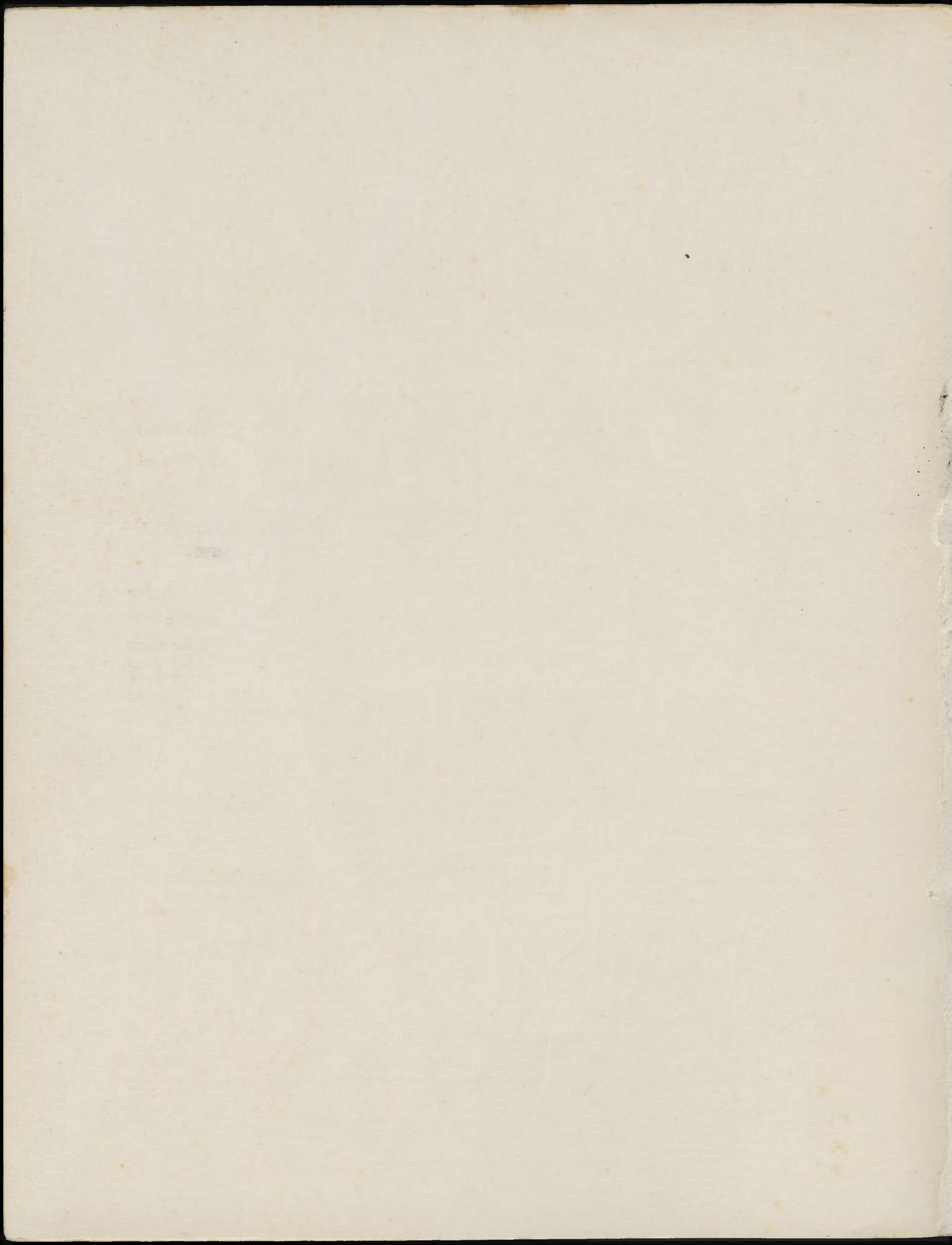




· SINGLES · AVANT · 1959 · XLI ·





à M<sup>r</sup> San Lazzaro

# XX<sup>e</sup> siècle

Nouvelle série - XXI<sup>e</sup> Année - N<sup>o</sup> 13 Noël 1959

Cahiers d'Art bi-annuels publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

## VINGT ANS AVANT

VINGT ANS AVANT par PIERRE GUÉGUEN	3
L'ART CONCRET par KANDINSKY	9
MES GRAVURES SUR BOIS par KANDINSKY	11
BONNARD L'ENCHANTEUR par PIERRE GUÉGUEN	13
MATIÈRES NOUVELLES par G. BUFFET-PICABIA	17
TIBIIS CANERE par JEAN ARP	24
LA FORME HUMAINE A L'INFINI par GEORGES HUGNET	27
JE RÊVE D'UN GRAND ATELIER par JOAN MIRÓ	29
PRENEZ GARDE A LA SCULPTURE par P. COURTHION	33
TROIS SCULPTEURS ANGLAIS par SIR HERBERT READ	42
LE RÉALISME CONSTRUCTEUR PAR GABO ET PEVSNER	44
PICASSO ET LA FIGURE HUMAINE par P. FIERENS	45

CES ARTICLES SONT EXTRAITS DE LA PREMIÈRE SÉRIE DE XX<sup>e</sup> SIÈCLE PUBLIÉE AVANT 1940

DIRECTION : 14, RUE DES CANETTES, PARIS-6<sup>e</sup>  
Deux numéros doubles par an :  
Abonnement pour 1960 : 5.800 F, 58 NF. Étranger \$13  
PRIX DE CE N<sup>o</sup> DOUBLE : 3.000 F. 30 NF.

EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE  
F. HAZAN, 35, RUE DE SEINE, PARIS.

ALLEMAGNE  
DOCUMENTE VERLAG WEINGARTENSTRASSE 8  
OFFENBURG  
Abonnement 1960 : 58 D.M.  
PREIS DER DOPPELNUMMER 30 D.M.

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

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

PAYS-BAS  
L. J. C. BOUCHER, NOORDEINDE 39A  
LA HAYE

SUÈDE  
CHARLES PORTIN, BASTUGATAN 40  
STOCKHOLM SÖ

SUISSE  
FOMA S. A. 7 AVENUE J. J. MERCIER  
LAUSANNE

U.S.A.  
WITTENBORN, INC.  
1018 MADISON AVENUE NR. 79 STR.  
NEW YORK. 21, N.Y.

CHRONIQUES DU JOUR. *Documenta II ou 20 ans après* (Pierre Volboudt). *320 peintres, 77 sculpteurs* (J. Mellquist). *Chagall : bilan d'une exposition* (François Mathey). *Les sculptures frontales de Consagra* (Lionello Venturi). *Marcel Duchamp : une gifle à Paris?* (Robert Lebel). *Gravures de Music* (P. Guéguen). *Pierre Soulages* (Jean Grenier). *Maria Bonomi* (Franco Russoli). *La peinture italienne aux États-Unis* (Dore Ashton). *Un apôtre : Torrès-Garcia* (Jean Cassou). *Le nouveau colloque avec Lipchitz* (P. Guéguen). *Situation de l'art : l'opinion de Pierre Loeb. Assetto et ses conquêtes périlleuses* (André Verdet). *Man Ray* (Mellquist). *La collection Gildas Fardel* (Luc Benoit). *Braque et la poétique du vol* (P. Volboudt). *Art Mural-Hartung à Antibes* (A. Verdet). *Sima* (André Verdet). *Kupka* (R. Boullier). *L'Art en Israël* (Cl. Rivière). *L'art brut à Vence* (Ribemont-Dessaignes). *L'été à Paris* (R. Berger). *Biennale de Paris*.

CE NUMÉRO COMPORTE 150 REPRODUCTIONS EN NOIR, HUIT QUADRICHROMIES (KANDINSKY, BONNARD, MIRÓ, PICASSO, CHAGALL, SOULAGES, TORRÈS-GARCIA, ASSETTO)

SEPT GRAVURES (BOIS ET LINOLÉUMS) EN NOIR ET EN COULEURS (HENRI MATISSE, KANDINSKY, MAGNELLI, ARP, MAX ERNST, MIRÓ, LAURENS). *D'après la première série de "XX<sup>e</sup> Siècle"*

UN POCHOIR : MUSIC. UN BOIS EN COULEURS : CONSAGRA

UNE LITHO ORIGINALE EN COULEURS par SOULAGES

Le prochain numéro de «XX<sup>e</sup> Siècle» paraîtra en Mai 1960

*Il y a vingt ans, XX<sup>e</sup> Siècle, à peine âgé de deux ans, devait se saborder devant le cataclysme qui aurait dû imposer au monde, pour mille ans, l'art selon Hitler.*

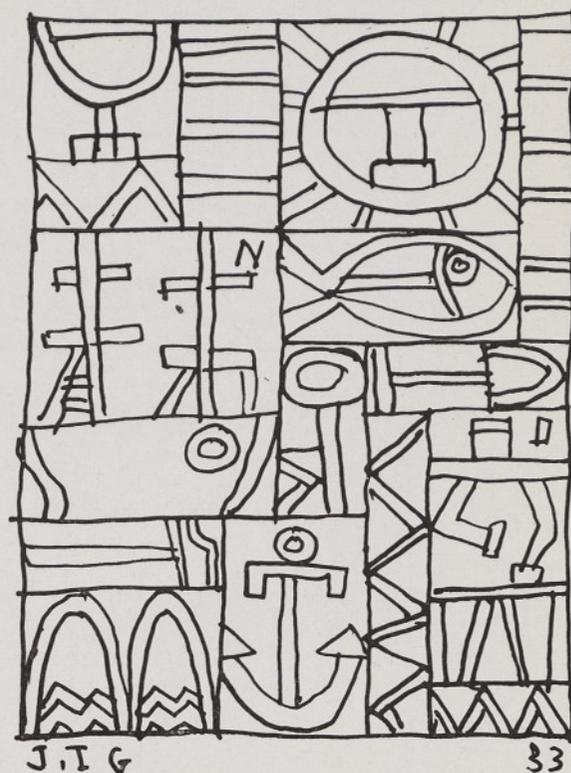
*Faut-il nous demander si, sans la guerre, cette revue aurait pu continuer de paraître, régulièrement, comme elle avait pu le faire pendant deux ans, grâce à l'aide de nos amis Zwemmer de Londres et Nierendorf de New-York, qui nous avaient commandé une édition anglaise? Il nous suffit de constater qu'elle a existé et qu'elle n'a pas attendu la « nouvelle vague » pour jeter quelques regards hors de France. C'est peut-être nous qui avons signalé aux Anglais l'existence d'Henry Moore, de Ben Nicholson, de Barbara Hepworth et aux Américains l'œuvre de Pevsner, de Gabo, de Arp, de Marino Marini, de Vieira da Silva. Rares étaient alors les marchands de tableaux avisés, et presque tous les « grands électeurs », qui, aujourd'hui, mènent le bal, se tenaient encore, il y a vingt ans, de l'autre côté de la barricade.*

*Ce retour en arrière que nous venons de faire en publiant des extraits du XX<sup>e</sup> Siècle d'avant-guerre a donc un double but : permettre à nos lecteurs nouveaux de mieux nous connaître et nous rappeler à nous-mêmes le but de notre mission qui, depuis vingt ans, n'a guère changé. Il n'y a jamais eu et il n'y aura jamais pour nous une tendance plus valable qu'une autre : en même temps que la grandeur de Kandinsky, nous avons reconnu celle de Bonnard, que nous avons rendu, pour ainsi dire, à l'avant-garde. Nous agissions ainsi par un sentiment de justice, sans nous rendre compte, évidemment, du rôle que l'œuvre dernière de Bonnard jouerait dans l'avenir.*

*Cette justice que nous avons rendue, il y a vingt ans, aux vieux maîtres, nous la devons aujourd'hui aux jeunes. Jamais la condition de l'artiste ne fut aussi tragique. Il ne peut se mesurer ni avec le monde extérieur, ni avec le passé, il lui faut être son propre maître et trouver en lui-même le sens de son propre message. La liberté l'a conduit à cette impasse, à ce qui nous semble une impasse jusqu'à ce qu'elle nous apparaisse soudain une « voie royale », mais qui, pour le plus grand nombre, reste malheureusement sans issue.*

*C'est donc aux jeunes, sans souci d'âge ni de nationalité, aux jeunes dont dépend l'avenir de l'art, que sera consacré, en grande partie, notre prochain numéro.*

XX<sup>e</sup> Siècle.



Dessin de Torrès Garcia. 1933.

# Vingt Ans avant

par Pierre Guéguen

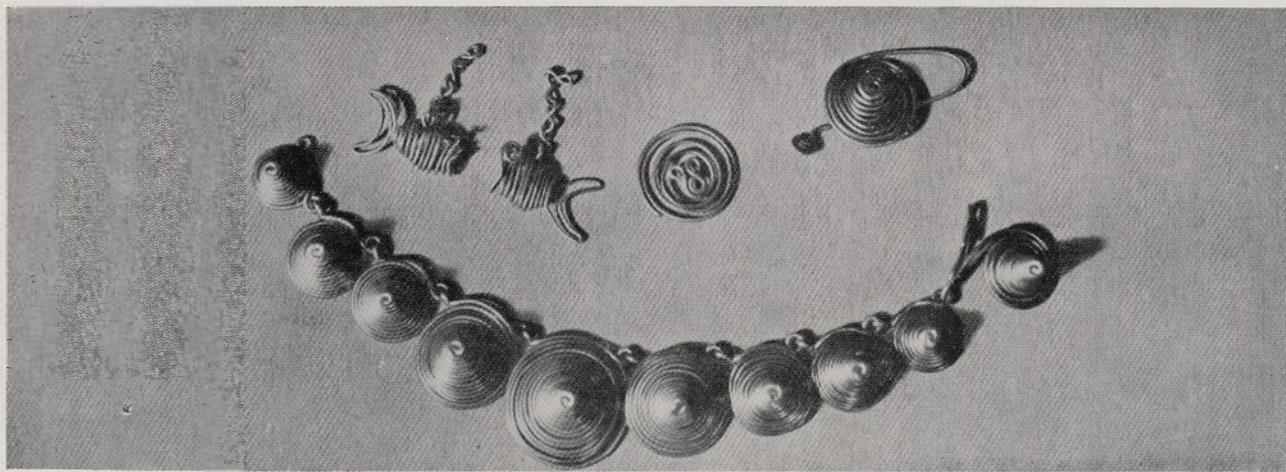
*La revue XX<sup>e</sup> Siècle naquit d'un siècle qui touchait à la quarantaine et auquel il reste encore quarante ans à vivre sauf désintégration nucléaire du monde, des calendriers et des chronologies. Elle se balance ainsi entre un passé et un avenir harmonieusement égaux, personnalité de vingt ans dont la taille a été grossie par le Double Numéro.*

*Dans notre civilisation de pensée imprimée, une revue de plus n'a guère d'importance : mais une revue d'art cela compte si elle remplit correctement sa tâche. Bien que la date des distributions de prix soit passée, demandons-nous sans trop de fausse modestie, si XX<sup>e</sup> Siècle n'a pas mérité quelque accessit !*

*La revue est née en 1938 des éditions Chroniques du Jour, fondées par San Lazzaro depuis déjà une dizaine d'années. Elle allait donc naturellement en suivre la ligne et la renforcer. Les Chroniques avaient publié, en littérature : James Joyce, Giorgio de Chirico, Boris Piliak, John dos Passos, Cingria, etc... En art, Salmon avait donné un Chagall, Eugenio d'Ors un Picasso, Paul Morand un Pascin, Carl Einstein un Braque, G. Charensol un Utrillo, Courthion un Campigli, Fry un Matisse, Paul Fierens un Severini et un remarquable Marino Marini. Des dessins de Cézanne, le Tintoret de la chapelle Saint-Roch, une Mystique Chinoise de Georges Duthuit, complétaient cet ensemble du mouvement artistique pendant les dix dernières années depuis la première guerre mondiale.*

*La revue nouvelle, ouverte à tous les artistes de talent de chaque pays, à toutes les tendances vivantes de l'art, avait l'originalité de donner dans tous ses numéros plusieurs originaux en couleur et en noir des meilleures œuvres contemporaines, « revenant ainsi, écrivait son directeur, aux belles traditions de l'édition d'art, avilie par trop de reproductions mécaniques ».*

*Le premier numéro avait déjà des noms brillants à son sommaire. Le Corbusier, architecte de choc, y parlait avec*



EXPOSITION  
SURREALISTE, mars 1938.  
Le couloir aux mannequins.  
A droite : La veuve par Max  
Ernst.

Bijoux de Calder, 1938.



EXPOSITION SURREALISTE, mars 1938. Le plafond et le brasero de la grande salle.

(Photo XX<sup>e</sup> siècle)

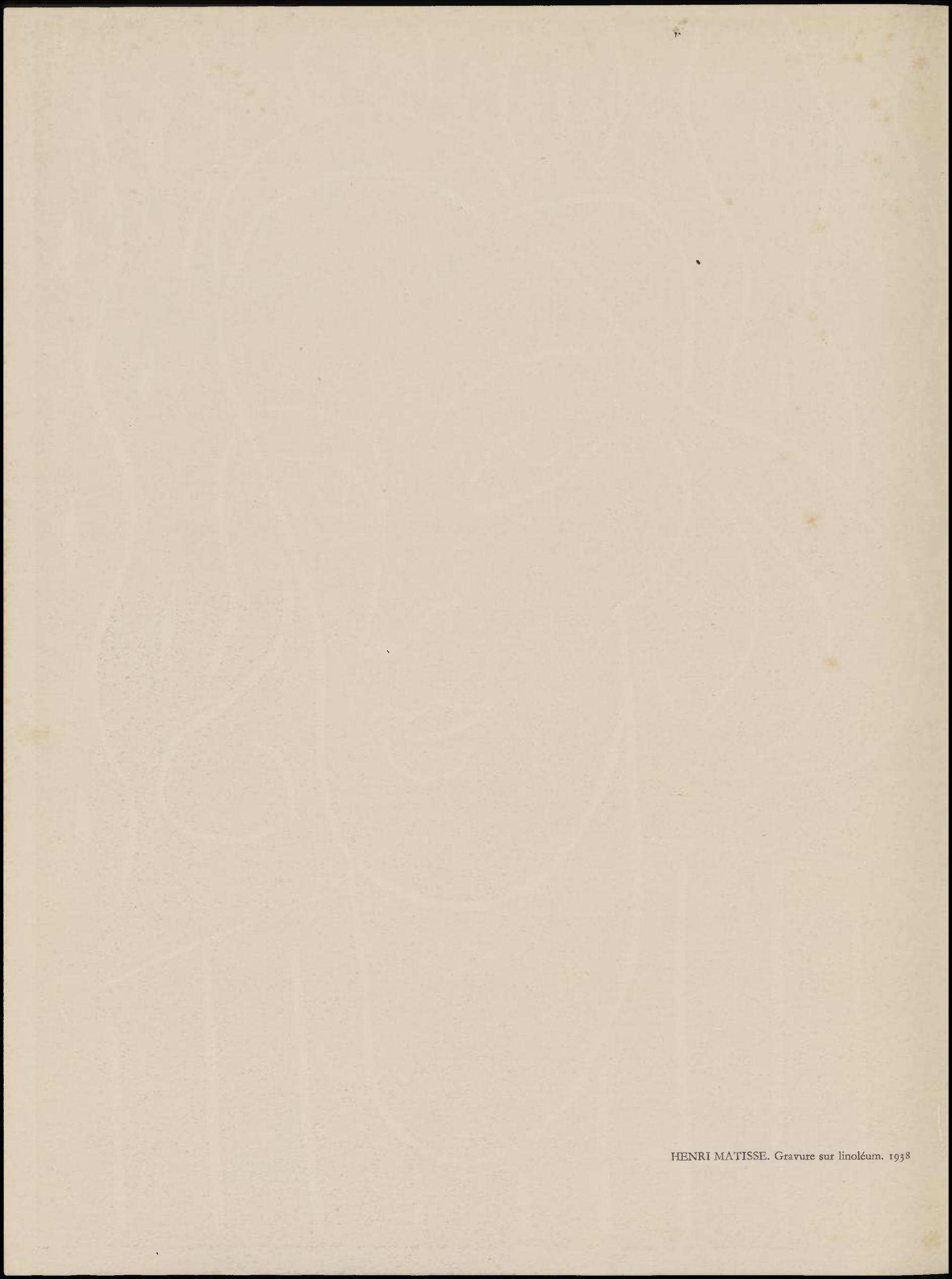


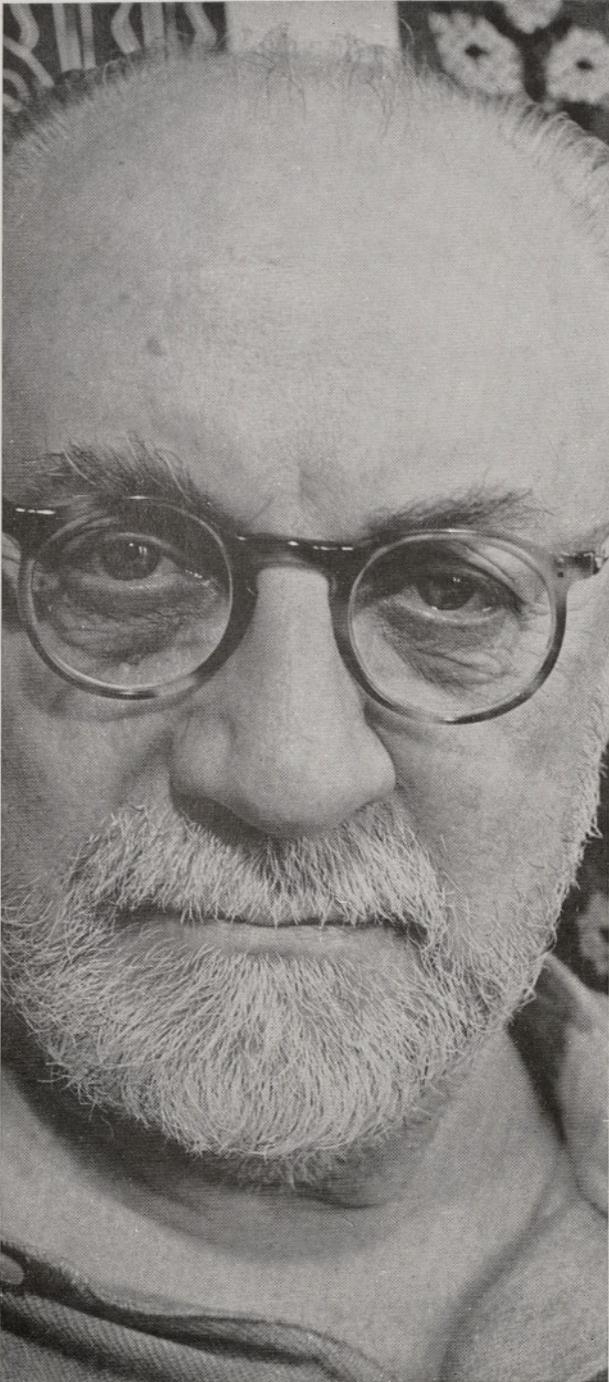
*sérieux de peinture, ce grand amour avec lequel il ne badina jamais. Arp racontait avec non moins de sérieux et une larme dans la voix, les années 1915-20, à Zurich, où il travaillait avec la chère Sophie Taeuber, aux premières œuvres tirées des formes les plus simples en peinture, en broderie et en papier collé. Giorgio de Chirico, idole alors des surréalistes et de tous les poètes, évoquait New-York : Ville-Vitrine, Ville-Devanture. Il affirmait qu'en Amérique hommes et objets perdent leur ombre, ce qui explique que, quelques années plus tard, il ait aussi perdu la sienne, — cette ombre, ce double que la Grèce avait doré, car il était né dans le paysage sacré et sacrament moderne d'Eleusis. Au près des ruines du temple, de leurs colonnes de marbre, s'élève en effet la colonne de briques d'une haute cheminée d'usine, que j'appelai, lors du congrès des C.I.A.M. en Grèce, où fut élaborée la fameuse Charte d'Athènes de l'urbanisme actuel : l'usine des Mystères... San Lazzaro, en présentant des bijoux de Calder insoupçonnés, montrait que le serpent de la Genèse revit dans les bracelets et les*

EXPOSITION SURREALISTE.  
L'ultra-meuble de Kurt Seligmann.



H  
M  
38





Henri Matisse en 1938

(Photo Blumenfeld)

colliers de nos Èves. Il notait avec humour que Calder, joaillier, possédait l'art difficile « d'enrouler les spaghetti autour de sa fourchette ». Au fond, c'est là un art de « mobiles », pré-italien, biblique. Et la pomme d'Adam n'est pas si loin.

Dans le second numéro, celui de mai 1938, Jacques Soustelle présentait le Musée de l'Homme ouvert au public le premier du mois ; Miró rêvait du grand atelier que Sert a bâti pour lui... vingt ans après. J'y donnai un fragment d'esthétique comme dans le numéro précédent et une étude sur : Bonnard l'Enchanteur. C'était en effet l'époque où Bonnard, apprécié certes, mais un peu noyé parmi les Nabis, prenait tout à coup la tête du peloton, avec les plus grands artistes de son temps. L'article m'avait été inspiré par une exposition Bonnard-Vuillard, rue de La Boétie. J'en profitai pour définir chacun des deux

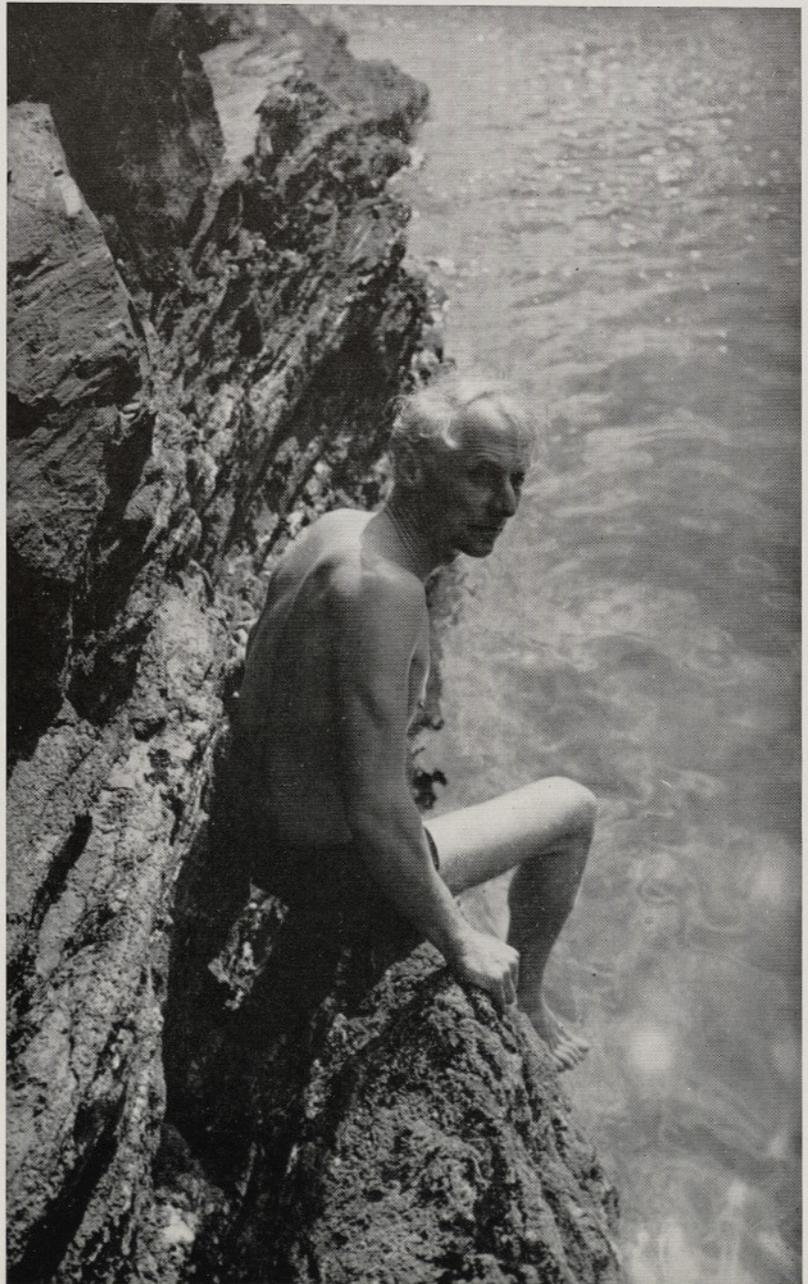
maîtres, en donnant la prééminence évidemment à Bonnard. Celui-ci m'écrivit, à la fois pour me remercier et pour prendre la défense de Vuillard, car il était l'Enchanteur au grand cœur.

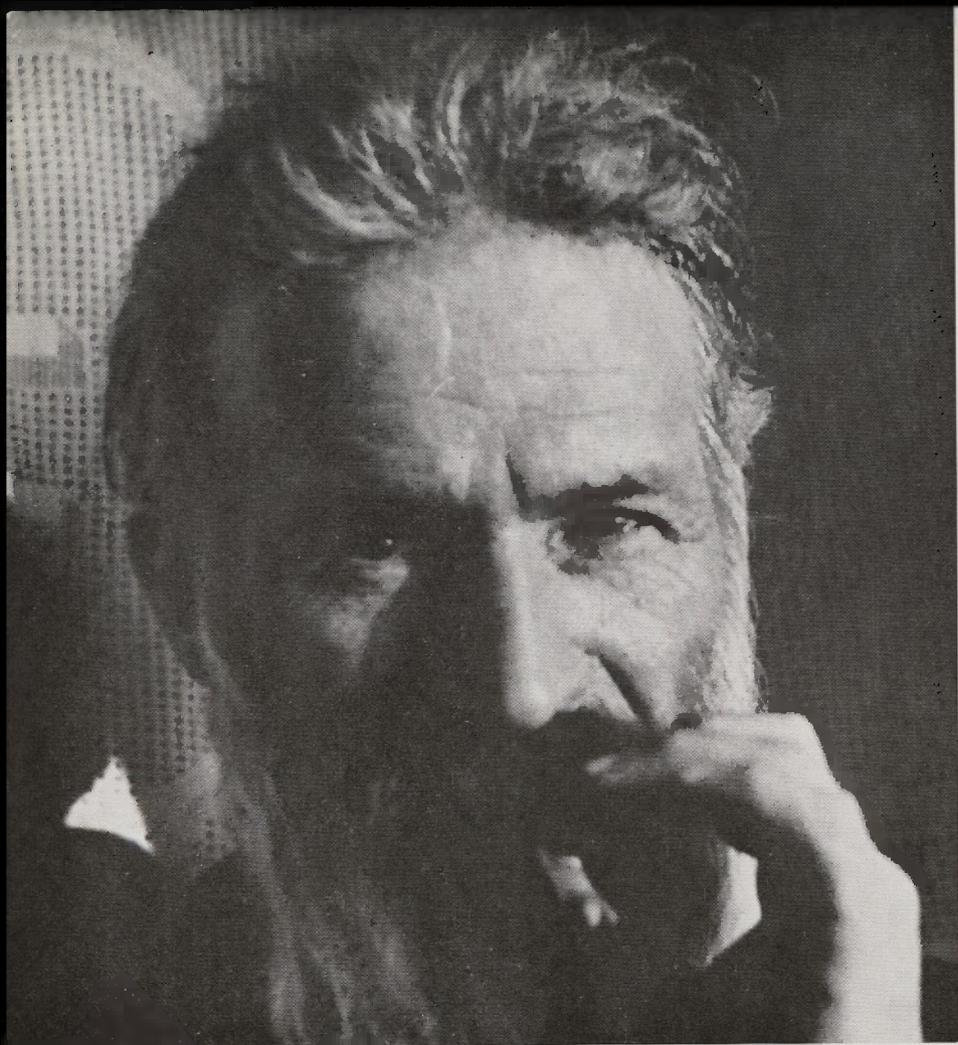
En 1939, la revue publia un numéro spécial sur la Sculpture. Arp, Brancusi, Chauvin, Freundlich, Henri Laurens, Maillol, Ben Nicholson, Moore, Hepworth, Marini, Max Bill, Pevsner, Vantongerloo, etc... y figuraient. Je n'y collaborai pas, ayant déjà beaucoup parlé dans les numéros précédents de sculpture, que je définissais tactilement un calcul de caresses, définition incomplète puisqu'il allait naître une sculpture métallique épineuse, rugueuse, déchirée et trouée, calcul d'écorchement et d'estrapade !

XX<sup>e</sup> Siècle avait fait une large part à l'art figuratif dont les ténors étaient alors en plein succès, récoltant le bénéfice de leur époque héroïque. La revue n'avait pas pour cela négligé les deux tendances nouvelles : l'Abstraction et le Surréalisme. Elle publia des pages admirables de Kandinsky, elle rendit compte de la dernière exposition sensationnelle du Surréalisme, à la Galerie Wildenstein, à Paris, et elle reproduisit nombre d'œuvres surréalistes. Aujourd'hui ce mouvement influe encore, indirectement, non sur ses peintres, mais sur l'art tachiste et informel. Sa littérature avait prêché, beaucoup plus qu'elle ne l'avait pratiqué, les mots jetés dans un chapeau ; mais ses propres artistes avaient peint très consciencieusement des œuvres

Max Ernst à Truro, Angleterre, été 1937.

(Photo Man Ray)





Brancusi en 1937.

(Coll. Istrati, Paris)

« léchées », que relevait une morphologie sexuelle (non livrée au hasard !). Avec beaucoup de fantaisie poétique, Breton et ses amis construisaient des Objets à Fonctionnement symbolique, mais avec lucidité, ils ne les assimilaient pas à des objets d'art. Il n'est pas sûr que, depuis, des épigones se sont embarrassés du même scrupule, et l'on sait d'autre part que Dali s'est offert une artillerie « royale » pour ses bombardements donquichottesques. L'acte automatique en peinture a pris, dans ces dix dernières années, une importance non seulement théorique, mais expérimentale de plus en plus grande.

L'architecture était sortie de son accroupissement. L'âge du Béton armé et des Grands Travaux, de la Machine à Habiter, du Pan de Verre, des Villes Radienses, commençait. Le Corbusier, par les conférences, les livres, les constructions dont chacune était un test, rejoignait les efforts du Stijl hollandais, du Bauhaus allemand, des Américains, les portant à une haute plasticité.

Bientôt allait prendre fin cette période effervescente, si riche en germes, que nous avons vus depuis lever en moissons, période symétrique à celle du début du siècle, où prirent naissance les grands mouvements révolutionnaires de l'art moderne.

Bientôt la deuxième Guerre Mondiale allait disperser les artistes, comme avait fait la première, mais non arrêter l'art. En sculptant des millions de morts par toute la terre, elle démontrait une fois de plus l'horreur de cette sculpture académique que le grand Brancusi appelait si justement : « une sculpture de cadavres ».

PIERRE GUÉGUEN.

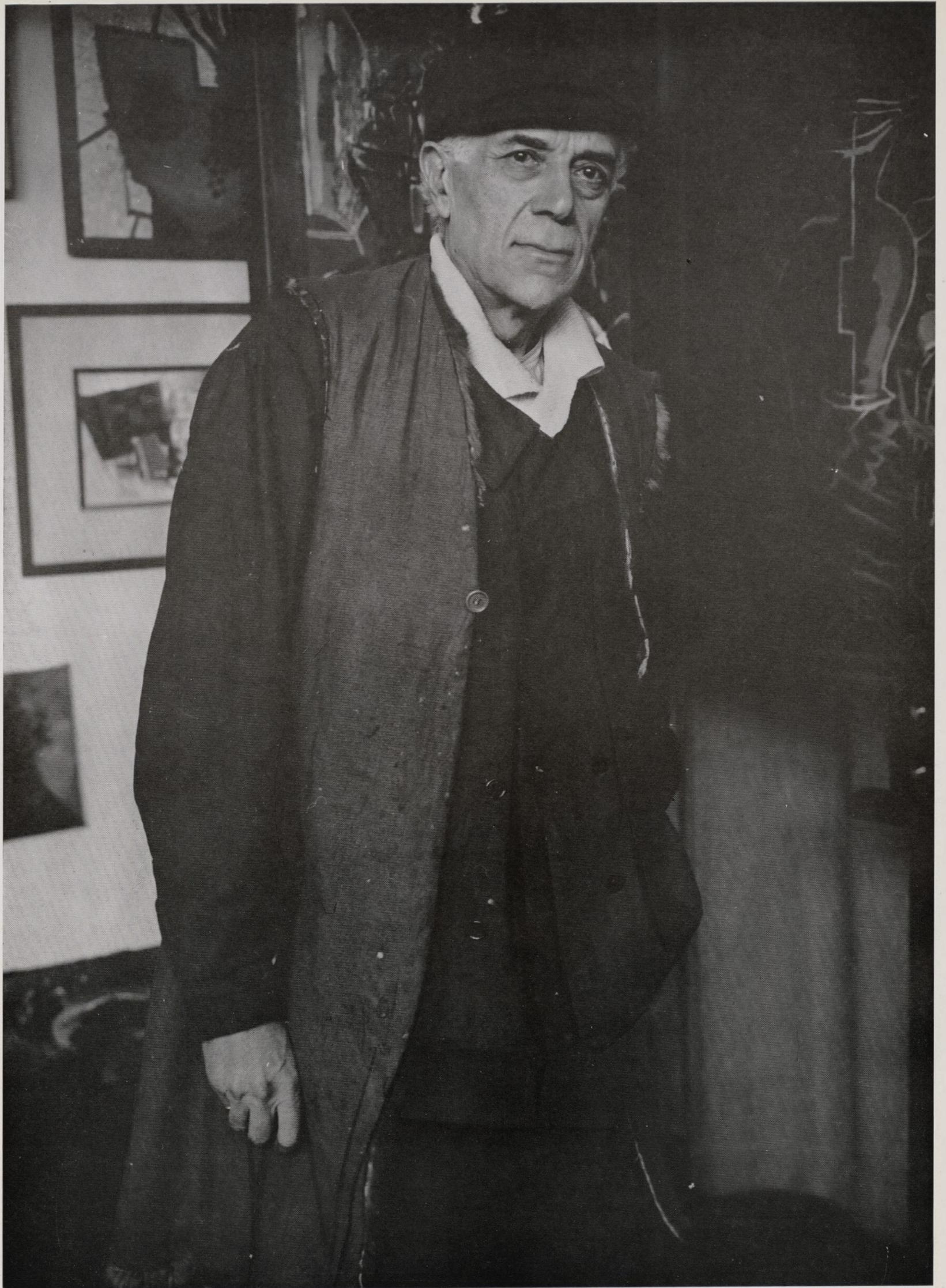
BRANCUSI. La table à Targu Jiu (Roumanie). 1938.





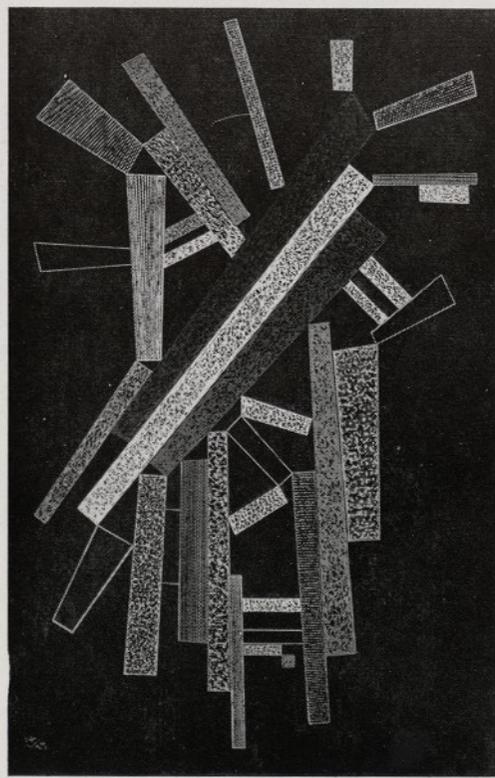
Picasso en 1938.

(Photo Brassai)



Braque en 1939.

(Photo Brassai)



KANDINSKY. Gouache. (Coll. Peissi)



KANDINSKY. Pointes Noires. Peinture. Cm 100 × 81.

(Coll. particulière, Milan)

# L'art concret

Tous les arts proviennent de la même et unique racine.

Par conséquent tous les arts sont identiques.

Mais le mystérieux et le précieux est que les « fruits » provenant de la même souche sont différents.

La différence se manifeste par les moyens de chaque art singulier — par les moyens de l'expression.

C'est bien simple au premier moment. La musique s'exprime par le son, la peinture par la couleur, etc., choses généralement connues.

Mais la différence ne finit pas ici. La musique par exemple organise ses moyens (les sons) dans le temps, et la peinture les siens (les couleurs) sur le plan. Le temps et le plan doivent être exactement « mesurés », et le son et la couleur doivent être exactement « limités » — ces « limites » sont la base de la « balance » et alors de la composition.

Des lois énigmatiques, mais précises de la composition détruisent les différences, puisqu'elles sont les mêmes dans tous les arts.

Je voudrais bien souligner en passant que la « différence » organique entre le temps et le plan est généralement exagérée. Le compositeur prend l'auditeur par la main, le fait pénétrer dans son œuvre musicale, le guide pas à pas, et l'abandonne

le « morceau » fini. L'exactitude est parfaite. Elle est imparfaite dans la peinture. Mais !... Le peintre n'est pas privé de ce pouvoir de « guide » — il peut, s'il le veut, forcer le spectateur de commencer par ici, de suivre un chemin exact dans son œuvre picturale et de « sortir » par là. Ce sont des questions excessivement compliquées, et encore très peu connues et surtout peu résolues.

Je voulais seulement dire que la parenté entre la peinture et la musique est évidente. Mais elle se manifeste encore plus profondément. Vous connaissez bien sûr la question des « associations » provoquées par les moyens des arts différents ? Quelques savants (surtout les physiciens), quelques artistes (surtout les musiciens) ont remarqué depuis bien longtemps que, par exemple, un son musical provoque une association d'une couleur précise. (V. par exemple les correspondances fixées par Scriabine.) Autrement dit : vous « entendez » la couleur et vous « voyez » le son.

Il y aura bientôt 30 ans que j'ai publié un petit livre qui traitait aussi de cette question. Le JAUNE par exemple a la capacité spéciale de « monter » toujours plus haut et d'atteindre des hauteurs insupportables à l'œil et à l'esprit : le son d'une trompette jouée toujours plus haut, devenant





KANDINSKY. Milieu accompagné.  
Peinture, 1937. (Coll. Maeght, Paris)

toujours plus « pointue », faisant mal à l'oreille et à l'esprit. Le BLEU avec son pouvoir tout à fait opposé de « descendre » dans les profondeurs infinies développe les sons de la flûte (quand le BLEU est clair), du violoncelle (en « descendant »), de la contre-basse avec ses sons magnifiques et profonds, et dans les profondeurs de l'orgue vous « voyez » des profondeurs bleues. Le VERT bien balancé correspond aux sons moyens et étendus du violon. Adroitement appliqué, le ROUGE (vermillon) peut donner l'impression de forts coups de tambour, etc. (*Über das Geistige in der Kunst*, Munich, 1912, pp. 64-71, éditions anglaise et américaine : *The Art of Spiritual Harmony*.)

Les vibrations de l'air (le son) et de la lumière (la couleur) forment sûrement la base de cette parenté physique.

Mais ce n'est pas la seule base. Il y en a encore une autre : la base psychologique. Problème de l'« esprit ».

Avez-vous entendu des expressions ou les avez-vous appliquées vous-même : « oh, quelle musique froide ! », ou « oh, quelle peinture glaciale ! » ? Vous avez l'impression de l'air glacial entrant par une fenêtre ouverte en hiver. Et votre corps tout entier est mécontent.

Mais une application adroite des « tons » et des « sons chauds » donne au peintre et au compositeur la belle possibilité de créer des œuvres chaleureuses. Ça vous brûle directement.

Excusez-moi, mais c'est vraiment la peinture et la musique qui vous font (assez rarement toutefois) mal au ventre.

Vous connaissez aussi le cas, quand vous avez l'impression de promener votre doigt sur quelques combinaisons de sons ou de couleurs, que votre doigt est « piqué ». Comme par des épines. Mais des fois votre « doigt » se promène sur la peinture ou sur la musique comme sur de la soie ou sur du velours.

Enfin est-ce que le VIOLET n'est pas autrement « odorant » que le JAUNE par exemple ? Et l'ORANGE ? Le VERT-BLEU clair ?

Et comme « goût » ne sont-elles pas différentes ces couleurs ? Quelle peinture savoureuse ! C'est la langue qui commence à prendre part à l'œuvre d'art, chez le spectateur, ou l'auditeur.

Les voilà les cinq sens connus de l'homme.

Ne vous trompez pas, ne pensez pas que vous « recevez » la peinture par l'œil seulement. Non, vous le recevez à votre insu par vos cinq sens.

Pensez-vous que ça pourrait être autrement ?

Ce qu'on entend dans la peinture sous le mot « forme », n'est pas la couleur toute seule. Ce qu'on appelle le « dessin » est une autre partie inévitable des moyens d'expression picturale.

Et en commençant par le « point » qui est l'origine de toutes les autres formes dont le nombre est illimité, ce petit point est un être vivant qui possède de nombreuses influences sur l'esprit de l'homme. Si l'artiste le pose bien sur sa toile, le petit point est satisfait, et contente le spectateur. Il dit : « oui, c'est moi — entends-tu mon petit son nécessaire dans le grand « chœur » de l'œuvre ? »

Et que c'est pénible de voir ce petit point où il ne devrait pas être ! Vous avez l'impression de manger une meringue et de sentir du poivre sur la langue. Une fleur avec l'odeur de pourriture.

La pourriture — c'est le mot ! La composition se transforme en décomposition. C'est la mort.

Avez-vous remarqué qu'en parlant assez longuement de la peinture et de ses moyens d'expression je n'ai dit un seul mot de l'« objet » ? L'explication de ce fait est bien simple : j'ai parlé des moyens picturaux essentiels, c'est-à-dire inévitables.

On ne trouvera jamais des possibilités de faire la peinture sans « couleurs » et « dessin », mais la peinture sans objet existe dans notre siècle depuis plus de 25 ans.

Quant à l'objet il peut être *introduit* dans une peinture, ou non.

Quand je pense à tous ces débats autour de ce « non », ces débats qui ont commencé il y a presque 30 ans et qui ne sont pas encore tout à fait terminés aujourd'hui, je vois la force immense de l'« habitude », et en même temps la force immense de la peinture nommée « abstraite » ou « non-figurative », et que je préfère nommer « concrète ».

Cet art est un « problème » qu'on voulait « enterrer » trop souvent, qu'on disait résolu définitivement (dans le sens négatif naturellement), et qui ne se laisse pas enterrer.

Il est trop vivant.

Il n'existe plus de problème ni de l'impressionnisme, ni de l'expressionnisme (les Fauves !), ni du cubisme. Tous ces « ismes » sont distribués dans des cases différentes de l'histoire de l'art. Les cases sont numérotées et portent des étiquettes correspondantes à leur contenu. Et, ainsi, les débats sont finis.

C'est le passé.

Et les débats autour de l'art « concret » ne laissent pas encore prévoir leur fin. A la bonne heure ! L'art « concret » est en plein développement, surtout dans les pays libres, et le nombre de jeunes artistes partisans de ce « mouvement » augmente dans ces pays.

L'avenir !

Paris, Janvier 1938.

KANDINSKY.

XX<sup>e</sup> Siècle, n° 1 (1938)



KANDINSKY. Opus 727. Gouache.

(Coll. Peissi)

## Mes gravures sur bois

C'est depuis de longues années que j'écris de temps en temps des « poèmes en prose » et parfois même des « vers ».

Ce qui est pour moi un « changement d'instrument » — la palette de côté et à sa place la machine à écrire. Je dis « instrument », parce que la force qui me pousse à mon travail reste toujours la même, c'est-à-dire une « pression intérieure ». Et c'est elle qui me demande de changer souvent d'instrument.

Oh ! je me souviens bien : quand je commençai à « faire de la poésie », je savais que je deviendrais « suspect » comme peintre.

Autrefois on regardait le peintre « de travers », quand il écrivait — même si c'était des lettres. On voulait presque qu'il mange non pas à la fourchette, mais avec un pinceau.

C'était un temps sévère, plein de « divisions » strictes, et bien simple dans sa logique. Si le théoricien pense sans pouvoir peindre, c'est le peintre qui doit peindre sans pouvoir penser.

