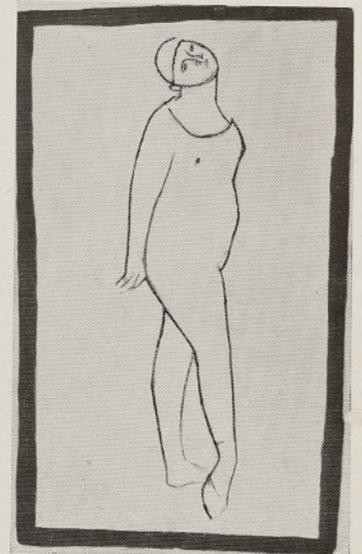
MUSÉES ET GALERIES



← GERMAINE RICHIER. Le crochet. Bronze, 1955.
(Exposition à la Hanover Gallery, Londres. Photo Brassai)



MARINO MARINI. Lithographies originales en couleurs



(Exposition chez Berggruen, Paris)

MUSÉE D'ANTIBES. Exposition Magnelli. De gauche à droite :
M. de la Souchère, Mme Cuttoli, Magnelli, Georges Salles, le maire d'Antibes,
le docteur Laugier.



JORN. Peinture. 1955
(Gal. Naviglio, Milan)