C'était le temps du monde « analytique » des spécialités définitivement divisées les unes des autres dont on n'avait pas le droit de passer les « frontières ». Un état dans lequel la place des « spécialités » est prise aujourd'hui par les nations

et par les pays différents. La division stricte a passé du domaine de l'« esprit » dans celui des « réalités ».

Ce « monde analytique » dans l'art, dans la science, etc., est depuis lors profondément bouleversé ; aujourd'hui on est presque débarrassé de ces points de vues. C'est imprudent et malheureux de fermer les yeux sur quelques faits (on pourrait dire « événements ») qui nous entourent et qui nous poussent vers la liberté de la synthèse. Tant pis pour ceux qui veulent barrer la route.

Ce serait pourtant de l'optimisme exagéré de croire que le moment analytique soit disparu et définitivement remplacé par la synthèse. Il est encore loin de sa disparition, et ne fait qu'empêcher le développement de la petite racine synthétique. A la bonne heure ! Tous les « faits », et surtout les « événements » se développant lentement — la racine doit avoir le temps nécessaire pour bien pousser en profondeur, et gagner les forces nécessaires pour alimenter la plante. Courte racine — courte vie de la plante. Et il n'existe point de différence entre la plante de la nature et celle de la Nature.

Mon livre *Klaenge* parut à Munich en 1913 (Édit. R. Piper et Cie). C'était un petit exemple de travail

synthétique. J'ai écrit les poèmes, et les ai « ornés » de nombreux bois en couleurs et en blanc et noir. Mon éditeur était assez sceptique, mais il eut quand même le courage de faire une édition de luxe : caractères spéciaux, papier de Hollande à la main, transparent, une reliure coûteuse imprimée en or, etc. Bref une édition de luxe de 300 exemplaires signés et numérotés par l'auteur. Mais son courage lui donna une satisfaction complète.

Le livre fut vite épuisé.

D'après notre contrat ni lui ni moi n'avions pas le droit de faire une nouvelle édition. Ainsi je ne puis publier que des fragments du livre.

Voilà six bois<sup>1</sup>. Dans ces bois comme dans le reste — bois et poèmes — on retrouve les traces de mon développement du « figuratif » à l'« abstrait »

(« concret » d'après ma terminologie — plus exacte et plus expressive que l'habituelle — à mon avis du moins).

Le plus grand des trois bois en couleur n'a pas paru dans le livre. Il est de 1908.

25 ans, c'est d'après les statistiques un temps suffisant pour qu'une nouvelle génération — vienne au monde et mûrisse.

C'est une réjouissance pour moi que de lui montrer mes anciens efforts.

*Paris, Juin 1938.*

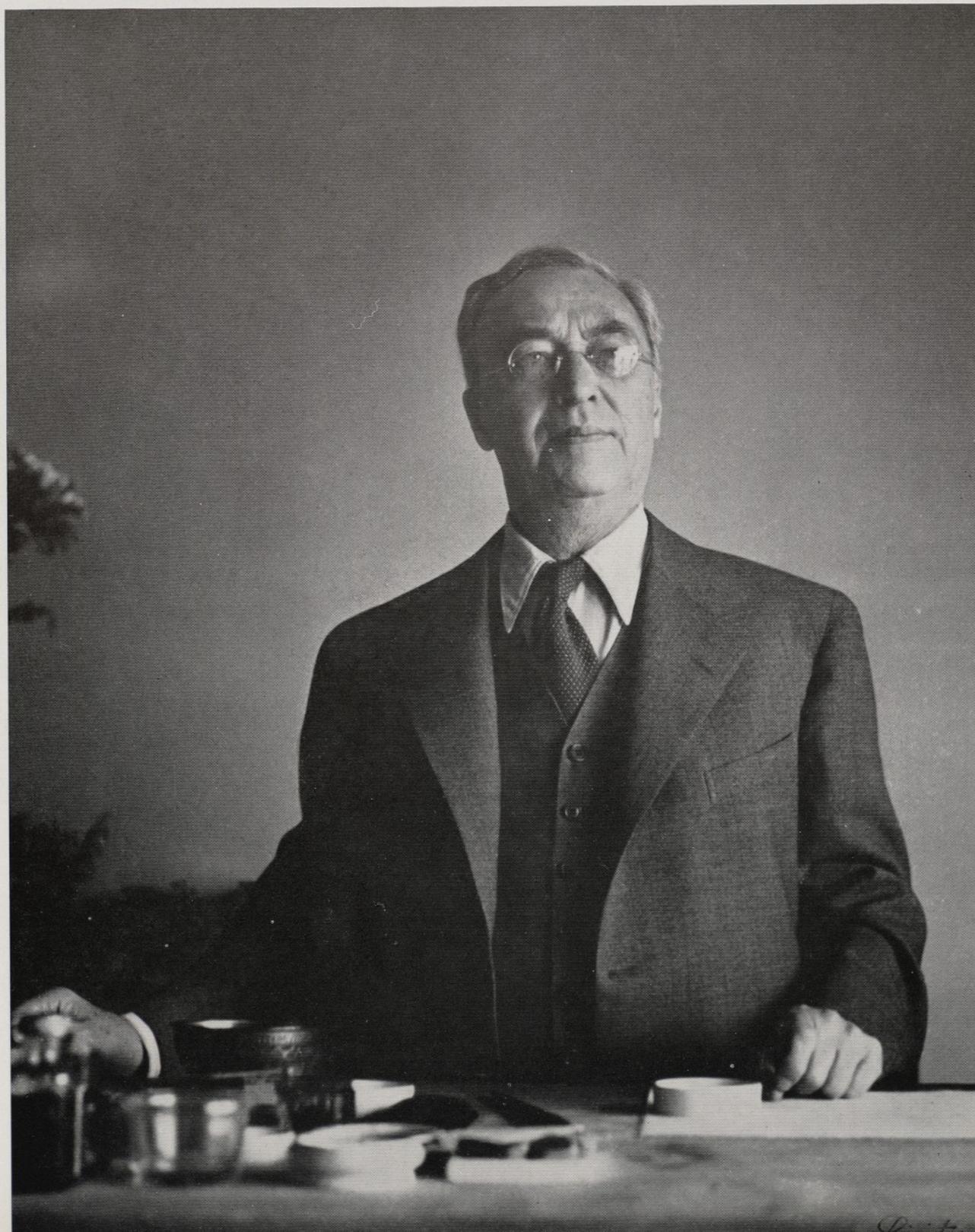
KANDINSKY.

*XXe Siècle, n° 3 (1938)*

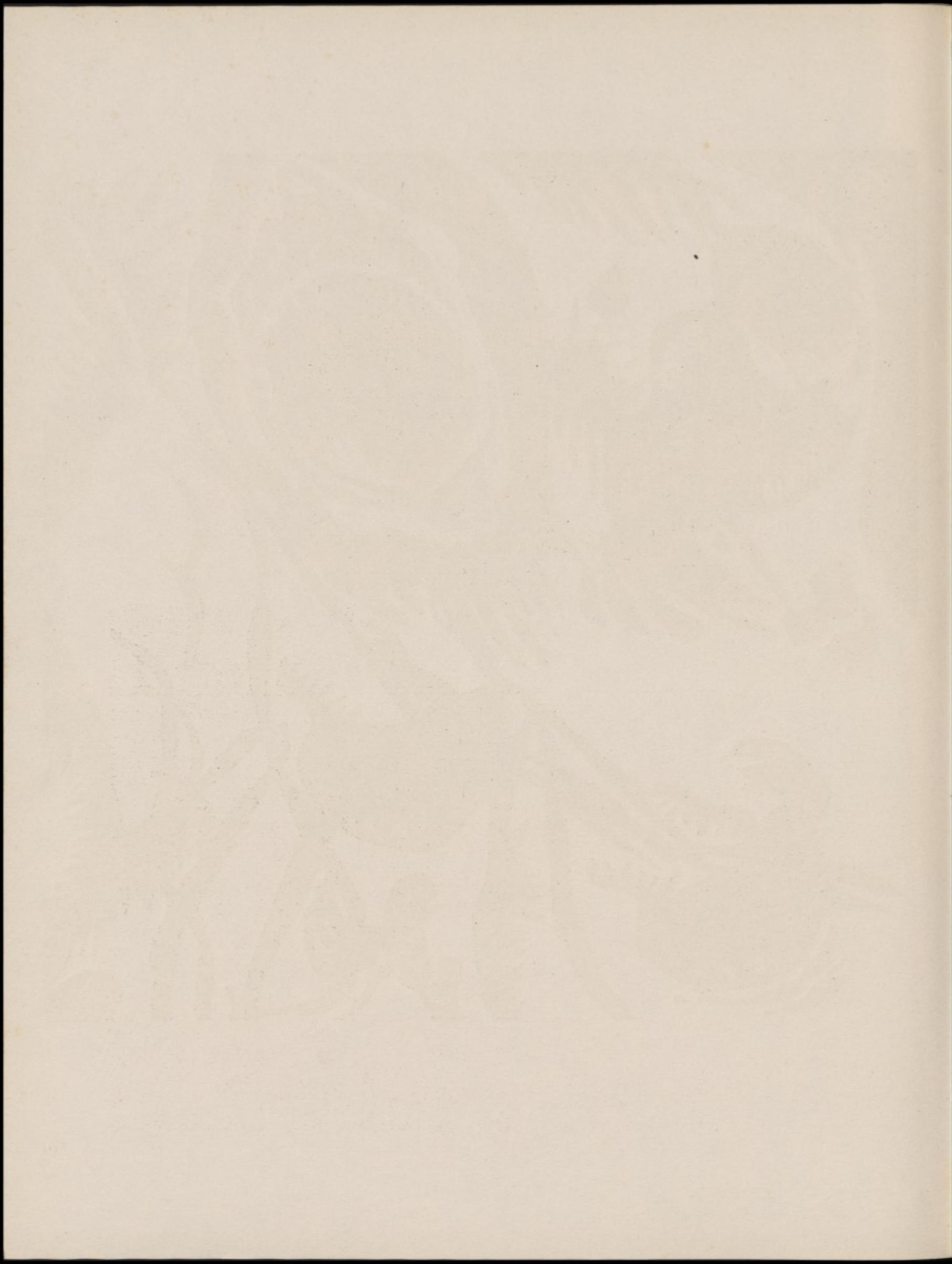
(1) Nous n'en reproduisons ici qu'un seul.

Kandinsky en 1937.

(Photo Lipnitzki, Paris)







# Bonnard l'enchanteur

par Pierre Guéguen

Il y avait, dans cette galerie la boétienne, quelques nus de Bonnard. Le pinceau qui les avait caressés témoignait de moins de sensualité, certes, que celui de Renoir; mais de la même conscience de bon artisan, de la même franchise simple, tendre et profonde.

Un portrait de jeune fille confirmait la parenté des deux peintres, par le même rendu charnu et gonflé, bien que Bonnard n'ait pas adopté la texture ténue et comme capillaire de Renoir. Ce qu'il faut surtout retenir de leurs affinités communes est beaucoup moins une influence de l'ainé sur le cadet, que leur même démarche finale vers une *interpénétration* des corps et de l'atmosphère, vers une *atmosphère de corps*, pourrait-on dire, une confusion lumineuse, un magma coloré, aboutissement de la peinture pure.

Précisément, il y avait dans cette galerie, le chef-d'œuvre de la confusion lumineuse : une toile un peu sombre, mais toute gorgée de couleurs, dont on n'arrivait pas du premier coup à discerner le

sujet, tant le sujet véritable en était un frémissement éblouissant. Secondes délicieuses où l'on aime sans savoir encore ce que l'on aime ! L'esprit ému va, vient, renseigne son enchantement et réussit enfin à lui donner un nom.

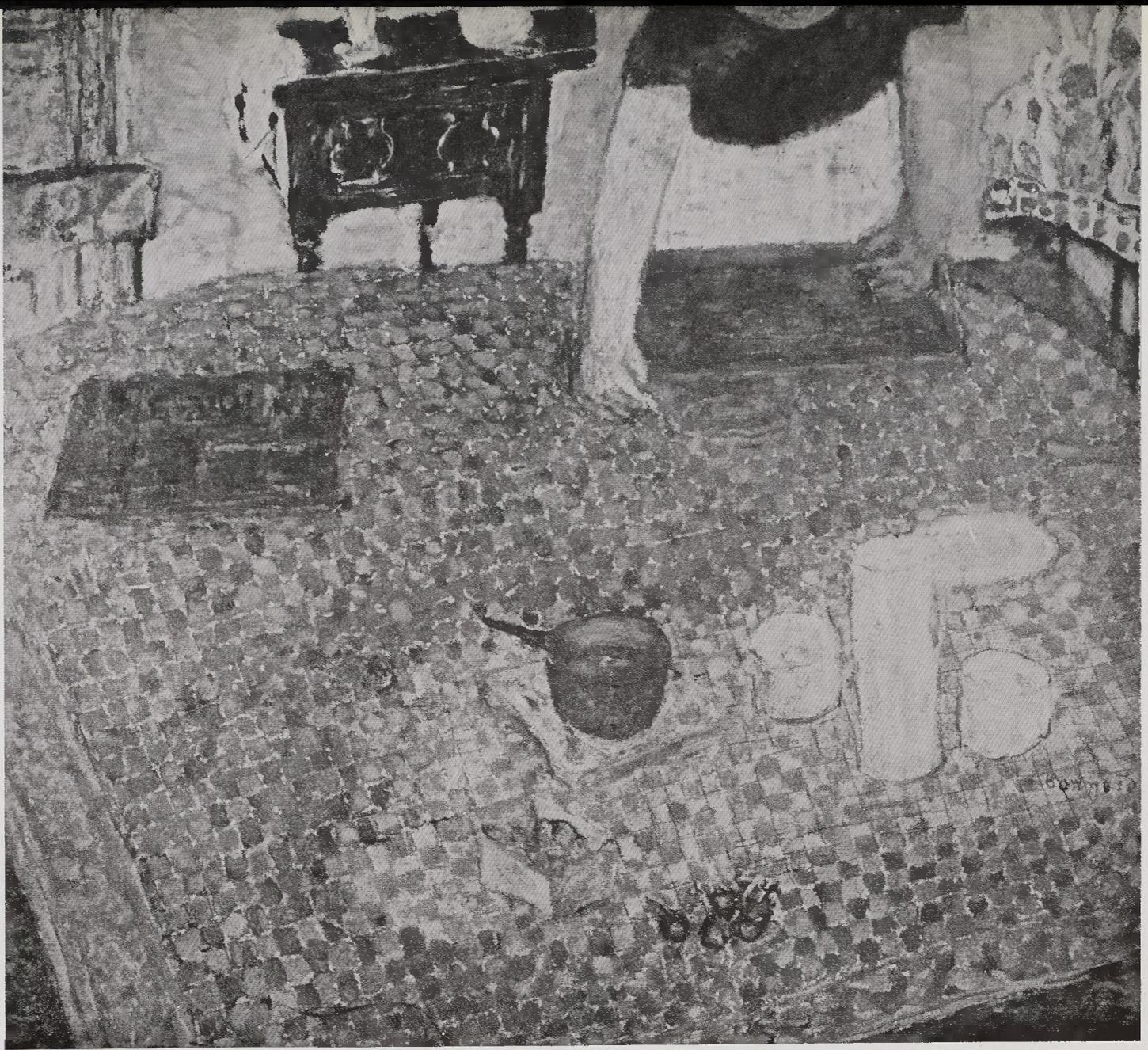
Or, ma première griserie lui prêtait une autre signification. Je me croyais en présence de quelque Paradis terrestre, où les couleurs, onctueusement mûrissaient en formes. Il s'agissait bien de Paradis terrestre ! Les jeux étaient déjà faits, depuis des millénaires; la pomme de la connaissance était blette : le tableau représentait simplement un salon bourgeois, tel que Vuillard, par exemple, en a peint si souvent.

Bien que Vuillard soit devenu le photographe-en-couleur de ce monde cossu qui n'entend rien à l'art, mais aux « bonnes maisons », aux bons faiseurs, aux marques chères et dites garanties, il a eu certes des réussites qui forcent le respect. Mais quelle complaisance pour une fidélité facile au décor tout fait; quelle habileté maniaque et triste dans le rendu

BONNARD. Paysage. 1938.

(Photo Bernheim Jeune)





BONNARD. La nappe à carreaux. Peinture. 1936.

(Photo Bernheim Jeune)

plein de détails et à peu près vide d'âme. Ses intérieurs datent déjà étrangement, et Vuillard restera le petit-maître du Papier-Peint, des dessus de piano et des affreux abat-jour à volants.

C'était un de ces salons que Bonnard, lui aussi, avait peints. Il n'y manquait aucun accessoire vieillot. Mais par quelle magie ce bric-à-brac d'avant-guerre devenait-il formes mystérieuses : eaux, anges, arbres ? Ce tableau semblait fait de vagues de couleurs et ce n'est qu'enchassés dans chacune, que l'on reconnaissait le piano droit, la pianiste, la lampe de porcelaine, comme des arborescences au cœur d'un camée transparent. Tant d'art, tant de poésie, tant d'amour vivant, faisait vibrer de surprise et de gratitude le violon d'âme.

... 1936. Le nom de Bonnard, qui n'avait jamais cessé d'être estimé, montait maintenant au zénith. Il avait été le grand succès de l'exposition du Petit Palais. Les cercles post-cubistes et post-fauvistes eux-mêmes, les dragons à écailles, s'inclinaient devant cet authentique talent qui échappait à ses facilités et se conquérait patiemment. Ils avaient raison, car Bonnard confirmait, dans un autre domaine, leur credo en un art *inventeur de réalité*.

Voilà le vrai problème que pose, en effet, l'œuvre de Bonnard, et d'une manière d'autant plus imprévue que ce peintre n'a jamais entendu déformer systématiquement la nature. Quand il va « piocher le motif » comme Cézanne, il n'a pas en lui un inconscient montage *a priori* de la réalité, une architecture préformée. Aussi l'avons-nous rapproché du maître de Cagnes et non du maître d'Aix. Bonnard n'a rien d'un cérébral ; mais il possède la tendre simplicité d'une âme religieuse qui passait insensiblement de l'oraison quotidienne à la communion mystique sans effort et sans surprise, tellement cette tendresse est déjà extase, pur amour.

Il faut voir avec quelle précieuse ingéniosité son œil s'enchantait du plus modeste objet. Son intimisme ne s'arrête pas aux salons, aux pièces luxueuses ; mais va, dans la grande cuisine de famille, demander à la ménagère les trésors d'arc-en-ciel que celle-ci ne savait pas avoir, à portée de la main, quand elle étendait la nappe de cotonnade.

Bonnard est de ces peintres qui ont répandu sur leur palette les sept fioles du Prisme Solaire. Aussi beaucoup plus qu'à Vuillard, dont les couleurs sont toujours sales, c'est à un artiste bien différent qu'il faut le comparer : Henri Matisse. Tous deux sont,

en effet, les musiciens de cette couleur dont les impressionnistes à la Monet n'étaient que les créateurs et les confiseurs. Parmi les peintres modernes, depuis qu'*enfin Cézanne vint*, ce sont les deux artificiers de la lumière.

Pourtant, que de contrastes entre eux ! La facture de Matisse est plus nerveuse, constamment relevée d'une graphie incisive, volontaire, alors que celle de Bonnard est une succession d'ondes sans écume. Il ne demande jamais à l'écriture d'expliquer sa peinture par l'acuité d'un trait, d'un cerne, et c'est pourquoi ses couleurs ont l'air d'onduler et son sujet de ne pas adhérer tout à fait à la toile.

Leur comportement créateur n'a rien de commun non plus. Jeune, Matisse s'est tout de suite imposé comme chef d'école, par son audace novatrice et une ardeur intellectuelle égale à celle d'un Picasso. Il est parti du Fauvisme, c'est-à-dire d'une déformation hardie des lignes et d'un regroupement original des couleurs, au nom d'une imagination

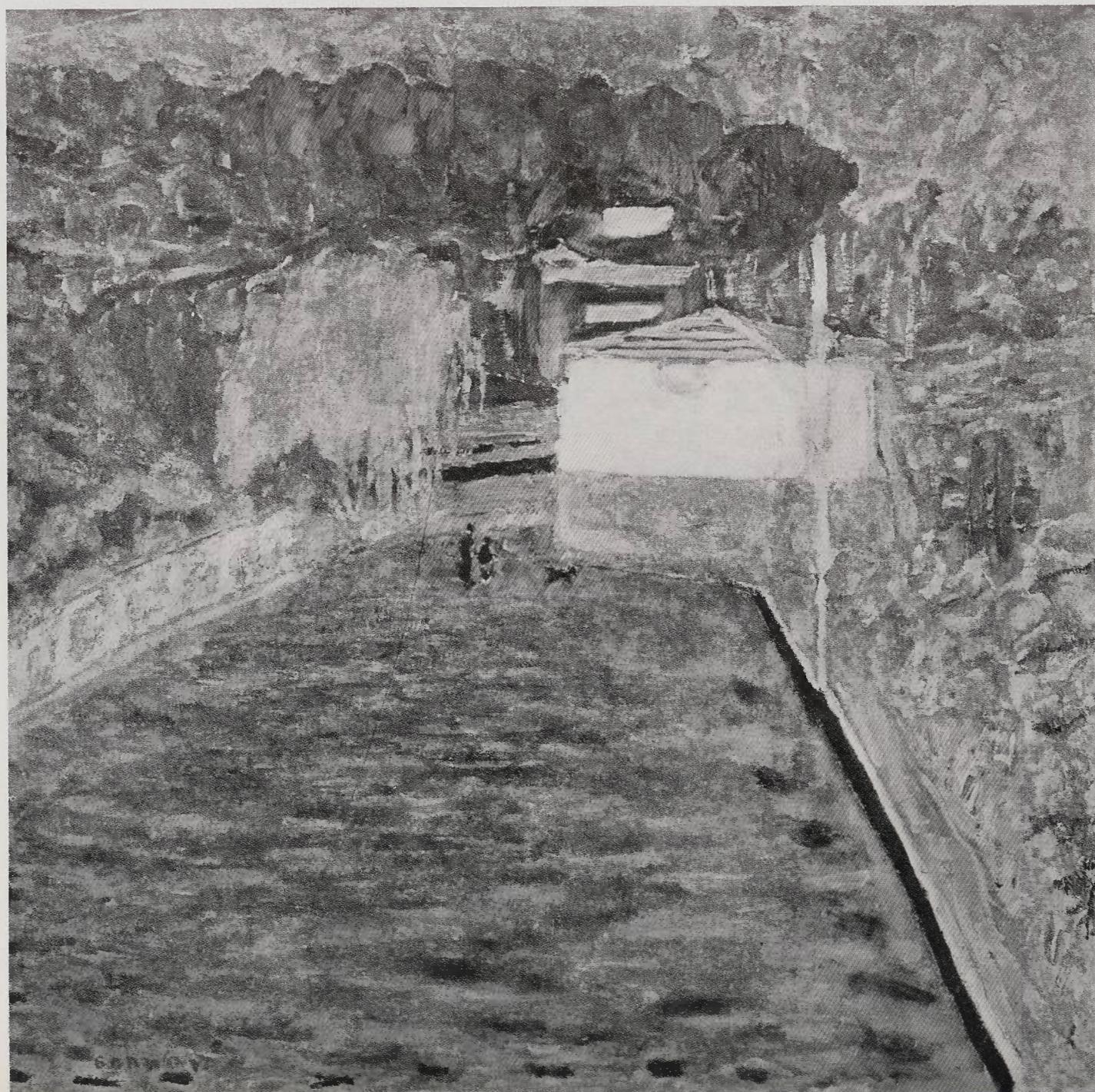
musicale, d'une création toute subjective, qu'il harmonisait à sa guise. L'arbitraire d'une création de cette sorte, n'est d'ailleurs qu'apparent, car sa valabilité dépend de sa beauté. L'art n'est pas une théorie, mais une réussite.

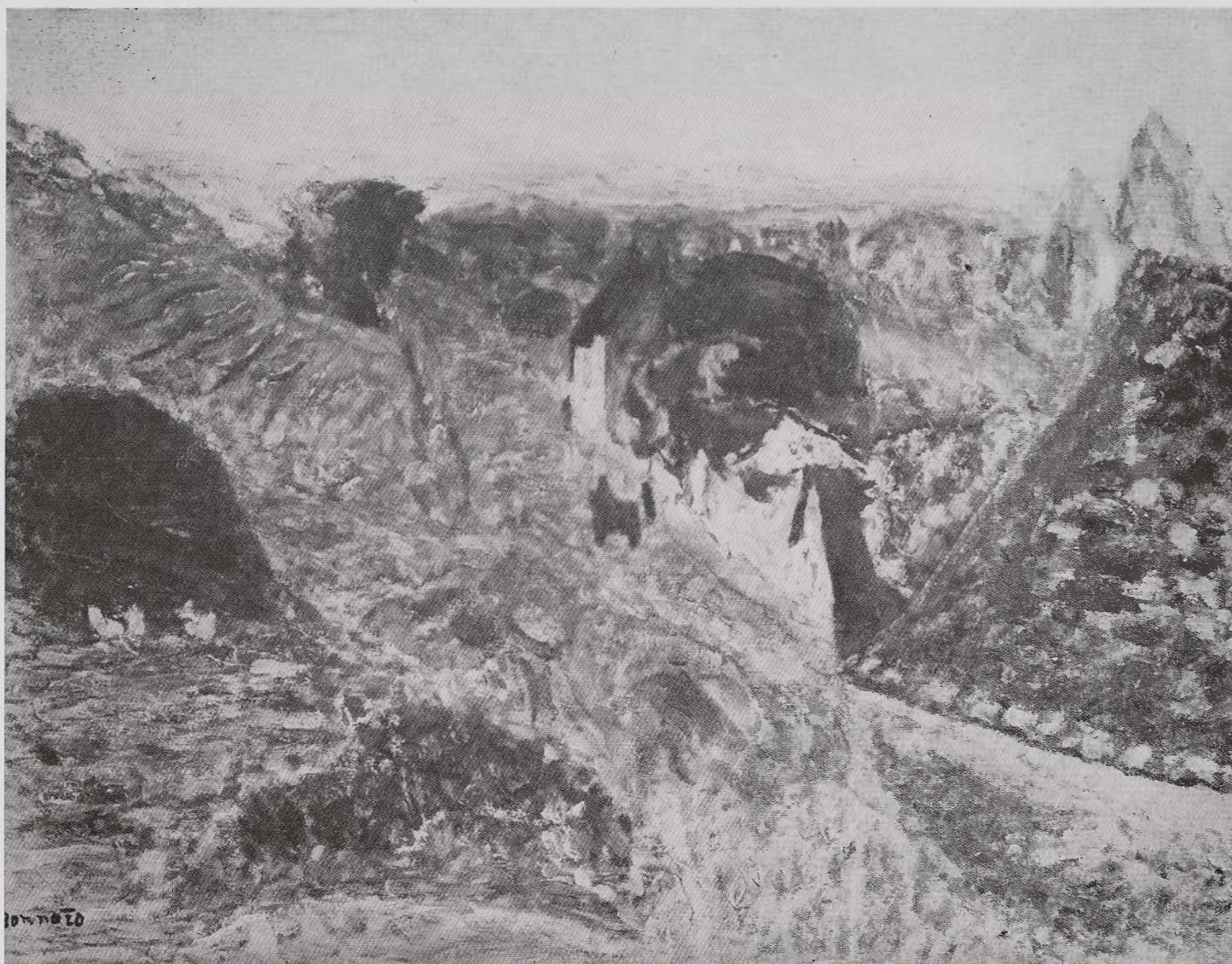
Puis Matisse abandonna les magnifiques inventions du Fauvisme qui, pourtant, n'avait pas épuisé toutes ses vertus. On le vit bien le jour où Picasso le reprit, vers 1930, lors de sa grande exposition à la galerie Georges Petit, un an après la grande exposition de Matisse à la même galerie. Picasso se révéla subitement un fauve violent. Avec la même audace heureuse, et non sans quelque ironie satanique, il accrocha à la Rétrospective du cubisme, cinq ou six ans après, galerie des Beaux-Arts, d'autres toiles fauves qu'il venait de peindre !

Pendant ce temps, Matisse, sans rien perdre de ses dons de coloriste, mais en abdiquant la plus grande partie de son génie d'invention, glissait au rendu fidèle de la réalité, au détail décoratif, vigoureux, certes, mais d'un intérêt limité.

BONNARD. La route. Peinture. 1936.

(Photo Bernheim Jeune)





BONNARD. La carriole. Peinture 1935.

(Photo Bernheim Jeune)

Or, tandis que Matisse renonçait à ces grands festivals qui demeureront son honneur, et auxquels il est toujours permis d'espérer qu'il donnera un jour une suite triomphale, Bonnard, lui, terminait précisément sa lente ascension par ces mêmes festivals de lumière qui marquèrent les débuts de Matisse.

Il était parti de l'intimisme, fidèle aux formes : intérieurs, jardins, paysages, personnages. Seulement, sans déformer, par le seul fait de magnifier la réalité, il l'a peu à peu transfigurée, c'est-à-dire, il a réussi ce que cherche, au fond, la déformation. Il est arrivé à créer des transferts, des métaphores picturales, où telle muraille est belle comme un soleil couchant, où un parterre de fleurs semble un gravier céleste, et une humble cuisine l'antichambre du paradis. Ses meilleures œuvres ne happent pas l'attention par une abstraction de haut goût, ni par des contrastes expressifs; mais elles conquièrent le cœur par leur tendresse festive, leur riche innocence. Tout y est fioretti et cantique du Soleil.

Enfin Bonnard, dans ses toiles les plus récentes, a poussé plus loin encore la transfiguration, jusqu'à sa frontière même et peut-être au-delà. Ce peintre

de la lumière aboutit à une obscurité éblouissante et comme à une nuit mystique. Dans son attachement à l'objet, il en arrive à renoncer aux formes claires de l'objet, et à déchiffrer seulement son arcane.

Sans avoir pour lui le géométrisme cézannien, capable de mouler ses recherches en des formes rigoureusement liables, Bonnard en est pourtant à la même période de transe et d'exaltation picturale que le solitaire d'Aix. Il est en proie à la musique. Mordu par les plein-air méridionaux, mais aussi par tout le corps du grand Pan, il peint sans se lasser d'étranges concerts, d'amples symphonies champêtres.

Sont-ce des baigneuses minuscules qui se glissent au bas de ces masses végétales si graves, non loin d'une chaumière qui n'est qu'une tache coiffée d'une autre tache? Il ne faut pas le demander; mais se pénétrer de la mélodie et regretter peut-être, qu'à l'instar de la musique moderne, le rythme soit un peu sacrifié aux images, si profuses, qu'elles en sont magnifiquement confuses.

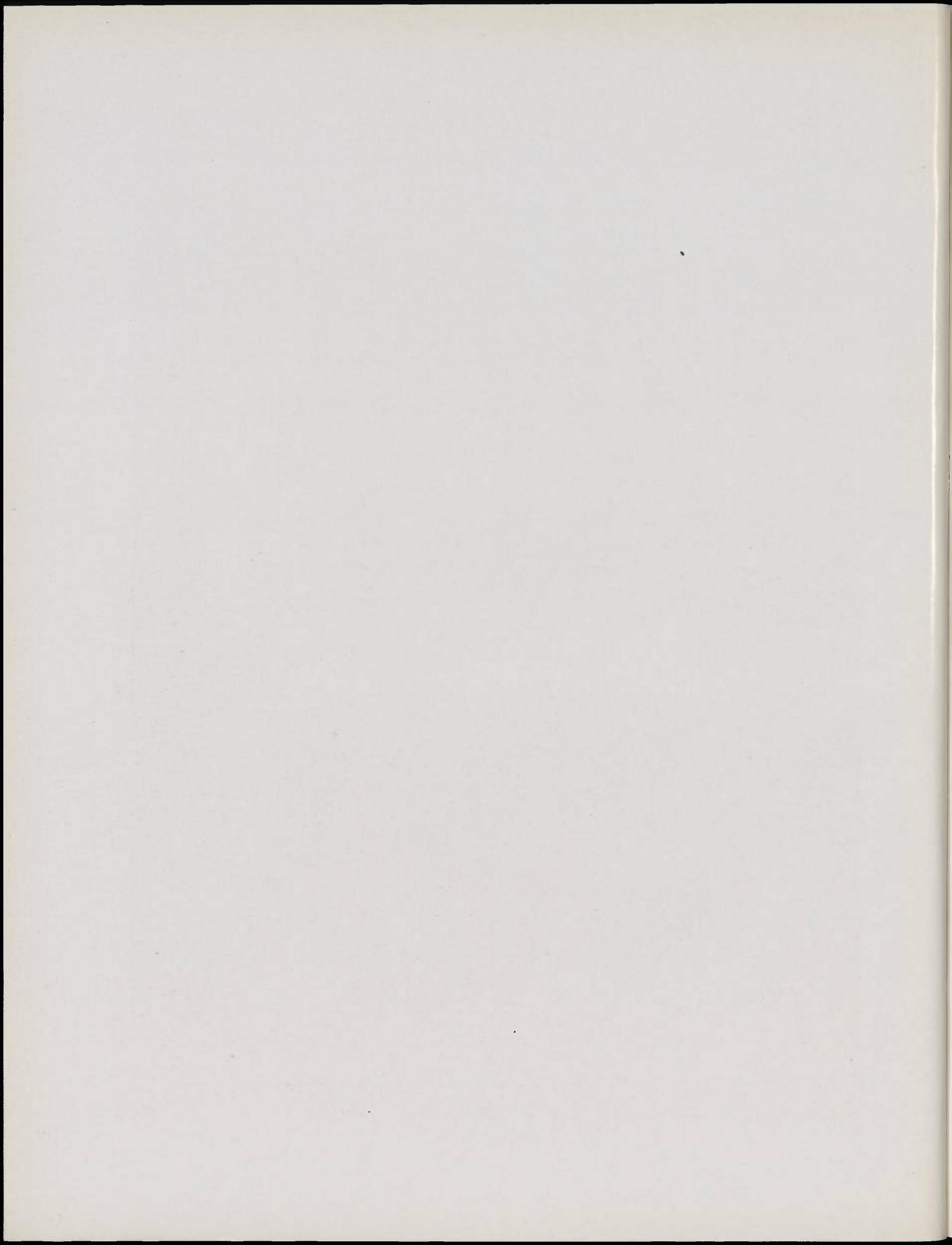
PIERRE GUÉGUEN.

*XXe Siècle, n° 2 (1938)*



BONNARD, Portrait de Mlle Colette-Martine Carré. Cm 65 × 51.

(Collection Louis Carré, Paris)



# Matières nouvelles

par Gabrielle Buffet-Picabia

Sans prétendre établir une Généalogie biblique des différentes étapes de la peinture moderne, constatons que le *papier collé* a joué dans l'évolution des trente dernières années le rôle de la carte favorable qui déclenche le succès d'une réussite.

Quoique les premières intentions de ceux qui en furent responsables n'aient plus rien à voir avec l'interprétation et les desiderata plastiques actuels, il semble bien que l'adoption d'une matière étrangère à tous les ingrédients habituels de la peinture a été chargée de conséquences extraordinaires et imprévues pour tous, à l'époque où on peut la situer, c'est-à-dire vers 1911.

Ce fut en tous cas un facteur essentiel dans la formation d'une nouvelle conception esthétique qui

devait entraîner la déchéance progressive, et l'abandon des dogmes sacrés de l'Art de peindre.

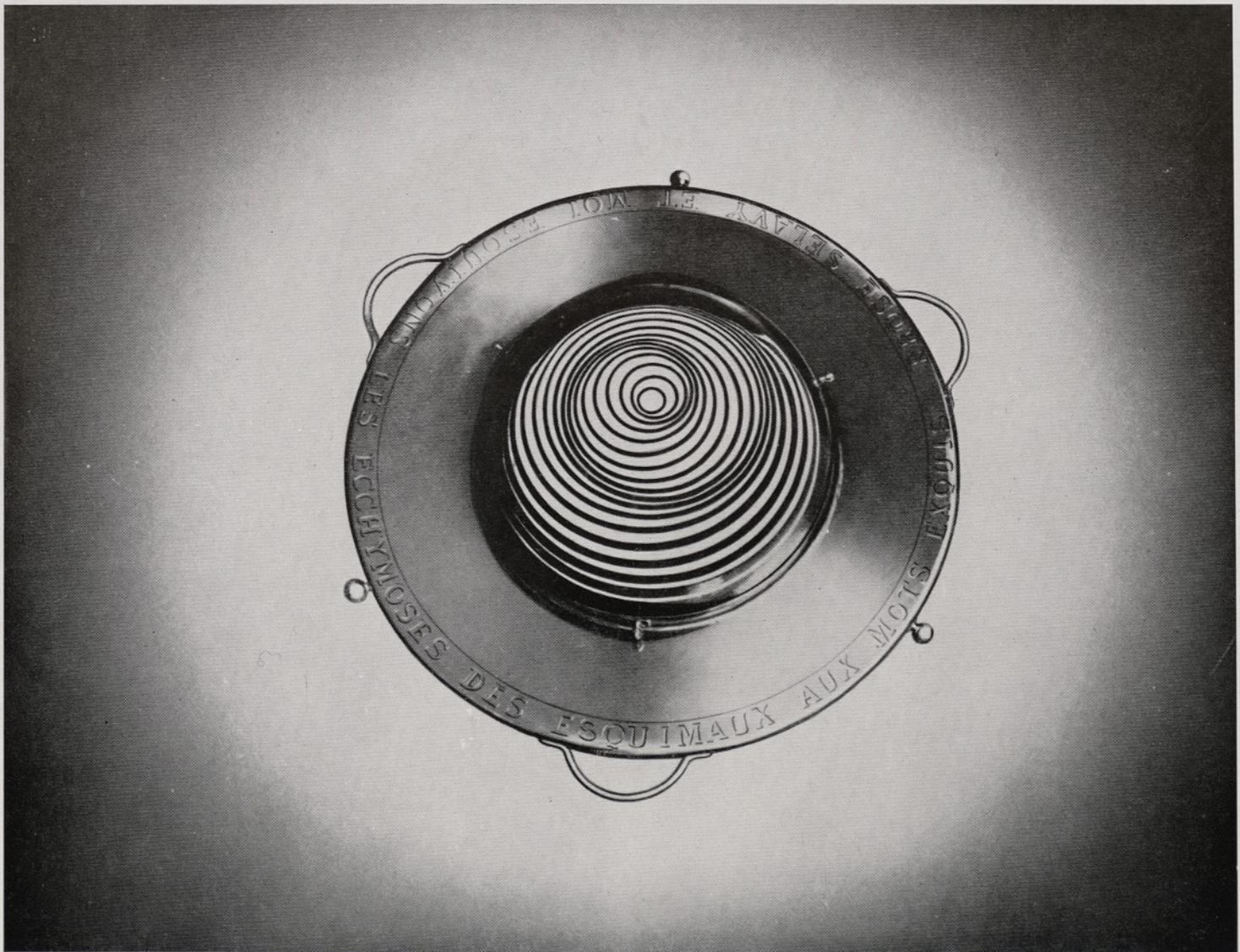
Est-il permis de se demander si Braque ou Picasso (lequel des deux y pensa le premier ?) collant sur leur toile un morceau de papier journal ou mural, eurent l'intuition d'avoir accompli un acte capital quant aux destinées de la peinture.

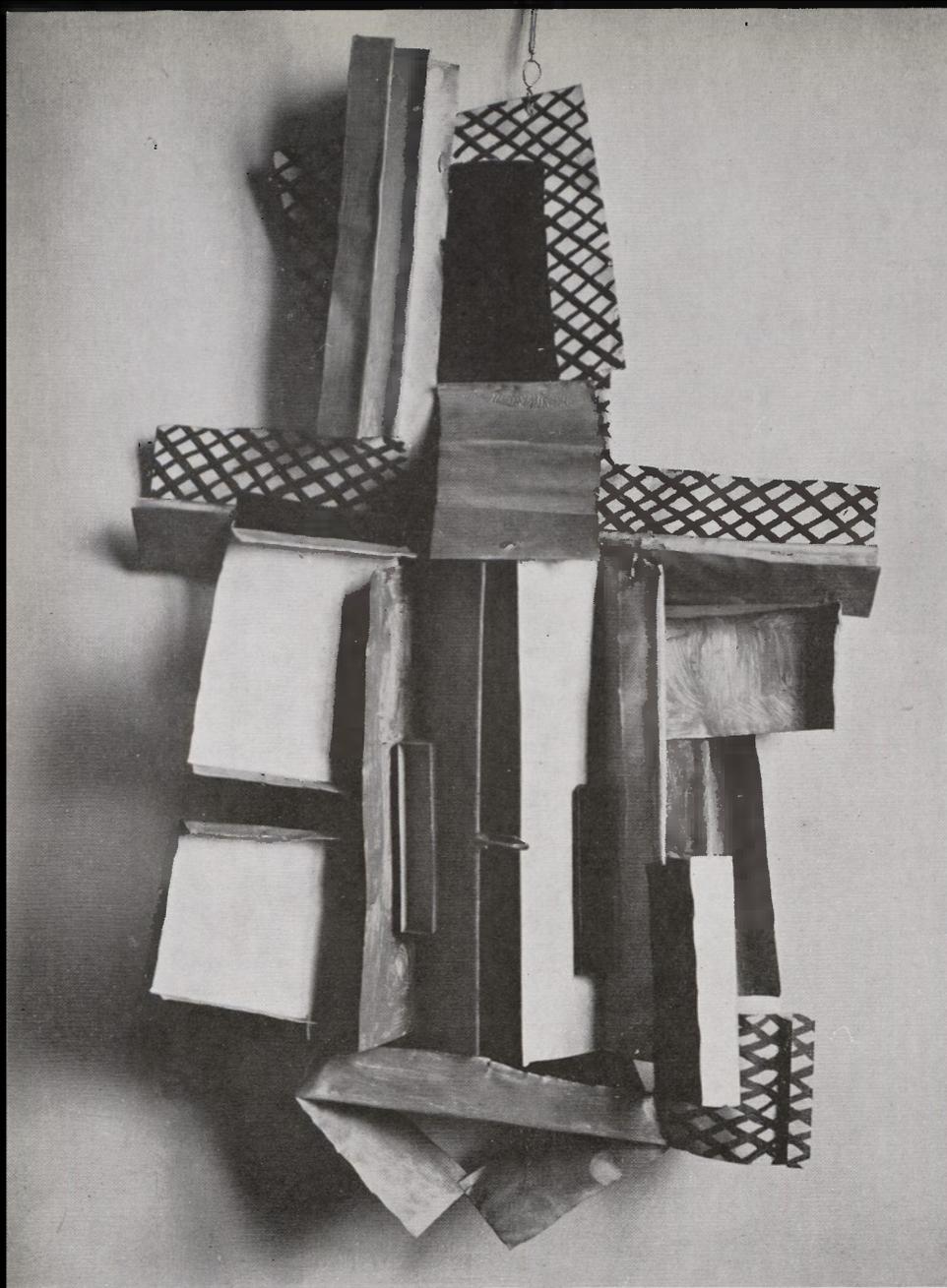
Il me plaît assez d'imaginer qu'une circonstance des plus ordinaires, par exemple l'absence du tube de couleurs nécessaires à l'achèvement de la toile commencée leur ait valu cette trouvaille.

Le papier, tout d'abord placé sur la toile par intérim, réussit à merveille l'effet cherché; pourquoi y substituer une illusion ?

MARCEL DUCHAMP. Rotative demi-sphère. 1925.

(Coll. H. P. Roché)

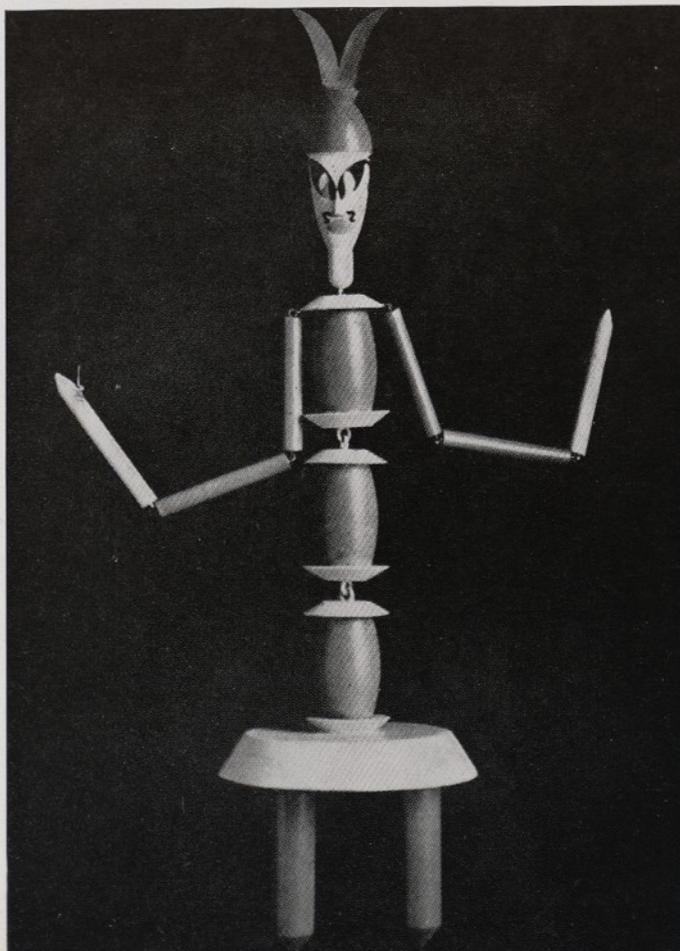




PICASSO. Guitare. 1914.

(Photo Marc Vaux)

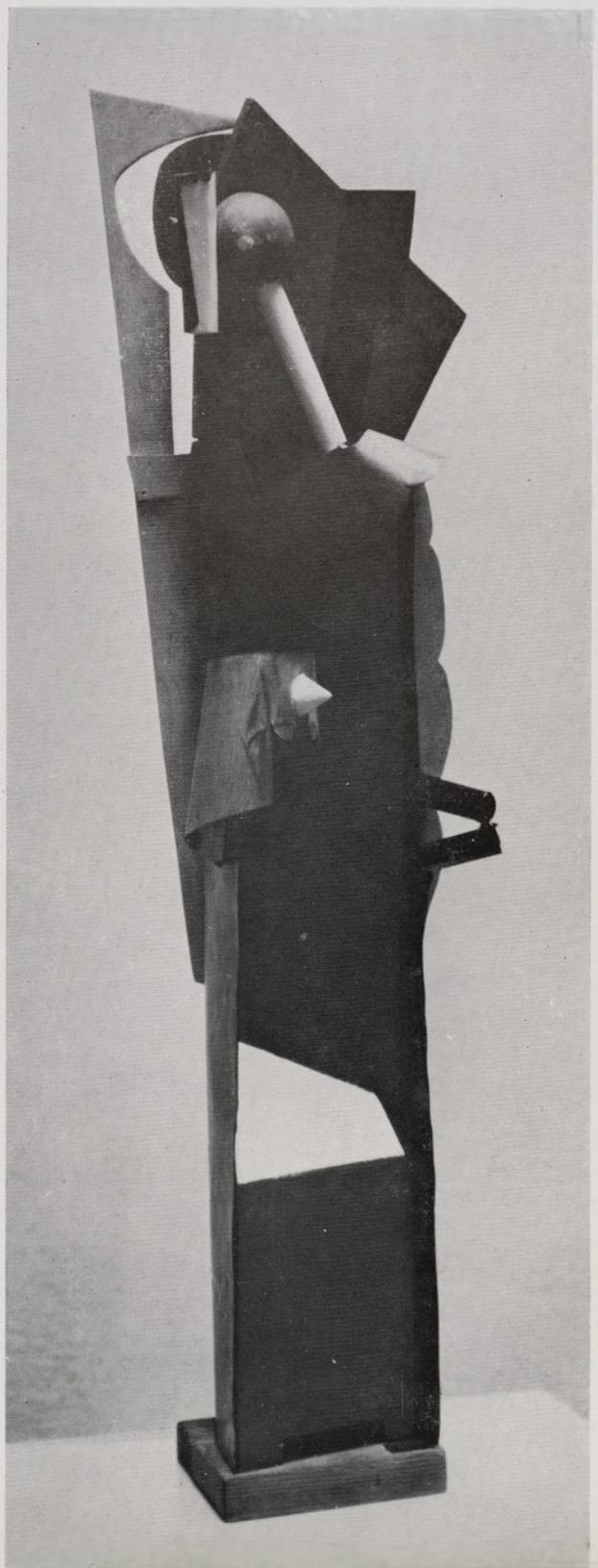
SOPHIE TAEUBER-ARP. Marionnette. 1918.



Il sera consacré, adopté, collé définitivement. Cette innovation fait fortune. Elle ne compte d'abord qu'en tant que matière inédite de réalisation; et ouvre la voie à bien d'autres expériences. Après le papier journal ou mural, il y aura le papier d'émeri, du sable, de la ficelle, du faux bois, des bouts d'étoffe, etc. De nos jours le peintre Magnelli peint avec bonheur sur des plaques de tôle et des ardoises d'école. A noter que les premiers cubistes n'ont admis que des matières humbles et périssables, impliquant déjà par ce choix un sérieux échec à la superstition d'un BEAU, précieux et inaltérable.

Mais tandis que de nombreux disciples emploient avec ferveur certaines matières qui rivalisent avec les tubes de couleurs et la belle palette, l'esprit de

H. LAURENS. Femme. Construction en bois. 1918. (Gal. Leiris)

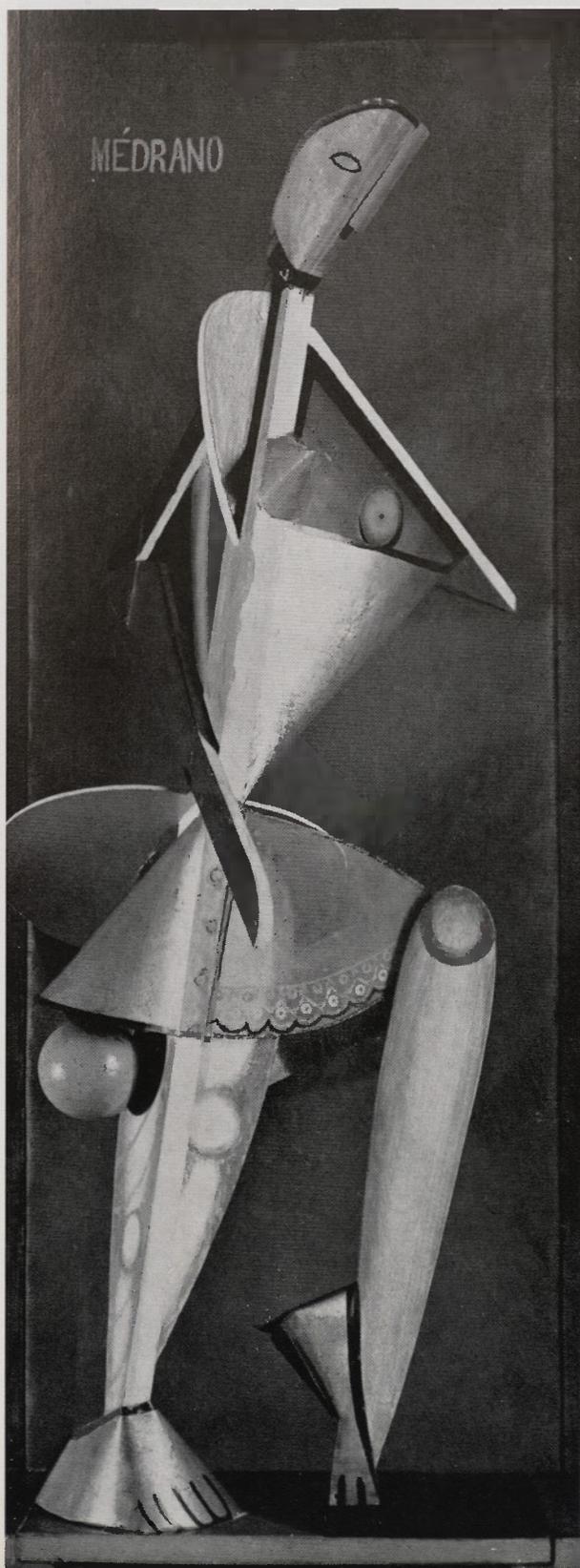


cette innovation évolue chez ceux même qui l'ont osée, et la matière étrangère devient partie intégrante de la composition, voire même objet essentiel.

Ainsi la *Carte de visite* de Picasso, où figure la vraie carte de visite de Gertrude Stein; *l'Étudiant* où la pipe est une vraie pipe en terre blanche.

Cette intrusion d'une réalité, d'une certitude (expression de Braque, rapportée par Aragon) dans le domaine de l'illusion et du trompe-l'œil, s'oppose à toutes les notions qui furent jusqu'alors, la raison même de la peinture, et suggère les futurs « Collages » qui plus tard chez les peintres Dada deviendront la vraie formule de leurs élucubrations. L'art du « Collage » de Max Ernst, dont tous les éléments sont puisés dans les catalogues de mode, les planches

ARCHIPENKO. Le cirque Médrano. 1913.

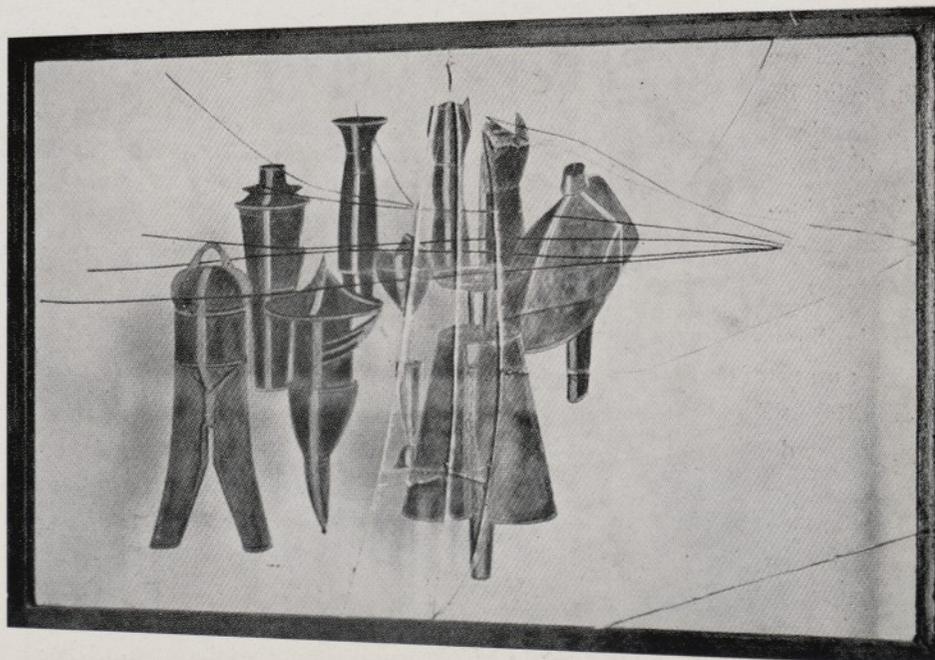


PICABIA.  
Portrait. 1915.



MAN RAY.  
Peinture-objet.  
1917.

M. DUCHAMP.  
Neuf moules  
malic. 1914.





MAX ERNST. Lop-Lop. 1935. Photo Michalon.

(Coll. E. Loeb, Paris)

anatomiques, les dessins d'ingénieurs et autres documents, découpés, organisés, collés, bien plus tard en marquera l'apogée.

Il règne d'ailleurs à cette époque 1911-1914 dans tous les milieux d'art, une effervescence de velléités et de tentatives. Toutes les valeurs sont déplacées, ou renversées. Les conversations des peintres et des littérateurs qui ont subi la contagion (car il est très à remarquer combien le verbe et la vision sont unis dans cette étrange gestation) font naître les propositions les plus cocasses et extravagantes : les meubles pneumatiques, gonflables et dégonflables à volonté qui disparaissent dans les murs lorsqu'ils ont fini de servir; la sculpture mouvante (c'est quelque chose de ce genre qu'a réalisé le sculpteur américain Calder dans ses Mobiles); Archipenko réalise vers 1913 une sculpture en fil de fer que

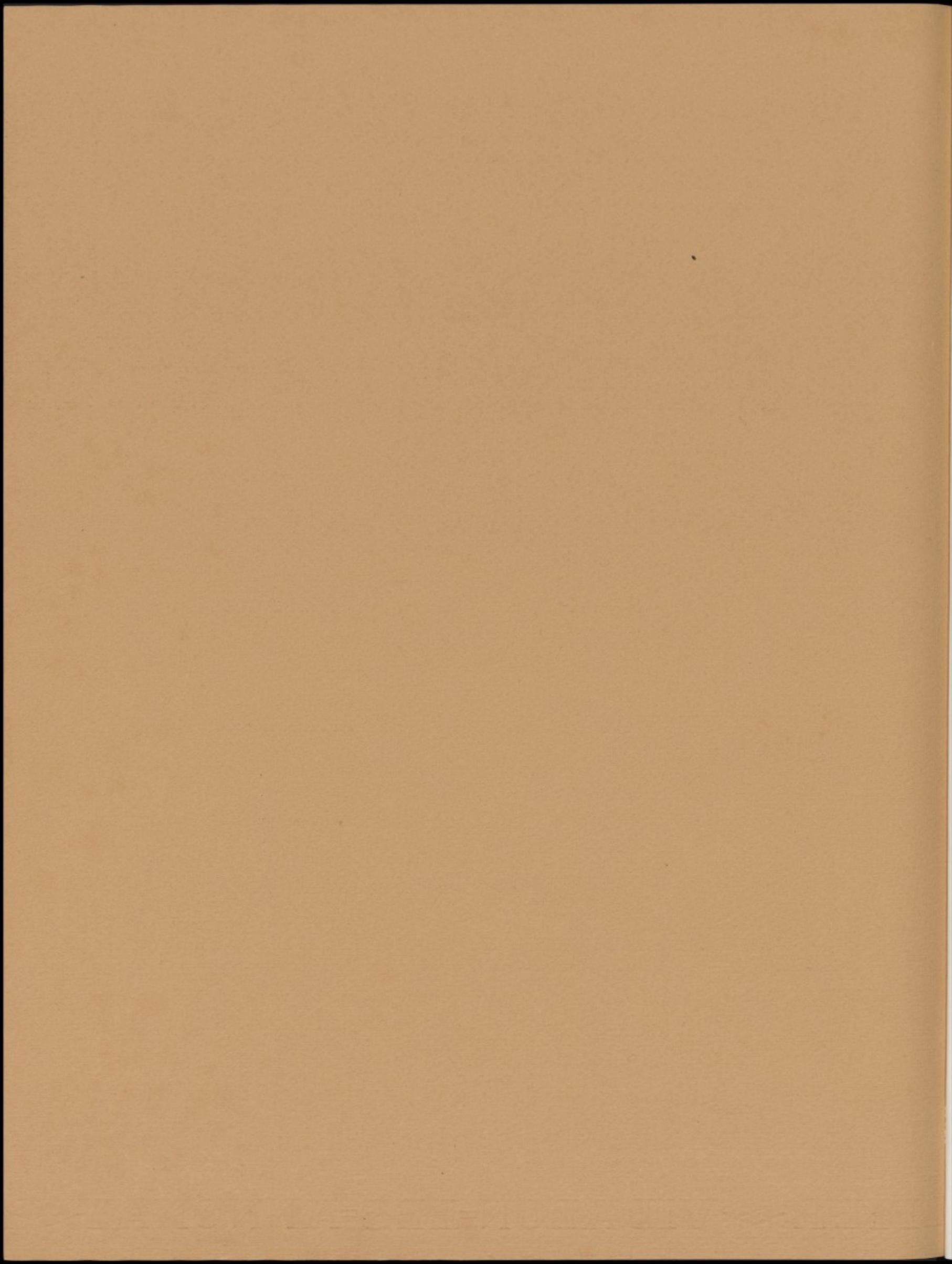
Guillaume Apollinaire commente dans son atelier, exaltant la sculpture « en baleine de parapluie »; Chirico mélange dans ses compositions les éléments les plus disparates : des chromos, qu'il copie textuellement, employant avant la lettre un procédé cher à Dali, et des aspects sur-romantiques; Marcel Duchamp, poussant du premier coup à l'extrême le principe ambiant de désagrégation, inaugure les chefs-d'œuvre tout faits : Ready Made, geste qui passe alors pour une boutade, mais dont la répercussion est sensible jusqu'à l'heure présente. Ce sont, à cette époque, la Roue de bicyclette et le Porte Bouteille, ancêtre des objets surréalistes.

En 1915, l'Évolution, malgré ou à cause même de la Guerre Mondiale, prend une ampleur internationale, deux courants l'entraînent : celui des artistes de Zurich que l'on appelle encore peintres

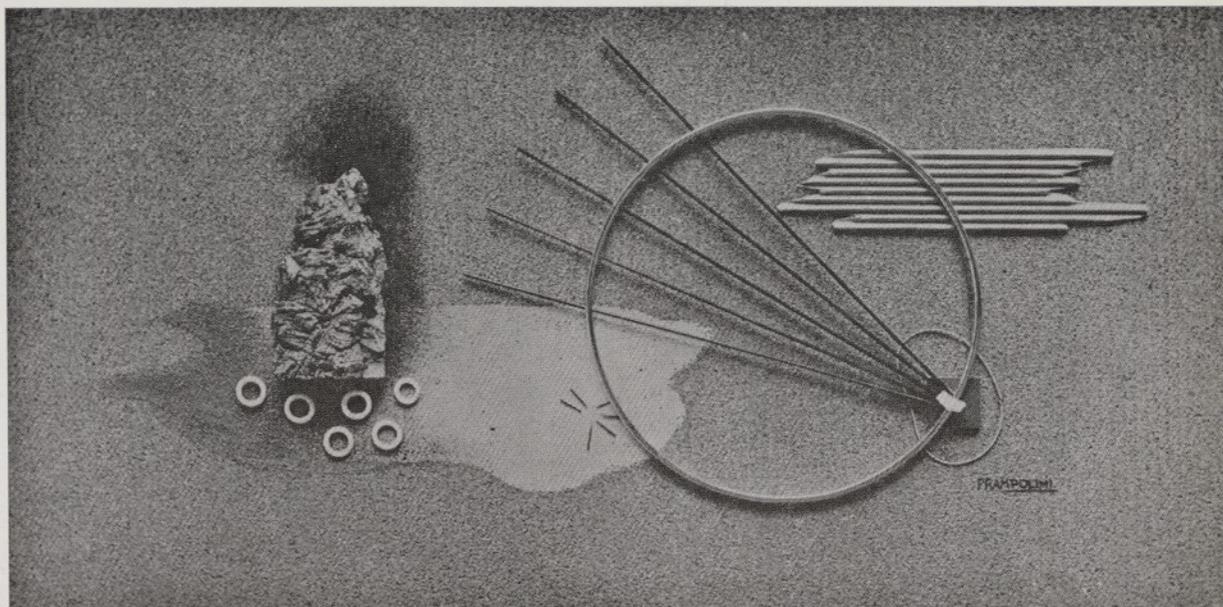


electra

max Ernst



PRAMPOLINI. Continent cosmique.  
1929. (Liège, ivoire, cuivre, verre)



par routine et faute de titre adéquat à leurs fonctions qui n'ont plus grand chose à faire avec la peinture; et aux États-Unis, celui de Picabia, de Marcel Duchamp et de « 391 ». Ces deux courants fusionneront plus tard sous le nom de Dada qui vient de Zurich, où Arp, Janco, Max Ernst, etc., etc.... crient, se démènent, agissent dans la foi et l'enthousiasme d'un art régénéré.

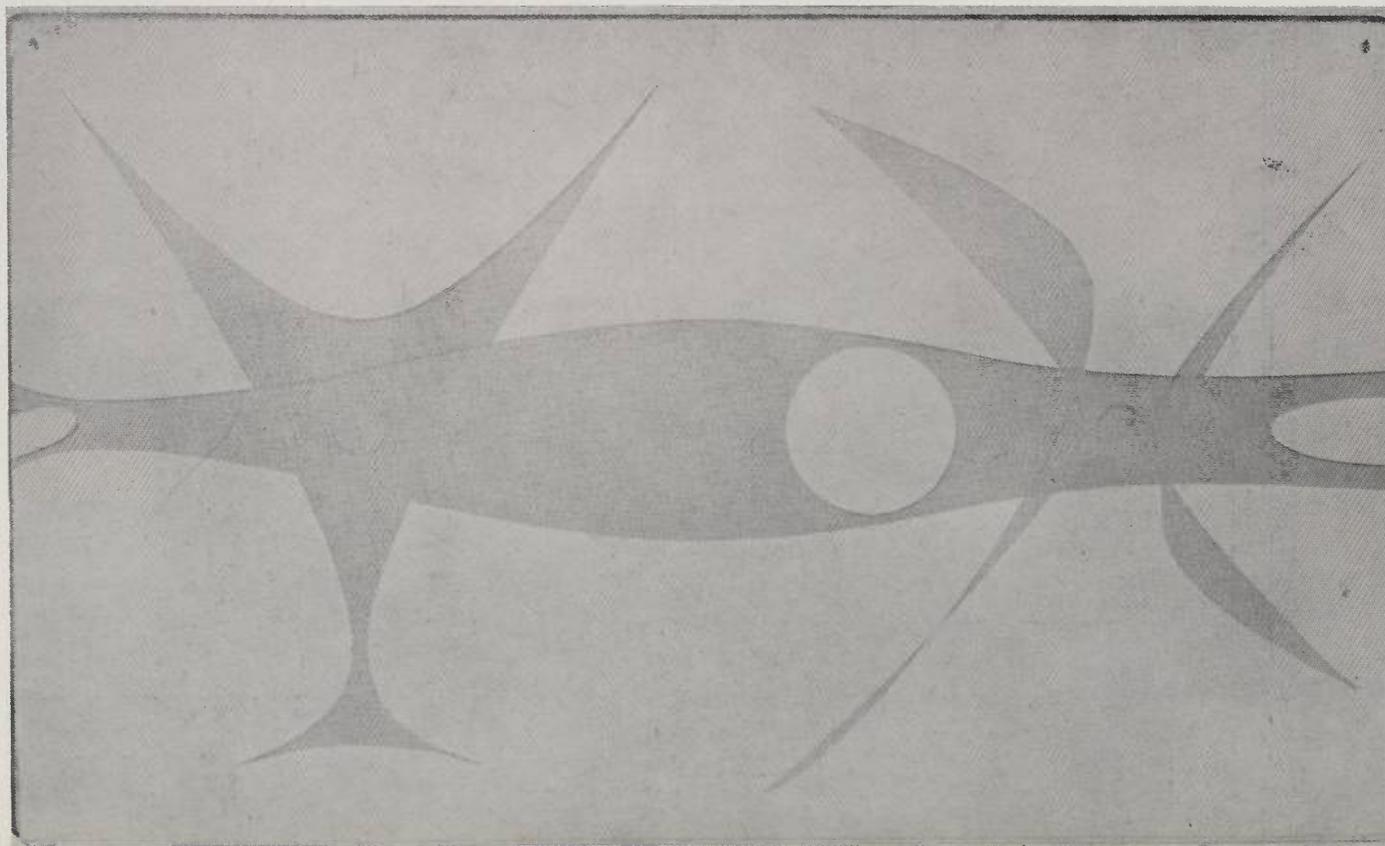
Arp cherche avec passion le plan, la formule d'une réalité nouvelle, qui soit exclusive à la plastique; un art direct, concret, qui élimine les tricheries de l'imitation. Collages, cartons troués, reliefs, objets, témoignent de son besoin de formes simplifiées qui se suffiront à elles-mêmes. « Comme celles des nuages ou des arbres. » Une sensibilité tactile très particulière qui le conduira plus tard à la sculpture et aussi l'horreur du trompe-l'œil, le

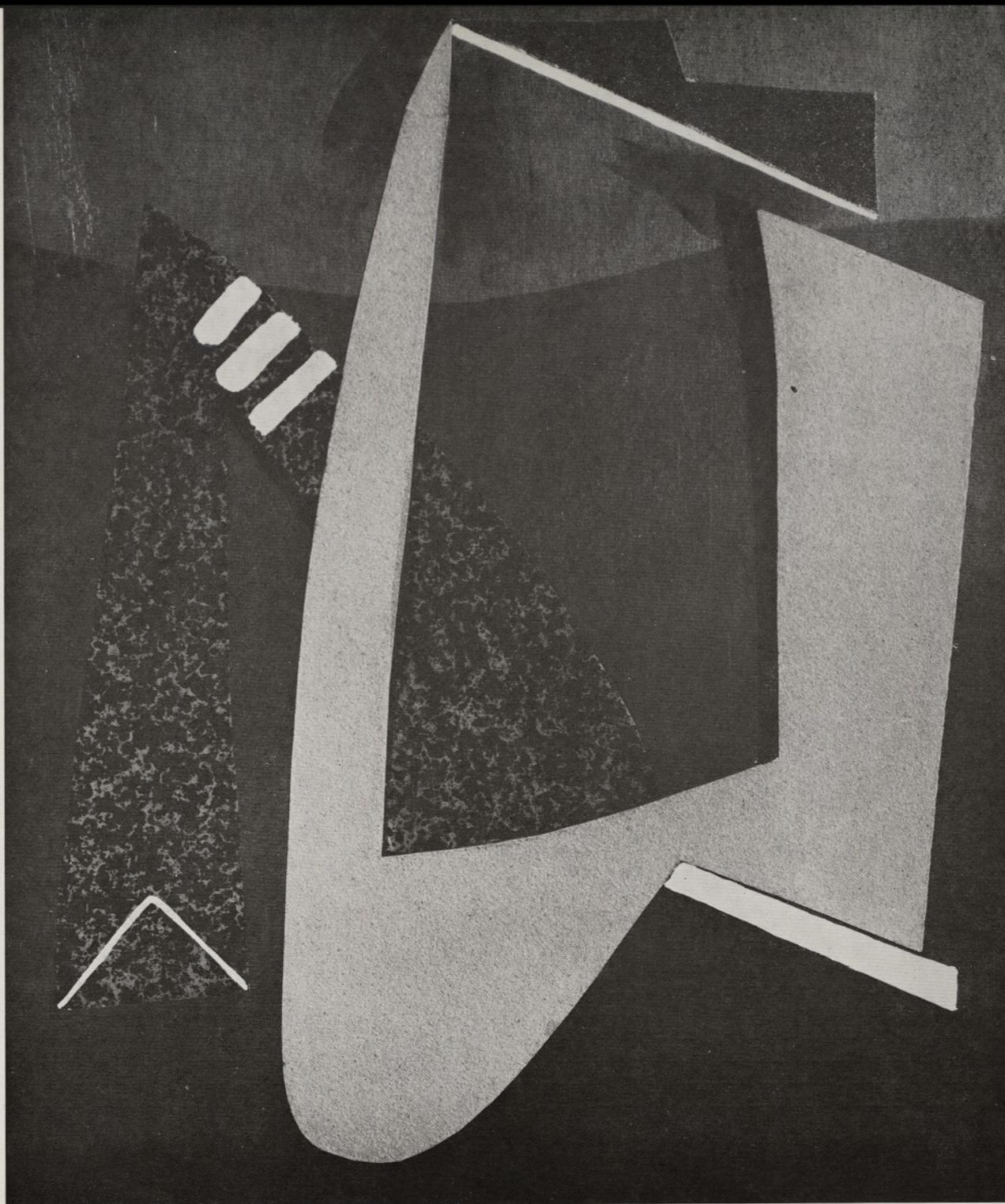
poussent à s'exprimer presque exclusivement en volumes, obtenus soit par des trous soit par des reliefs; cette dernière formule sera pendant longtemps la plus heureuse.

Il adopte un système d'éléments en bois (découpés chez le menuisier) assez semblables aux éléments d'un puzzle, qu'il organise sur un plan limité et qu'on accroche au mur comme un tableau. Il est curieux de constater que l'organisation des mots dans ses poèmes suit exactement la même ordonnance.

Aux États-Unis, l'évolution de Picabia et de Duchamp n'est pas moins violente et décisive, mais elle s'exerce sans aucune intention de ménagements ni de redressements. Ils ont été parmi les premiers à enrichir le matériel esthétique visuel des aspects nouveaux de la mécanique et de la science (on a quelque peine à se figurer actuellement que la

MAX BILL. Tableau en verre. 1933-1935.





MAGNELLI. Collage sur zinc. 1938.

(Photo Marc Vaux)

machine ait été longtemps exclue de la syntaxe des émotions poétiques parce que soumise essentiellement à des contingences utilitaires). Sa révélation qui comportait une sorte de scandale, fut, tout comme le papier collé, sujette à des interprétations très diverses et très inattendues. Picabia, qui en a tout d'abord extrait à profusion une inspiration plastique extrêmement féconde, en adopte par la suite les aspects directement photographiques; mais, les vide de leur signification utilitaire, les charge d'une réalité nouvelle dont lui seul est l'arbitre, créant une atmosphère de dépaysement que le surréalisme a systématisée. Ainsi un ventilateur est-il le portrait de Marie Laurencin, la lampe électrique, une Jeune Fille. Jouant à son tour au « collage » Picabia fabriquera avec les matériaux les plus insolites, épingles de nourrice, peignes, gommes, pailles à cocktails, à

volonté, des natures mortes, des paysages ou des portraits. L'interprétation de la machine par Marcel Duchamp qui fut l'objet de sa dernière œuvre, la dernière pouvant être assimilée à un tableau, est encore plus déroutante. Il imagine un mécanisme compliqué parfaitement logique qui assure le fonctionnement psychologique de ses personnages, *la mariée mise à nu par ses célibataires*, dont les réactions sont commentées par des notes et par des croquis réunis dans une boîte qui est le complément nécessaire de la description plastique.

La machinerie sera transcrite en fils de laiton sur un verre « immense selon toutes les lois du dessin et de la perspective classique. Le verre sera cassé plusieurs fois avant d'être terminé ». Par la suite, la production de Duchamp, fort rare, ne dépend plus d'aucun facteur visuel, ce sont de véritables





objets qu'il imagine, différenciés de tout autre objet manufacturé par le fait d'une utilité entièrement arbitraire qu'il leur attribue. Je cite seulement les appareils générateurs d'illusions optiques; ou bien un modèle d'actions destinées à la Société pour l'Exploitation d'un système de jeux à la Roulette.

Tout en appréciant ce qu'une telle hypothèse peut avoir de sommaire, il semble que l'évolution de la peinture ou de ce qui en reste se rattache par la suite plus ou moins à une conception, celle d'une peinture dont l'objet est entièrement déplacé, mais qui s'exprime quand même avec les moyens du métier de peintre, produit des tableaux de chevalet; conception à laquelle peuvent être rattachés certains aspects de l'œuvre de Dali et de Miró. Ils poussent ainsi à l'extrême l'esprit de subterfuge et de mystification que contiennent toutes les œuvres de Picabia à l'époque Dada et pré-Dada. Miró peint sur une toile couverte un trou blanc qui imite la toile vierge; Dali copie à la loupe une moitié de chromo dont l'autre est collée, et ce avec une telle adresse qu'on ne peut différencier le collage de la copie. Tandis que l'ingéniosité inventive, extraordinaire de Man Ray se rapproche plutôt de la position de Marcel Duchamp. Tous les matériaux lui sont favorables pour l'invention et la réalisation d'objets conçus suivant une logique imaginaire.

Son habileté de photographe lui a suggéré de nombreuses adaptations de la vision photographique, et aussi des trouvailles du métier qui « libèrent » des aspects absolument insoupçonnés de la matière

(Radiographie). Cette découverte, excellent argument pour la défense de l'évolution actuelle des arts plastiques, devrait faire l'objet d'une étude particulière.

Les années 1920-1930 qui virent l'apogée du mouvement Dada à Paris, marquent une période de classement. Une importante exposition de collages à la galerie Goemans en 1930 comprenant des œuvres de Arp, Braque, Dali, Duchamp, Ernst, Gris, Miró, Magritte, Man Ray, Picabia, Picasso, Tanguy, fait le point d'une nouvelle routine de vision et d'expression. Aragon qui l'a commentée longuement dans la « peinture au défi », y trouve la raison d'une boutade à laquelle je m'associe sans effort. « Il n'y aurait rien de changé dans le monde si l'on ne peignait plus », dit-il. Mais peut-être cette proposition n'est-elle pas aussi définitive qu'elle semble au premier abord — le Surréalisme en systématisant cette déroute, transformant la peinture en moyen d'investigation psychologique, est en train de fixer les constantes de certaines réactions internes (par choc, surprise, scandale) qui font apparaître ce qu'on pourrait appeler « l'envers de la réaction visuelle externe, dans les régions irrationnelles et inconscientes de l'esprit. »

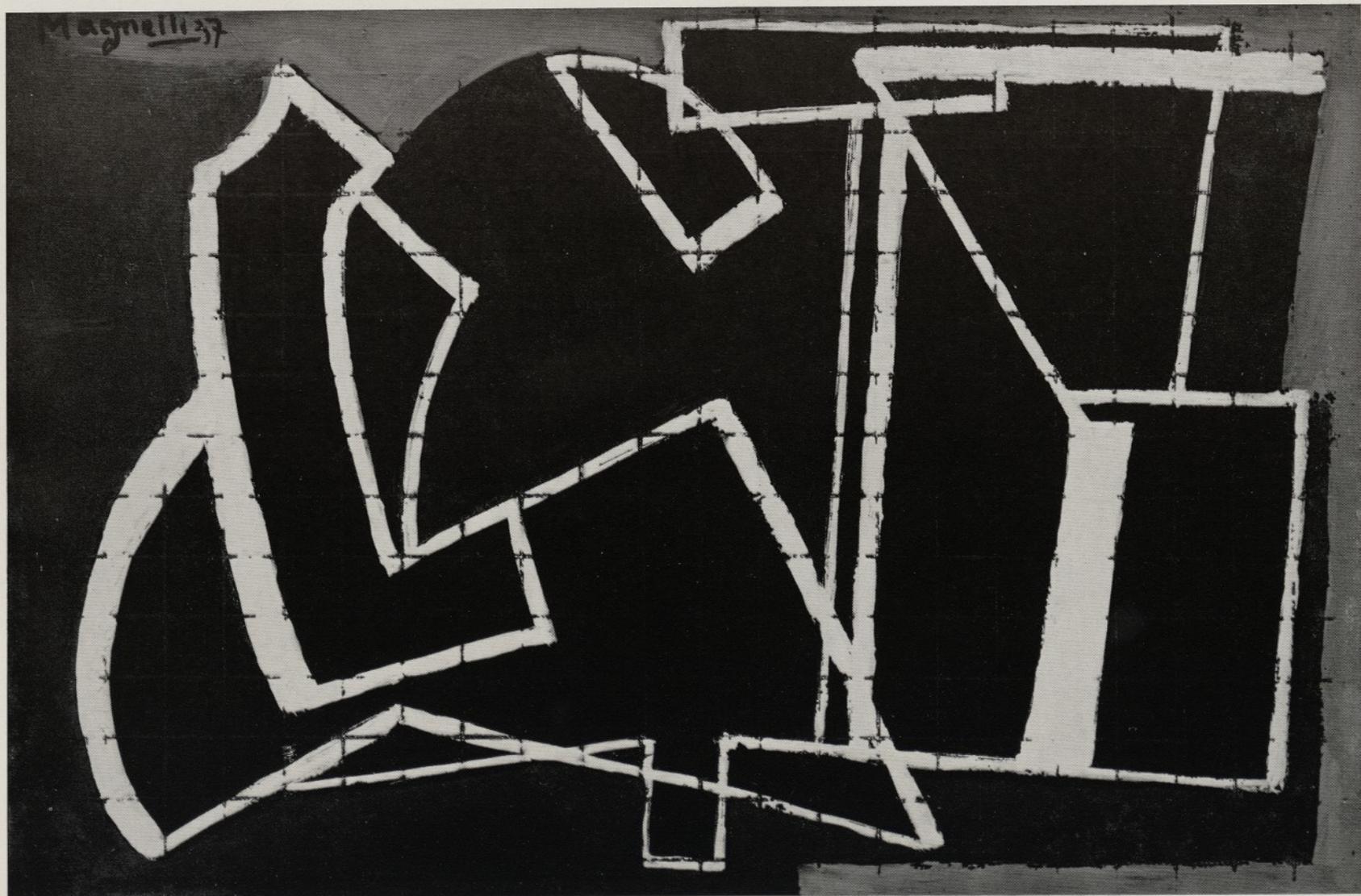
Que ceux que l'avenir des arts plastiques inquiète et chagrine se rendent compte que leur évolution marche de pair avec celle de la Connaissance en d'autres matières, et ne comporte ni plus ni moins de surprises et d'abandons.

G. BUFFET-PICABIA.

*XXe Siècle, n° 2 (1938)*

MAGNELLI. Peinture sur ardoise. 1937.

(Photo Marc Vaux)

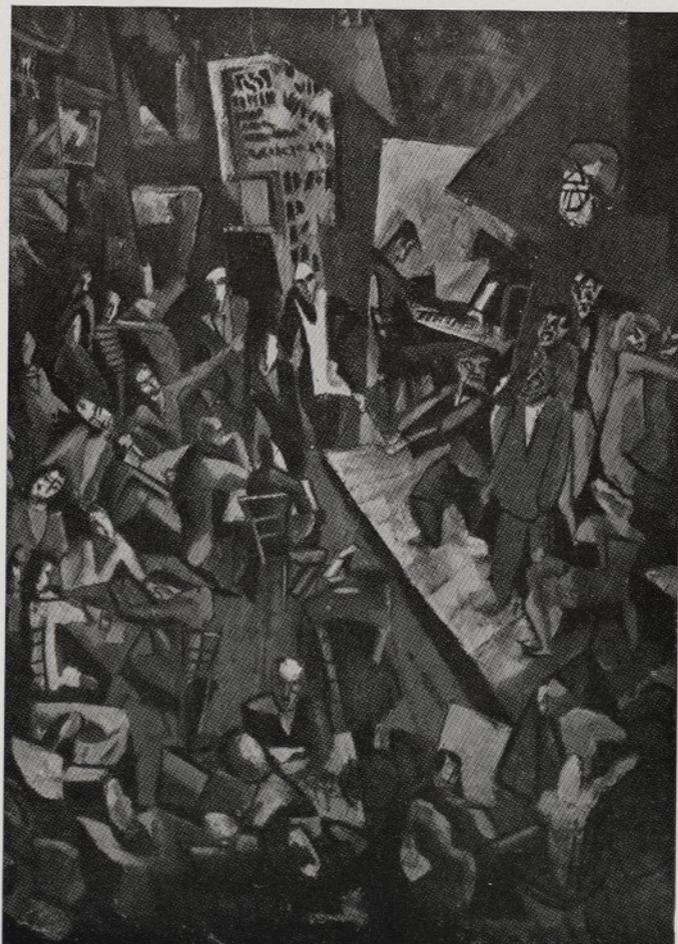




Jean Arp en 1937.

(Photo Man Ray)

JANCO. Cabaret Voltaire. 1915.



# Tibiis canere

*Zurich 1915-1920*

par Hans Arp

A Zurich, en 1915, désintéressés des abattoirs de la guerre mondiale, nous nous adonnions aux Beaux-Arts. Tandis que grondait dans le lointain le tonnerre des batteries, nous collions, nous récitions, nous versifions, nous chantions de toute notre âme. Nous cherchions un art élémentaire qui devait, pensions-nous, sauver les hommes de la folie furieuse de ces temps. Nous aspirions à un ordre nouveau qui pût rétablir l'équilibre entre le ciel et l'enfer. Cet art devint rapidement un sujet de réprobation générale. Rien d'étonnant à ce que les « Bandits » n'aient pu nous comprendre. Il faudrait pour apaiser leur puérole fureur d'autoritarisme que l'art lui-même ne serve qu'à l'abrutissement des hommes.

La Renaissance a appris aux hommes l'exaltation orgueilleuse de leur raison; les temps nouveaux avec leurs sciences et leurs techniques les ont voués à la mégalomanie. La confusion de notre époque est le résultat de cette surestimation. Nous voulions un art anonyme et collectif. Voici ce que j'écrivis à propos d'une exposition que nous fîmes en 1915, à Zurich : « Ces œuvres sont construites avec des lignes, des surfaces, des formes et des couleurs. Elles cherchent à atteindre par delà l'humain, l'infini et l'éternel. Elles sont un reniement de l'égotisme des hommes... »

En 1915, Sophie Taeuber et moi, nous avons réalisé les premières œuvres tirées des formes les plus simples, en peinture, en broderie et en papier collé. Ce sont probablement les toutes premières manifestations de cet art. Ces tableaux sont des « Réalités » en soi, sans signification ni intention spirituelles. Nous rejetions tout ce qui était copie ou description pour laisser l'Élémentaire et le Spontané réagir en pleine liberté. Comme les proportions de ces surfaces et leurs couleurs ne semblaient dépendre que du hasard je déclarai que ces œuvres étaient ordonnées « selon la loi du hasard », comme le hasard organise la nature. Le hasard n'étant pour moi que l'effet d'un principe insaisissable, d'un ordre inaccessible à la raison.

A la même époque, certaines œuvres d'artistes russes et hollandais, assez proches des nôtres en apparence, obéissaient à de tout autres intentions. Elles sont, en effet, un hommage à la vie moderne, un acte de foi en la machine et à la technique. Bien que traitées par l'abstraction (abstractisées) il reste toujours en elles un fond de naturalisme et de trompe-l'œil.

De 1916 à 1920 Sophie Taeuber dansa à Zurich. Voici les belles lignes que Hugo Ball a écrit à son sujet dans un essai intitulé : « Occultisme, Hiérarchie, et Autres Choses belles et rares : « Autour d'elle c'est la clarté du soleil et le miracle qui remplacent la tradition. Elle est pleine d'inventions, de



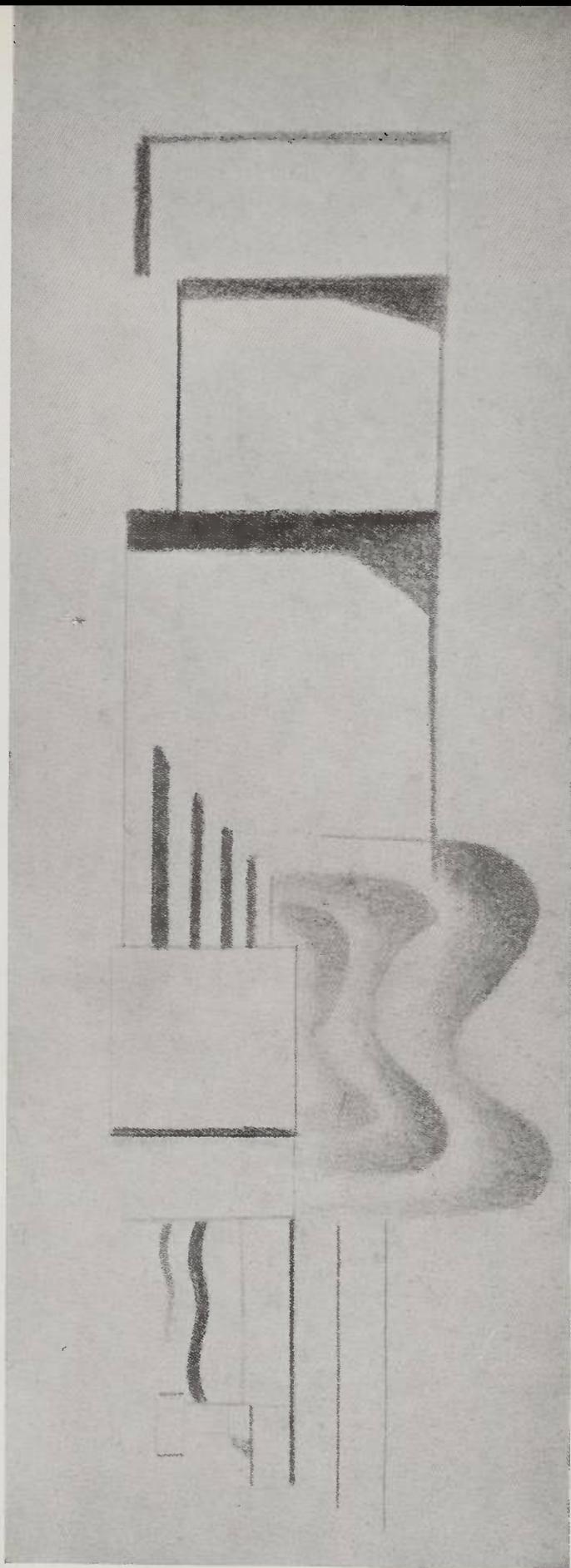


caprices et de bizarreries. Elle a dansé sur le chant des poissons volants et des hippocampes une complainte onomatopéique. Ce fut une danse pleine d'éclats et d'arêtes, de papillotements et de lumière d'une force pénétrante. Les lignes se brisent contre son corps, chaque geste se décompose en cent mouvements précis, anguleux, incisifs. La bouffonnerie de la perspective, de l'éclairage, de l'atmosphère est prétexte pour son système nerveux hypersensible à une drôlerie spirituelle et ironique. Les figures de sa danse sont à la fois mystérieuses, grotesques et extatiques ».

Ce que Hugo Ball a écrit de la danse de Sophie Taeuber peut être répété à propos des marionnettes qu'elle exécuta à cette époque.

J'ai connu Eggeling, en 1915, à Paris dans l'atelier de Madame Wassilieff. Cette dernière avait organisé dans ses deux ateliers une cantine où les artistes pouvaient manger le soir pour peu d'argent. Les amis qui revenaient du front nous parlaient de la guerre et quand le cafard était trop fort, une jeune femme à jolie voix chantait : *En passant par la Lorraine avec ses sabots*. Un Suédois ivre l'accompagnait au piano. Chaque nuit, je faisais à pied avec mon frère dans l'obscurité de ce Paris menacé par les Allemands les quelques kilomètres qui séparent Montmartre de la gare Montparnasse où se trouvait l'atelier de Wassilieff. Eggeling habitait Boulevard Raspail un atelier sinistre et humide, en face de lui demeurait Modigliani, qui venait souvent le voir, récitant Dante et se saoulant. Il prenait aussi de la cocaïne. Un soir il fut décidé que je serais en compagnie de plusieurs autres innocents initiés aux paradis artificiels. Chacun de nous donna quelques francs à Modigliani pour qu'il pût aller faire provision de la drogue. Nous attendîmes des heures. Enfin il revint hilare et reniflant, ayant tout absorbé à lui seul. Eggeling peignait peu en ce temps, il discutait pendant des heures sur l'art. Je le rencontrai de nouveau en 1917, il travaillait à l'élaboration d'une nouvelle langue plastique et cherchait les règles d'un contre-point linéaire, en composait et dessinait les premiers éléments. Il se tourmentait à mort. Un jour à Ascona, je dus lui arracher son revolver des mains. Il avait formulé sur de grands rouleaux de papier une sorte d'écriture hiératique à l'aide de figures d'une rare beauté. Ces figures grandissent, se subdivisent, se multiplient, se déplacent, s'enchevêtrent d'un groupe à l'autre, disparaissent et reparaissent, s'organisant en d'importantes constructions qui évoquent l'architecture des formes végétales. Il les nommait « Symphonies ». Il mourut en 1922. Il avait aussi avec son ami Hans Richter adapté son invention au cinéma.

Dans sa tranquille petite chambre, Janco se dévouait à un naturalisme en zig-zag. Je lui pardonne ce vice secret, car il a évoqué et fixé le cabaret Voltaire sur la toile de l'un de ses tableaux. Dans un local surpeuplé et bariolé de couleurs se tiennent sur une estrade quelques personnages fantastiques qui sont censés représenter Ball, Hennyngs, Huelsenbeck, Tzara, Janco et votre serviteur. Nous sommes en train de mener un grand sabbat; les gens autour de nous crient, rient et gesticulent. Nous répondons par des sauts, des salutations jusqu'à terre, des poésies, des « Oua, oua » et des « miaous ». Huelsenbeck n'arrête pas de frapper sur



EGGELING. Symphonie (Dessin). 1919.

sa grosse caisse tout en chantant des « biribum, biribum, saust der Ochs im Kreis herum ». Parce que nous cherchions par nos poésies et nos plaisanteries à distraire les gens pendant quelques heures d'une atmosphère de guerre, on nous traita de nihilistes. Comment a-t-on pu nous assimiler à

des nihilistes, je ne le comprends pas encore à l'heure actuelle : mais les Directeurs de la crétinisation appelaient de ce nom tous ceux qui ne tombaient pas dans leurs pièges. Qui aurait pu supposer qu'après 20 ans, notre humour allumerait encore la fureur du Grand Maître du millénaire Reich ? Les grands matadors du mouvement Dada étaient Ball et Tzara. Ball est à mon avis un des plus grands écrivains des dix dernières années. Tzara a écrit alors les « vingt-cinq poèmes » qui appartiennent à la meilleure poésie française. Plus tard se joignit à lui le Docteur Serner, aventurier, auteur de romans policiers, danseur mondain, médecin spécialiste de la peau et gentleman cambrioleur. Il ne vit plus, hélas, car il est mort.

Chantes-tu encore avec un rire farouche la diabolique chanson du Moulin de Hirza-Pirza, mon cher Janco ? Je n'ai pas oublié non plus les masques extraordinaires que tu fabriquais pour nos manifestations Dada et que tu négligeais de conserver par la suite. Ils étaient terrifiants, bariolés et badiageonnés d'un rouge sang. Avec du carton, du papier, du crin, du fil de fer ou des étoffes, tu confectionnais tes fœtus langoureux, tes sardines lesbiennes, tes souris en extase, et ces dignes derrières d'aryens et cæterapopo !

En 1917, Janco exécuta des œuvres pures et fortes qui devancent de plusieurs années l'évolution de la peinture.

Auguste Giacometti était en 1916 déjà un homme arrivé, pourtant il aimait les Dadaïstes et se mêlait souvent à leurs démonstrations. Il avait l'allure d'un ours sérieux et portait, sans doute par sympathie

pour les ours de son pays, une casquette en peau d'ours. Lors d'une fête dada il nous décerna un souvenir de trente mètres de long peint aux couleurs de l'arc-en-ciel et couvert d'inscriptions sublimes. Un soir nous décidâmes avec lui de faire un peu de réclame privée pour Dada. Nous fîmes tous les cafés du Limat-Quai. Il ouvrait la porte avec précaution, criait d'une voix forte et précise : Vive Dada ! et la refermait ensuite avec le même soin. Les consommateurs restaient bouche bée lâchant leurs saucisses. Que pouvait bien signifier ce cri mystérieux lancé par un homme mûr et décent dont l'aspect n'avait rien d'un mystificateur ni d'un métèque ? Giacometti peignait à cette époque des étoiles en fleurs, des incendies cosmiques, des gerbes de flammes, des gouffres flamboyants. L'intérêt de ses tableaux, pour nous, est qu'ils procèdent de la couleur pure. Giacometti est aussi le premier qui ait essayé de réaliser un objet mobile, ce qu'il fit avec un pendule métamorphosé par l'adjonction de formes et de couleurs.

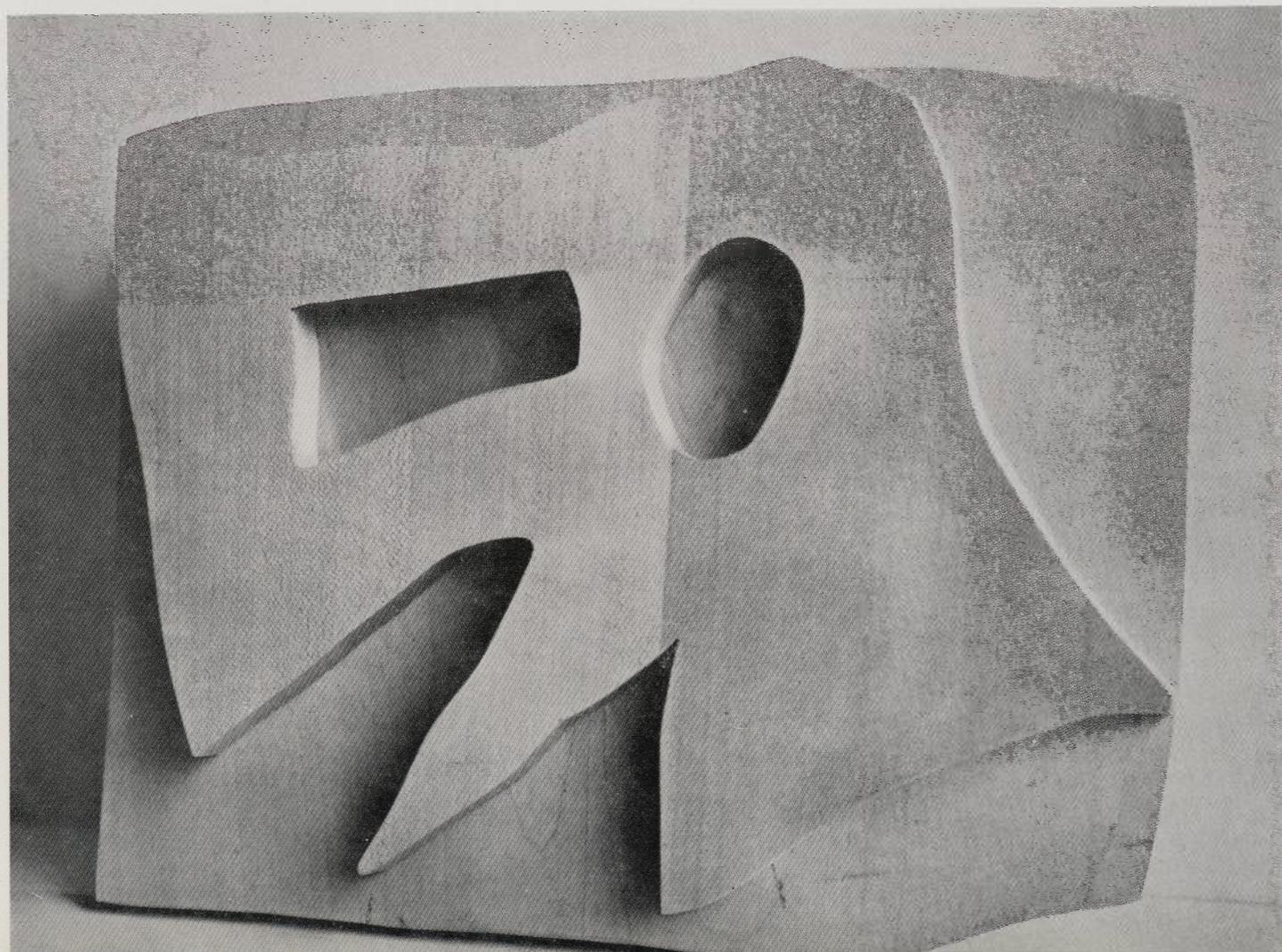
De plus en plus je m'éloignais de toute espèce d'esthétique, je voulais trouver un autre ordre, une autre valeur de l'homme dans la nature.

Ceci se précisa en 1917 dans mes bois en couleurs. A leur sujet, Alexandre Partens écrivit : « Pour Arp, il ne s'agissait plus d'améliorer un système esthétique, il ne voulait admettre que des expressions immédiates et directes, comme une pierre se détache du rocher, un bourgeon éclate, ou un animal se continue... Un art dont les fantaisies sont inconnues des musées... »

HANS ARP.

*XXe Siècle n° 1 (1938)*

JEAN ARP. Masque d'oiseau. Relief sur bois. 1921. (Projet 1918).



# La forme humaine à l'infini

par Georges Hugnet

Le temps sculpte l'homme. La mode le situe et le classe. L'homme se regarde, se figure et se défigure, se personnalise, s'idéalise.

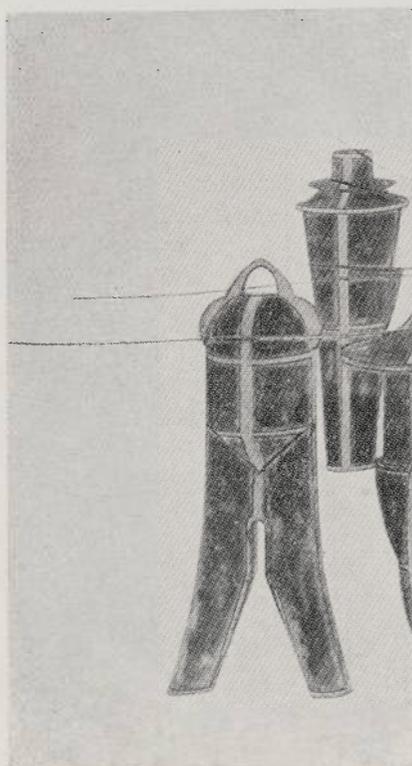
Le fantastique, la fantaisie débridée, le blasphème ont imposé à l'homme, dans l'histoire moderne, des figures diverses, les unes tragiques, les autres cocasses. Après le moyen-âge agissant sous l'impulsion de forces incontrôlées et qui a produit des images toujours tourmentées, le goût de la science et des découvertes de toutes sortes, l'amour du progrès, les anticipations ont permis à l'homme de modifier son aspect. Les spectres, les exaltantes méditations nocturnes du torrent romantique ont engendré des représentations poétiques qui se situent en dehors du charme ou du drame, représentations uniquement occupées d'identifications et de ressemblances, métaphores, analogies, particulièrement propices à l'analyse. Et lentement tout se vérifie. Ce qui, généralement, échappe aux contemporains, s'impose et devient évident.



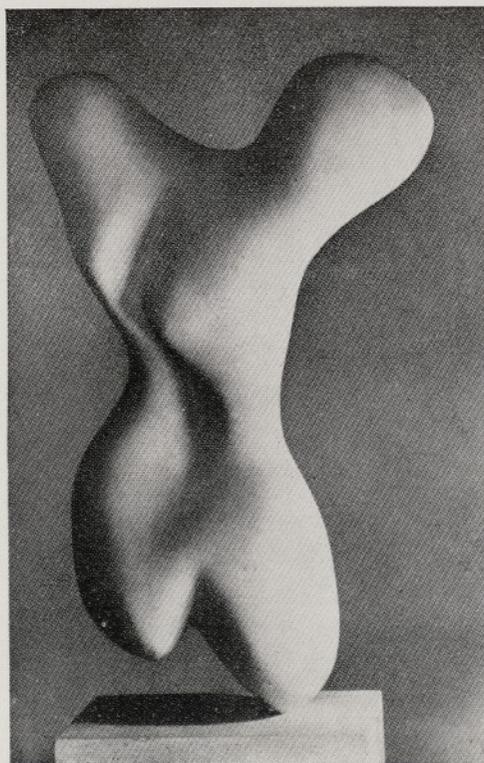
MASSON. Minotaure. 1938.

(Gal. Leiris)

DUCHAMP. Le cuirassier (détail).



ARP. Torse.



MAX ERNST. Figure humaine.



L'homme éprouve le besoin de s'apprendre mais il voit par l'œil de quelques-uns. Puis, son regard se façonne. Il se cherche à travers son histoire.

Après les tentatives de rénovation visuelle, par des moyens plastiques de déformation ou par l'idéalisation poétique, des peintres contemporains du symbolisme, les peintres fauves, Henri Matisse, André Derain, puis les peintres cubistes procédèrent à une déformation de principe, à une désagrégation de la représentation humaine. L'art nègre servit de réactif puissant contre la joliesse, l'affadissement. Le cubisme, Pablo Picasso en tête, démonte l'homme, déploie son armature, organise ses traits comme une architecture, dispose à sa guise des rouages, du sang, des nervures, et parvient à la ressemblance de la même manière que le diamant se ressemble dans ses facettes. Il nie la réalité, exalte le réel. Il construit. Sur le plan poétique, il recrée le visage. Il interprète moins, au fond, qu'il ne voit. Les cubistes, tourmentés par le sujet aussi bien que par le problème de l'existence du modèle, s'inquiétaient d'une autre ressemblance, frappaient à la porte du temps, décomposaient pour composer. Parlant du modèle, Picasso disait qu'il finirait bien par ressembler à son portrait.

A côté de la lutte des techniques, Giorgio de Chirico situe l'atmosphère suprêmement poétique de ses mannequins. Au portrait subjectif il répond par l'objectivité déroutante de ses dépaysements, par la lumineuse et silencieuse table à périscope de l'insolite.

Au futurisme épris de modernisme à tout prix Francis Picabia opposa son orphisme. Avec Marcel Duchamp il introduisit dans le jeu l'élément mouvement. La photographie nous montre quels effets saisissants révèle la décomposition d'un mouvement, si simple soit-il. Le monde invisible y ouvre en grand ses ailes magiques. A ce monde, Duchamp a apporté de plus ses expériences dues au hasard, ses comparaisons toutes faites, son humour et surtout cette nouvelle mythologie qu'il a décrite en matériaux variés dont il a accepté et utilisé tous les accidents, toutes les surprises. C'est à cette même époque que Man Ray, occupé de procédés automatiques empruntés aux arts mécaniques, représentait des femmes sous la forme d'éventails, d'ombrelles ou d'arrangements géométriques. C'était le début du mouvement dada.



Max Ernst composa alors des personnages faits au pochoir industriel, imprimés avec des rouages. Puis il aborda le collage et certaines peintures où se contrebalancent la poésie picturale proprement dite, recherches dans le sens des procédés automatiques, et un abandon complet à l'imagination. Par ailleurs, Hans Arp qui écrivait des poèmes pleins d'images stupéfiantes par leur nouveauté verbale, composait sur bois, avec des papiers découpés, des équivalents visuels où les personnages vivent intensément comme des taches d'encre en flammes.

Le dadaïsme a lutté contre toute conception esthétique. Aussi bien s'opposait-il à l'art moderne et s'en remettait-il à peu près uniquement au hasard.

La figure humaine, dans cette aventure, pouvait ressembler dès lors autant au marteau pneumatique qu'aux déchirures des vieux murs. Tout ce qui vient de l'homme est humain. Ce qui lui paraît le plus étranger, vient de lui et rentre en lui. L'homme assimile l'inhabituel, l'extraordinaire. Lentement, parfois avec un certain mal, l'homme s'affirme au milieu de ses métamorphoses. Tout tend à l'évidence.

C'est autour de cette évidence que le surréalisme, état d'esprit qui s'est attaché à ce contrôle perpétuel, a rassemblé tous les peintres qui participent à son activité. La peinture surréaliste n'est pas arbitraire, elle est évidente. Systématiquement, elle a rejeté toute formule de création — pour se consacrer à la recherche de l'homme à travers l'homme et ce qui le meut. Déjà l'inspiration avait interrogé les formes des nuages et des taches familières. Mais c'était là surtout souci de composition. Les peintres surréalistes poursuivent la transfiguration sans fin de l'être humain à travers ses désirs et ses rêves. Art primitif ou art évolué, dessins d'enfants, de médiums, de fous, chromos, délires graphiques automatiques, constituent un domaine où le surréalisme tente de plonger son faisceau lumineux.

L'individu est tel qu'on se l'imagine. Et le surréalisme, par ses images comme dictées, tend à la confusion des êtres et des choses en même temps qu'il s'élève contre la métaphore. Un même lien, en dehors des techniques, peut ainsi réunir Joan Miró et René Magritte, André Masson et Salvador Dali. Les êtres qui ont une véritable existence sont les sylphides qui naissent des virgules géantes tracées par Miró, les hommes-oiseaux, véritables hommages au silence, sous les voûtes d'André Masson, les femmes-dentelles et les hommes-forêts de Max Ernst, les personnages-objets de Man Ray et de Magritte, les feuillages animés de Delvaux, les pierres hérissées de membres magiques de Arp, les marchands de sable à aigrettes de Tanguy, les lansquenets-loups garous de Seligmann, les apparitions comestibles de Dali. Dali, dans la technique et l'inspiration surréalistes, a apporté un système personnel, le système paranoïaque-critique selon lequel, dans des copies pour ainsi dire photographiques du rêve, il exprime ses hallucinations de visages et de formes issus d'autres visages et d'autres formes... Pour Hans Bellmer, frappé par l'image mouvante, coulante presque, que produit un miroir promené à angle droit sur un sujet choisi, il met en relief l'érotisme né du parallélisme des formes, de la répétition d'une partie du corps, ce qui touche au foyer même du problème du double.

Par son essence, que les procédés soient techniques, frottages, décalcomanies, collages, ou oniriques, la peinture surréaliste ne peut pas être littéraire, mais elle est toujours poétique. En matière de peinture, la poésie réside dans les éléments employés, dans les trouvailles de procédés. Il est poétique que Max Ernst fasse apparaître progressivement, par frottement, une forme qui devient un visage ou un paysage. Il est poétique aussi que n'importe qui puisse en faire autant. C'est rejoindre les fantômes dont notre imagination sait s'halluciner quotidiennement. C'est le merveilleux des marbres ruiniformes. C'est donner corps à ces visages invisibles qui sont notre visage.

GEORGES HUGNET.

XX<sup>e</sup> Siècle N<sup>o</sup> 5-6 (1939)

# Je rêve d'un grand atelier

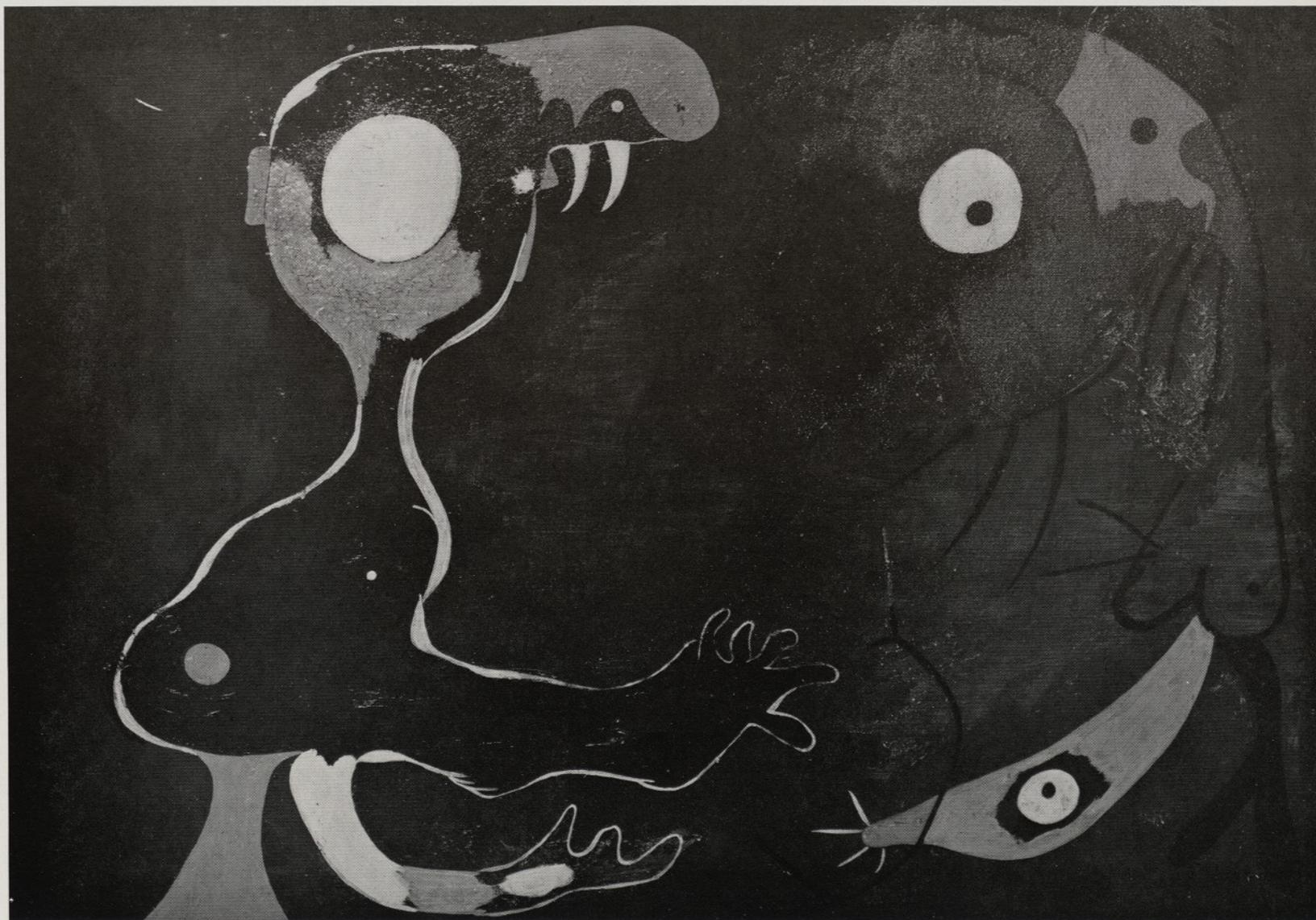
par Joan Miró

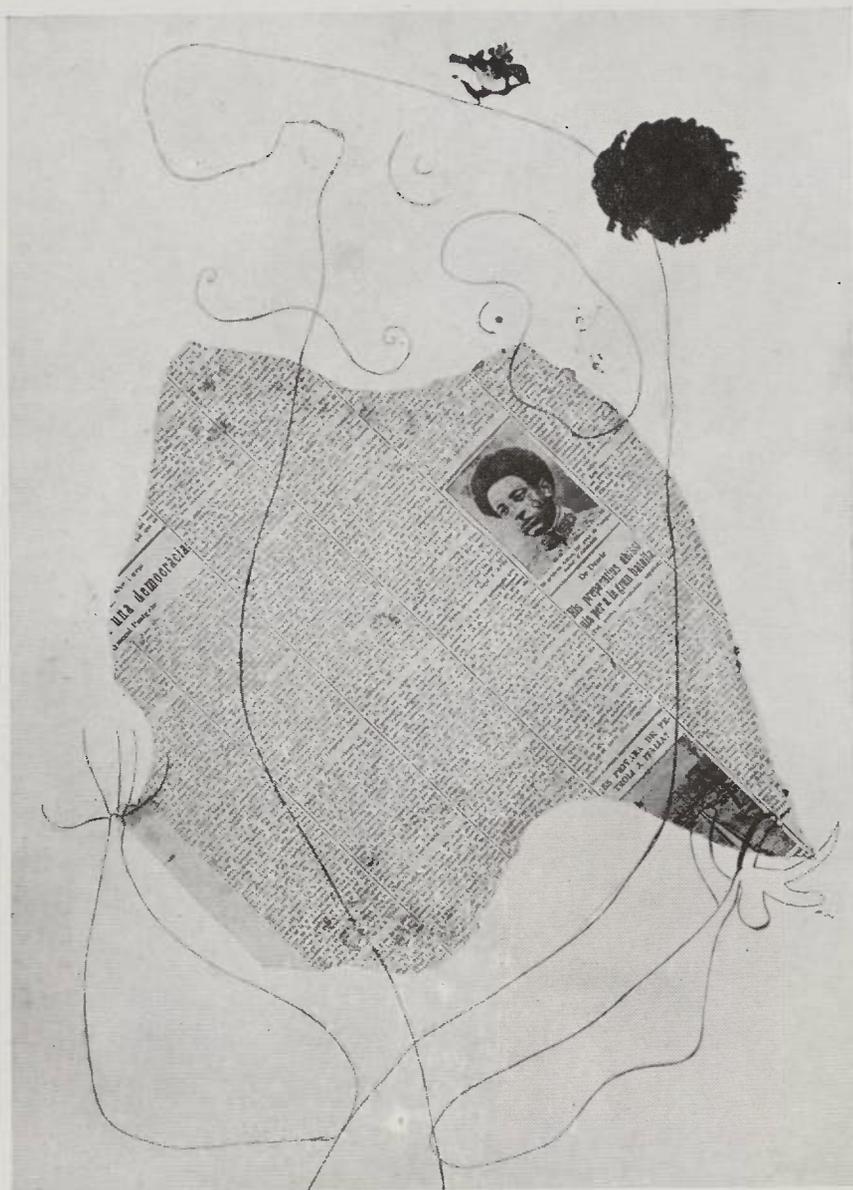
A mon arrivée à Paris en mars 1919, je suis descendu à l'hôtel de la Victoire, rue Notre-Dame-des-Victoires. J'ai séjourné à Paris tout l'hiver, l'été je suis retourné en Espagne, à la campagne. L'hiver suivant je suis revenu à Paris. Je suis descendu dans un autre hôtel, au 32 du boulevard Pasteur. C'est là que j'ai reçu la visite de Paul Rosenberg. Picasso et Maurice Raynal lui avaient parlé de moi. Quelque temps après Pablo Gargallo qui passait l'hiver à Barcelone, où il était professeur de sculpture à l'école des Beaux-Arts, me céda son atelier,

au 45 de la rue Blomet, à côté du Bal Nègre alors inconnu des Parisiens et que devait « découvrir » Robert Desnos. André Masson occupait l'atelier à côté, une cloison nous séparait. Rue Blomet, j'ai commencé à travailler. J'ai peint la *Tête d'une danseuse espagnole* qui appartient à Picasso, la *Table au gant*, etc. C'était une époque très dure : les vitres étaient cassées, mon poêle, qui m'avait coûté quarante-cinq francs au marché aux puces, ne marchait pas. Cependant l'atelier était très propre. Je faisais moi-même le ménage. Comme j'étais très pauvre je ne

MIRÓ. Deux femmes. Huile sur panneau. 1935.

(Coll. Urvater, Bruxelles)





MIRÓ. Métamorphose. Papier collé. 1935.

(Gal. Berggruen)

pouvais m'offrir qu'un déjeuner par semaine : les autres jours je me contentais de figues sèches et je mâchais du *chewing-gum*.

L'année suivante je ne puis avoir l'atelier de Gargallo. Je me loge d'abord dans un petit hôtel du boulevard Raspail où je termine la *Fermière*, l'*Épi de blé* et d'autres tableaux. Je quitte l'hôtel pour une maison meublée de la rue Berthollet. *La lampe à carbure*. Été à la campagne. Retour à Paris dans l'atelier de la rue Blomet. J'achève la *Ferme* qui avait été commencée à Montroig et continuée à Barcelone. Léonce Rosenberg, Kahnweiler, Jacques Doucet, tous les surréalistes, Pierre Loeb, Viot, l'écrivain américain Hemingway viennent me voir. Hemingway achète la *Ferme*. Rue Blomet j'ai peint le *Carnaval d'Arlequin* et la *Dansense espagnole* de la collection Gaffé. C'était, malgré les premières ventes, assez dur. Pour le *Carnaval d'Arlequin*, j'ai fait beaucoup de dessins où j'exprimais mes hallucinations provoquées par la faim. Je rentrais le soir sans avoir dîné et je notais mes sensations sur le papier. J'ai beaucoup fréquenté, cette année-là, les

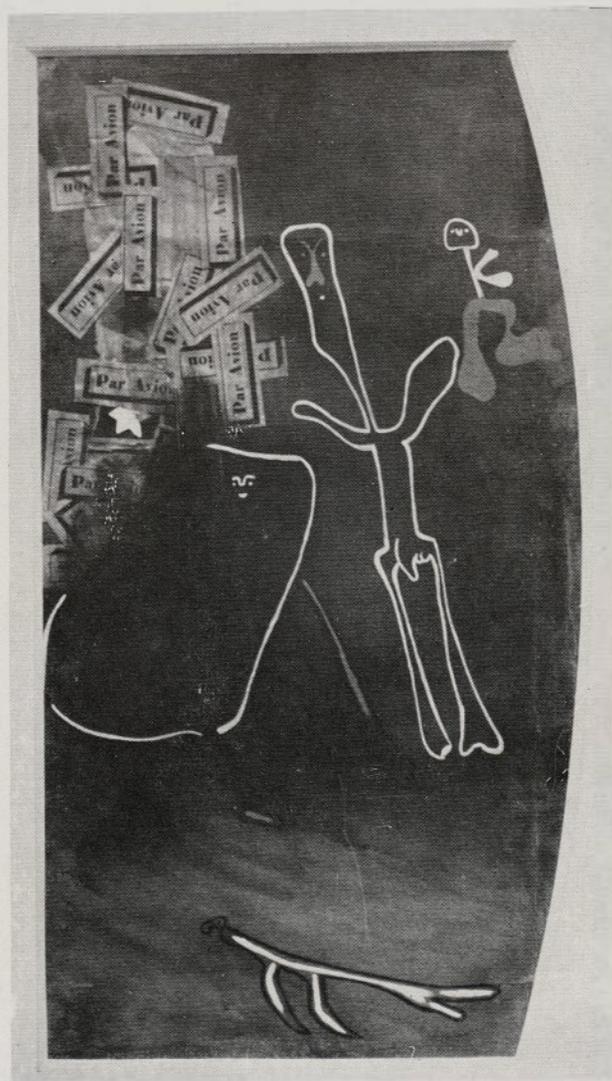
poètes, car je pensais qu'il fallait dépasser la « chose plastique » pour atteindre la poésie.

Quelques mois après Jacques Viot organisa ma première exposition à la Galerie Pierre. Plus tard j'eus un contrat avec Viot qui me permit de tenir le coup. Je louai un atelier au 22 de la rue Tourlac, villa des Fusains, où ont habité Toulouse-Lautrec et André Derain et où Pierre Bonnard a encore son atelier. A cette époque il y avait là Paul Eluard, Max Ernst, un marchand belge de la rue de Seine, Goemans, René Magritte, Arp. Je mis sur la porte une pancarte que j'avais trouvée dans une boutique : TRAIN PASSANT SANS ARRÊT. Ça marchait mieux mais c'était encore assez dur. Une fois, avec Arp, nous avons déjeuné de radis au beurre. Dès que ce fut possible je pris un plus grand atelier dans la même villa, au rez-de-chaussée, mais je ne le gardai pas longtemps.

Je rentre en Espagne, je me marie, je reviens à Paris avec ma femme et je quitte la Villa des Fusains où j'avais peint toute une série des toiles bleues, pour un appartement de la rue François-Mouthon. Je travaille beaucoup, je passe la plus grande partie de l'année en Espagne où je peux mieux me

MIRÓ. L'avion.

(Coll. A. L., Paris)









MIRÓ. Collage. 1935. (Coll. particulière)

concentrer pour le travail. A Barcelone, je travaille dans la chambre où je suis né.

En Espagne où j'allais très souvent, je n'ai jamais eu un vrai atelier. A mes débuts, je travaillais dans des cellules où j'avais peine à m'introduire. Lorsque je n'étais pas content de mon travail je me cognais la tête contre le mur. Mon rêve, lorsque je pourrai me fixer quelque part, est d'avoir un très grand atelier, non pas pour des raisons d'éclairage, lumière du nord, etc., auxquelles je suis indifférent, mais pour avoir de la place, beaucoup de toiles, car plus je travaille plus j'ai envie de travailler. Je voudrais m'essayer à la sculpture, à la poterie, à l'estampe, avoir une presse. M'essayer aussi à dépasser, dans la mesure du possible, la peinture

de chevalet qui, à mon avis, se propose un but mesquin, et me rapprocher, par la peinture, des masses humaines auxquelles je n'ai jamais cessé de songer.

En ce moment je me trouve boulevard Blanqui dans la maison où habite l'architecte Nelson. C'est dans cette maison que Mme Hemingway avait gardé la *Ferme* avant de l'emporter en Amérique.

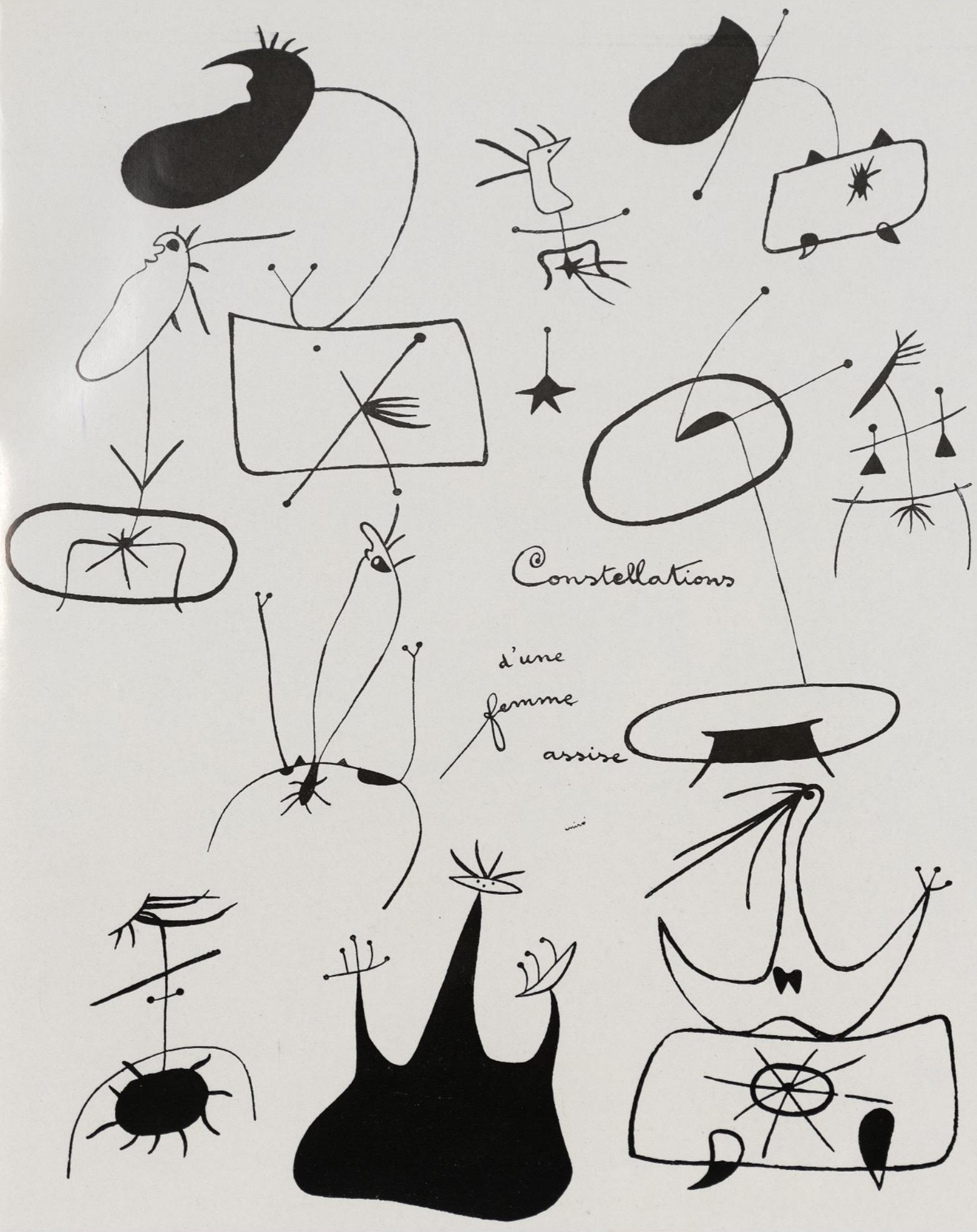
Une fois j'ai voulu revoir l'atelier de la rue Blomet. Il y avait dans la cour un très beau lilas. La maison était en démolition. Un gros chien s'est jeté sur moi.

JOAN MIRÓ.

*XX<sup>e</sup> Siècle n° 2 (1938)*

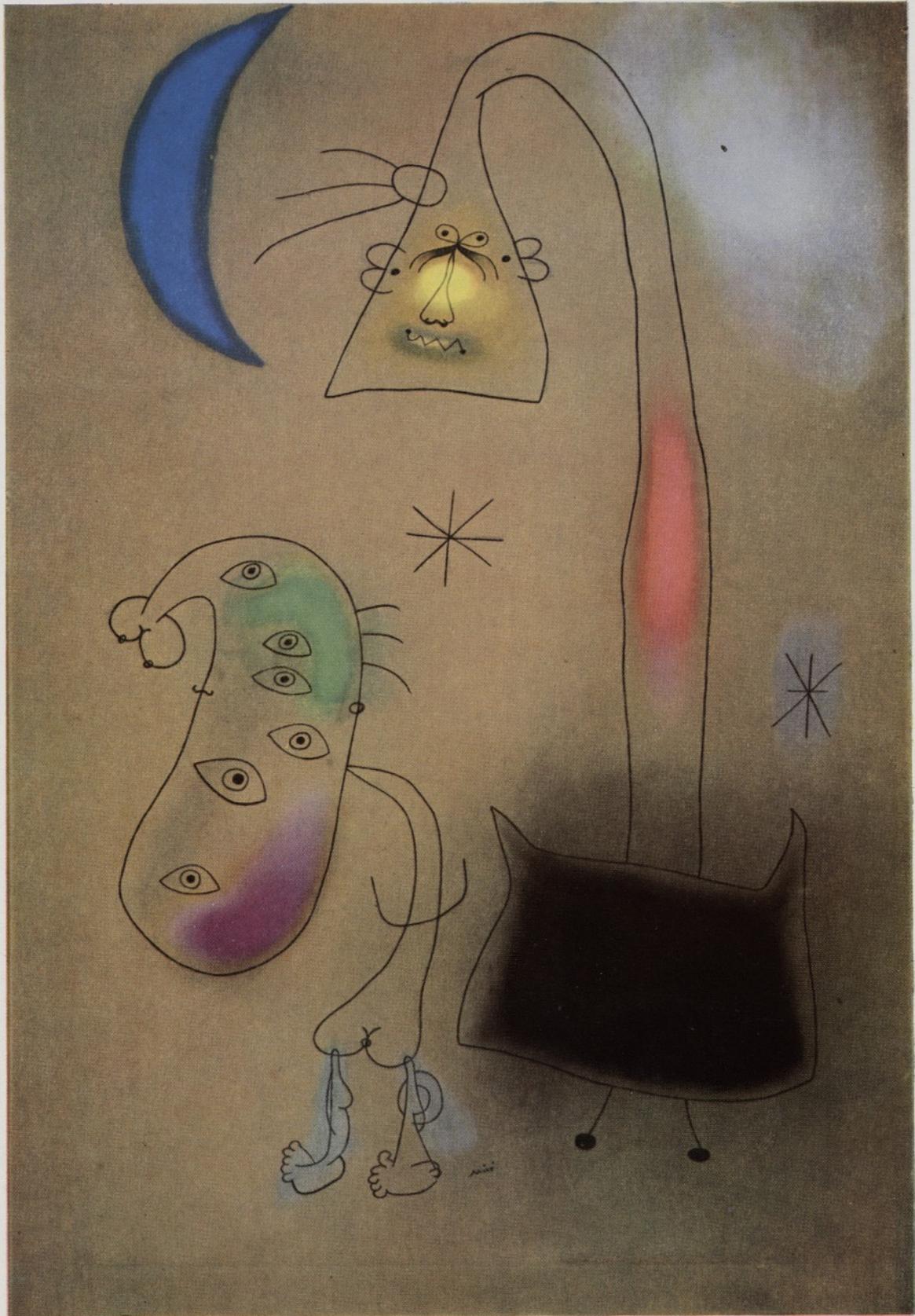
Portrait de Miró par Man Ray. 1935.





Constellations

d'une  
femme  
assise



MIRÓ. Personnages dans la nuit. Pastel sur papier, 1942. Cm 108 x 72.

(Collection Facchetti)

# Prenez-garde à la sculpture

par Pierre Courthion

Une forme pèse dans l'espace; nous pouvons la toucher, la mesurer, en faire le tour. Elle est en plâtre, en bois, en pierre, en bronze. Elle se situe, par rapport à notre œil, comme un objet, mais c'est une sculpture, c'est-à-dire une matière que l'homme a dégrossie, modelée, taillée à coups de masse et de ciseau, et à laquelle il a imprimé le sceau de sa propre conception : c'est un enfant de son esprit.

Vous me dites que la sculpture est née d'un besoin de représentation. Je le veux bien — pour autant qu'elle est, dans les pans d'une matière solide, l'extériorisation de ce qu'il y a en nous de plus profond et de plus fluide, d'instantané et d'éternel à la fois : la pensée. Toutefois, cette *représentation* tend aussi bien à évoquer qu'à exprimer, et si elle peut être une imitation plus ou moins lointaine de l'univers sensible, comme ce fut le cas, par exemple, chez les Grecs et les Italiens de la Renaissance, elle peut également être la projection du monde intérieur, comme elle le fut chez les Romains et les Primitifs

dont le réalisme intellectuel s'est opposé au réalisme visuel des classiques. Ce que l'œil en voit, d'une part; de l'autre, ce que l'esprit en sait. Entre ces deux conceptions, disons-le nettement, nous avons, en 1939, une tendance à mieux comprendre la seconde : elle correspond à nos besoins, à notre dégoût de l'académisme, à notre défiance du surhomme.

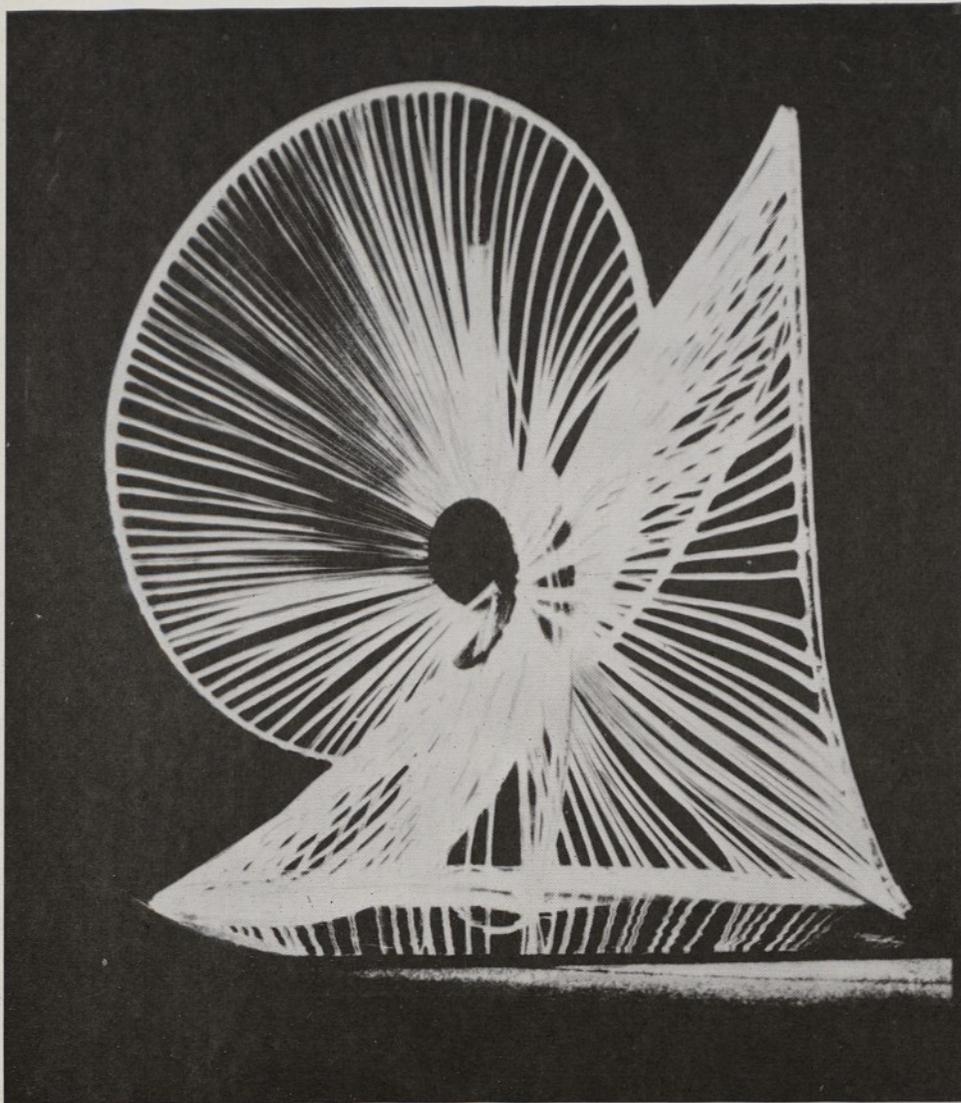
Le canon, l'Antinoüs, cette divinisation de notre enveloppe corporelle, nous ne pouvons plus y croire, et l'héroïsme — ce moteur que prolongea l'humanisme chrétien de la Renaissance — nous n'en ressentons plus l'aiguillon. Plus de Narcisse ! L'homme est remplacé dans la dure réalité, devant son inconnu; ce qu'on appelle la civilisation se retourne contre lui, et le paralyse contre les nouvelles attaques de bêtes féroces devant lesquelles il apparaît plus désarmé que l'homme du quaternaire.

Comment naquit la sculpture ? Est-ce du besoin de tailler la flèche et de graver, dans ces premiers

La main de Henri Matisse photographiée en 1937 par Blumenfeld.

(XX<sup>e</sup> siècle, 1938)





N. GABO. Spheric thème. 1939

(Coll. Wallace Harrison, N.Y.)

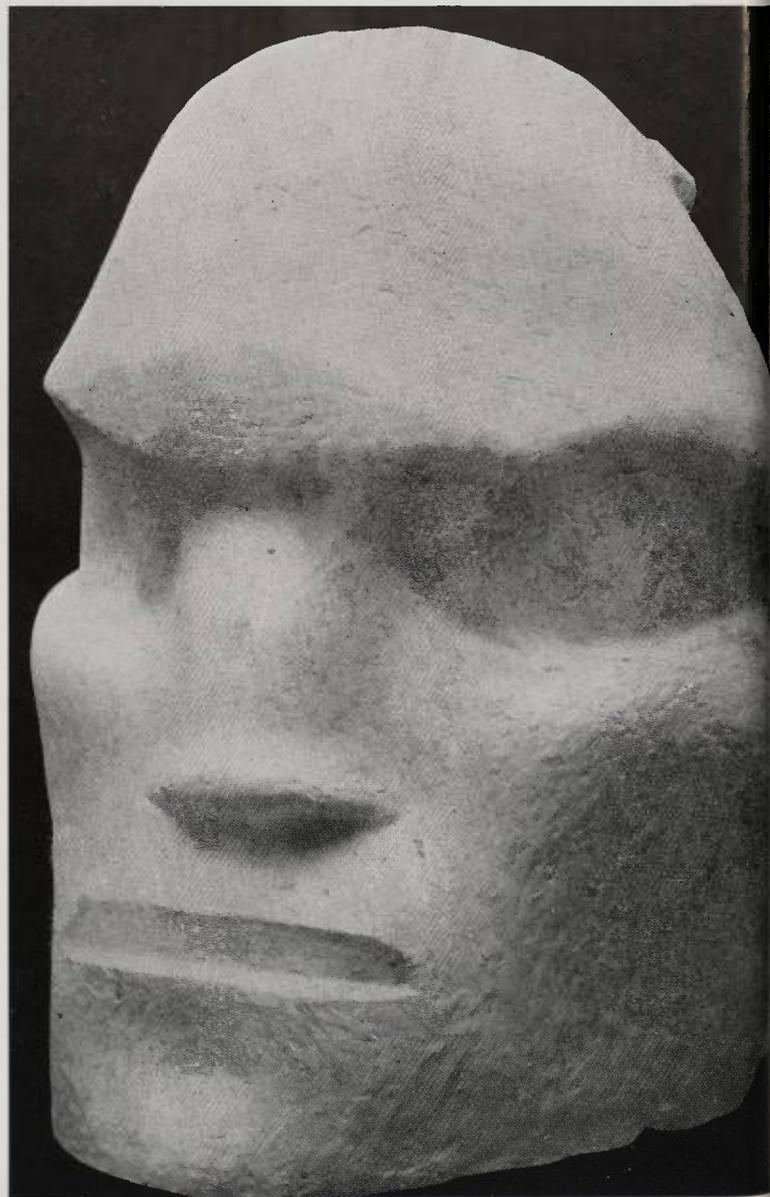
habitats que furent les cavernes, les contours d'animaux dont l'homme se nourrissait, — de l'utilité ? Ou ne fut-ce pas, dès l'origine, le plaisir de bloquer le temps dans la minute éternelle; le besoin de transmettre une image de ce qui meurt ? L'un et l'autre sans doute, quoique les scènes de chasse fussent à l'origine de cet art. Nous ne saurons probablement jamais quelle fut la véritable intention du premier sculpteur, pas plus que nous ne saurons si la peinture est vraiment née du désir qu'eut un amoureux de tracer contre un mur le profil de sa fiancée. Ce dont nous sommes certains, c'est que le sculpteur, comme tous les artistes, a besoin, pour s'exprimer, d'une technique appropriée aux fins qu'il se propose, et force nous est de reconnaître qu'à ce point de vue nous ne sommes pas de bien grands ouvriers.

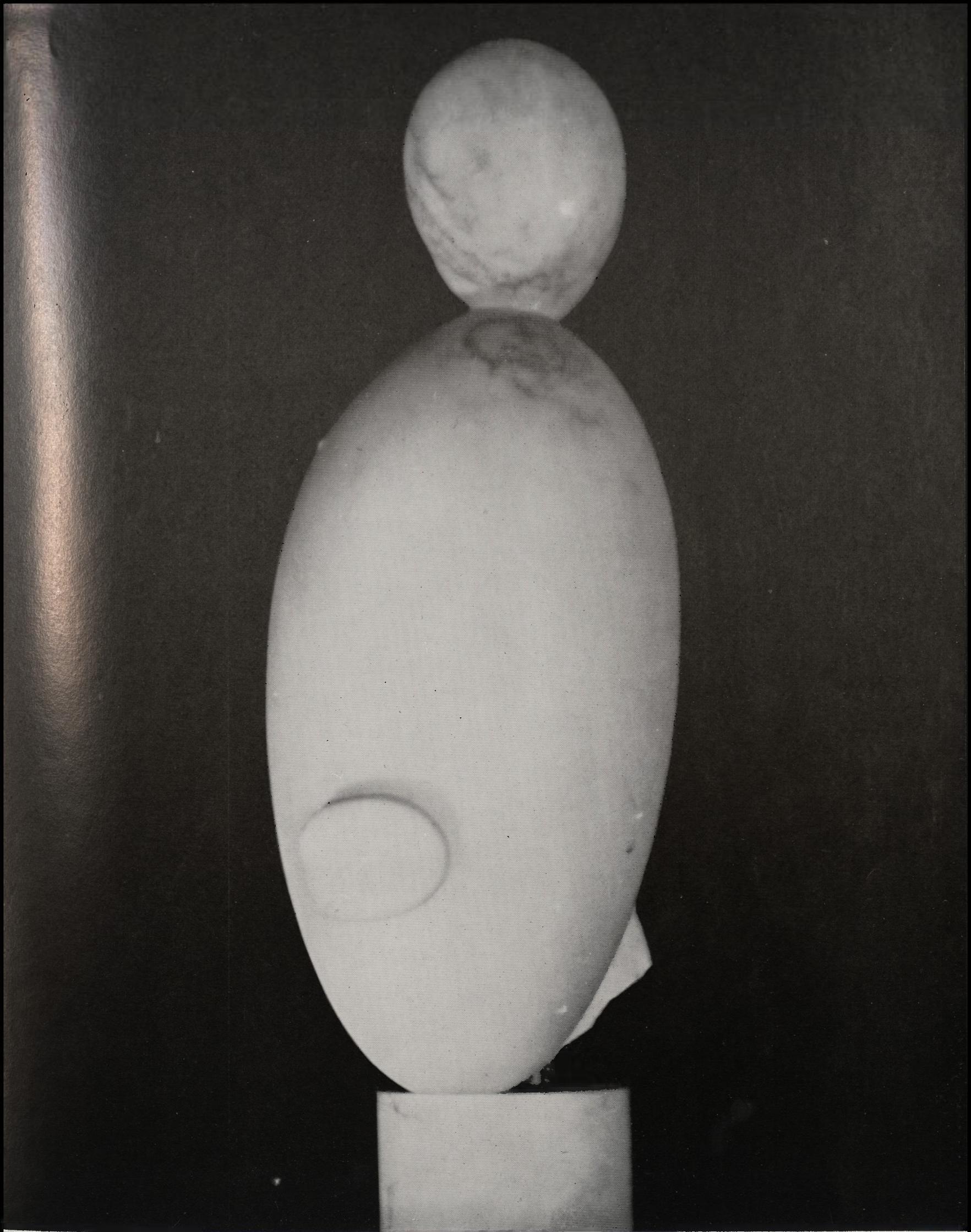
Après les essais des pionniers, dont les recherches ont succédé aux formes assez charnelles et lyriques de Rodin : troublants échafaudages d'un Archipenko; roulantes et baroques mobilités d'un Boccioni; fenêtres ouvertes sur les objets de Marcel Duchamp et les torsions elliptiques de Pablo Gargallo, il ne nous reste plus guère que les pans

coupés d'un monument monotone, un assemblage de voyelles cubistes, une répétition de formes apprises, avec cette différence que le Musée du Trocadéro et les antiquités archéologiques de Saint-Germain-en-Laye ont remplacé pour certains — ceux qui sont à la page — les longues stations alimentaires dans les musées d'Athènes ou de Rome. Comme dans la peinture : le stylisé a envahi le champ d'inspiration. Procédés de l'art abstrait, procédés de l'art figuratif, tout ça : des bêtises, un maniérisme pauvre, une manuélisation sans grandeur nous menant à l'autre académisme. Seule, dans cette forêt sans sève, la forme plus libre de Maillol agit encore sur nos yeux comme le rappel d'un âge d'or définitivement effacé, semble-t-il, et dont le souvenir même ne nous est plus possible.

J'appelle académisme la pauvre imitation, le boursoufflé, le mécanique, le sot, l'inutile, le facile, toutes choses qui doivent être mises dans le même sac. Qu'on ne s'y méprenne pas : reprenant la dispute de l'Académie Royale de Peinture — celle de Le Brun, lequel ne faisait rien sans consulter son Descartes et tendait à l'art démonstratif, à la glorification de ce corps que nous ne sommes pas précisément fiers de porter aujourd'hui — certains se sont évertués à ressusciter on ne sait quelle course au sujet noble, sous le prétexte injustifiable que nous sommes nourris de natures mortes, empiffrés de triangles, gorgés de géométries. Or, je verrais très bien un grand sculpteur qui, comme Brancusi, — le plus incontestablement pur de nos abstraits

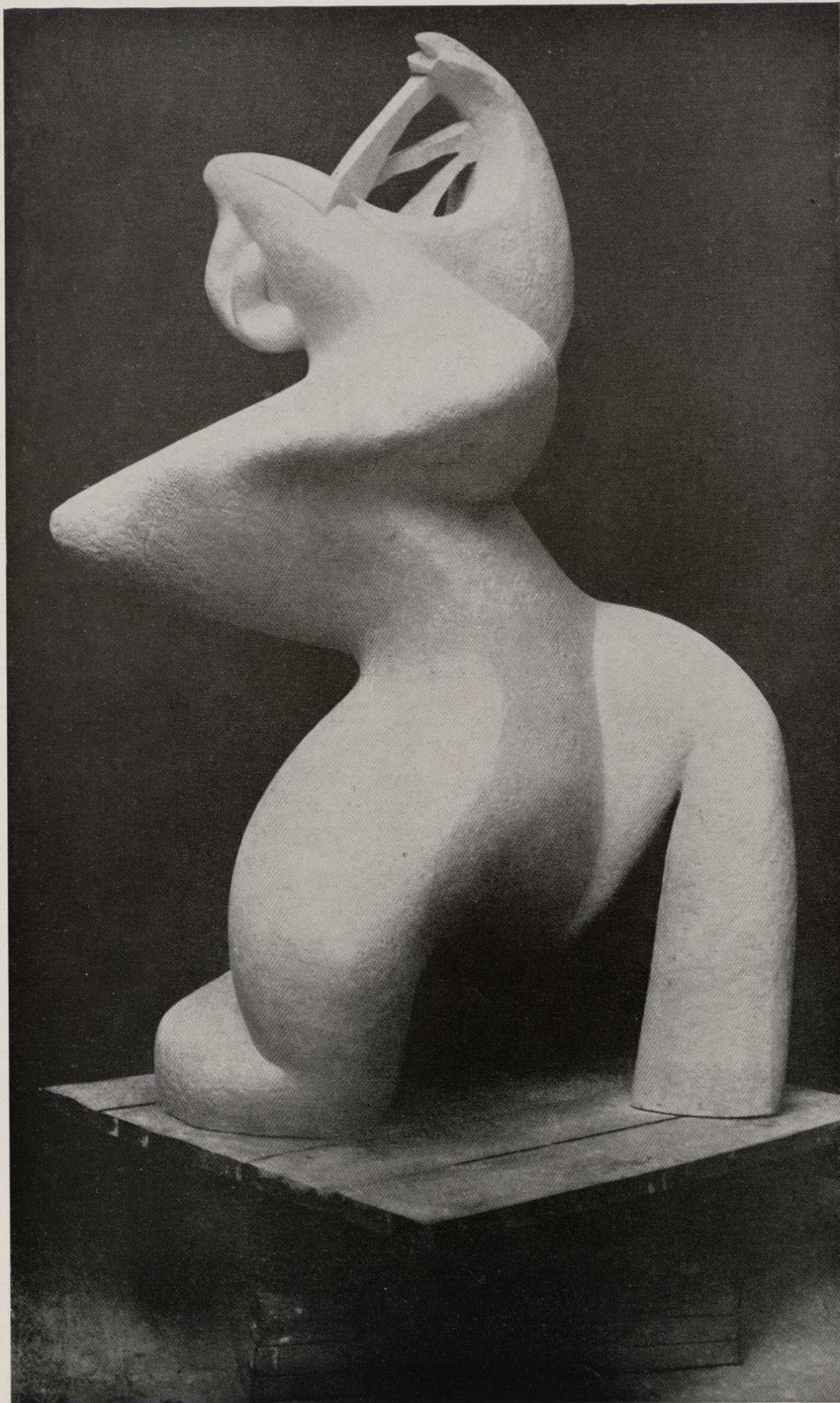
FREUNDLICH. Tête. Plâtre. Paris. 1912





BRANCUSI. La négresse blanche. Marbre.

(Photo coll. Istrati)

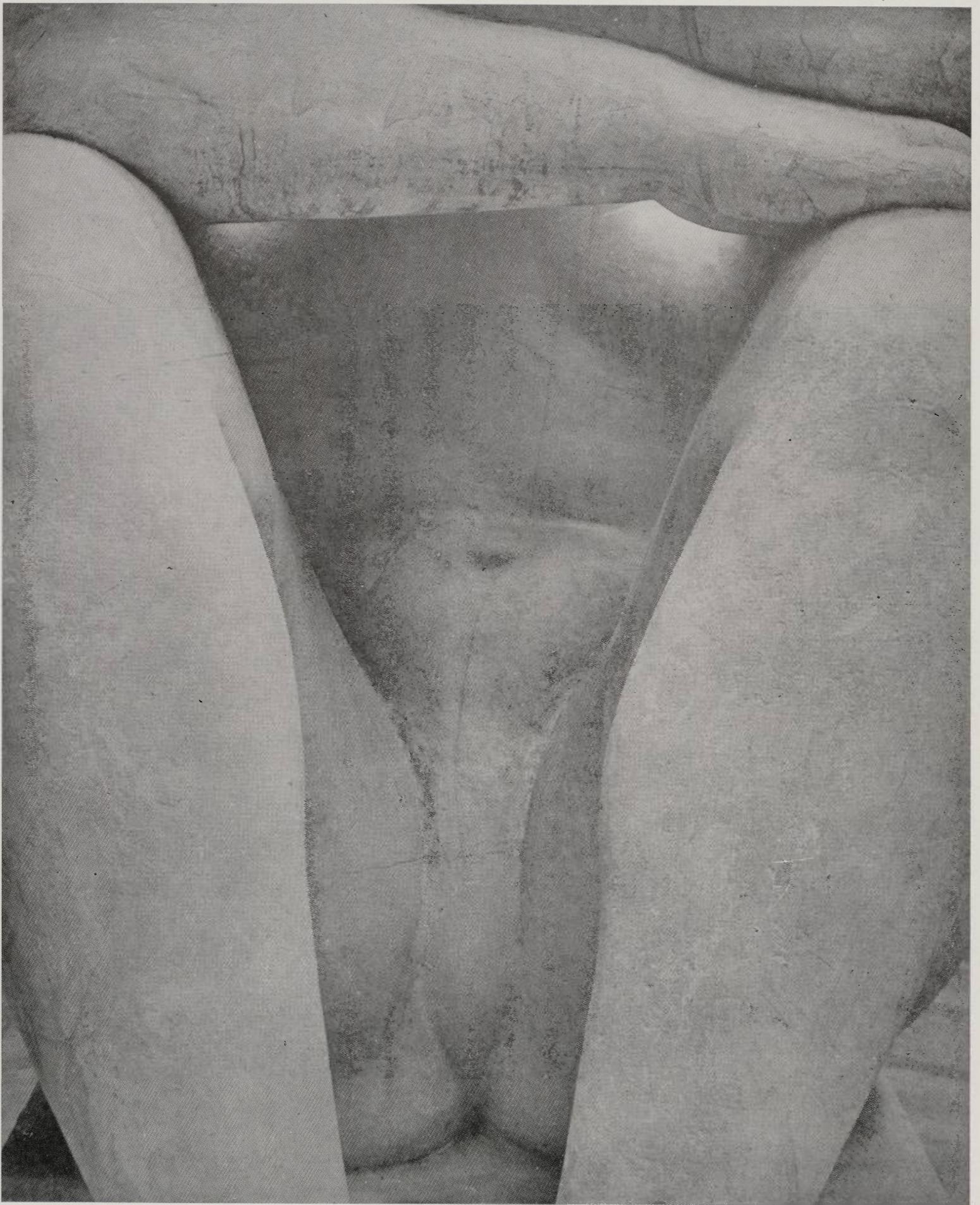


HENRI LAURENS.  
La grande Musicienne.  
Plâtre. 1938.

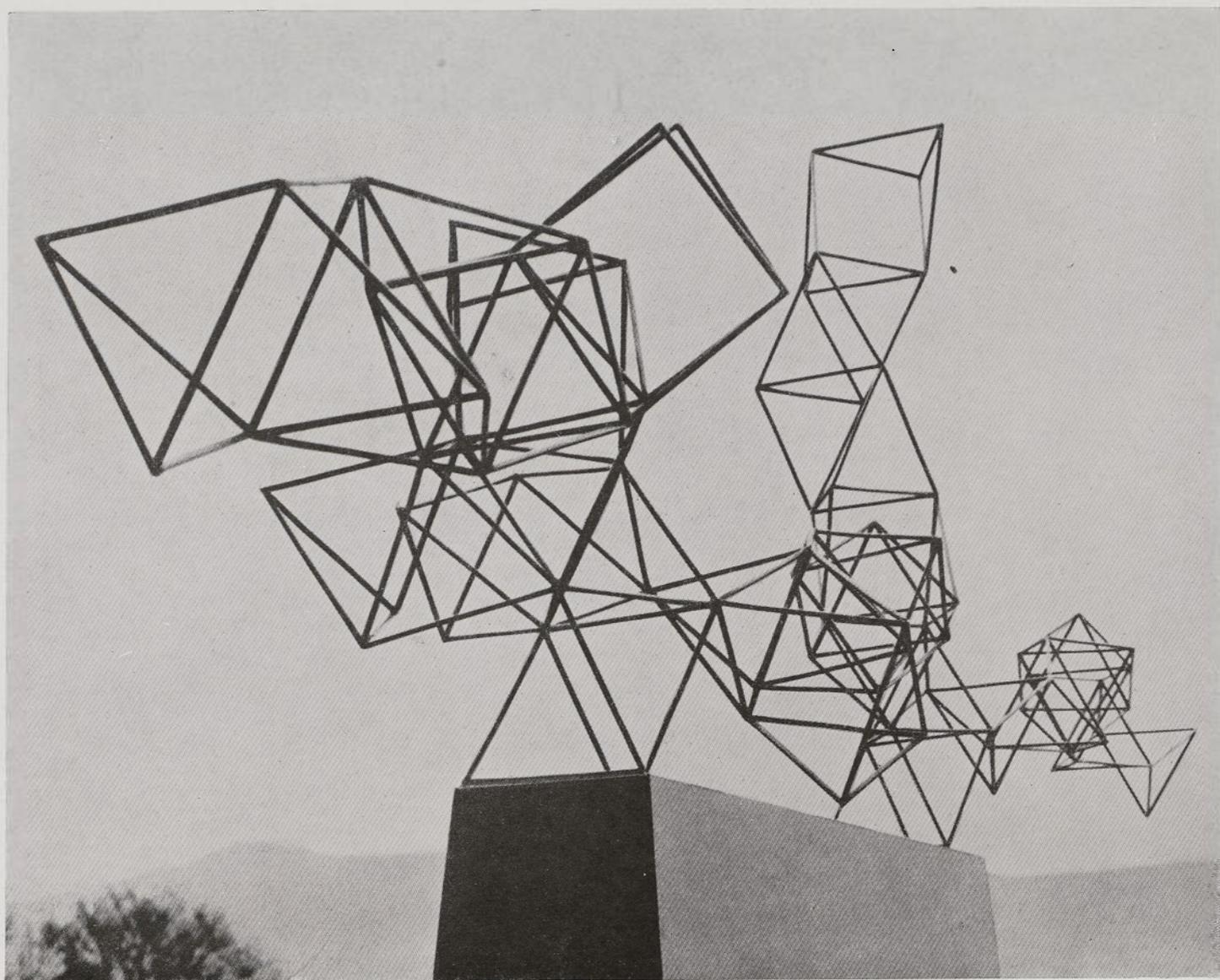


H



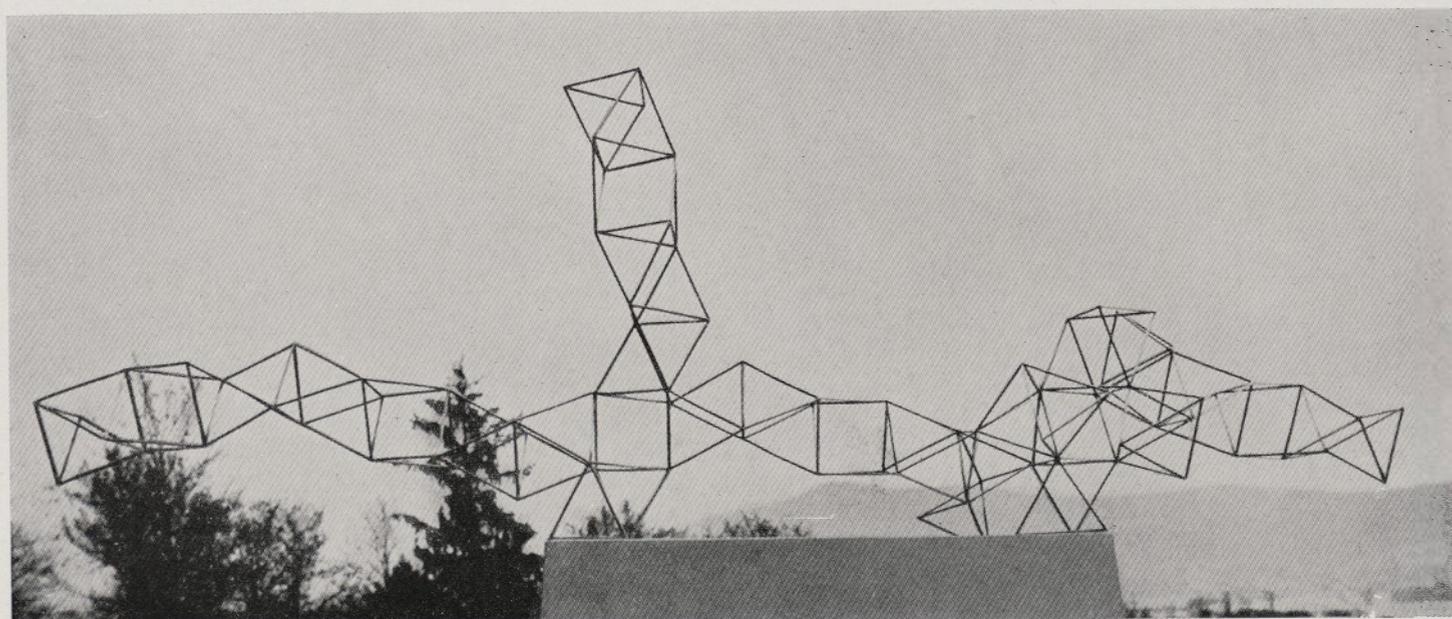


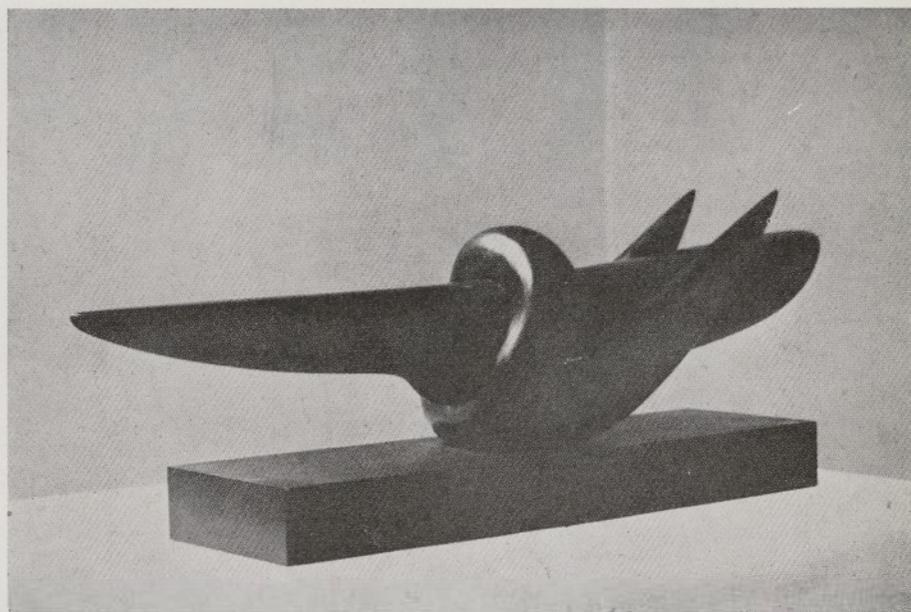
MAILLOL. Femme accroupie. (Photo Blumenfeld. Détail). La librairie Tchann, boulevard du Montparnasse, qui avait exposé cette page de « XX<sup>e</sup> Siècle » (N<sup>o</sup> 3, juillet 1938) fut poursuivie pour outrage à la pudeur, mais acquittée par le tribunal.



MAX BILL. Construction aux éléments égaux. 1938-1939.

MAX BILL. Construction aux éléments égaux. 1938-1939.





CHAUVIN. L'oiseau. (Bois). 1938.

← GONZALEZ. Tête. (Fer). 1930.

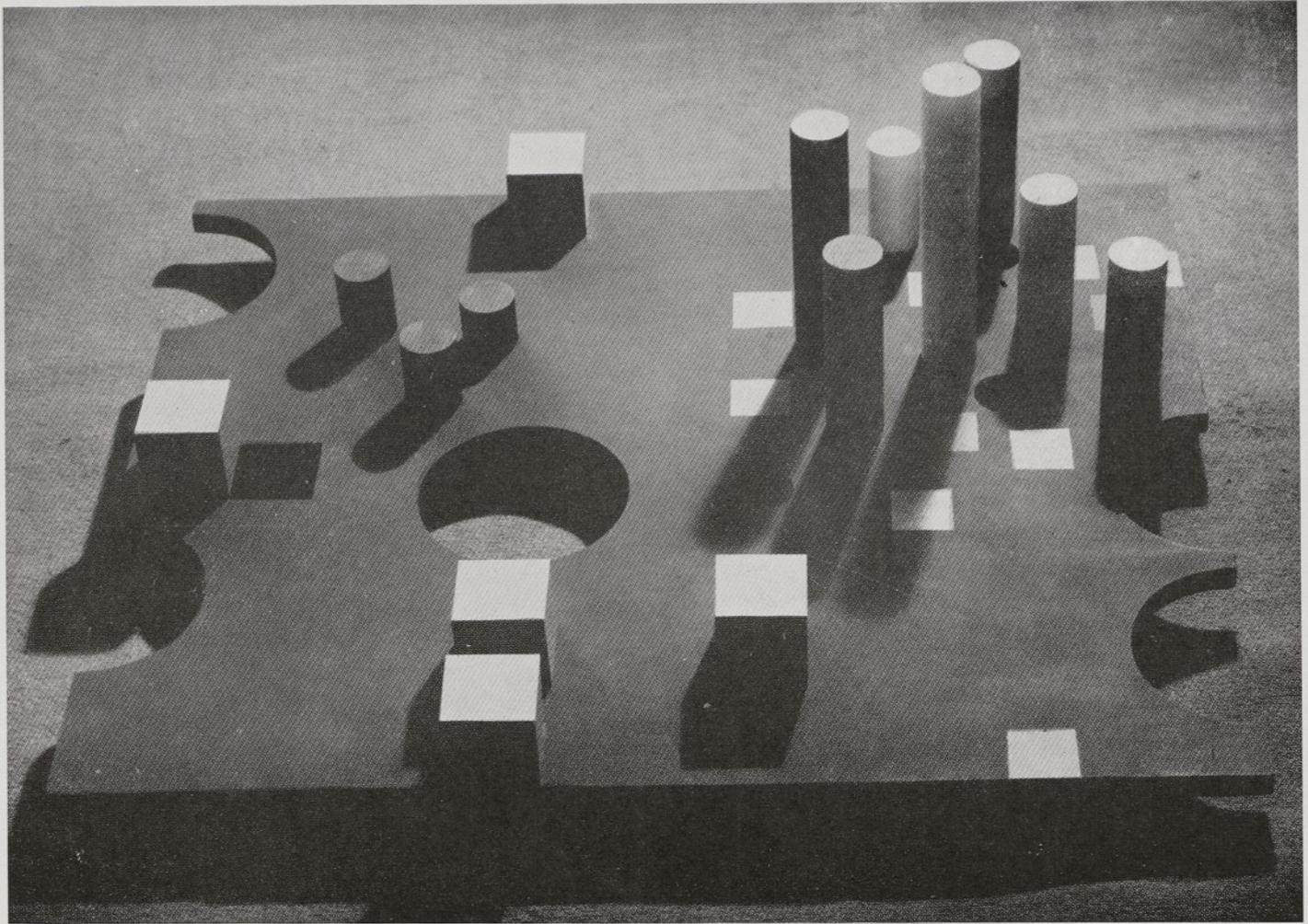
CALDER. Mobile. 1937.



— passerait sa vie à polir sa « négresse blanche » ou à faire monter dans le ciel la colonne sans fin. Avec ou sans vertèbres — et sans apophyse génie — j'imagine aussi fort bien un sculpteur ne faisant que des natures mortes, ou même du paysage.

De l'abstrait au concret, l'oscillation a toujours été plus difficile que celle qui va du concret à l'abstrait. Mais un ami me souffle : Léonard. Et je reconnais que le Vinci, c'est incontestable, est parti de la géométrie pour arriver à la vie exceptionnelle de son art. Mais là encore, si l'on considère le fond : abstrait ou figuratif, cela ne veut rien dire. D'abord, est-ce abstrait dans le sujet ou dans l'art ? En sculpture, plus encore que dans les autres arts, tout n'est-il pas concret ? le bloc, les plans, les volumes, et même la technique. Et n'est-ce pas avant tout celle-ci qui nous lâche ? Je cherche en vain, dans les œuvres de notre temps, ce tripatouillage de la main, ce martelage ou, si vous préférez plutôt, ce polissage des volumes, toute cette matière animée par l'homme et qui, dans les œuvres fortes, nous transmet son pouls, sa volonté, ses désirs.

Des lunettes, un chapeau, un homme en chemise. Quoi ? dites-vous, pas plastique ! Pourquoi pas ? Le vrai métier, celui de l'artiste, doit tout rendre, au lieu que nous hésitons dans ce lâche flottement entre le musée et l'impuissance.



SOPHIE TAEUBER-ARP. Relief. 1938.

On demande des ouvriers. Un sculpteur ne peut exprimer que ce qu'il sait faire, car il lui est impossible de tricher. Une peinture ? certains s'en tirent à peu de frais, mais là, voyez : tout est dans la main, la chute est vertigineuse. On ne saurait empêcher le fruit de mûrir.

Voilà, mon cher San Lazzaro, quelques réflexions qui me sont venues en regardant ces images que tu as su rassembler, et qui me paraissent donner une bonne idée de ce qu'est présentement la sculpture. La critique est facile, je le sais, et je voudrais être sculpteur pour ne pas m'épargner, car je suis sûr que je ne ferais pas mieux que les autres. Mais rien ne saurait nous empêcher de considérer seules

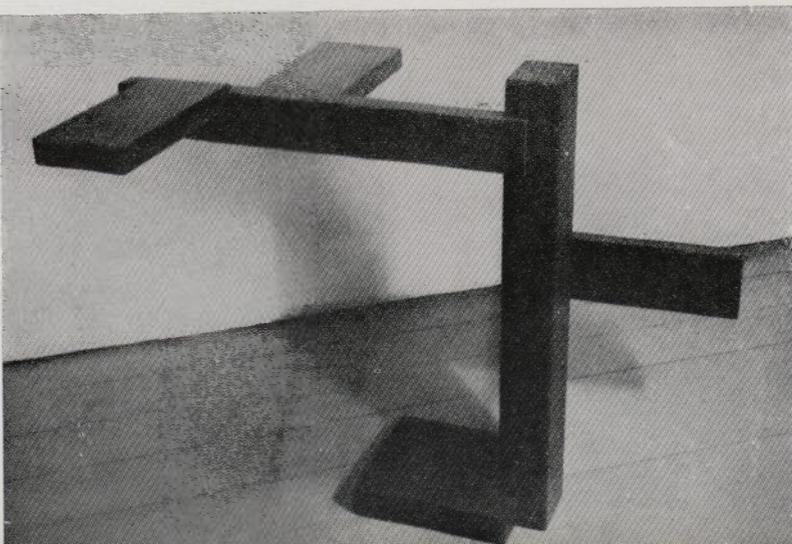
comme viables les œuvres qui démolissent les vieux clichés, les ors de place publique, tout ce qui fait dôme, apothéose ou statue. Que faire de tous ces praticables ? Les départs dans les zones interdites, ça oui ; amener l'antisculptural à faire partie de la sculpture, ça oui, et travailler loin des chefs-d'œuvre, loin des îles, loin de toutes ces collections, musées flottants qui amènent devant l'apprenti la mine des civilisations, les graffitti des rupestres, les Eyzies, l'Île de Pâques, Chartres, le Vatican, Bouddha, les Pharaons, en un cortège écrasant, officiel, à grand spectacle, où se noie sa pauvre intention, où en un instant son regard vieillit de plusieurs siècles, où son esprit est appelé à la fois par mille réalisations opposées — ça oui. Ainsi sommes-nous amenés à considérer avec sympathie les quelques tentatives qui se font sous nos yeux, ces cristaux patients de la main, ces dansantes mêlées, ces mobilités qui mesurent l'espace, ces grouillements dans les champs, ces tentatives d'annexer la distance, ces coups de barre donnés par les Français, les Anglais ou un Italien : nouveaux départs, oui, nous en sommes.

Une forme pèse dans l'espace. Elle est matérielle. Sa transsubstantiation ne fait que commencer. Amenez l'antisculptural, tout au moins ce qui a passé pour tel jusqu'ici, et faites-m'en des choux, des pâtés, faites-m'en ce que vous voudrez, mais faites-en de la sculpture.

PIERRE COURTHON.

*XXe Siècle, 2<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 1 (1939)*

VANTONGERLOO. Construction.



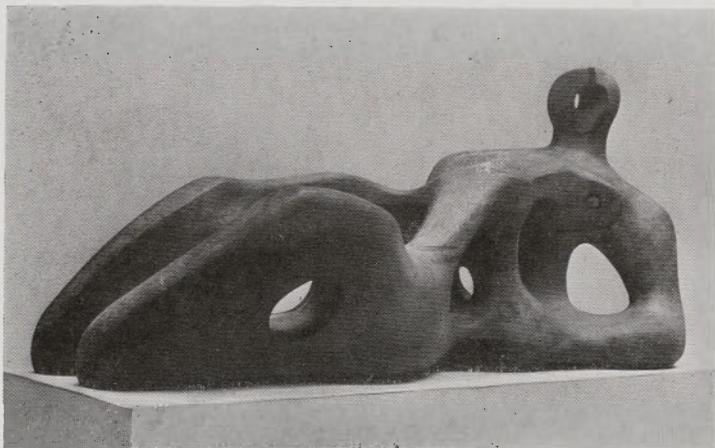


MARINO MARINI. Cheval et cavalier. 1935.

(Coll. Jesi, Milan)



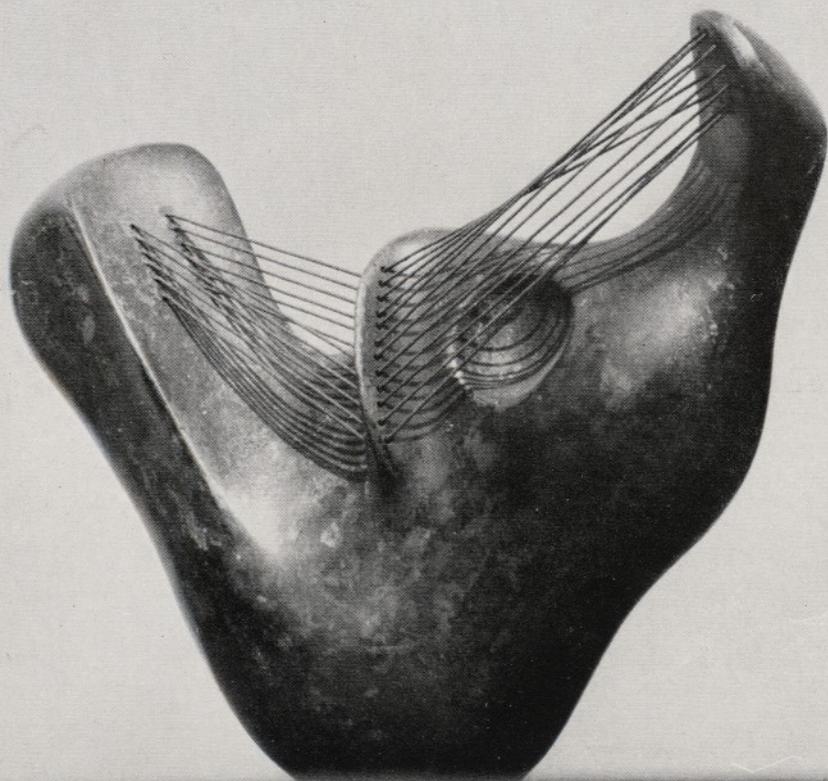
Henry Moore en 1938.



H. MOORE.  
Figure allongée.  
Bois. 1939.

HENRY MOORE. Mère et enfant. Bronze. 1939.

(Coll. part.)



# Trois sculpteurs anglais

par Sir Herbert Read

La sculpture anglaise contemporaine occupe — comparativement à la peinture — un rang assez élevé dans le monde de l'art. La sculpture n'a malheureusement pas toujours trouvé en Angleterre un terrain favorable à son développement et, depuis le Moyen Age, nous semblons avoir perdu le sens de cette forme d'art plastique; mais peut-être allons-nous enfin le regagner — après cette longue période stérile — avec un regain de force dans l'originalité de ses conceptions. Les trois sculpteurs dont nous pouvons ici admirer l'œuvre ne sont pas les seuls qui aient contribué à cette renaissance, mais ils représentent bien, à eux trois, les tendances de la nouvelle sculpture — à la recherche des lois fondamentales de la création plastique.

HENRY MOORE est né en 1898 à Castleford, petite ville minière du Comté d'York. Il apprit à fond son métier d'artiste dans les écoles les plus académiques, et l'enseignement qu'il donne aujourd'hui confirme son attachement à la méthode classique, au grand désappointement de certains de ses élèves qui espéraient découvrir dans ses leçons le rapide secret de l'art moderne.

Mais sa véritable force découle d'un double principe : fidélité à la matière — fidélité aux formes de la nature. Il a formulé lui-même le premier de ces principes en des termes qu'on ne saurait trop louer : « Chaque matière a ses qualités propres. Ce n'est que lorsque le sculpteur agit loyalement, en complet accord avec la matière choisie, que celle-ci peut jouer son rôle dans la réalisation formelle de l'idée. La pierre, par exemple, qui est dure et compacte, ne saurait être amenée à prendre la souple apparence de la chair; on ne doit pas essayer de contraindre sa nature pour l'affaiblir. Il faut lui conserver sa dure rigidité de pierre. »

Quant au second principe, voici ce qu'écrit H. Moore : « Ce sont les formes humaines qui m'intéressent le plus profondément, mais l'étude de la nature (cailloux, rochers, os, arbres, plantes, etc.) m'a permis de découvrir d'autres principes de forme et de rythme. »

Un sculpteur de l'école classique ne s'exprimerait pas autrement, mais ce qui fait l'originalité de H. Moore c'est qu'il ne s'intéresse pas tant aux phénomènes accidentels que nous appelons « nature » qu'au processus même de leur développement. L'élan de la vie organique est soumis à l'action de

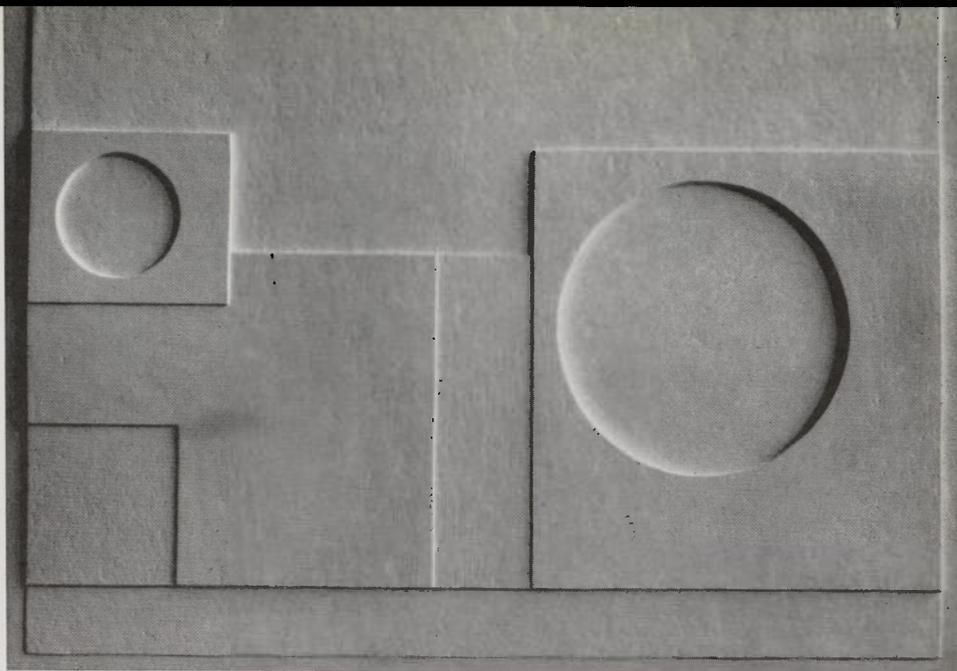
certaines lois physiques qui assignent à la matière des formes individuelles bien déterminées.

La forme est donc appropriée à la matière. En créant des formes nouvelles, l'art doit suivre les lois naturelles qui donnent son rythme, ses proportions, sa symétrie ou son asymétrie à la substance de l'univers. L'art est un transfert des formes; le plus souvent un transfert des formes de la matière périssable (la chair par exemple) à la matière durable (le bois ou la pierre). Pour effectuer ce transfert, il faut user d'un compromis: et la chair doit être soumise aux lois formelles qui régissent le bois ou la pierre.

La pensée est la même — l'expression est nouvelle.

BARBARA HEPWORTH, originaire de la même région qu'Henry Moore, suivit tout d'abord dans son œuvre la même tradition « organique ». Mais une récente évolution l'a conduite à la découverte d'un nouveau style, très personnel, et qu'on pourrait qualifier de « géométrique »; en effet, ce sont les cristaux et les figures, plus que le développement des êtres vivants, qui lui fournissent les prototypes de ses créations. Parfois même, les titres qu'elle donne à ses productions (par exemple: *Helicoids in sphere*) démontrent l'étroite parenté qui les unit à la géométrie pure. Mais il ne convient pas de trop insister sur cette particularité car ses contours n'ont jamais la rigidité linéaire; ils révèlent une compréhension de la matière qui est incontestablement vivante. En résumé, tandis que les sympathies d'Henry Moore vont au surréalisme, celles de Barbara Hepworth vont au genre constructif.

BEN NICHOLSON, le troisième des sculpteurs présentés ici, est en réalité un peintre. Mais comme il étudiait les surfaces et leurs rapports, il eut l'idée, vers 1935, d'inciser le fond du panneau, puis d'enlever des couches entières d'une épaisseur de



BEN NICHOLSON. Relief. 1939.

(Coll. Martin)

1 à 10 mm. En même temps il supprimait la couleur, jusqu'à se contenter du blanc pur et à obtenir l'effet voulu par les diversités de tons dues aux différences de niveau et aux jeux de lumière sur les surfaces inégales.

Le relief n'est pas une nouveauté dans l'histoire de l'art, et Nicholson ne fait que mettre au point, dans le domaine des proportions et des rapports abstraits, les valeurs que des sculpteurs comme Agostino et Desiderio ont exprimées dans leurs reliefs naturalistes. Mais cette contribution particulière au mouvement moderne est parvenue à un degré de subtilité et de raffinement qui en fait l'une des réussites les plus originales de notre temps.

HERBERT READ.

XX<sup>e</sup> Siècle, 2<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 1 (1939)

BARBARA HEPWORTH. (Prix de la Biennale de Sao Paulo), 1959. Figures pour jardin. 1938.



# Le réalisme constructeur

par Gabo et Pevsner

Gabo et Pevsner représentent, dans le domaine des arts plastiques, une école nouvelle pouvant être désignée sous le nom de réalisme constructeur.

L'idée-guide de cette école est la recherche d'une synthèse des arts plastiques (peinture, sculpture, architecture) en ce sens que ses adeptes s'efforcent, avant tout, de réunir les formes des divers arts plastiques en une seule forme de construction, unique dans l'espace et dans le temps.

Cette tendance remonte à la période de la grande guerre. Elle eut ses débuts en Russie. C'est là, également, qu'en 1920, ses premières ébauches trouvèrent leur expression plus ou moins définitive dans le « Manifeste Réaliste » publié alors à Moscou par Gabo et Pevsner.

Les principes fondamentaux de la théorie du réalisme constructeur n'ont pas varié depuis. Les auteurs les considèrent toujours comme la base théorique de leur œuvre créatrice.

Ces principes peuvent être formulés comme suit :

1. L'espace et le temps sont les deux éléments de la vie réelle, donc, pour correspondre à la vie réelle, l'art doit se baser sur ces deux éléments fondamentaux.
2. Le volume n'est pas la seule expression spatiale.
3. Les rythmes statiques ne sont pas la seule expression du temps. Les éléments cinétiques et dynamiques sont seuls capables de donner l'expression du temps réel.
4. L'art doit cesser d'être imitatif pour devenir créateur.

Les auteurs affirment que la vraie raison de la détresse où se trouvent aujourd'hui les arts plastiques est la rupture de tout contact entre ceux-ci et les formes sociales existantes. Cette rupture finit par enlever aux arts plastiques toute idée conductrice. Fatalement alors, ils sont condamnés à être noyés dans un chaos de spéculations absolument individualistes et arbitraires.



PEVSNER. Projection dans l'espace. 1938.

Tout en reconnaissant au « cubisme » et au « futurisme » une certaine valeur de recherches révolutionnaires, les auteurs, néanmoins, rejettent résolument l'un et l'autre comme n'ayant pas donné les résultats qu'on espérait. Les auteurs ont pris définitivement le chemin du réalisme constructeur, considérant que seul ce dernier pourra dégager les arts plastiques de l'impasse où ils se trouvent actuellement.

Les auteurs estiment que la nouvelle époque qui succédera à la nôtre sera, une fois de plus dans l'histoire humaine, une époque de grandes œuvres collectives, de majestueuses constructions, de vastes espaces urbains, comme ce fut déjà le cas au cours d'autres époques importantes, telle que le siècle d'Athènes, celui de l'art gothique, etc... Selon eux, les arts plastiques rempliront leur mission à condition seulement qu'ils se soient rendus maîtres des formes capables de donner leur effet sur de vastes espaces, et d'inspirer ainsi des émotions cinétiques correspondantes.

Considérant l'architecture comme l'une des formes synthétiques des arts plastiques où la vie collective arrive à trouver sa pleine expression, les peintres et les sculpteurs de l'école du réalisme constructeur prirent le chemin des constructions spatiales. Ce furent eux qui jetèrent les bases de cette architecture nouvelle dont nous voyons actuellement les ébauches dans nos grandes villes. Sans être, en elles-mêmes, des œuvres d'architecture, les créations de Gabo et de Pevsner représentent une synthèse de la sculpture et de l'architecture, telle que nous la constatons dans les œuvres sculpturales des grandes époques du passé.

Ayant recours, dans leurs constructions, à des matériaux nouvellement adoptés, Gabo et Pevsner évitent cependant d'y voir un but esthétique : ces matériaux ne leur servent que comme moyens de réalisation de leurs compositions spirituelles.

Il est indispensable de ne pas confondre Gabo et Pevsner avec les soi-disant « constructivistes », lesquels s'étant séparés, en 1920, du noyau commun, formèrent un groupe prenant pour but une lutte contre l'art, au profit d'un utilitarisme grossièrement matérialiste.

Nous sommes persuadés que la ligne de moindre résistance qu'ont choisie certains artistes de la jeune génération ne produira aucune culture.

La culture humaine n'est pas un ruban de caoutchouc qu'on peut allonger, tailler ou étendre impunément dans tous les sens.

Au contraire, nous nous représentons la culture comme un gigantesque ressort en acier, qui s'appuie sur les forces extérieures pour garder la tension. Car l'expérience nous a montré que le moindre contact d'un ignorant peut détruire en une seconde la force accumulée pendant des siècles.

L'art a pour mission de maintenir ce ressort dans un état de tension constamment accru.

Nous croyons, d'une foi inébranlable, que seul le chemin des constructions spatiales mène droit au cœur des masses humaines futures, que seul ce chemin permet de retrouver l'idée-guide perdue par nos prédécesseurs.

(Extrait d'une lettre de Gabo et Pevsner.)

XX<sup>e</sup> Siècle, 2<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 1 (1939)

# Picasso et la figure humaine

par Paul Fierens

La substitution d'une vision paysagiste à la vision humaniste de la Renaissance a été l'une des conquêtes du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous parlons de la Renaissance au sens large et spécialement de l'art classique; nous parlons de la « vision », non du sujet. Un paysage de Poussin, de Claude, voire une nature morte de Chardin, suppose l'existence, la présence de l'homme, la signifie. La nature est humanisée et les choses mêmes ont une âme. Par contre, une figure de Manet, de Claude Monet, de Renoir — de l'époque impressionniste — se laisse envahir, absorber par l'ambiance lumineuse, tend à se dissoudre dans l'air. Un visage équivaut dès lors à un paysage. À l'« homme de chair » — saluons au passage Max Jacob — a succédé l'« homme-reflet ».

Or, depuis Cézanne, l'homme-reflet cède en peinture la première place à l'homme-objet. La tête d'un joueur de cartes n'est pas essentiellement différente d'une pomme. La vision du XX<sup>e</sup> siècle — cézannisme, fauvisme, cubisme, surréalisme — est une vision de nature morte. Les *Trois Musiciens* de Picasso — ils ont été pour nous ce que furent le *Radeau de la Méduse*, le *Déjeuner sur l'herbe* pour les générations romantique et impressionniste — illustrent cette proposition.

Les *Trois Musiciens* font corps avec leurs instruments. Ils empruntent les formes de la guitare, de la clarinette. Leur expression s'identifie à celle des choses inertes qui se décomposent par plans et se reconstruisent par la vertu d'un équilibre purement plastique, dans un assemblage savamment gratuit. L'âme a fui — et le corps lui-même. Il reste une évidence comparable à celle de la matière brute — ou façonnée par la raison. Nulle évocation d'atmosphère. Et quel peintre, d'ailleurs, est moins paysagiste, de nos jours, que Picasso ? Les *Trois Musiciens* sont à nos yeux le chef-d'œuvre d'un art voué à la représentation ou plutôt à la création de toutes pièces, de l'homme-objet.

Combien d'*Arlequins* les ont précédés, qui répondaient à d'analogues préoccupations de style ! Dirons-nous qu'ils sont les héros d'une époque à la fois matérialiste et intellectualiste, qui aurait perdu le sens de l'humain, qui aurait remplacé l'amour par le calcul ? Méfions-nous de ces divagations, à la frontière de la philosophie, de l'éthique. Restons sur le terrain de l'esthétique et constatons que Picasso est peut-être le seul artiste qui ait osé soumettre la figure humaine au même traitement

que les autres « motifs ». Il a créé ainsi des modes, des formules, des poncifs, qu'il n'a pas exploités lui-même.

Il semble toutefois qu'à chacune de ses « époques » — sauf à celles qui ont précédé la naissance miraculeuse du cubisme — ses expériences aient d'abord porté sur des objets, qu'il ait jonglé avec des guitares, des paquets de tabac, des pipes, des verres, avant d'oser en faire autant avec des nez, des yeux, des bouches. Les admirables natures mortes de 1927 ont précédé de quelques années les plus étranges variations sur le thème du corps humain, de la femme nue ou vêtue, auxquelles se soit livré un peintre.

Pour justifier ou simplement comprendre la dialectique et la stylistique de Picasso, il faut se référer aux exemples de la statuaire africaine et océanienne, ou bien relire le beau livre de M. Henri Focillon sur l'*Art des Sculpteurs romains*. La sculpture romaine a envisagé la figure humaine non pas comme une donnée fixe mais comme une matière toujours extensible ou compressible, déformable à volonté, éminemment disponible et « plastique ». Elle a eu besoin de l'image de l'homme mais lui a imposé ses lois et ses mesures. La notion de vraisemblance, d'exactitude anatomique ou physiologique — qui commence à préoccuper les gothiques — lui est profondément étrangère. Elle ne l'est pas moins à Picasso.

L'homme-objet, chez Fernand Léger, est devenu l'homme-machine : ses articulations se transforment en bielles, tout son organisme en rouages, sa chair en une sorte de métal. Braque et bien d'autres suivent Picasso dans la voie qui conduit à une mécanisation des formes vivantes. Les uns durcissent, les autres assouplissent, arrondissent les angles. Mais si le regretté Karel Capek a inventé le « robot » en littérature, c'est Pablo Picasso qui l'a lancé dans la peinture, qui a doué d'une existence picturale cet être sans vie affective, sans émotion, sans pensée.

C'est le destin, c'est la grandeur de Picasso d'aller chaque fois jusqu'au bout de ses tentatives, de ses idées, — et de n'être jamais prisonnier de ses créations. Il s'est fié à l'homme-objet. Il a donné sa consistance définitive à la vision « de nature morte » appliquée à toutes les « parties » de la peinture. Mais il a su aussi, pour obéir à son caprice de poète, tourner le dos à ses monstres, à ses panoplies. Si l'on observe ses premiers ouvrages, on constate même qu'il semblait naturellement prédestiné à réinstaller l'humanisme dans l'art moderne. Que peignait-il à quatorze ans ? Des figures d'un réalisme à l'espagnole, d'une âpre gravité, d'une allure monumentale et hautaine.

Passons sur l'époque Lautrec. Arrivons à l'époque bleue, à l'époque rose. Nous y trouvons certaines des expressions les plus pures de l'humanité souffrante : ces acrobates, ces saltimbanques, aux corps minces, aux membres grêles, qui doivent leur beauté non seulement à l'élégance de leurs lignes, mais encore à ces mouvements de l'être intérieur, intime, qui se lisent dans un regard, dans une contraction des lèvres, dans un froncement des sourcils.

Et c'est si vrai qu'il y a quelques années, quand un groupe de jeunes peintres, ayant senti que l'« art vivant » avait épuisé ses formules, cherchèrent un renouvellement des perspectives esthétiques, des formes et de l'esprit même, en préconisant un

« retour à l'homme », ils eurent beau invoquer Raphaël et les maniéristes, se réclamer de Poussin, des frères Le Nain, ils ne purent, le plus souvent, sans se l'avouer, que retourner au grand Picasso d'avant le cubisme, au Picasso de la *Femme à la Corneille*, des *Deux Frères*, des *Bateleurs* et de cette œuvre à la fois sereine et poignante qui s'intitule simplement — et elle est digne de ce titre — la *Vie* (1903).

N'oublions pas non plus que si le *Portrait de M. Urdé* se réduit à une combinaison de signes abstraits, si le visage y ressemble plus à une épure d'ingénieur qu'au « miroir de l'âme », Picasso est aussi l'auteur du *Portrait de Mme Gertrude Stein* qui, pour la solidité, pour la puissance de fascination, le potentiel de rêverie, comme pour la ressemblance en profondeur, n'a rien à redouter d'une comparaison avec les effigies les plus poussées d'André Derain.

Ainsi donc nous pouvons inscrire à l'actif du Picasso « humaniste » autant de chefs-d'œuvre qu'au compte de l'anti-humanisme dont tout à l'heure nous considérons ce maître comme le héraut et le parangon. Nous ne sommes pas de ceux qui veulent à tout prix conclure à l'unité d'une œuvre dont les disparates font la richesse. Le cubisme, dans l'évolution de Picasso, n'est peut-être qu'un accident — dont les historiens de l'art se sont hâtés de faire l'essentiel. Picasso, en tout cas, est beaucoup plus grand que le cubisme — comme Renoir est beaucoup plus grand que l'impressionnisme, Delacroix que le Romantisme, et ainsi de suite.

De Picasso, nous ne ferons pas un classique. Mais il y a un Picasso classique. C'est celui qui, vers 1921, impressionné par la statuaire romaine, insuffla une vie quasi architecturale à des héroïnes pensives, assises au bord de la mer, et qui ont l'air de plâtres animés.

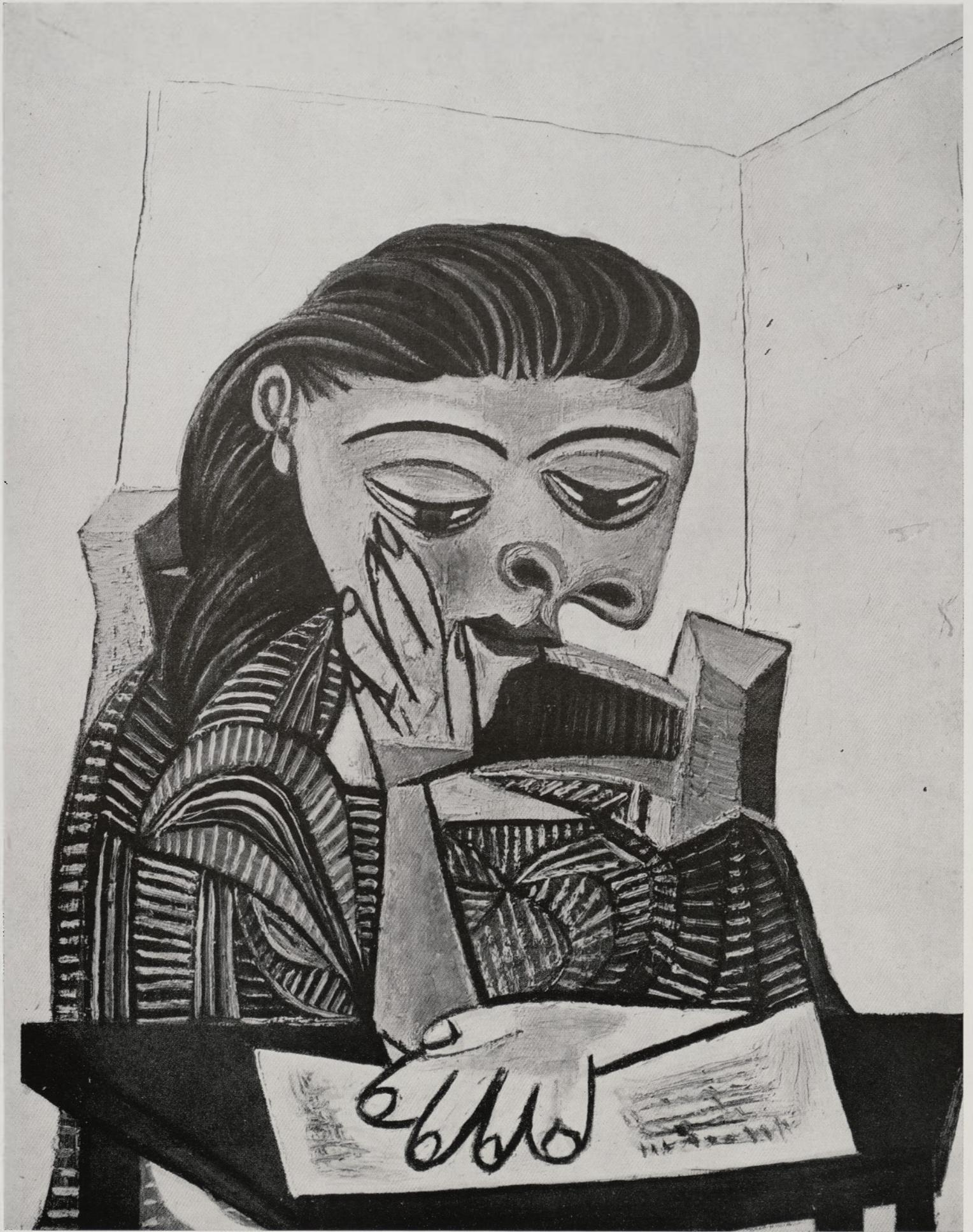
Devant ces femmes qui ne sont ni des femmes-reflets, ni des femmes-objets, ni peut-être des femmes de chair mais des femmes-statues, nous pouvons songer à quelque résurrection de l'esprit de la Renaissance. Et ce n'est, encore une fois, qu'un épisode dans la surprenante carrière de Picasso.

Surprises, de nouveau : ces dessins d'un trait fin, tremblé, infiniment sensible et qui ne peuvent évoquer que les vases grecs ; ces petites toiles de Dinard où tout à coup il semble vraiment que le peintre insulte à la figure humaine, s'acharne à la désarticuler, à la rendre méconnaissable, saisi contre elle d'une sorte de fureur ; enfin *Guernica*, honneur de notre temps, où celui qu'on a glorifié comme le créateur de la « peinture abstraite », pousse un cri d'horreur, d'indignation, qui nous remue jusqu'aux entrailles. Pauvre « figure humaine », déchiquetée par les bombes, râlant et hurlant de douleur ! Nul ne l'a peinte avec autant de force dramatique que le Picasso magnifique de *Guernica*.

En un temps où la dignité humaine est bafouée, Picasso tour à tour exprime, sans le faire exprès, les « tendances » du xx<sup>e</sup> siècle — et il s'y oppose, les dominant de toute la hauteur de son génie. En son œuvre, où se rencontrent et s'équilibrent les contraires, se poursuit un passionnant dialogue entre l'homme-objet et l'homme vivant.

PAUL FIERENS.

XX<sup>e</sup> Siècle, n<sup>o</sup> 5-6 (1939)



PICASSO. La lecture. 18-5-1938.

(Photo Rosenberg).

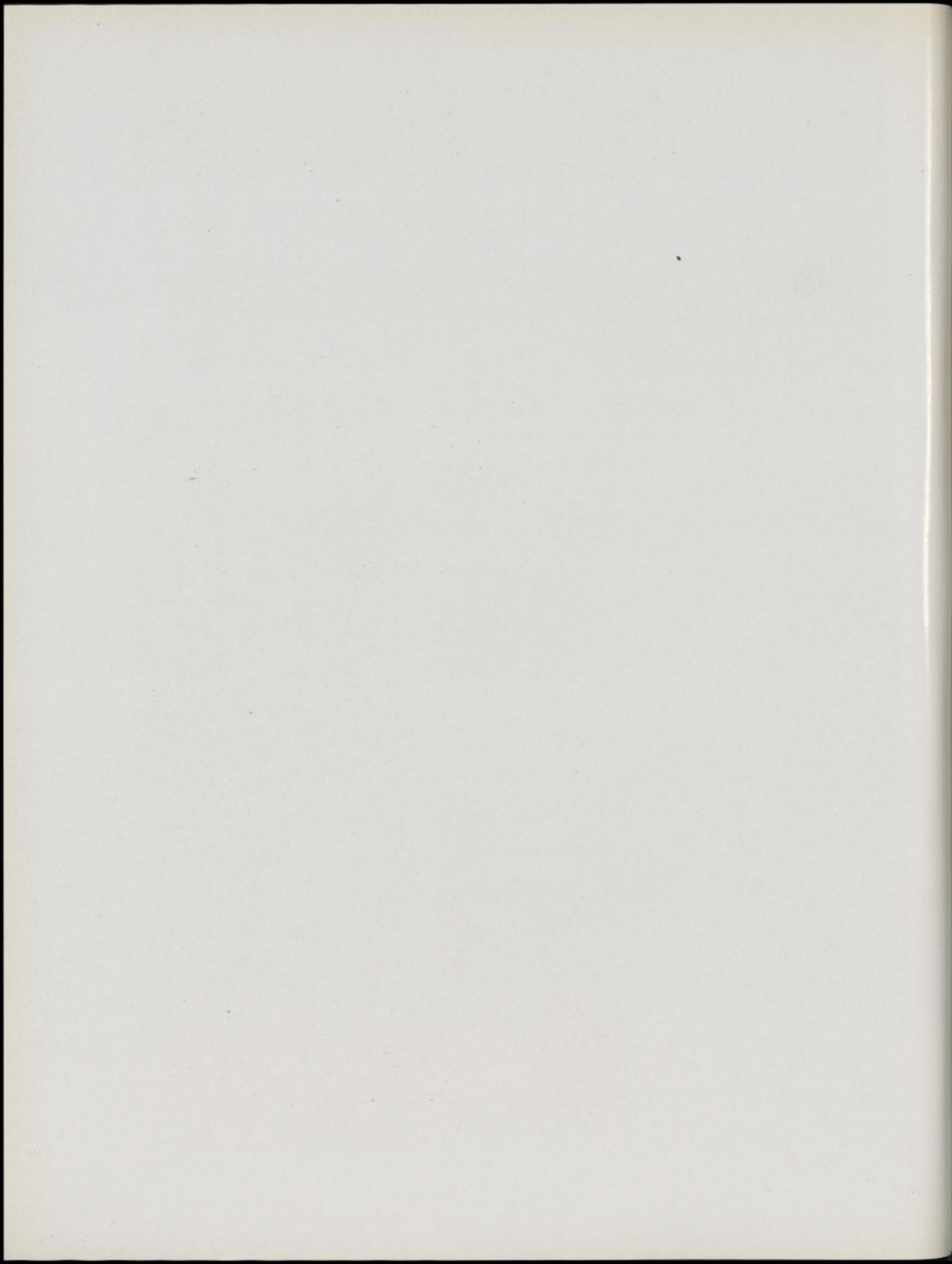


PICASSO. Dora au corsage rouge. 1938.



PICASSO. Portrait de profil. Peinture. 1937. Cm 55 × 46.

(Ancienne coll. H. Berggruen)



# Chroniques du jour

◆ SUPPLÉMENT AU N° 13 DE XX<sup>E</sup> SIÈCLE ◆ NOËL 1959 ◆

## DOCUMENTA II OU VINGT ANS APRÈS

par Pierre Volboudt

Le vaste rassemblement de peintures, de sculptures, d'œuvres graphiques qui a eu lieu, pour la seconde fois, à Cassel est l'occasion de prendre une vue d'ensemble de quelques-unes des contradictions qui font l'unité discordante de l'art d'aujourd'hui. L'intérêt de telles rencontres est de faire ressortir, à travers des tentatives venues des points les plus opposés, quoique de plus en plus étroitement dépendants, de l'horizon artistique, des tendances générales. En fait, il s'agirait plutôt ici d'une tendance unique, évidente en dépit des disparates et de la diversité des recherches.

Ce qui paraît dans une confrontation comme celle de Cassel, ce sont donc moins de profondes et vigoureuses divergences — signe toujours favorable quant à l'orientation de l'art d'une époque, à sa vitalité, à la valeur de ses tentatives, même les plus insolites et les plus désespérées, que des similitudes trop frappantes, des parentés trop avouées. Les partis sont nombreux; les dissidents, légion. Mais ces redites, ou ces variantes, n'ajoutent rien à ce qui a été dit déjà. Elles le répètent sur des modes différents, s'éloignant de plus en plus de toute tradition et se perdant, lucidement, à la poursuite de quelque absolu. L'art cesse d'être multiple pour devenir œcuménique. Langue aux idiomes aussi variés que les individus qui la parlaient, il est devenu une manière d'esperanto servant à exprimer un amalgame de valeurs sommaires, produits d'une sensibilité collective presque indifférenciée.

Les divisions nationales ont désormais moins d'importance que les catégories arbitraires que l'on tente d'établir entre le formel et ce qui ne l'est pas, entre la forme et la tache, entre la réalité telle qu'on la défend et celle dont on se défend, sans que les tenants de l'une ou de l'autre aient pu jusqu'à ce jour se mettre d'accord sur leur définition. Les frontières ne sont plus entre les pays ou les écoles qui les représentent, mais à l'intérieur de chaque art.



CASSEL. Sculptures de Picasso.



CASSEL. Une salle.

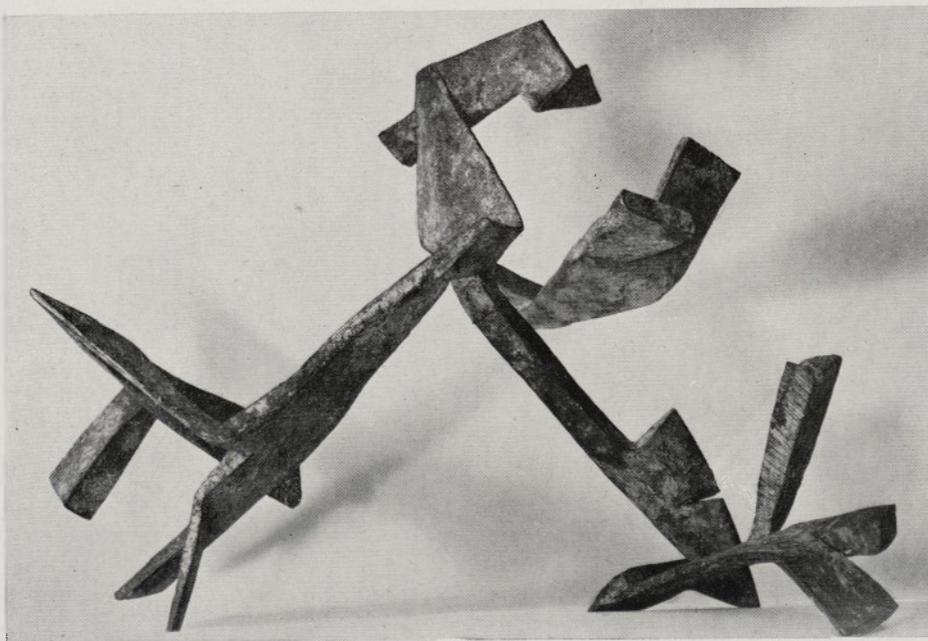
Quelques lignes, assez générales pour dresser un état au moins provisoire de procédés élevés à la hauteur d'une esthétique, se dégagent de cette multiplicité de formules et d'intentions en apparence inconciliables. Peinture, sculpture semblent attirées par des problèmes assez voisins, parallèles, qui donnent à leurs audaces, à leurs inachèvements même, une espèce d'unité. Qu'on le veuille ou non, cet art dont les manifestations font l'objet de l'exposition « Documenta 1959 » est le reflet d'un temps où les rapports de l'homme et du monde ont changé. Vision aussi légitime que celle dont on se satisfaisait dans le passé sans pouvoir en imaginer une autre. A la fois plus étendue et plus profonde, la seule sans doute qui n'exclue rien de ce qui est et qui dépasse le plan humain.

De là, le changement radical que la notion d'espace a subi dans l'œuvre. Sa logique relève d'un autre ordre qui ne répond plus à celui de la perspective traditionnelle, fondée sur la distance à partir d'un point fixe autour duquel tout s'ordonne et se dispose. L'homme n'est plus la condition de cet espace fini, constitué en système de relations subordonnées. Il se confond avec un plan indéfini. Les tracés du pinceau y suggèrent des profondeurs sensibles, sans repères, où des structures d'étendue jouent comme élément. En sculpture, les volumes, affinés, étirés, s'assemblent en graphismes du vide. Rubans de métal déroulé, noué sur soi, entrecroisé, tiges ployées, lignes accolées, soudées en hachures, en lames juxtaposées, le signe plastique se réduit à une armature

d'étendue; il s'articule en reliefs et en creux, en crêtes de lumière, en stries d'ombre, qui ne sont plus que des empreintes de poussées intérieures ou des accidents superficiels. La masse se fait plan incisé, plaque perforée d'espace, table d'écritures d'énergie, de même que la pâte, lisse ou hérissée, sur la toile. Le relief, construit parfois selon une perspective toute picturale, rejoint certains effets de la peinture et se borne à n'être qu'un fragment de matière, une croûte déchiquetée de masse éruptive, ou façonnée en manière d'idole de la forme brute.

Ces champs informes de la matière n'ont pas moins d'attraction pour les peintres. Retournés en tous sens, étalés ici, épais là, griffés de graphismes, morcelés en aires de couleurs, ils se composent d'éléments ajoutés les uns aux autres, fractionnés en structures amorphes disloquées. Ce continu, fait d'une discontinuité de combinaisons répétées à l'infini est l'un des traits dominants d'une certaine « abstraction » où tout est signe, où la matière même, en dehors de toute signification, est comme chargée d'intentions « concrètes ».

CHILLIDA (Espagne). Sculpture en fer.



Plus qu'une image de la nature, l'œuvre prétend être une transposition approximative de quelques-uns de ses procédés, un équivalent, à peine corrigé, de l'informe et des réussites du hasard. Peintres, sculpteurs rivalisent avec les délires de la matière excitée. La part de l'humain tend à disparaître de cet art d'orgasmes minéraux. Si elle subsiste, de moins en moins apparente, c'est dans le conflit qui peut opposer l'homme à son œuvre, soit que celui-ci se soumette à son matériau, soit qu'il lui demande des suggestions entre lesquelles il n'a plus qu'à choisir.

L'art, par essence, n'est d'aucun temps, d'aucun pays. On le constate mieux que jamais ici. Mais il est le fait d'un individu

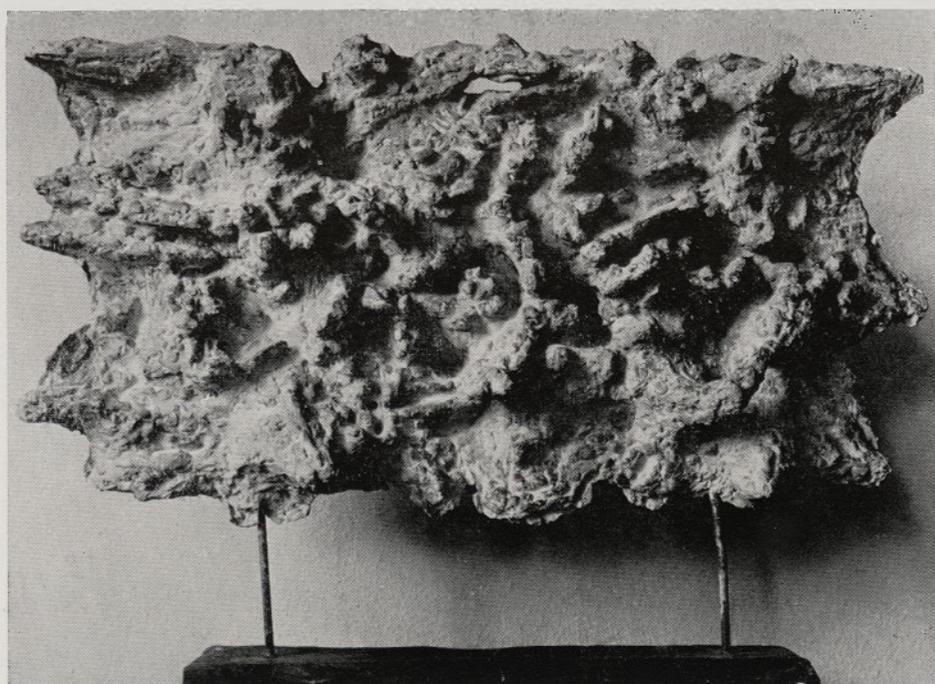


CASSEL. Une salle.

qui s'oppose à ce qui existait avant lui, qui le contredit et porte sa contradiction au point extrême où l'image des choses qu'elle implique n'appartient qu'à lui seul et rend, dans son domaine particulier, tous les autres impossibles ou superflus. Or, aujourd'hui, ce qui est de l'un est de l'autre. Pourtant, dans cette confusion de l'identique, l'unique tranche. Les Maîtres restent — à part. Si exploré, si exploité qu'il soit, leur domaine demeure au delà des expériences actuelles. Comme le montrent les hommages que les organisateurs de l'exposition du Fridericianum leur ont si heureusement et si justement rendus, ils ne sont pas d'hier, ils sont encore de demain. On ressasse leur œuvre. Eux, devançant. Leur nouveauté est à découvrir, leur leçon à méditer.

PIERRE VOLBOUDT

E. HERMANN (Allemagne).  
Sculpture en pierre.



# 320 PEINTRES 77 SCULPTEURS

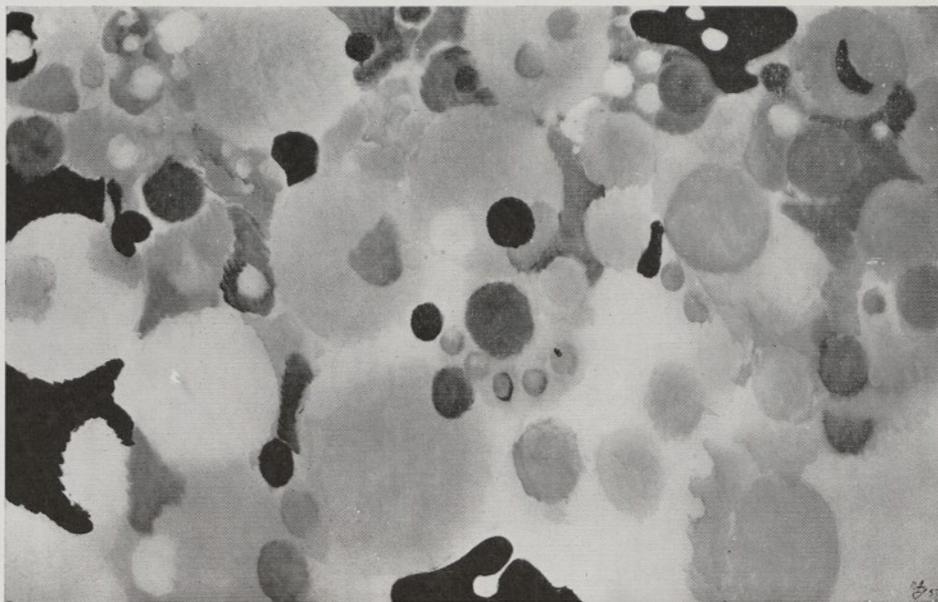
Le Museum Fridericianum, vaste édifice du XVIII<sup>e</sup> siècle qui a survécu à la guerre, vient d'abriter à Cassel, pendant la durée de l'exposition « Documenta II », les œuvres de 320 peintres et de 77 sculpteurs, sans compter les graveurs et les illustrateurs, du milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Devant le palais, symboliquement épargnée, la statue de Frédéric III semblait accueillir les visiteurs pour les faire souvenir du passé royal de la ville dont l'essor industriel n'a pas effacé la grandeur.

Leur dessein s'accordait avec cette continuité et cette tradition. L'intention du Comité d'Organisation dont les membres les plus éminents étaient MM. Arnold Bode, Will Grohmann et Werner Haftman était de faire ressortir les grandes lignes de l'évolution artistique depuis 1945 en présentant les œuvres sans souci des différenciations nationales. Les Biennales de Venise et de Sao Paulo opèrent leur sélection parmi les nations plus que parmi leurs productions. De plus, si à chacune de leurs sessions, elles rendent hommage à un « ancêtre », elles ne confrontent pas, comme ici, les tentatives les plus récentes avec les Maîtres qui les ont, directement ou indirectement, provoquées.

Voyons donc l'image d'ensemble qui se dégage de ces rapprochements. Des choix, il n'y a rien à dire; un choix ne se discute pas. Parlons seulement de la manière dont il est offert au public. Murs d'une hauteur excessive, d'une blancheur regrettable, d'une longueur démesurée. Ils réclamaient des peintures d'une dimension véritablement « murale ». Léger avec sa peinture monumentale y trouve à cet égard un emplacement qui lui convient. Les autres s'assemblent et se suivent avec monotonie de salle en salle. On semble, à Cassel, n'avoir pas assez tenu compte de la tendance, générale dans le monde, à accorder par leurs dimensions les combinaisons picturales à l'architecture. A l'exception des Américains — Sam Francis, Pollock, Rothko — les grandes toiles sont désavantagées par leur accrochage. Les grands formats de Afro, de Matta, de Tamayo en souffraient, quoique Matta ait bénéficié d'une place de choix dans la salle des conférences. Mais que dire d'un Pignon, relégué dans un coin où tout recul était impossible?

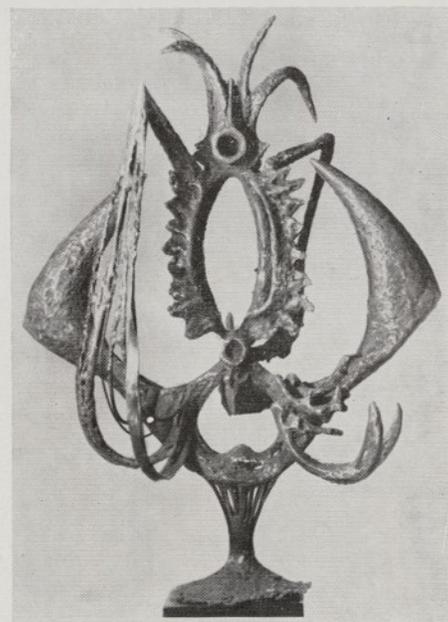
Si ce goût des grandes surfaces est l'une des lignes vitales de la peinture depuis 1945, la seconde est la prédominance du Tachisme. Là encore, la portée et la signification de cette tendance ont été négligées au profit de son importance numérique.

Il est bien sûr que l'importance d'un pays et de ses envois ne se mesure pas à leur quantité. On peut dire cependant qu'en face des six « ancêtres » allemands (Marc, Nolde, Kirchner, Schwitters, Ernst, Schlemmer) les sept maîtres de l'École de Paris ne font pas le poids. Matisse,

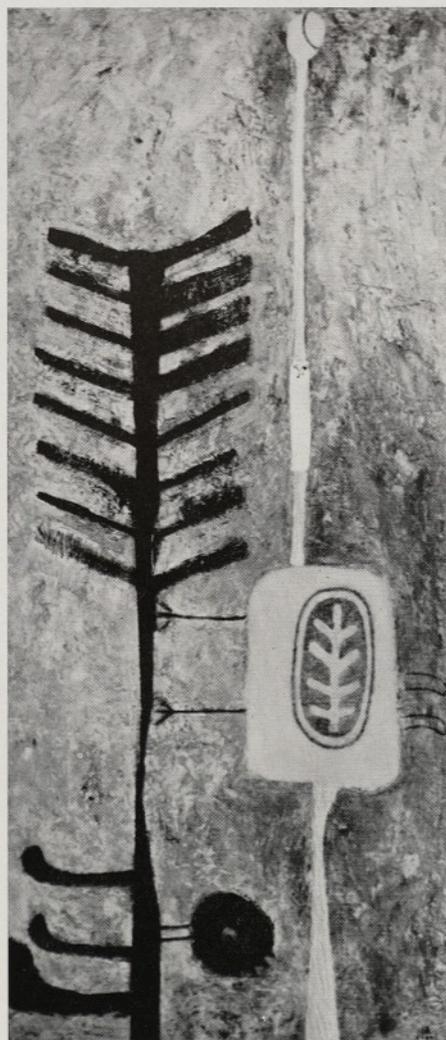


E. W. NAY (Allemagne). Peinture.

→  
T. ROSZAK  
(Polonais, vit à New York). Sculpture. 1947.

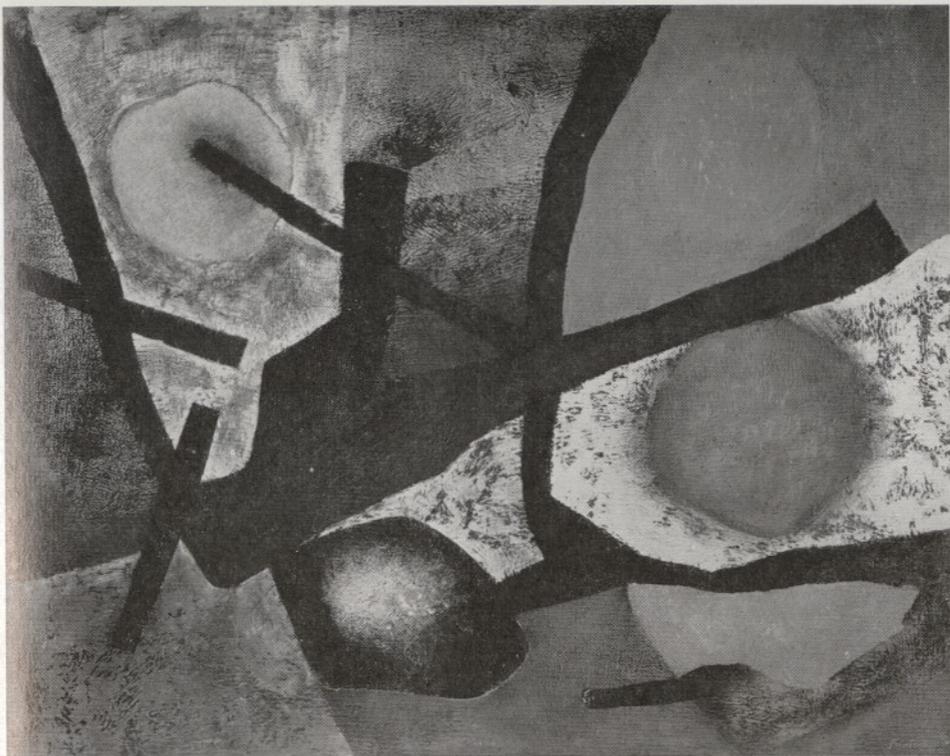


SUGAI  
(Japonais, vit à Paris). Hiver. Peinture. 1953.



→  
TURCATO (Italie). Peinture.





F. WINTER (Allemagne). Peinture. 1912.  
(Coll. Cavellini, Brescia)

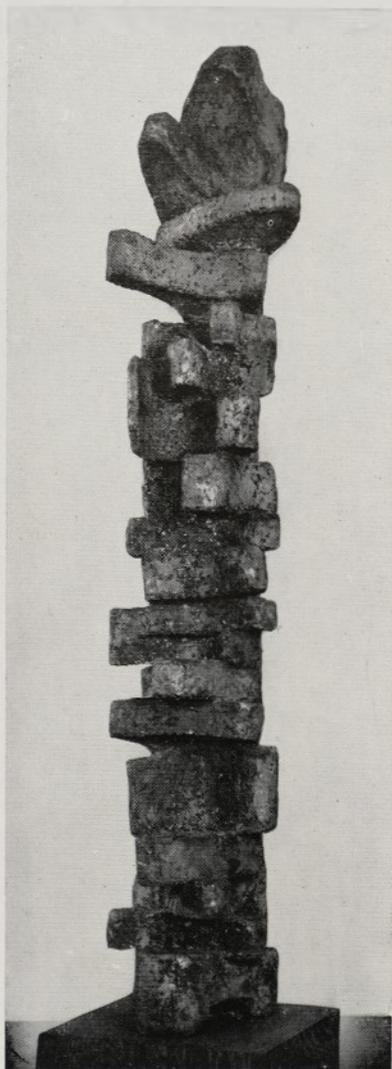


S. TAJIRI (Américain, vit à Amsterdam).  
Sculpture. 1957.

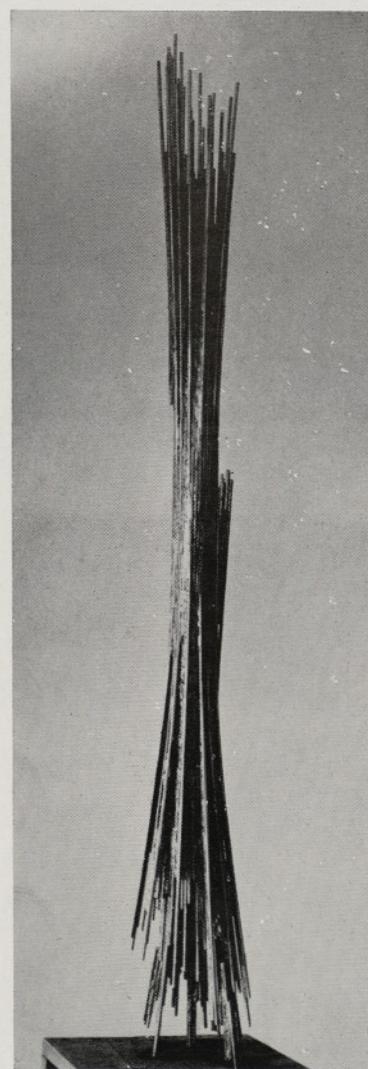
Braque, Laurens, Picasso, Delaunay, Léger, Rouault, c'est bien. Mais on s'étonne de l'absence de Jacques Villon. Les Français, d'ailleurs sont représentés à Cassel par le plus fort pourcentage d'artistes : 64 contre 38 Allemands, 22 Italiens, 8 Anglais et Belges ex aequo. La majorité est orientée vers le Tachisme. On ne peut nier cependant la part importante, au moins pendant la première moitié de la période considérée, du purisme de la construction picturale dont les meilleurs artistes qui l'aient illustrée, Hartung, Vasarely, Schneider, Winter, Mortensen et d'autres sont largement représentés. Toutefois, les préférences allaient incontestablement ailleurs. Ce qui n'empêche pas d'avoir placé certains artistes aussi sensibles que Tobey dont l'influence n'est nullement négligeable, en des endroits qui les desservent. Wols, lui, était en vedette. Mais pourquoi avoir séparé les de Stael les uns des autres? Dans l'Orangerie, par contre, la sculpture était à son aise. Laurens, encadré dans sa loge, déployait toute sa force. Les formes de Arp pouvaient éclore librement. Les Calder, sur la pelouse, étaient les jouets de l'air et du vent. Tous les sculpteurs les plus représentatifs de ce quart de siècle faisaient escorte — une escorte d'honneur — aux deux initiateurs de la plastique la plus avancée d'aujourd'hui : Brancusi et Gonzalez. La diversité des talents s'harmonisait à travers les recherches les plus opposées et s'accordait dans l'audace. Le relief de Wotruba, qu'on aurait dit arraché à l'une de ces constructions d'un âge presque oublié, debout sur ses puissants jambages, avait la robuste simplicité qui survit aux siècles, comme l'imposante effigie royale avait survécu à la cité.

JÉROME MELLQUIST

MIRKO. Personnage. 1957.  
(Viviano Gallery, New York)



B. MEYER DENNINGHOFF (All.)  
Sculpture. 1959.

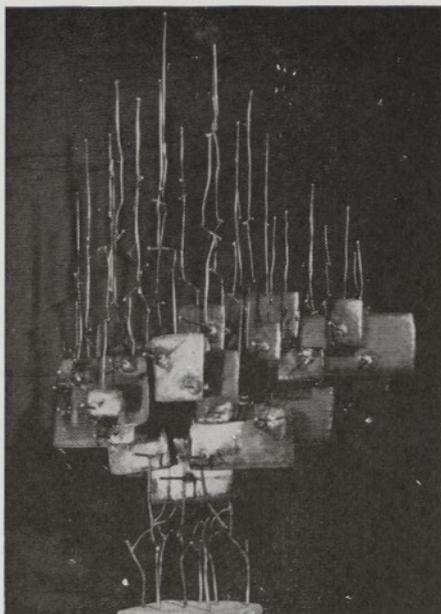


# CHAGALL : BILAN D'UNE EXPOSITION

par François Mathey

Avec la création à l'Opéra du ballet de *Daphnis et Chloé*, avec l'exposition de son œuvre au Pavillon de Marsan, Chagall aura été la vedette de l'année 1959. Peu de rétrospectives consacrées à un artiste vivant auront connu pareil

succès et l'on sait combien les Parisiens, blasés, mesurent chichement leurs admirations. Un feuilleton dans *France-Soir*, une chronique de Guermantes, un poème d'Aragon, c'est la gloire à Paris. Les réflexions d'un conservateur de

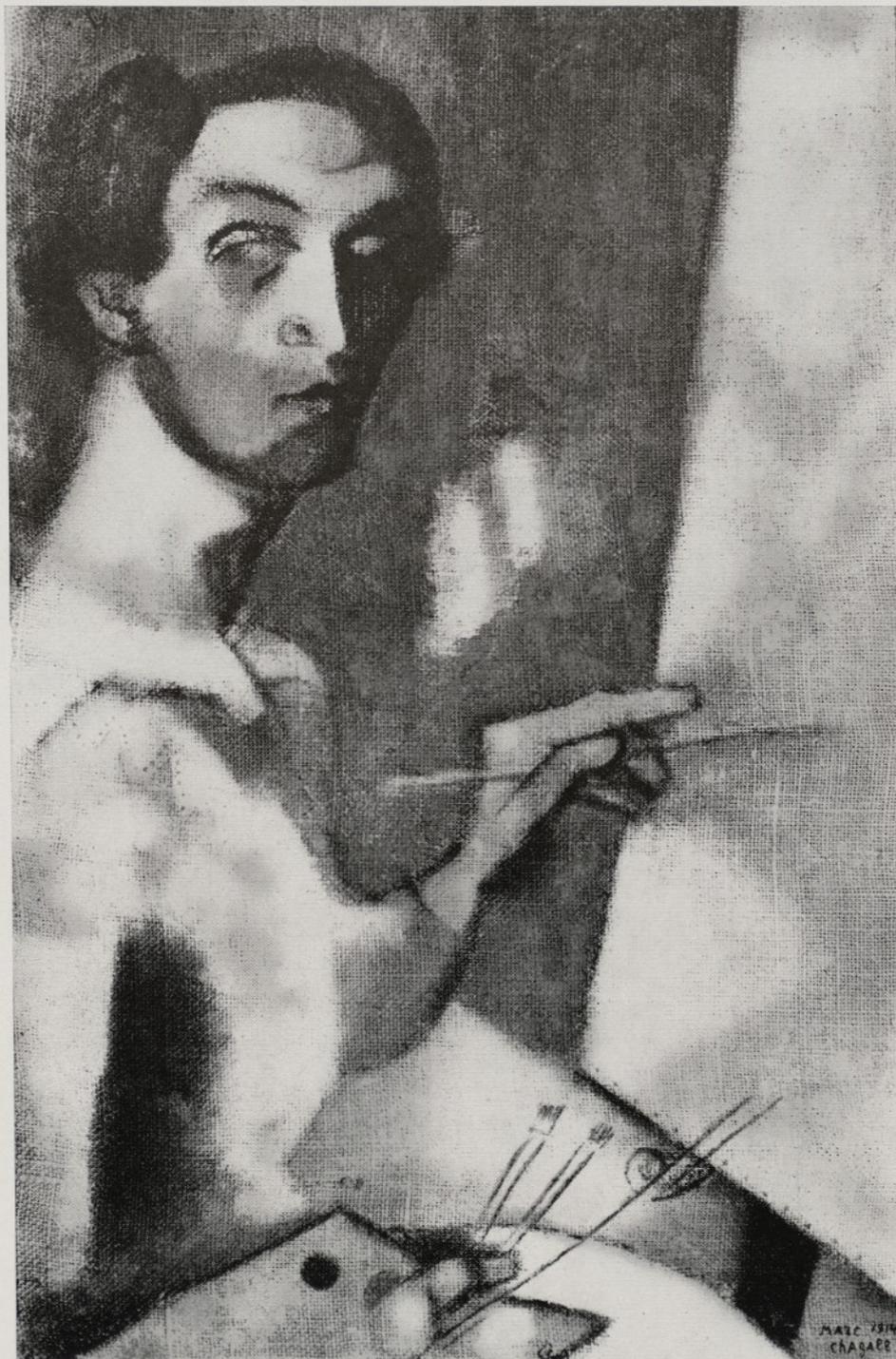


H. B. COUSINS (Américain, vit à Paris).  
Sculpture. 1958.



K. R. H. SONDEBORG (Allemagne).  
Peinture. 1958.

WOTRUBA (Autriche) Relief (détail). 1957.



CHAGALL. Autoportrait en jaune. Peinture. Cm 47x72 (Coll. Ilya Ehrenbourg, Moscou).



CHAGALL. La noce. Peinture. 1917. Cm. 100×119. Photo Jean Michalon

(Galerie d'État Tretiakoff, Moscou).

musée auraient peu d'intérêt si elles n'étaient celles d'un témoin qui chaque jour, pendant trois mois, a surveillé, écouté son public. Il a beaucoup entendu parler de rêves, d'univers fantastique, de magie colorée ou d'éblouissement féérique. Merveilleux, l'adjectif revient dans toutes les conversations entendues. Mais il a vu des couples, la main dans la main, comme en prière devant les *Toits rouges*, un vieux médecin pleurer devant le *Martyr*, de jeunes Hollandais déclarer : « Nous avons voulu faire notre voyage de noces à Paris pour voir l'exposition Chagall », un peintre célèbre lui avouer « ...Chagall, c'est tout de même un patron ». Certes, à cet enthousiasme se mêlent encore quelques échos dissonants qui n'osent avouer l'antisémitisme qui les inspire et j'admire que ce critique d'art qui s'indignait si violemment en 1923 contre Chagall et récemment contre l'art abstrait (pour des raisons analogues après trente-cinq ans), soit resté muet. Aux œuvres venues

d'Amérique et de toute l'Europe, sont venues se joindre celles de Russie. Pour la première fois, l'U.R.S.S. a prêté des tableaux d'un artiste russe et, qui plus est, conservés dans les réserves des musées. Comme l'écrit P. Descargues « L'art de Chagall vole au-dessus de la guerre froide ». Plus, c'est le gage de la réconciliation.

Si Chagall a réussi à faire pratiquement en 1959 l'unanimité du public, des critiques et même des peintres, il convient de l'expliquer, car cette aventure représente un moment unique du goût. Probablement des raisons d'ordre général interviennent, qui expliquent cette reconnaissance de l'un de nos plus grands peintres. On savait bien qu'il y avait Chagall, mais on nommait Picasso, Matisse, Braque. Peut-être n'avait-on pas eu l'occasion de voir réunie toute son œuvre peinte, et son œuvre graphique, plus connue, plus populaire l'important sur celle-ci avait entretenu l'idée que Chagall était surtout un

remarquable illustrateur. Ainsi se font les réputations. Désormais Chagall a repris sa place. Ce n'est pas le mérite de l'exposition, mais celle-ci est arrivée à point, dans une période de lassitude du grand public, qui, blasé, — il en a tant vu ! — se désintéresse des recherches de la peinture d'avant-garde. Il se méfie du tachisme, de la peinture de geste, se moque de Zen mais a besoin d'un art plus humain, plus proche de lui. Avouons-le, c'est l'aspect poétique, voire même sentimental de Chagall qui enfin lui apporte ce que les autres grands eux-mêmes lui refusaient. Mais le public est devenu très disert, très fin, et il n'oserait confesser cette faiblesse — celle du cœur, la pire —, s'il n'y avait heureusement pour son excuse l'alibi de la peinture elle-même. Si les critiques sont tous pour une fois d'accord, c'est probablement pour la même raison; les uns ne songent qu'aux seules qualités picturales, tandis que les autres trouvent enfin dans le sujet la justification de leurs



CHAGALL. La noce. Peinture. 1910. Cm. 98 x 188. Photo Jean Michalon.

(Appartient à l'artiste).

partis-pris. Quand M. Charmet se félicite de voir « de vrais tableaux, chacun nous intéressant à une scène ou à une histoire... anthité de l'absurdité abstraite », il est vraisemblable qu'il n'a pas compris Chagall, mais à coup sûr il s' imagine l'annexer et à coup sûr se trompe.

Des milliers de jeunes ont visité l'exposition. Pour la première fois, le nombre des étudiants a représenté la moitié des entrées payantes normales, analogues dans des cas précédents, alors que le variait entre 10 et 20%. Le fait est édifiant. Les jeunes s'intéresseraient-ils subitement à la peinture moderne? Je ne le pense pas, mais ils ont besoin de cette chaleur que leur mesurent si avaricieusement la littérature et le cinéma. J'ai souvent suivi les groupes, écoutant les propos. Les gens d'âge mûr, en général, s'attardent longuement dans les salles consacrées aux œuvres du début et il semble qu'ensuite la peinture n'exerce plus sa magie séductrice. Ils ont tout vu, savent tout et vont vite, ou sont fatigués. A lire les articles de Cl. Roger Marx, de Florent Fels, Guy Domand auxquels ils se réfèrent, il semblerait que Chagall aurait tout donné de lui avant 1940. Les jeunes, par contre, plus subtils, s'ils s'intéressent aux œuvres de l'adolescence, les considèrent presque comme des documents archéologiques, histoires d'un autre âge. Ils en devinent le contenu poétique, y sont sensibles, mais éprouvent quelque gêne. Ils vont d'emblée aux œuvres récentes, car ils ne craignent pas le sentiment quand, dépouillé du pittoresque d'un pays lointain ou d'une merveilleuse histoire, il s'exprime à l'état pur. Ils comprennent Chagall qui leur parle le langage de l'amour. C'est leur

domaine. Il n'y a plus entre eux l'abîme des générations. Le grand apport de Chagall à l'art contemporain aura certainement été d'avoir introduit le spirituel dans la vie. Tel un médium qui voit et écoute, conscient, souffrant et joyeux comme le sont les purs mystiques, il demeure cependant un grand solitaire. Le surnaturel lui est trop naturel pour qu'à notre tour nous puissions d'emblée, sans avoir la grâce, entrer dans son monde et ses secrets d'incommunicables. Là réside l'équivoque quand chacun espère l'annexer et chacun s'égare sans doute sur les mobiles de son admiration pour Chagall. C'est pourquoi je puis me permettre à mon tour, au risque de me tromper et d'être confondu par Chagall lui-même, de donner mes propres raisons. Il y a la peinture et tout le reste n'est que littérature. Laissons donc la littérature; mais si l'on veut bien considérer que c'est le spectateur qui l'introduit dans le tableau avec sa manie d'expliquer, de justifier, la littérature chez Chagall n'existe pas. Si l'on fait le recensement des thèmes proprement chagalliens, on réalise combien infime est leur nombre, combien limitée cette imagination qui paraît luxuriante. Nous avons le travers bien occidental de trouver des travers, à notre mesure, par conséquent superflus et en tous cas extra-picturaux à des faits qui sont au contraire essentiels à la peinture même, à sa composition, à son écriture. Nous fabulons pour justifier le coq, l'âne ou la pendule et je connais de savantes exégèses quand il serait si simple de constater combien l'arabesque ou la couleur ou la forme du coq, de l'âne et de la pendule sont nécessaires, indispensables à la composition. Dans une interview avec Françoise Choay, Chagall le déclare : « Le

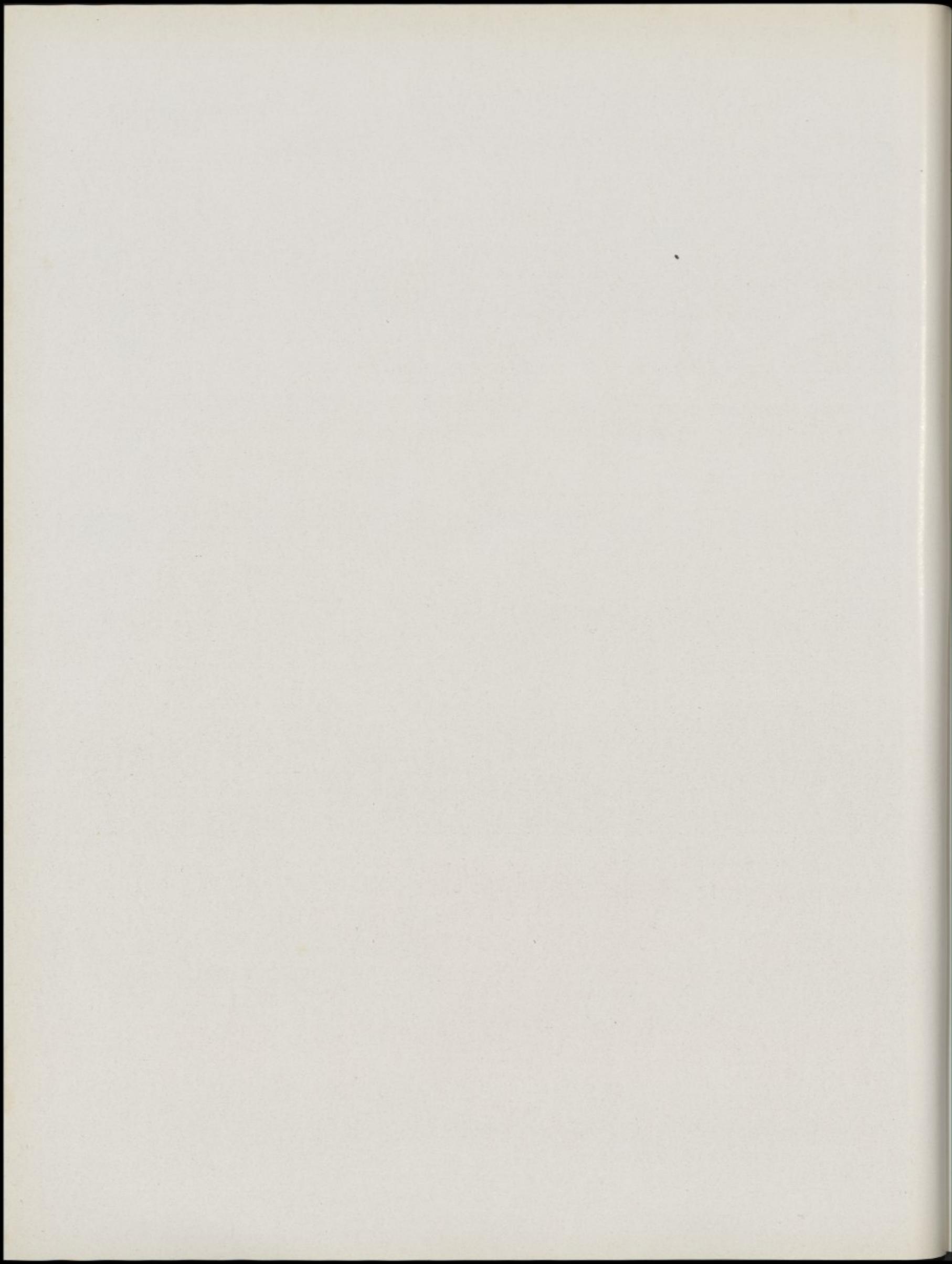
sujet ne compte pas comme tel. Bien sûr, j'aime les fleurs, j'aime la Bible, la terre de mon village est collée à mes semelles. Voilà la matière (presque physique) de mes tableaux, mais elle compte si peu « en soi » et comme telle que je juge mes tableaux en les regardant à l'envers. L'objet n'existe dans mes tableaux que comme élément constructif. » Et si l'on voulait bien ignorer et ce coq et cet âne et ce poisson volant en tant qu'éléments anecdotiques, le tableau apparaîtrait en fait, ce qu'il est, abstrait. Voilà où nous désirions aboutir et pourquoi, tout figuratif qu'il semble, Chagall nous paraît plus actuel que Picasso lui-même. Chagall n'admettrait sans doute guère de servir ainsi de caution aux abstraits comme il le fut pour le surréalisme. Mais lorsqu'il avoue lui-même son amour pour Giotto, pour Courbet ou Monet, pour Mozart et Schönberg, il sait très bien que chez les uns et les autres, couleur, dessin ou son ne servent pas à imiter la réalité mais à la nier. Comment chez Chagall n'être pas captivé par ce pouvoir abstrait de la couleur et de la ligne qui suggèrent le tragique, la paix ou l'inquiétude, ce rose chaud de l'érotisme tendre, ce violet de l'épouvante, le bleu profond de la nuit complice des amants. C'est par la vertu du tissu de cette « chimie » que nous pressentons la perfection de cette peinture si peu compréhensible et si faite pour les hommes. Elle nous ravit avec des moyens très simples et cependant inouïs, elle nous emporte dans un univers étrange de pureté et de pauvreté, de sordide et de sublime. Et tout d'un coup l'on pressent que ce monde-là c'est le nôtre et on ne le savait plus. Merci Chagall.

FRANÇOIS MATHEY



CHAGALL. Les amoureux au-dessus de la ville. Peinture. 1917. cm 150 X 212.

(Galerie Trétiakoff, Moscou)



# SCULPTURES FRONTALES DE CONSAGRA

par Lionello Venturi

Personne au monde n'apporte à son œuvre une conviction aussi profonde et ne s'y consacre aussi entièrement que Pietro Consagra. S'il tient à raisonner son art, ce n'est pas pour en faire une théorie mais pour établir sur de bonnes raisons sa confiance en lui. Au livre d'Arturo Martini, *Sculpture, langue morte*, paru en 1945, Consagra répondit par une plaquette intitulée *Nécessité de la sculpture*, art si profondément « lié à l'origine et à la nature même de l'homme qu'il nous est impossible d'imaginer un monde dépourvu de sculpture ». C'est tout dire : Consagra voit, sent, imagine, crée le monde en termes de sculpture et rien d'autre.

Nous trouverons, à ce sujet, certains détails révélateurs dans les notes publiées en 1956, en appendice à une petite mono-

graphie par Umbro Apollonio. Consagra se préoccupe avant tout du récit qu'il lui faut réaliser à travers son œuvre, il recherche le sujet qui l'émeut le plus profondément. Sachant que l'ensemble de ses émotions engendre la confusion, il sent qu'il faut l'ordonner et découvre alors soudain que cet ordre même n'est autre que l'art abstrait.

« Ce qu'il y a d'essentiel en nous, c'est de savoir ce que nous avons à raconter... et que le récit réponde à la réalité que vit l'artiste. C'est pourquoi notre jugement le plus approfondi devra tenir compte de la qualité de l'artiste en tant que personnage de sa propre réalité. » Et cette définition, j'aimerais qu'elle fût consacrée par la célébrité. En ce qui me concerne personnellement, j'obéis à Consagra et je me demande quelle est sa

réalité et quel genre de personnage il incarne.

Il est, avant tout, un artiste qui travaille dur. L'on croyait autrefois que la sculpture se distinguait de la peinture parce qu'elle donnait des éléments naturels, par exemple du corps humain, une image plus matérielle. Dans la sculpture moderne, la matérialisation est passée de l'objet au sujet, de l'œuvre à l'auteur, lequel doit se servir de ses muscles comme fait le forgeron.

Le bronze ou le bois sur lequel Consagra s'acharne, à l'aide de la flamme ou du marteau, constituent sa réalité, cette réalité que, comme nous le disions tout à l'heure, il veut raconter.

Le motif auquel il revient sans cesse ces dernières années est celui du « colloque », tantôt à deux voix, tantôt à trois voix, même public, à l'occasion. Au risque de passer pour naïf, il lui faut à tout prix un sujet qui dérive d'un élément illustratif. Cet écueil-là comme les autres, Consagra réussit pourtant à l'éviter, non pas théoriquement mais d'une façon passionnelle. Il juxtapose deux masses de métal ou de bois, afin qu'elles fassent l'amour ou se combattent. Que ce soit l'un ou l'autre, c'est toujours un drame; le tourment des masses et la superposition des plans révèlent clairement l'âpreté du travail et surtout le caractère dramatique dont la vie d'un Consagra est marquée. Il y a quelques années, ces masses juxtaposées exprimaient surtout un besoin de certitude structurelle, leur fonction était architecturale. Tandis qu'aujourd'hui la passion domine, l'élan dynamique l'emporte sur la stabilité. C'est ce qui caractérise le *Colloque à Sant' Angelo* ainsi que le *Colloque de l'après-midi*, deux œuvres de 1958.

CONSAGRA. Colloque à Saint-Ange. Bronze. Cm 116 x 99.

(Galerie de France).



Consagra naquit en 1920, à Mazara del Valle, dans la province de Trapani. Il n'a donc pas quarante ans. Si la chance lui a parfois souri, il a durement souffert et, bien qu'il jouisse aujourd'hui d'une certaine aisance, son attitude de prolétaire à l'égard de la civilisation constituée n'a pas changé. A la suite des événements de Hongrie, il abandonna le Parti communiste où, d'ailleurs, il était déjà mal vu parce qu'il refusait de se conformer au réalisme du parti. Cette attitude de prolétaire lui fait sentir la nécessité d'une exigence. Il tient à contribuer, lui aussi, au progrès civil, à l'insurrection de ceux qui souffrent de leur condition sociale. Toutefois, même en ce qui concerne la révolte sociale,

il n'est d'autre instrument pour lui que la sculpture. Il suffit de comprendre cette exigence pour saisir certains aspects essentiels de l'art d'un Consagra. Son drame n'est pas seulement personnel; du fait de son austérité, de sa révolte, son œuvre devient un drame humain et c'est justement parce qu'elle appartient à l'humanité tout entière qu'elle assume cet aspect de monumentalité

dont l'observateur est frappé. L'âpreté même du travail d'artisan se fait chaleureuse, grâce à l'humanité qui l'inspire. Rechercher la filiation historique d'un artiste comme Consagra n'est pas facile. Dans *Nécessité de la Sculpture*, il nous indique lui-même son expérience de Boccioni et de Picasso, de Calder et de Gabo, de Brancusi, de Vantongerloo et de Pevsner. Cette expérience nous appa-

rait assez vaste, même au-delà de ces artistes mais, en fait, il ne ressemble à personne. Venant d'un point de départ purement local et provincial, Consagra a su rejoindre une réalité internationale qui n'est pas encore appréciée à sa juste mesure.

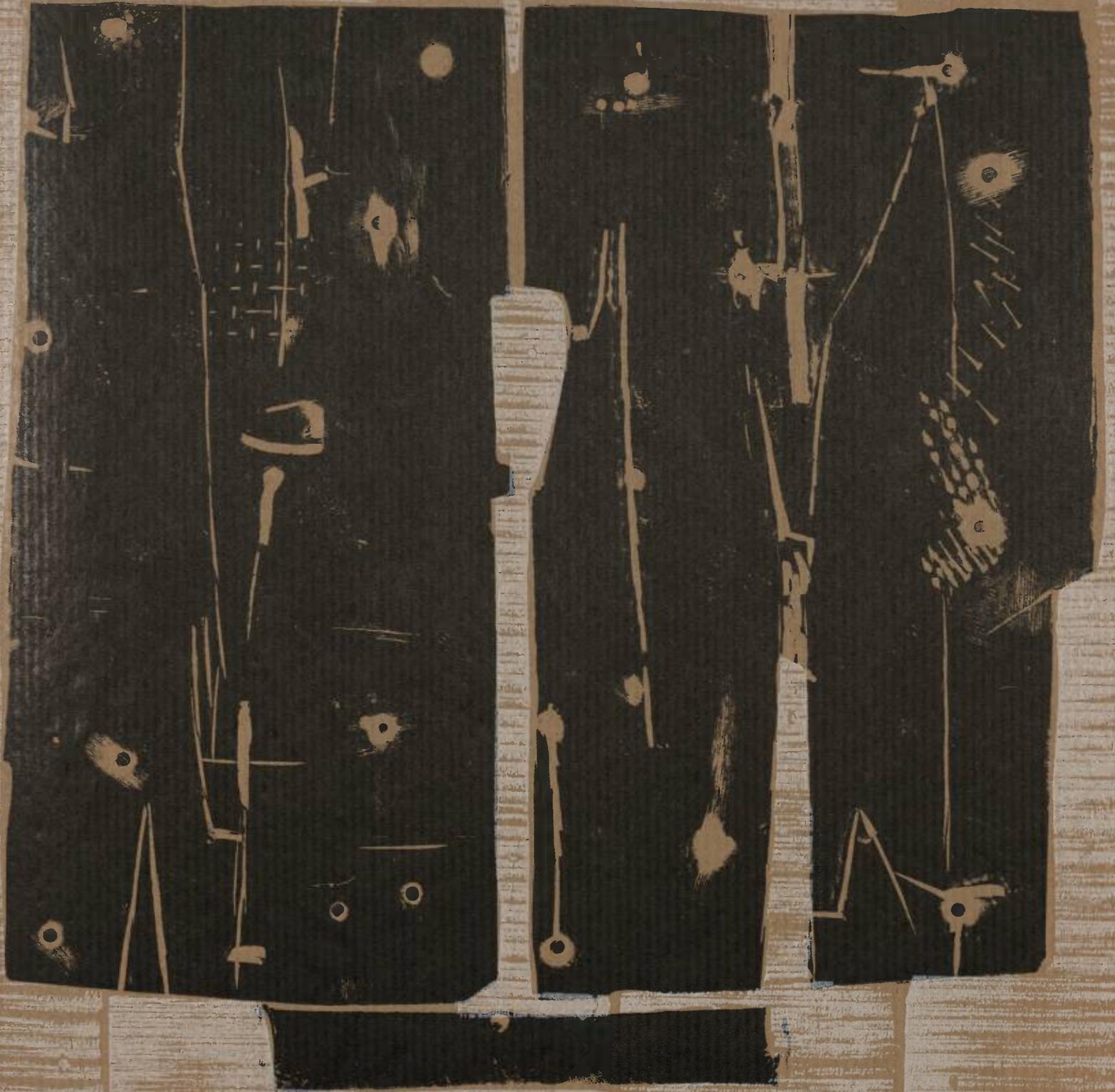
LIONELLO VENTURI

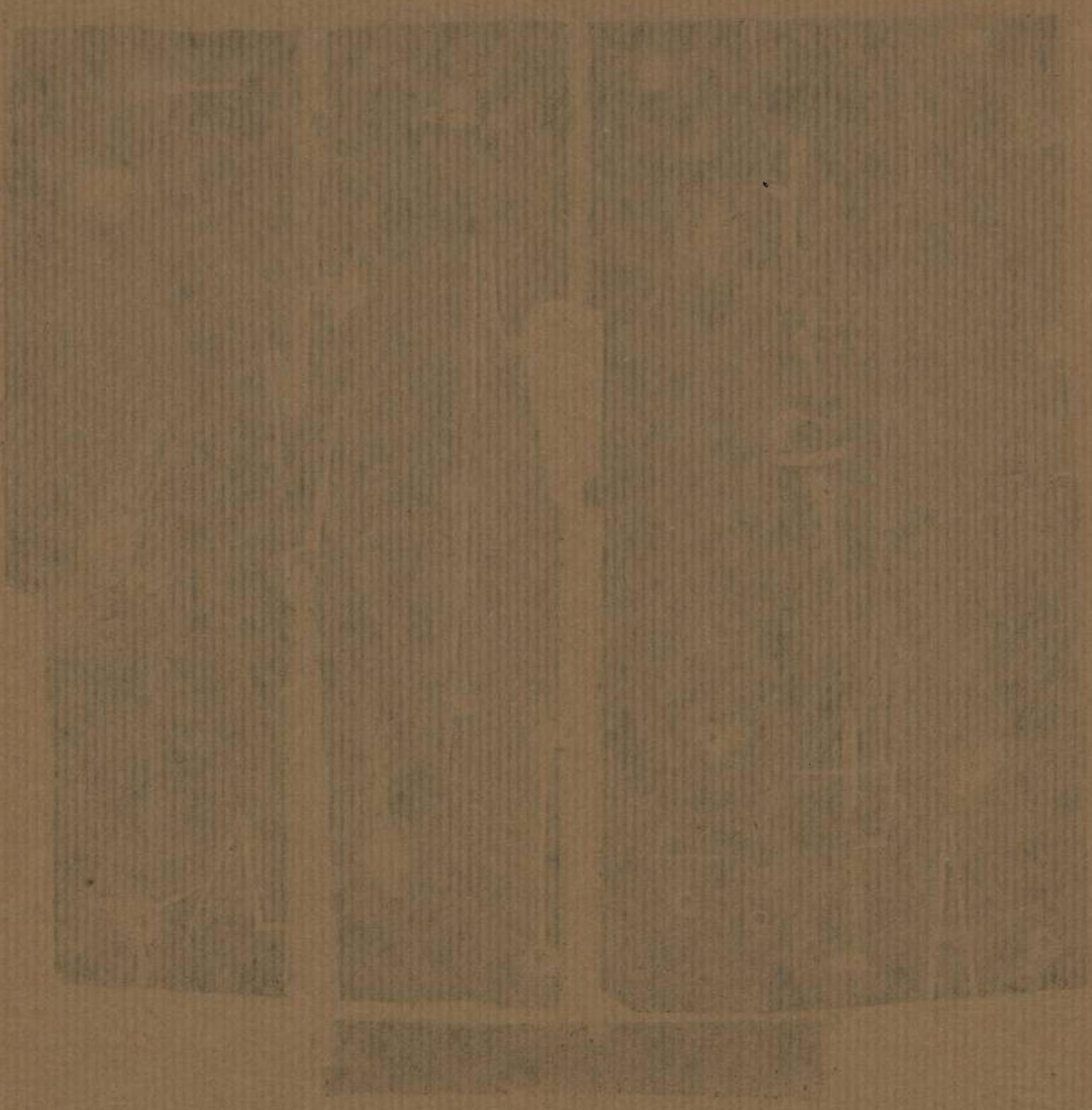
*Traduit de l'italien par Maddy Buysse.*

CONSAGRA. Le Grand Colloque. Bronze. 1957.

(Galerie de France).







# MARCEL DUCHAMP

## *Une gifle à Paris?*

par Robert Lebel

Un critique d'art qui me veut du bien s'étonnait amicalement que j'eusse consacré tant d'années et tant d'efforts à écrire un livre sur un artiste si peu apprécié à Paris. En le pressant un peu, je n'eus pas de peine à lui faire avouer que mon entreprise lui semblait oiseuse et même désobligeante. Pourquoi revenir sur le cas Duchamp que tous les bons ouvrages classent au chapitre de la cocasserie, des carrières avortées ou des indécences surréalistes? Insiste-t-on dans les familles convenables, dont presque tous les rejetons sont confortablement nantis, sur les incartades des garnements incorrigibles qui ont vieilli sans veiller au grain? A quoi rimait cette présentation à « La Hune », avec ses reproductions d'œuvres que Paris a laissé partir et qu'il se doit de passer sous silence pour se justifier de les avoir à ce point ignorées. Qu'y avait-il là qui dérangeait la bonne conscience de nos augures? L'un d'eux, visiblement mal à l'aise et dont on chercha vainement, parmi ses adulations hebdomadaires, le moindre mot sur cette exposition, quitta « La Hune » en maugréant : « C'est une gifle à Paris. »

Se pourrait-il que cette ville, ou ce qui parle en son nom, prît ombrage de tout rappel inopportun de ses carences? La question vaut d'être posée et Marcel Duchamp nous en offre le prétexte typique puisqu'on sait que son « Nu descendant un Escalier », banni du Salon des Indépendants de 1912 à la demande même des autres peintres, connut un succès extraordinaire l'année suivante à l'« Armory Show » de New York. Duchamp se le tint pour dit et ne fit rien par la suite pour se réhabiliter aux yeux du public parisien.

Il attendit ainsi sa 71<sup>e</sup> année pour autoriser à « La Hune » sa première exposition particulière en France, mais sans un seul des originaux prestigieux dont ne se dessaisissent pas volontiers les musées d'Amérique. Fut-ce une gifle à ce Paris qui poursuit de génération en génération le même jeu de dénigrement acrimonieux, d'enthousiasme truqué, de palinodies sans vergogne?

Certes l'un après l'autre les grands « méconnus » viennent savourer leur revanche sur les lieux précis où ils furent le plus bafoués. Cérémonies équivoques dont on ne sait pas qui, de l'artiste ou du public, fait amende honorable. Canossas de la peinture, pitoyables vassaux prosternés à qui l'on jette enfin l'escarcelle en signe de repentir ou de pardon. Car il faut peut-être pour son bonheur manuel que le peintre plie à son tour l'échine, s'excuse d'avoir fait un peu

peur et soit admis par la bonne société dont il redore un moment la pacotille. On ne saurait imputer à la rancune, au ressentiment, voire à l'orgueil le refus définitif de Marcel Duchamp de se prêter à cette traditionnelle comédie. Il a pris soin de noter sur un peigne — providentiel démêloir affectif — qu'« une goutte de hauteur n'a rien à voir avec la sauvagerie » mais il est de

ceux qu'une goutte suffit à préserver des agenouillements.

Voici un personnage qui s'est enfermé très tôt dans la plus impénétrable solitude, qui sciemment a contredit par son comportement et ses œuvres tout ce qui s'édifiait autour de lui de voué à l'approbation immédiate ou lointaine. Parmi les rebelles vrais ou prétendus dont s'est flatté le « modernisme », aucun n'est



M. DUCHAMP. Nu descendant un escalier.  
Décembre 1911. (Musée de Philadelphie).

indemne à ce degré du conditionnement insidieux ou brutal auquel l'artiste est inévitablement soumis par son milieu.

Et pourtant on en cite peu d'autres qui soient escortés tout au long de leur existence par tant d'amis ou d'amies dévoués, admiratifs, inaltérablement fidèles, jamais rebutés par de longues périodes d'absence ou de mutisme, ou par ces fins de non recevoir qui percent chez lui à travers une politesse discrètement moqueuse.

Tel il partit, tel il revient et il y a de cela dans son salut tardif à Paris. Pas une gifte sans doute mais un geste d'adieu qui rétablit les distances avec l'ironique mélancolie d'un qui n'est plus d'ici, ni de maintenant. Paris qu'il a trop aimé peut-être pour en supporter l'indifférence, dont il a détesté le goût invétéré de l'« amusant » et du « joli », dont il a fui la médisance futile, la réduction systématique de tout aux mesures de l'ameublement et du bavardage. Paris dont il a finalement surclassé le scepticisme.

Ayant accompli son œuvre ailleurs, sur un verre intransportable et qui est un but de pèlerinage à Philadelphie, pourquoi ferait-il à Paris le cadeau de sa complicité? Le détachement de l'éternel touriste convient bien mieux à son style de vie.

ROBERT LEBEL

## GRAVURES DE MUSIC

Comme il est naturel dans l'ordre de l'Art et dans l'ordre particulier de cet artiste, sa musique évolue, et de classique devient « concrète ». On se rappelle que Kandinsky fit une tentative pour appeler l'Art abstrait Art concret, entendant par là qu'en peinture, ce qui est concret, ce n'est pas le sujet, mais la couleur. Si l'Abstraction se détourne de la nature, c'est pour lui substituer, en principe, la nature de la peinture. Mais en fait, dans l'Abstraction géométrique, seules les couleurs pures avaient la faveur; or, elles n'étaient pas une chair, une matière, mais des peaux d'anges, — les anges du Prisme. L'abstraction passait donc surtout dans la forme, et par des figures pures encadrait des couleurs pures. Le Tachisme, bien qu'abstrait parce qu'il ne figure rien (et s'il se laisse parfois graffitiser comme chez Dubuffet, c'est en surimpression, ou en incision, en gravure), le Tachisme est vraiment un art « concret » non seulement comme l'entendait Kandinsky, en concrétisant, au lieu de la nature, l'art, mais parce qu'il envisage la couleur en tant que matière, tactilement en quelque sorte. Il est épris du grain, de la texture, voire de l'épaisseur et surtout, au lieu d'encadrer cette matière dans une forme naturelle, indus-

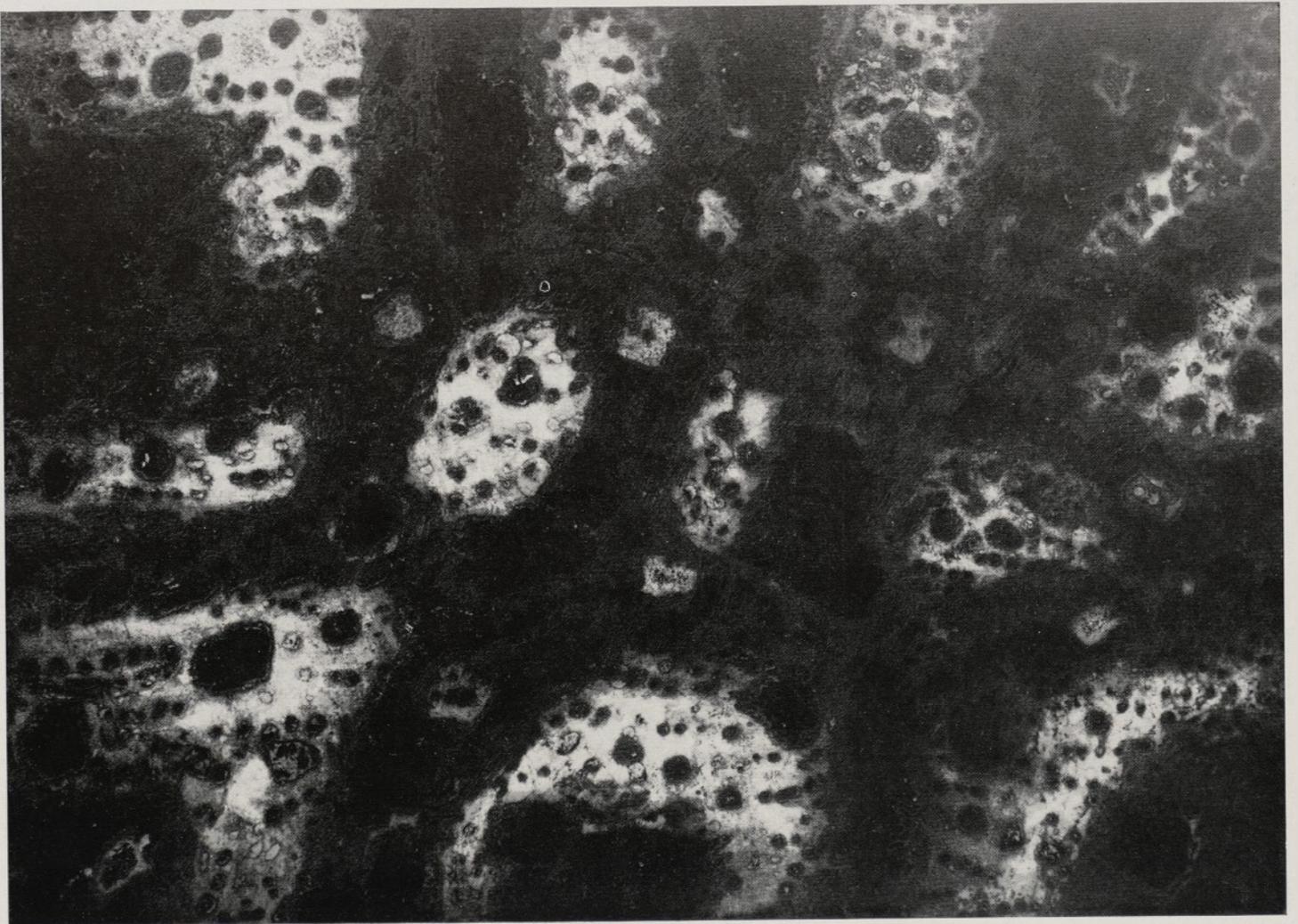
trielle ou intellectuelle, il renonce à toute morphologie, laissant le soin à la matière même de montrer la morphologie virtuelle infuse en elle, c'est-à-dire une préforme.

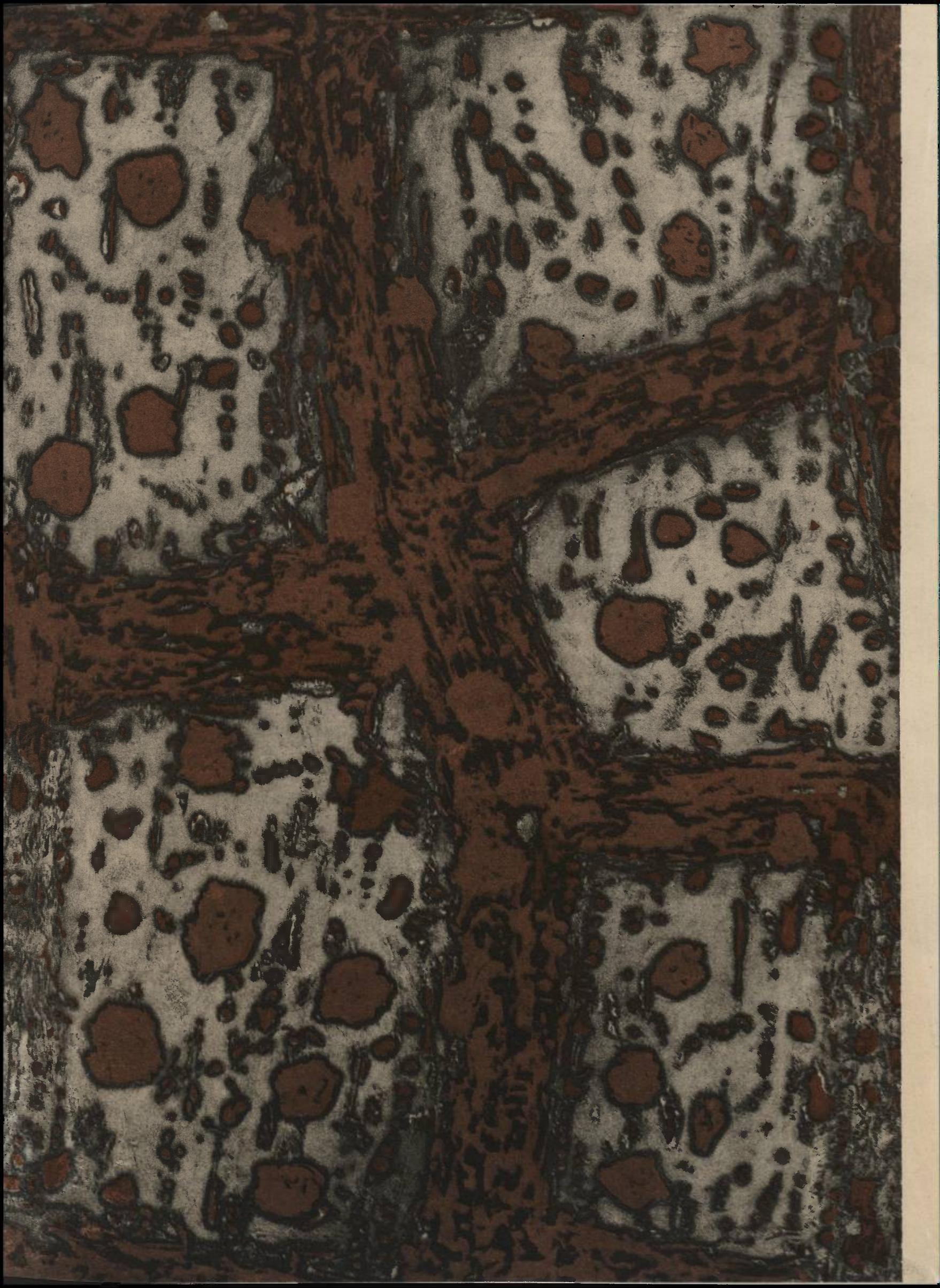
De telle sorte, bon gré mal gré, le Tachisme opère un retour direct à la nature, mais à la nature brute, informelle que la figuration fixait par exemple dans les pierres des « Remise de Chevreuil » d'un Courbet, dans les chairs tuméfiées du « Christ » de Grunewald, etc..., mais le Tachisme supprime le dessin de la grotte, le dessin du corps christique, n'en recherchant que la tessiture particulière. On voit un Dubuffet rechercher les « Sols » et les « Textures », un Fautrier maçonner la chair des « Otages » et un Music, les terres pelées des côtes méditerranéennes.

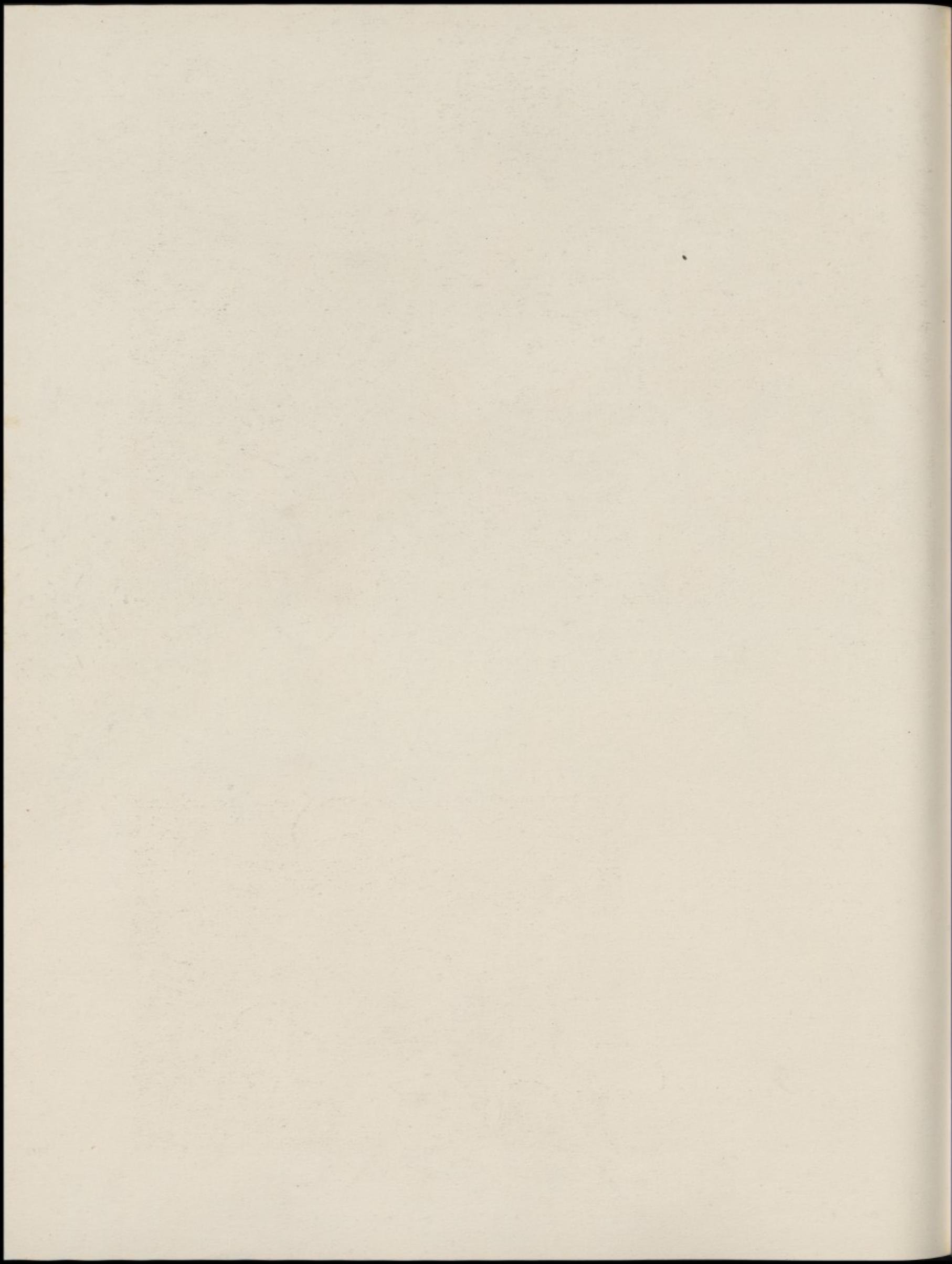
Music n'est pas né pour rien à Gorizia, il y a un demi-siècle, et s'il réside souvent à Venise, maintenant plus souvent à Paris, la Dalmatie a toujours été pour lui une fascination. Toute son œuvre figurative a exalté, en même temps que des paysages siennois, ombriens, des paysages dalmates, des chevaux et des cavaliers dalmates, les uns et les autres revêtus de la dalmatique, mère sans doute de celle des églises. Mais cette

MUSIC. Terres Dalmates IV.

(Galerie de France).









MUSIC. Terres Dalmates I. 1959.

(Atelier Lacourière).

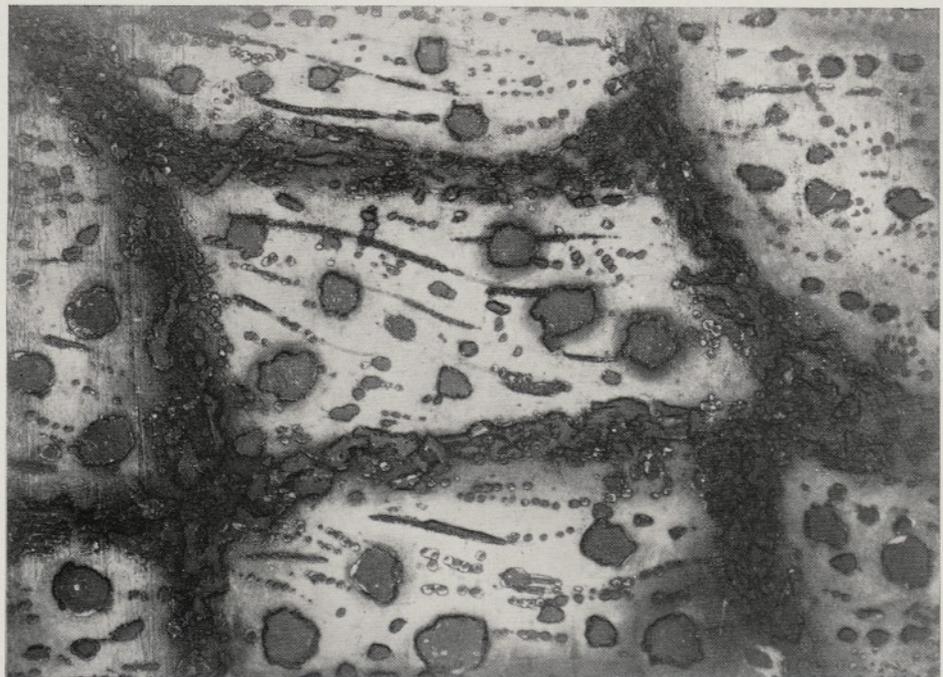
figuration des formes-cadres, où les montagnes modérées tiennent une si grande place, a amené l'artiste comme la plupart de ceux d'aujourd'hui devant le grand mouvement d'abstraction concrétisée, matérialisée, à transposer au lieu d'une architectonique des choses, la matière des choses. D'où un travail à grande échelle, de dessins, de gouaches, de peintures et de gravures, où la substance analysée plastiquement, redevient paradoxalement essence, *cosa mentale* plus que jamais. Les gravures exposées à « la Hune », en Saint-Germain des Prés, donnent une idée satisfaisante de cette élaboration à grande envergure à laquelle se livre actuellement l'artiste. Des motifs abstraits se détachent, blancs sur fonds noirs, ou noirs sur fonds blancs. Le motif prend l'aspect de boules astrales ponctuées de taches bistres, de petites taches pures ou de grosses taches sou-tachées. Ou bien son informel préforme des fleuves et des affluents marrons sur un bassin hydrographique neigeux, le tout chiné de points, ou inversement des fleuves blancs sur des terres de Sienne.

Dans toutes ces suggestions, Antonio Music montre ses qualités profondes de graveur, que la neutralisation du sujet en faveur de la maximalisation du motif, rend encore plus évidentes.

PIERRE GUÉGUEN

MUSIC. Terres d'Istrie II. 1954.

(Atelier Lacourière).



# DU NOIR EN GÉNÉRAL

## ET DU NOIR EN PARTICULIER CHEZ SOULAGES

par Jean Grenier

Quelle surprise pour les visiteurs du Salon des Surindépendants en 1947 lorsqu'ils virent les toiles de Soulages ! Dans cette débauche de couleurs claires qui caractérisait une époque toute chaude encore de virulence et de violences, des taches sombres se détachaient sur les murs. On les prenait pour des *noirs* ; elles n'étaient pas telles puisqu'elles contenaient d'autres couleurs.

Si le noir était jadis employé, c'était pour abaisser l'intensité des couleurs voisines, rendant le rouge moins rouge, le bleu moins bleu, faisant gagner en luminosité ce qu'il faisait perdre en tonalité spécifique. C'était donc un correctif et un frein. On n'avait pas le droit d'en remplir de grandes étendues puisque son rôle était de mettre des sourdines à des accords qui auraient pu passer pour tapageurs. Ainsi un grand coloriste comme Delacroix qui était loin d'être timide en usa-t-il dans la *Barque du Dante* et le *Naufrage de Don Juan*, où le noir et le blanc jouent ensemble comme le tambour et la cymbale.

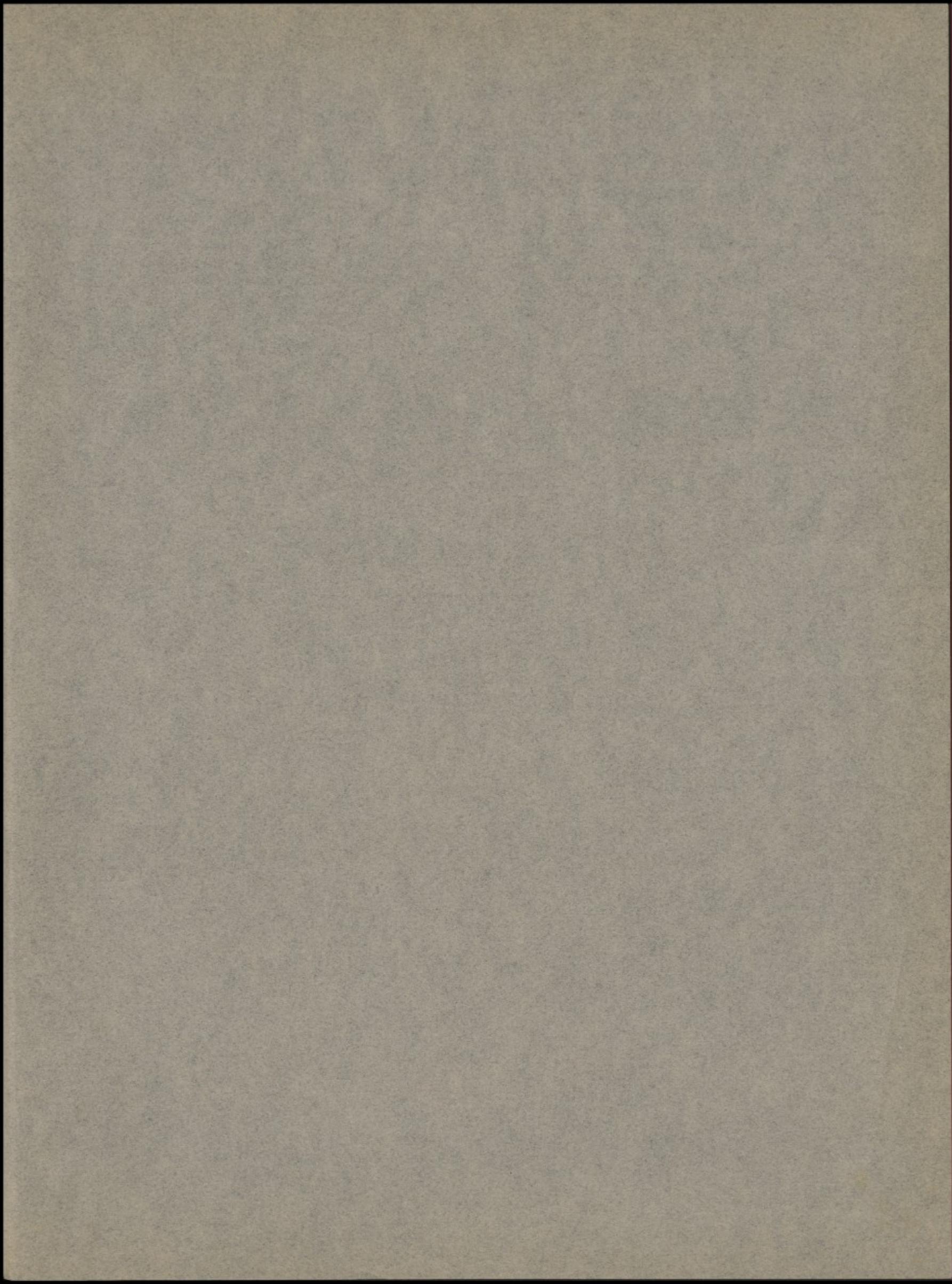
Quand on pensait au noir, c'était presque

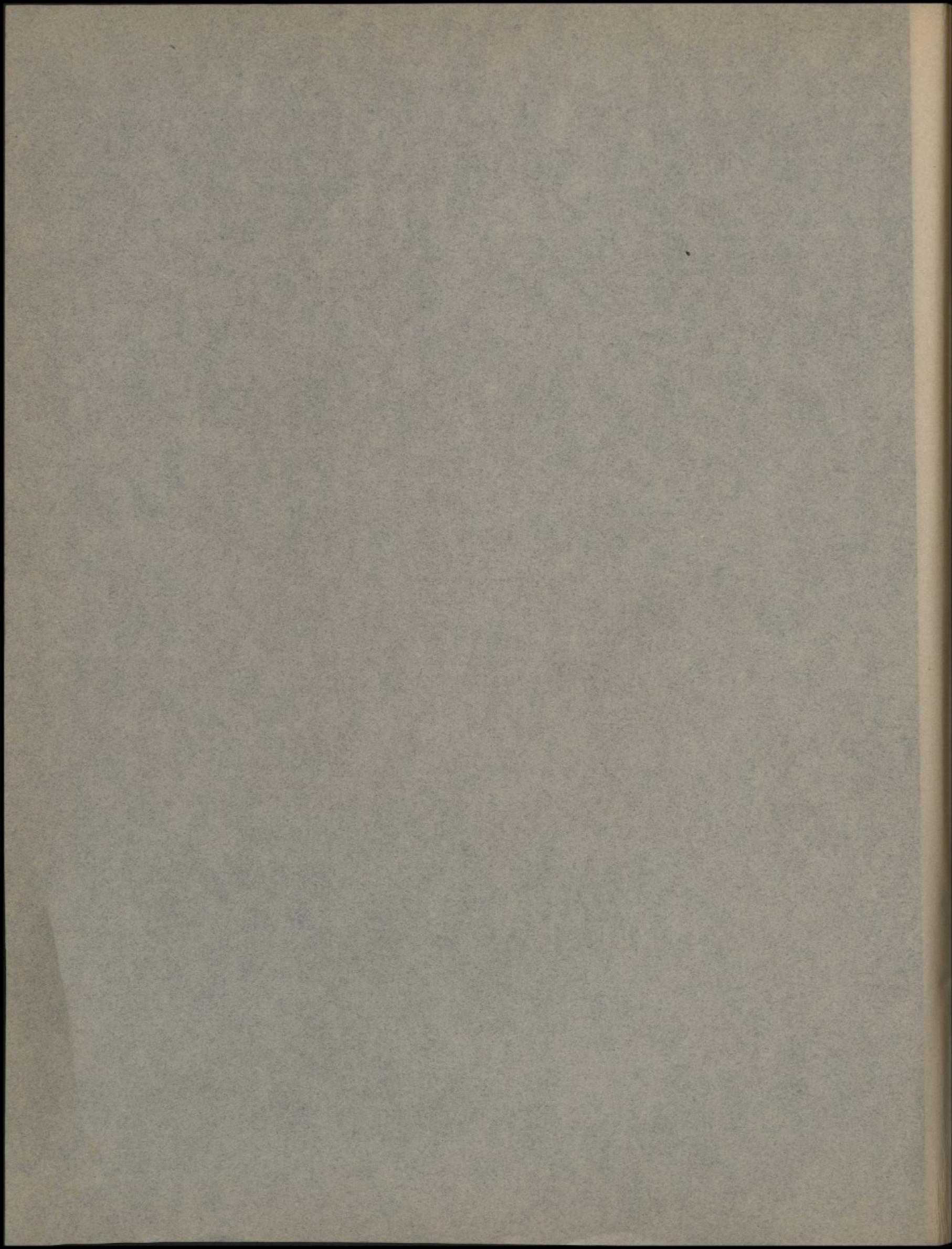
toujours au *noir négatif*, celui de minuit, celui où toute couleur est abolie. Mais il y a aussi un noir positif, qui est obtenu par la couleur primaire poussée à son plus haut degré de concentration. Ainsi le jaune, le bleu, le rouge peuvent donner la sensation de noir alors qu'ils sont absolument purs. « Plus les couleurs sont riches en principes colorants, écrit l'auteur d'un *manuel d'Optique expérimentale*, plus l'achromatisme est obscur. » Le mélange des trois couleurs primaires produit le noir. Mais il suffit du moindre déséquilibre de leurs proportions pour faire surgir une coloration d'un prodigieux effet. Dans le *Marchand de Venise*, Portia voit en pleine nuit une lumière qui brûle dans son vestibule et qui aurait été imperceptible sans les ténèbres qui l'environnent. « Que ce petit flambeau jette loin ses rayons ! Ainsi brille une bonne action dans un monde méchant. » Cela, c'est l'effet classique, celui du contraste et de la disproportion qui consiste à apporter un élément de suggestion d'autant plus fort que la part de représentation est plus faible. Le résultat que vise alors l'artiste est

une impression de mystère ou bien la lumière se glissant par des interstices n'apparaît que pour faire valoir ce qui est caché et joue sur la transparence (cas de Rembrandt) ou bien elle fait un contraste brutal avec une ombre sans degrés (cas du Caravage). Mais rapprocher l'art de Soulages de celui des maîtres du clair-obscur où entre un élément religieux (d'origine néoplatonicienne ou évangélique), ou tout simplement la recherche d'un effet ce ne serait pas juste. En tous cas les similitudes d'exécution ne signifieraient pas analogies d'intention. La technique de Soulages témoigne d'un sens positif et d'une objectivité rares. Si l'absolu et l'infini transparissent à travers sa peinture, et si cette peinture ébranle l'imagination on ne peut l'imputer à une volonté personnelle, et cela vaut mieux car le résultat en serait fragile, sujet à la mode et à la contestation comme l'a été l'œuvre d'Odilon Redon et celle de La Patellière. Libre à nous d'en tirer ce que nous voulons. L'homme doit rester obscur, disait Cézanne, parlant de la vie privée de l'artiste. On pourrait ajouter : l'artiste lui-même en

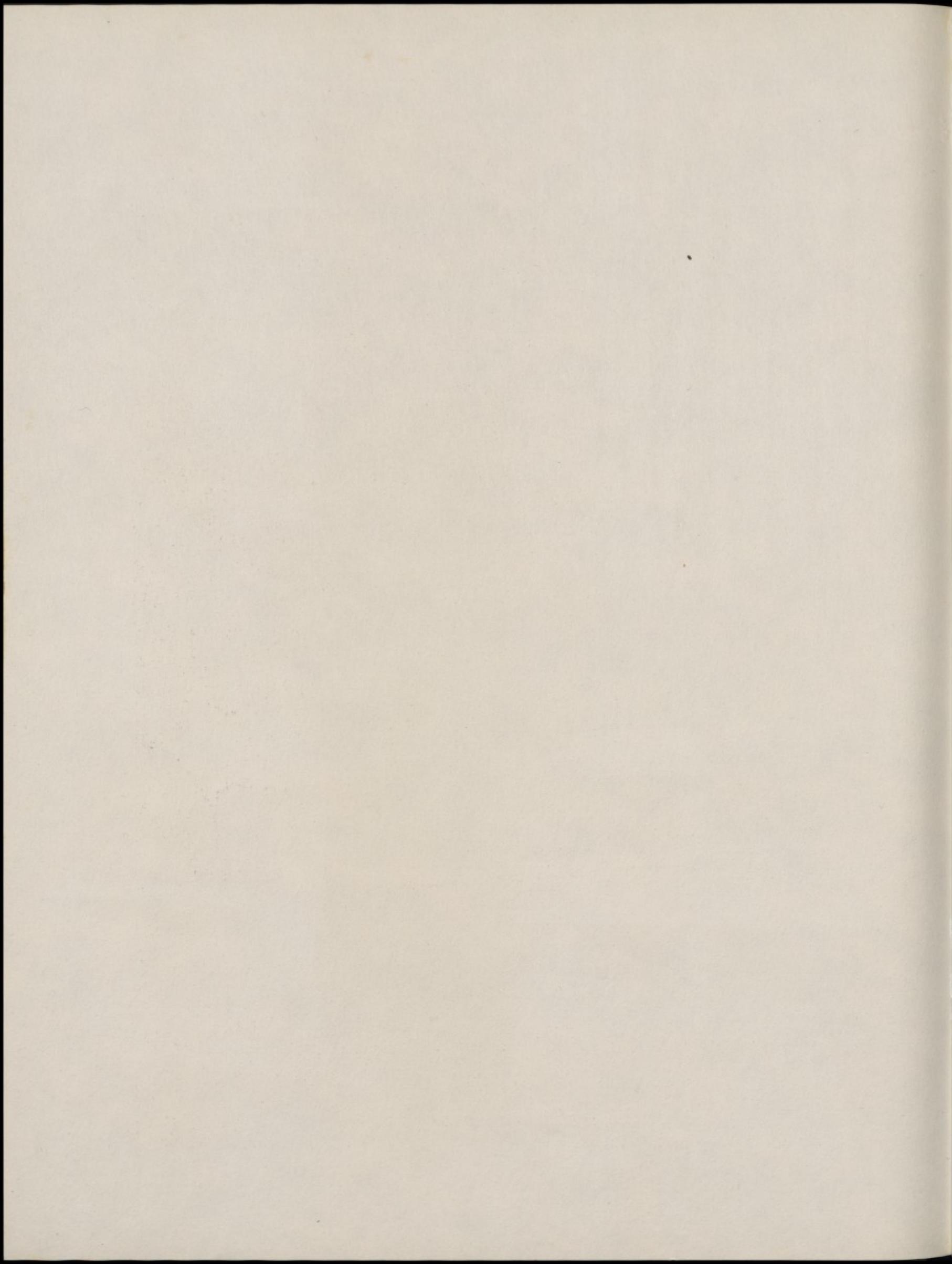
SOULAGES. Peinture. 24 juin 1959. Cm. 202 × 125.











tant que tel doit rester obscur. Ce qu'il a fait compte seul; aux autres de l'interpréter.

Nous approcherons plus de la signification véritable de l'œuvre si nous considérons qu'elle n'est démonstrative de rien pas plus qu'elle n'est figurative de quelque chose. Pourquoi le noir, par exemple? On pourrait rétorquer: Pourquoi pas le noir? Il y a des artistes qui l'ont proscrit. Renoir le détestait. Un jour qu'Yvonne Printemps était venue lui rendre visite, portant un chapeau vert cru (ce qui était une bonne note) mais une robe noire, il lui cria du plus loin qu'il la vit, raconte Maurice Sachs: « Allez changer de robe, allez! ». C'est que Renoir n'était pas Manet. Leur esthétique n'était pas la même, l'Espagne avait laissé indifférent l'un et passionné l'autre. Question de sentiment. C'est encore que l'on attribue toujours une signification aux couleurs et que l'on veut leur faire dire quelque chose. Par exemple, Kandinsky dans son livre intitulé (avec beaucoup de raison) *Du spirituel dans l'art*, écrit que le noir est un silence définitif, un rien absolu (alors que le blanc est un silence vivant et plein de possibilités)... « le noir est comme un bûcher éteint, consumé, qui a cessé de brûler... c'est la couleur la plus dépourvue de résonance ». La conséquence est que « tout autre couleur, pour cette raison, même celle dont le son est le plus faible, acquiert quand elle se détache sur ce fond neutre, une sonorité plus nette et une force accrue ». Voilà qui marque un état d'esprit très traditionnel. Celui de quelqu'un comme Soulages me paraît être situé aux antipodes. Le noir n'a pas de signification ni de fonction. Il peut, si l'on veut, servir à signifier n'importe quoi, de même que l'encre noire peut servir à tracer des mots très différents les uns des autres. On se trompe en cherchant trop loin. Il est vrai que chercher très près est plus difficile. Soulages dit lui-même à propos de ce qu'il a voulu faire et de ce qu'il a fait: « Les valeurs sont réhabilitées en fonction de la lumière... Et par le fait qu'on pense la couleur en fonction des valeurs on introduit l'espace. »

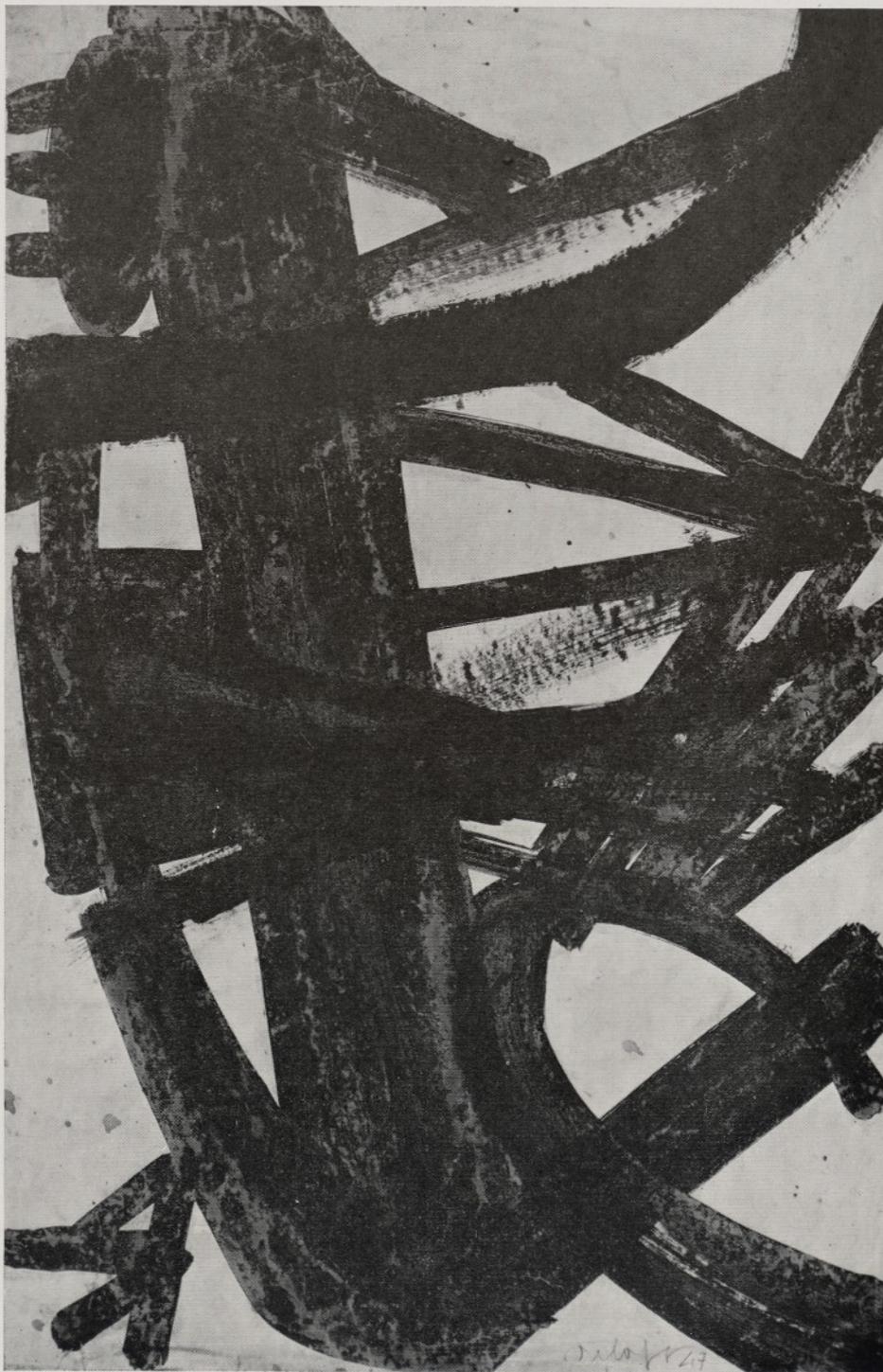
Et, en effet, non seulement dans quelques toiles mais dans beaucoup, le noir (d'où le blanc, c'est-à-dire les valeurs) est étalé par dessus les couleurs (brun, bleu ou vert en général). Le noir ne constitue donc pas un fond, encore moins sert-il de pédale; il paraît là comme quelque chose qui surgit et qui s'impose par sa présence même. Et ce sont les couleurs, souvenirs évanescents et précieux, qui scintillent dans l'ombre projetée par un noir lumineux.

C'est ce dernier aussi qui va constituer l'espace ou plutôt c'est à partir de lui — donc à partir de valeurs. Soulages a trouvé au problème de l'espace pictural une solution originale d'ordre uniquement plastique. Il a commencé, bien entendu, par tracer des lignes (droites, courbes, ovales allongés) mais ces lignes avaient beau être animées d'un mouvement, elles laissaient toujours la trace d'un pinceau ou d'une figure, elles n'engendraient pas une surface par elles-

mêmes. Comment faire pour créer l'espace? Pourquoi ne pas faire l'espace avec l'espace même? Élargir, épaissir, distendre les instruments avec lesquels on étend la pâte... Qui sait si par le seul fait qu'on augmente une quantité on ne fait pas naître une qualité nouvelle? Pour faire régner la lumière il est inutile de multiplier les fenêtres. Il suffit de renforcer les murs, de dresser une muraille inexpugnable, c'est-à-dire de faire le contraire de ce qu'on s'apprête à faire ordinairement. A un moment donné il faut bien que le mur s'arrête. Alors, apparaît l'ouverture, mais c'est à la suite d'une nécessité. Le plein débouche dans le vide, cela ne peut être autrement et ce n'est pas voulu. Dans ce

but Soulages se sert de pinceaux aussi larges que possible, d'outils de brocheur, de lamelles de cuir ou de plaques de bois qui sur la toile permettent de couvrir des surfaces par leur seule apposition sur la toile — (apposition mobile): le contour est donné par là même. De même le peintre chinois pour représenter une feuille de bambou dispose, dit Soulages, d'un pinceau spécial, dont le seul contact avec le papier donne une tache qui est la figure même de la feuille de bambou; le peintre européen, lui, commence par faire le dessin du contour et cherche ensuite à le remplir, il va du vide au plein et de la limite au centre. Or il se trouve que le négatif prene une importance plus grande que le positif.

SOULAGES. Peinture. 1947.





SOULAGES. Peinture. 22 mars 1959. Cm. 265 × 200.

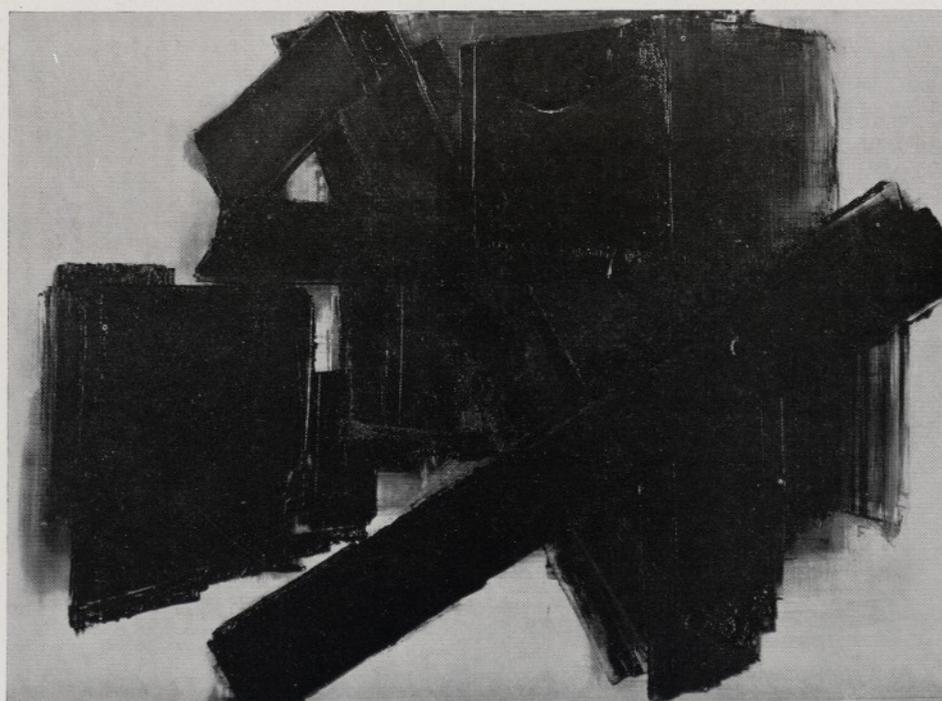
(Galerie de France).

Ce qu'on n'avait pas voulu prendre le pas sur ce dont on avait eu l'intention. Lorsque le mur est interrompu, c'est l'interruption qui se met à compter. Il y a mieux. A l'intérieur du mur lui-même, enlevez des épaisseurs, supprimez des couches en employant le même procédé qui les avait posées. Voilà que viennent à la surface des excavations ignorées, des couleurs englouties, comme de violents séismes arrachent au fond des mers les terres volcaniques et en font de nouvelles îles. Ainsi la seule répétition du mouvement des brosses dessine et révèle ce qui était perdu et éclaire le reste. Le peintre n'a plus besoin de ménager à l'intérieur de ses architectures des éclairages à la Piranèse, il obtient sa lumière des parties les plus sombres en rabotant celles-ci; les degrés d'une couleur enfouie et disparue résonnent alors comme les pas dans un souterrain et baignent l'ombre monumentale d'une lumière douce et attirante, mais non plus attirante au sens où dans l'ancienne peinture célébrée par Baudelaire les yeux sont « attirants comme ceux d'un portrait ».

JEAN GRENIER

SOULAGES. Peinture. 14 mai 1958. Cm 130 × 97.

(Coll. particulière).





SOULAGES. Eau-forte. (Prix de Ljubliana, 1959)



SOULAGES. Peinture. 7 juillet 1959. Cm 202 x 125.



SOULAGES. Peinture. 26 décembre 1955. Cm. 162 × 130.

(Musée de Hambourg).

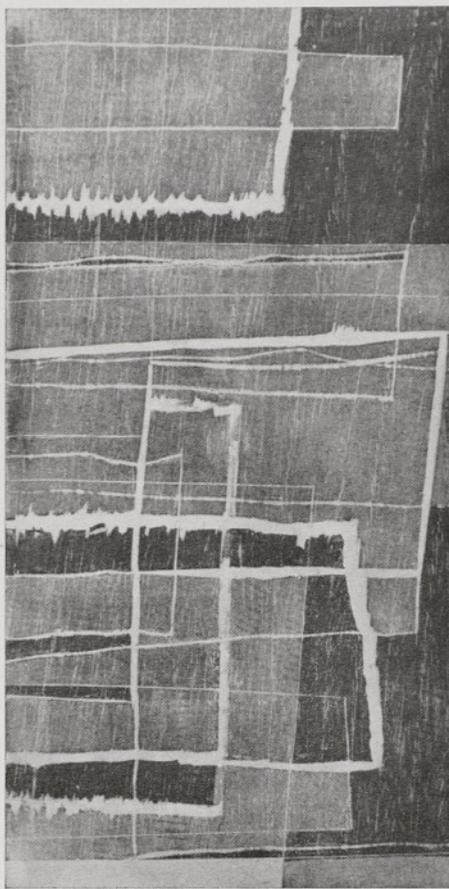
# MARIA BONOMI

par Franco Russoli

De tout temps, les meilleurs artistes ont recherché l'union intime de l'image avec l'instrument « linguistique », le choix d'un genre d'expression dont les normes et les limites soient en même temps un stimulant pour le créateur et l'essence de la signification poétique de l'œuvre. Maria Bonomi, au contraire, cherche une image poétique qui soit exclusivement liée à la condition de « gravure sur bois », autrement dit, elle prend le problème du langage figuratif à son point de départ avec une clarté décisive dans l'organisation critique, qui révèle chez elle une culture avertie et une capacité de méditation esthétique alliées à des facultés créatrices évidentes. Ce respect que lui inspirent la structure du support et les modalités de la gravure stimule l'invention formelle. Maria Bonomi semble se souvenir des notes de Baudelaire sur les dangers suggestifs des expédients en matière de gravure et, au moyen d'une discipline assidue, sévèrement contrôlée, elle écarte toute possibilité de langage xylographique, sans en dénaturer les caractères stylistiques.

Elle est très jeune encore; née en Italie, à Meina, en 1935, elle se fixa au Brésil en 1947. Elle suivit là-bas les conseils et l'enseignement de Lazare Segall, de Yolanda Mohalyj, de Livio Abramo et de Karl Plattner. Elle tient à citer ses maîtres ainsi qu'à révéler l'influence qu'exercèrent sur sa formation des peintres comme Prampolini et Vedova, et l'enrichissement culturel et spirituel qu'elle doit aux milieux artistiques parisiens qu'elle fréquenta ainsi que les ateliers des grands contemporains. De plus, elle sut allier son métier d'artiste à celui de critique et publia dans certaines revues des articles d'une grande perspicacité. Ceci confirme l'attitude sévèrement culturelle, la conscience et la modestie d'apprentie de Maria Bonomi. Mais ses œuvres, figurant dans diverses expositions importantes, révèlent bien autre chose qu'une vocation sérieuse et une technique mesurée; ce sont des inventions poétiques d'un style éminemment personnel.

Une image, qui a pour point de départ l'émotion née du contact et du colloque avec ce qui existe, trouve son ordre formel en un rythme de plans diversifiés par leur valeur tonale et par des signes que leur équilibre géométrique distingue des arabesques sentimentales. Ainsi se crée une correspondance imaginaire et secrète, mais clairement voulue, entre « les incisions, les traits et les empreintes dans la trame résistante du bois », écrivait José Geraldo Vieira, et les variations suggérées par les inventions figuratives. Une collaboration très étroite s'établit entre l'artiste, la matière et le langage technique. De ces incisions, dans lesquelles l'espace est senti et exploité dans



M. BONOMI. Paysage. Gravure sur bois. 1956.

ses diverses dimensions et dont se dégagent des parois et des coulisses si nettes et si brillantes que l'on croit, poétiquement, en percevoir le halo suggestif, les reflets et les échos, l'artiste passe à d'autres, où l'image est maintenue en « surface » et le jeu subtil des vibrations chromatiques, dans ce seul accord du blanc et du noir, jamais ne rompt la règle d'or de l'unité de lieu. La leçon d'une artiste comme Sophie Taeuber-Arp est interprétée ici avec une rare pénétration. Nous voyons donc apparaître, sous l'aspect extrêmement contrôlé de ces essais graphiques, l'aspiration dramatique à un « récit » qui ne s'écarte point des normes stylistiques rigides et ne recourt jamais aux faux-fuyants du descriptif. Sans tomber pourtant dans la perfection géométrique glacée ni dans le goût d'un hédonisme vain. Dans les gravures de Maria Bonomi, nous reconnaissons une sensibilité de facture et une force d'allusion poétique dont l'accord sensible fait tout le prix. Et, au cours d'un long travail d'atelier, d'une recherche passionnée que l'artiste poursuit avec une humble et sévère application, nous sommes certains qu'elle verra les sources d'inspiration que renferme le cœur même du bois s'identifier toujours davantage avec les suggestions de la réalité, de l'imagination, du sentiment. Maria Bonomi a entrepris une expédition hasardeuse et mystérieuse à la découverte des hiéroglyphes symboliques que la Nature confie à cette matière : messages lancés au poète.

FRANCO RUSSOLI

# LA PEINTURE ITALIENNE AUX ÉTATS-UNIS

par Dore Ashton

Cher San Lazzaro,

Pour reprendre notre entretien sur la diffusion de l'Art contemporain européen aux États-Unis, je crois que, d'une façon générale, nous sommes arrivés à nous faire une image assez exacte de la peinture ainsi que de la sculpture italiennes. Comme vous le savez, voici déjà plusieurs années que Catherine Viviano nous fit connaître les œuvres d'Afro, de Birolli, de Mirko, de Morlotti, de Vedova et d'autres. Depuis lors, d'autres galeries parmi lesquelles Borge-nicht, Kleemann et Castelli exposèrent des peintres et des sculpteurs italiens de valeur. Une quantité de galeries secondaires s'occupèrent d'introduire chez nous les versions les plus aisément négociables de l'art abstrait américain revues par les ateliers de la Via Margutta (ce qui est infiniment regrettable).

Afro est, sans aucun doute, le plus connu des « Huit ». Ses abstractions élégantes ont séduit les amateurs d'art d'un bout à l'autre des États-Unis et, en ce qui le concerne, la demande dépasse de loin le nombre d'œuvres disponibles ici. Les sculptures de Mirko ont également conquis un vaste public chez nous, surtout ses grandes œuvres récentes en forme de totems.



La technique anti-orthodoxe de Burri lui a valu, à lui aussi, une place ici. Il a ses imitateurs et son œuvre est encore très recherchée par les collectionneurs. La réputation de Burri reposant essentiellement sur la nouveauté de sa production, cet artiste est évidemment plus apprécié par nos collectionneurs et nos institutions que par nos peintres. On peut en dire autant de Capogrossi.

En fait, les expositions d'art italien se suivirent très régulièrement au cours des deux dernières saisons. Cette année, par exemple, des expositions intéressantes furent consacrées, à tour de rôle, à Corpora, Santomaso, Morlotti et Ajmone. De ces artistes, Ajmone seul nous était déjà connu.



L'exposition que la Galerie Kleemann a consacrée à Corpora m'intéressa d'autant plus que je suivais, depuis plusieurs

AFRO. Projet de voyage. Peinture. 1956.  
Cm. 160 x 200. (Coll. H. Mayer, N. Y.).

années, le travail de ce peintre. Sa sublimation du détail et la façon dont il se meut, sous la surface de la toile, en se fiant à de mystérieuses forces intérieures, est très frappante. Le caractère sombre et retenu de son œuvre forme un contraste absolu avec tant d'autres peintres italiens dont les toiles récentes témoignent d'une exubérance croissante. Santomaso et Morlotti ont, l'un et l'autre, exposé récemment et montrent tous deux une évolution sensible dans leurs œuvres nouvelles. Les brillantes impressions de voyage de Santomaso sont d'elle plus sûre et plus aisée qu'elle ne l'était lors de son exposition précédente. Ses coloris vénitiens, la technique délicate avec laquelle il applique une peinture sèche sur un fond coloré, sa simplicité croissante indiquent un progrès sensible, en dépit d'une certaine mollesse persistante qui mine sa peinture.



Morlotti se montra sous un aspect entièrement nouveau pour nous. Abandonnant ses mélancoliques variations abstraites vigoureuses aux lourds empâtements. Son traitement de la peinture qui, du point de vue technique, rappelle les masses épaisses d'un Dubuffet, s'en distingue pourtant par un tout autre climat car Morlotti travaille d'après l'image d'un paysage et nous offre des surfaces éclatantes. Malgré un certain excès d'emphase soulignant les surfaces modelées, Morlotti semble explorer une veine d'autant plus riche qu'elle paraît jusqu'ici ignorée de la majorité des Italiens.



Nous n'avons vu encore que de très rares représentants des jeunes générations. A l'exception de Piero Dorazio qui exposa, il y a quelques années, ses compositions en relief, je ne crois pas qu'aucun des jeunes artistes les plus connus ait encore trouvé le chemin de New-York.

Connaissant la situation de la peinture d'après-guerre en Italie, les années perdues et la hâte à les rattraper, il est fatal que le nombre d'Italiens exerçant une influence déterminante sur le travail des artistes américains soit assez restreint. Parmi ceux-ci, Morandi est toujours le plus attentivement suivi, le plus respecté. Les peintres plus jeunes ont su s'imposer, mais n'ont pas pris rang d'initiateurs chez nous.

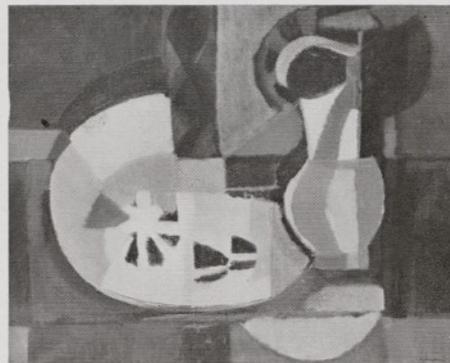
DORE ASHTON

CAPOGROSSI. Surface 210. Peinture. 1957.  
(The Salomon R. Guggenheim Museum N. Y.)





SANTOMASO. Les Eglises de Debno. 1958.  
Cm. 100×73 (Coll. R. Bernstein, New York)



AJMONE. Nature morte. 1953.



CORPORA. La mémoire. Peinture. 1958.  
Cm. 114×146 (Galerie Pogliani, Rome).



F. DORAZIO. Analyse D5. (Détail).

# Un apôtre : TORRÈS GARCIA

par Jean Cassou

L'expansion impérialiste de l'Abstrait est devenue telle qu'historiens et critiques doivent s'employer aujourd'hui à débrouiller ses origines, à fixer la date des premiers événements, à dégager la figure des initiateurs et aussi de quelques artistes qui, s'ils se rangent un peu plus tard dans la chronologie du mouvement, n'ont pas laissé néanmoins d'y occuper une place jusqu'à présent insuffisamment reconnue. Tel est justement le cas de Joaquin Torrès Garcia. Aussi bien un mouvement si riche et si divers n'est-il pas né d'un coup, comme du fait d'un inventeur qui, soudain, s'écrie : *eureka!* En plusieurs points du monde certains artistes, chacun à part soi, et sans communication entre eux, sans que, non plus, il y ait eu influence immédiate sur le reste de la production artistique du moment, ont vécu une expérience qui les a amenés à contribuer au vaste phénomène qui, peu à peu, s'est appelé l'Abstrait. Et il se peut que, pour certains de ces artistes, cette expérience

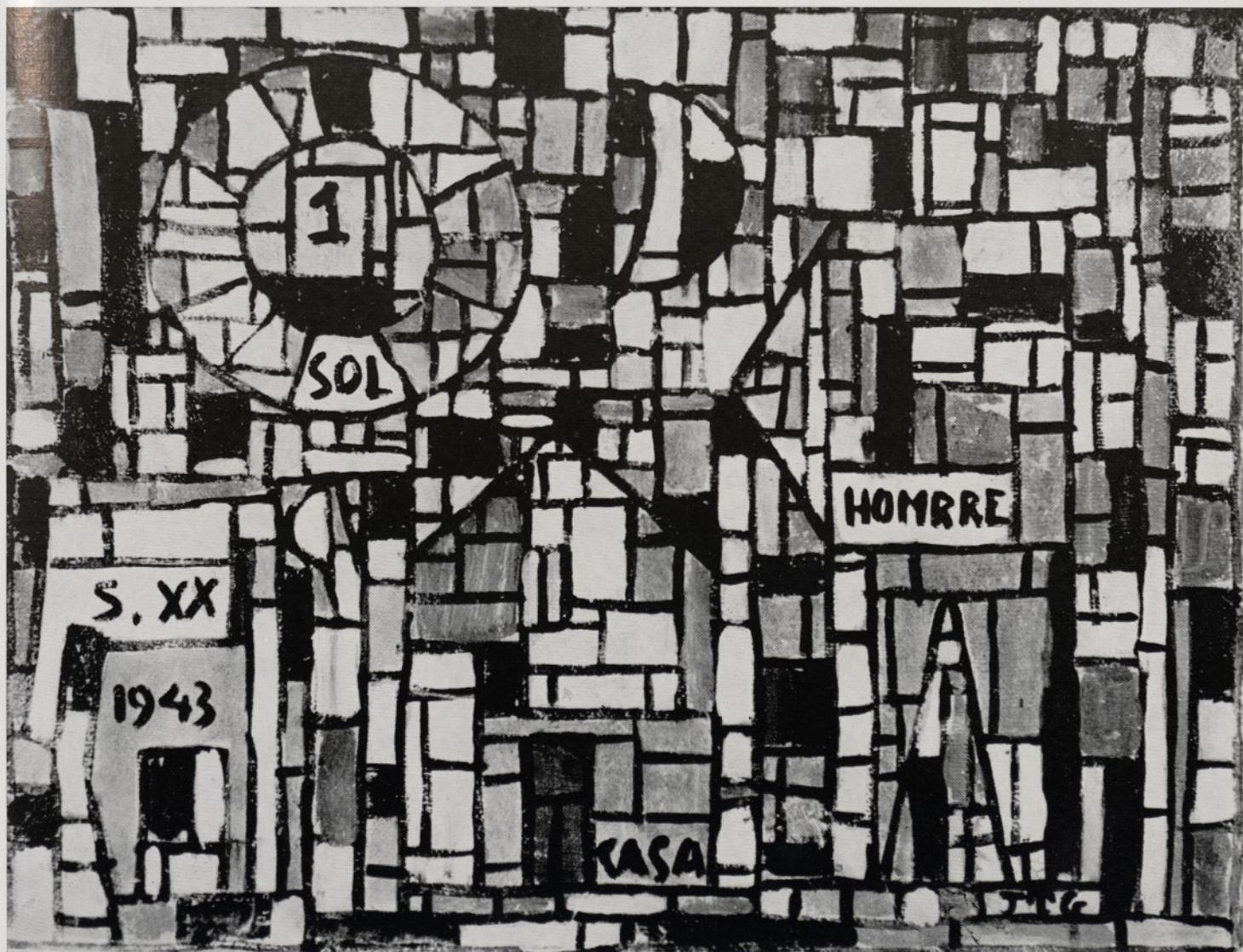
soit venue quelques années après les toutes premières initiatives, — mais dans de telles conditions d'isolement que l'on doit concéder que la date n'entre pas en ligne de compte et qu'il faille avant tout considérer la valeur et l'intensité de l'expérience comme un fait en soi. Torrès Garcia n'appartient pas à la préhistoire de l'Abstrait : il n'en est pas moins vrai que, dans son coin, dans son for, dans son *poêle*, à un moment de son aventure personnelle, il aura été un créateur de l'Abstrait. C'est à ce titre que justice lui est aujourd'hui rendue.

Aussi bien, s'il s'agit de mettre l'accent sur l'absolue solitude où peut se produire pareille création, pareille expérience, on ne saurait trouver meilleur exemple que Torrès Garcia, homme essentiellement solitaire, et qui, comme d'autres se disent « philosophes privés », aurait pu, dans le même langage existentialiste, se dire artiste privé. Certes, dans sa jeunesse, il a subi les courants du temps.

Débarqué à dix-sept ans de son Uruguay natal dans la Barcelone fin-de-siècle, il y connaît le fourmillement d'idées subversives, de découvertes, de modes qui y règne, et surtout la puissante présence du prodigieux, extravagant Gaudí. Il y connaît aussi la Méditerranée, et l'on ne saurait s'étonner s'il entend alors, pour ses premiers ouvrages qui sont des fresques, la leçon d'un certain néo-hellénisme qui se trouve encouragé par la notoriété universelle de Puvis de Chavannes. Nous avons tendance à négliger aujourd'hui dans nos études sur les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle européen l'influence de Puvis de Chavannes. A regarder les choses de plus près nous devons observer qu'elle fut très grande et doublait comme par avance et de façon quelque peu vulgaire, mais efficace les recherches bi-dimensionnelles et la volonté de style à quoi, dans son obscurité d'artiste maudit, le génie de Gauguin allait amener la peinture. Ceci apparaît de la façon la plus

TORRÈS GARCIA. Composition. 1943.

(Rose Fried Gallery, New York).





Torrès Garcia.

évidente dans l'agitation qui, en Allemagne, préparait les grandes révolutions de l'Expressionnisme.

En ce qui concerne Torrès Garcia, il faut donc noter cette influence. Mais surtout il faut bien voir ce que, dans son cas, elle signifie et comment elle l'oriente déjà dans le sens de sa nature particulière. Il n'aura pas à la renier, elle l'aura aidé à s'annoncer à lui-même ce qu'il doit être : un esprit simplificateur, qui pense en notions simples, un amoureux de la ligne.

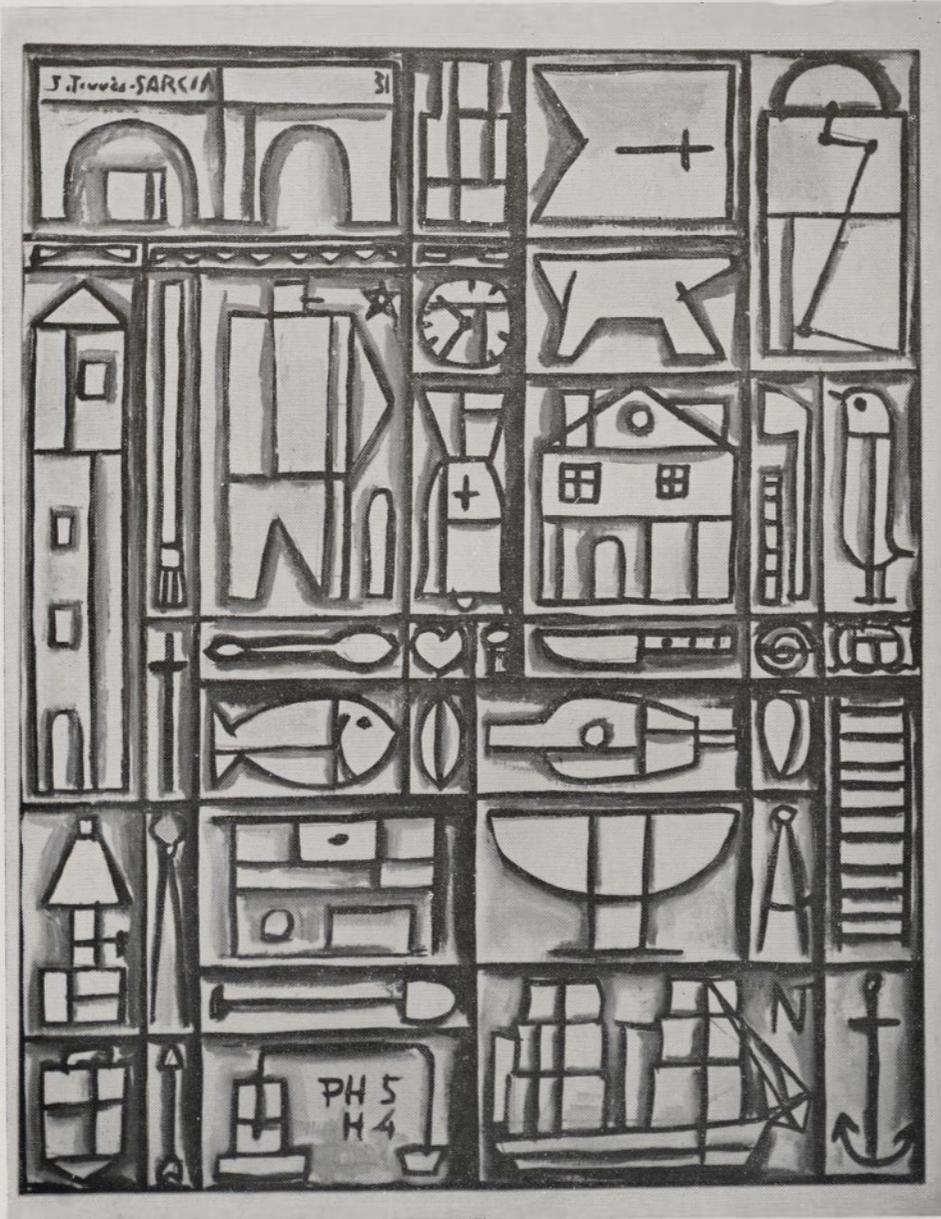
A mesure qu'il poursuivra ses années d'apprentissage et parcourra le monde, ce classicisme méditerranéen fructifiera en lui. Aussi bien cet Américain est-il un cœur vierge et qui, comme les Iroquois des contes philosophiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, ne s'introduit dans le monde des vieilles civilisations, le monde de l'histoire, que pour s'en approprier ce qu'il peut y discerner de conforme à sa sincérité personnelle, à son besoin de certitudes générales et universelles, à sa simplicité, à son humanisme. Humanisme d'enfant et de primitif, mais qui

s'accorde avec ce qu'il y a d'enfant et de primitif, c'est-à-dire de vrai dans des humanismes savants et qui sont des aboutissements de la raison et de la culture. Dans toutes les confrontations auxquelles nous assistons entre le Vieux et le Nouveau-Monde, nous devons prendre garde à observer qu'il n'y a pas synchronisme : un esprit du Nouveau-Monde qui se mêle aux mouvements actuels du Vieux-Monde n'a pas derrière lui toute la charge des élaborations d'un long passé. Il est vraiment neuf et nous arrive avec une grande part d'innocence. C'est cette innocence, cette façon d'aborder de plain-pied les problèmes, cette simplicité de cœur et d'esprit qui font l'originalité absolue, incomparable de l'expérience de Torrès Garcia. S'il va simplifier le mécanisme de la création plastique, ce ne sera point par l'effort méthodique d'un esprit qui fait table rase de tout l'amas de ses connaissances et de ses pratiques, mais parce qu'il est simple, parce qu'il est naturel, et qu'il va de son propre mouvement au simple et au naturel. Il est, au milieu de nos trésors et de nos archives, un homme de la nature, un premier homme. Enfin établi à Paris, il y mènera une vie secrète, connu seulement de quelques rares visiteurs, parmi lesquels j'eus la chance de pouvoir me compter, et qui ne sauraient oublier cette magnifique et lumineuse figure d'apôtre. Que le fauvisme, le cubisme, toutes les révolutions plastiques du temps déploient autour de lui leurs prestiges, il ne saurait qu'en être effleuré. Certes il y a déjà longtemps qu'il se sent d'accord avec tout ce qui dans ces révolutions marque l'intention de la peinture de n'être que peinture. Encore lui faut-il, pratiquement, trouver la voie par laquelle cette intention se rendra manifeste par lui, par son art propre, par l'art de l'homme qu'il est. C'est vers 1930 que se fait cette révélation et qu'il apparaît comme résolu à l'abstraction, tout à fait en possession de sa vérité, de sa simplicité : il recommence la peinture en ne faisant autre chose que se commencer lui-même.

*Universalismo constructivo* : c'est le titre sous lequel il publiera en 1944 aux éditions *Poséidon* de Buenos Aires, la somme de ses méditations, de ses leçons, de sa doctrine. Universalisme et Constructivisme, les deux termes marquent aussi les deux caractères de son œuvre, dont cette doctrine constitue le commentaire. Aspirant à l'universel et au général, il doit reprendre l'art à sa source et le ramener à ses éléments premiers. Ceux-ci, il doit les assembler en des constructions. Son abstraction est de l'ordre philosophique et géométrique. Une fraîcheur toute primitive, une lumineuse et ingénue évidence, une raison qui est l'immédiate raison des choses nous enchantent dans les ouvrages définitifs de Torrès Garcia, que l'on pourrait ranger en deux catégories ; l'une, celle des toiles où les objets et les créatures de notre plus familier lexique sont rangés, à l'état de signes, dans leurs cases et composent des sortes de tableaux muraux, d'une monochromie délicieuse, pareils à ceux qui, pour l'écolier des classes enfantines, résument le monde ; l'autre, des pein-

TORRÈS GARCIA. Composition. 1931.

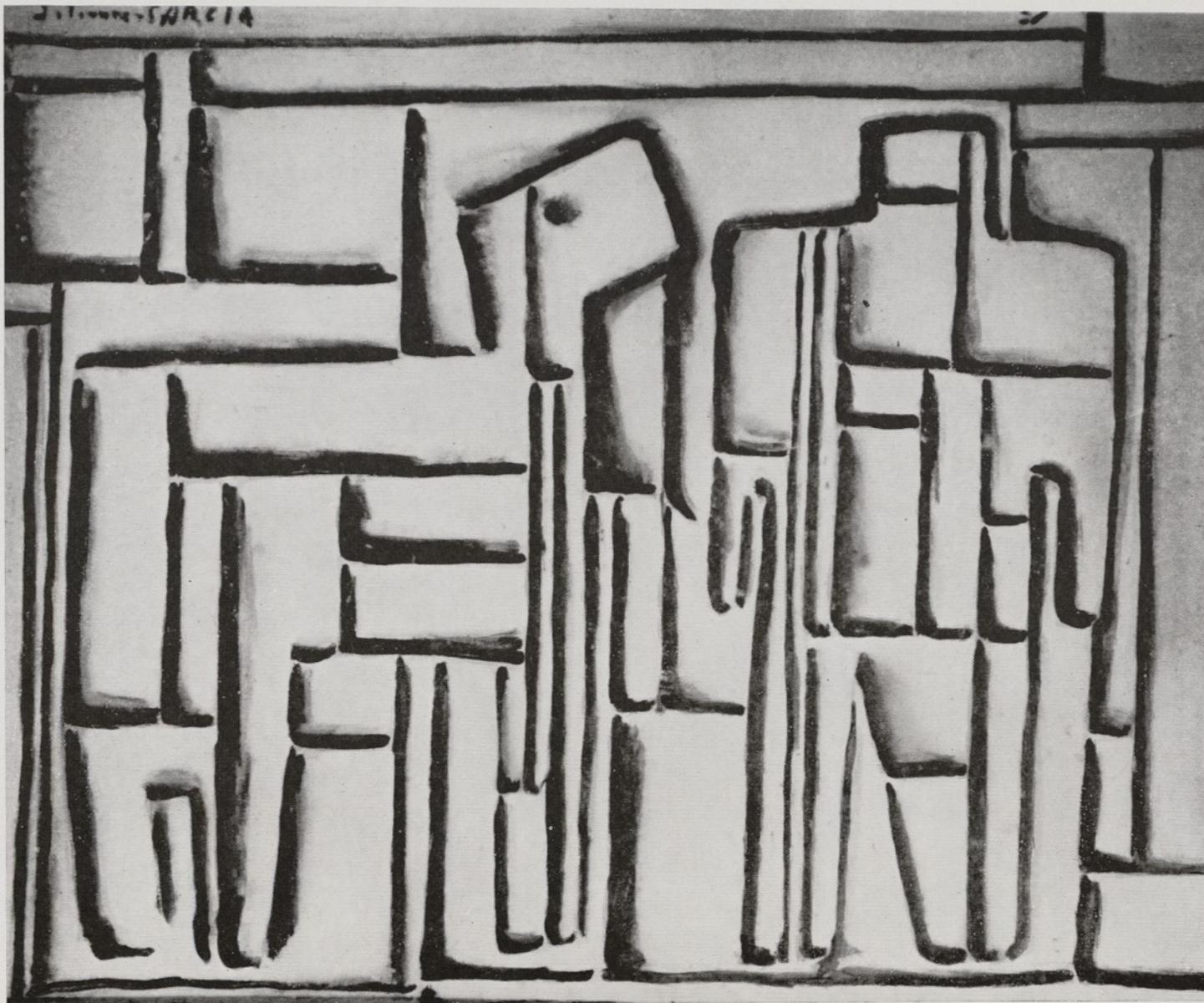
(Rose Fried Gallery, New York).





TORRÈS GARCIA. Composition. 1932. Photo John P. Schiff.

(Rose Fried Gallery, New York).



TORRÈS GARCIA. Composition. 1946. Tempera. Cm. 60×50

(Rose Fried Gallery. New York).

tures où dominent les ocres brunes et les rouges qui, plus abstraites encore, ne sont plus vraiment que des constructions soumises aux lois du nombre et aussi savoureuses à l'œil que satisfaisantes pour l'intellect.

J'ai, pour dépeindre Torrès Garcia, employé le mot d'apôtre. C'est en effet à un apostolat que sa découverte de la simplicité première l'a conduit. Un apôtre est un homme simple qui, ayant pris conscience de cette simplicité en lui, et l'ayant accordée à la simplicité du monde, s'émeut d'avoir atteint un irréductible, un absolu. Cette évidence, au delà de laquelle il ne peut plus aller, il la constate avec une nuance de quelque chose qui n'est plus exclusivement du ressort de l'analyse : la foi. L'apôtre possède une foi et se met en devoir de la communiquer comme bonne nouvelle. La carrière de Torrès Garcia était dès lors déterminée. Sa patrie l'appelle, il rentre à Montévidéo, il devient un maître. L'Amérique Latine, qui est la jeunesse du monde, a besoin de maîtres. Celui-ci est fait pour parler de langage qu'elle doit entendre : son expérience

l'a ramené aux principes, et c'est des principes que doit naturellement partir ce continent qui, tout de suite, directement, fougueusement, en toute claire et candide pureté, s'ouvre à un avenir immense. Quand Torrès Garcia meurt en 1949, c'est en pleine gloire, après avoir, durant des années, enseigné la jeunesse, formé des élèves, répandu l'exemple et la parole, publié des livres, reçu de grandes commandes nationales, en particulier le *Monument Cosmique*, érigé dans ce Parc Rodo qui porte le nom d'un autre grand civilisateur, d'un autre maître orphique du continent latin.

Ce titre de maître, nous pouvons aussi le décerner à Torrès Garcia en considérant que, même si les circonstances n'avaient pas permis à son pays d'en faire effectivement un de ses maîtres, la maîtrise était en lui, je veux dire ces qualités qui assurent à une expérience son cours complet, à un itinéraire son parfait achèvement. Torrès Garcia a mené sa carrière avec cette foi, cette bonne foi, cette confiance qui sont le propre des âmes magistrales. Son auto-

rité fut une autorité de maître authentique, car elle ne se manifestait par aucun dehors ni aucune attitude, mais au contraire était mêlée de sainte humilité. C'est une des plus grandes et belles figures d'artistes que notre temps ait pu connaître.

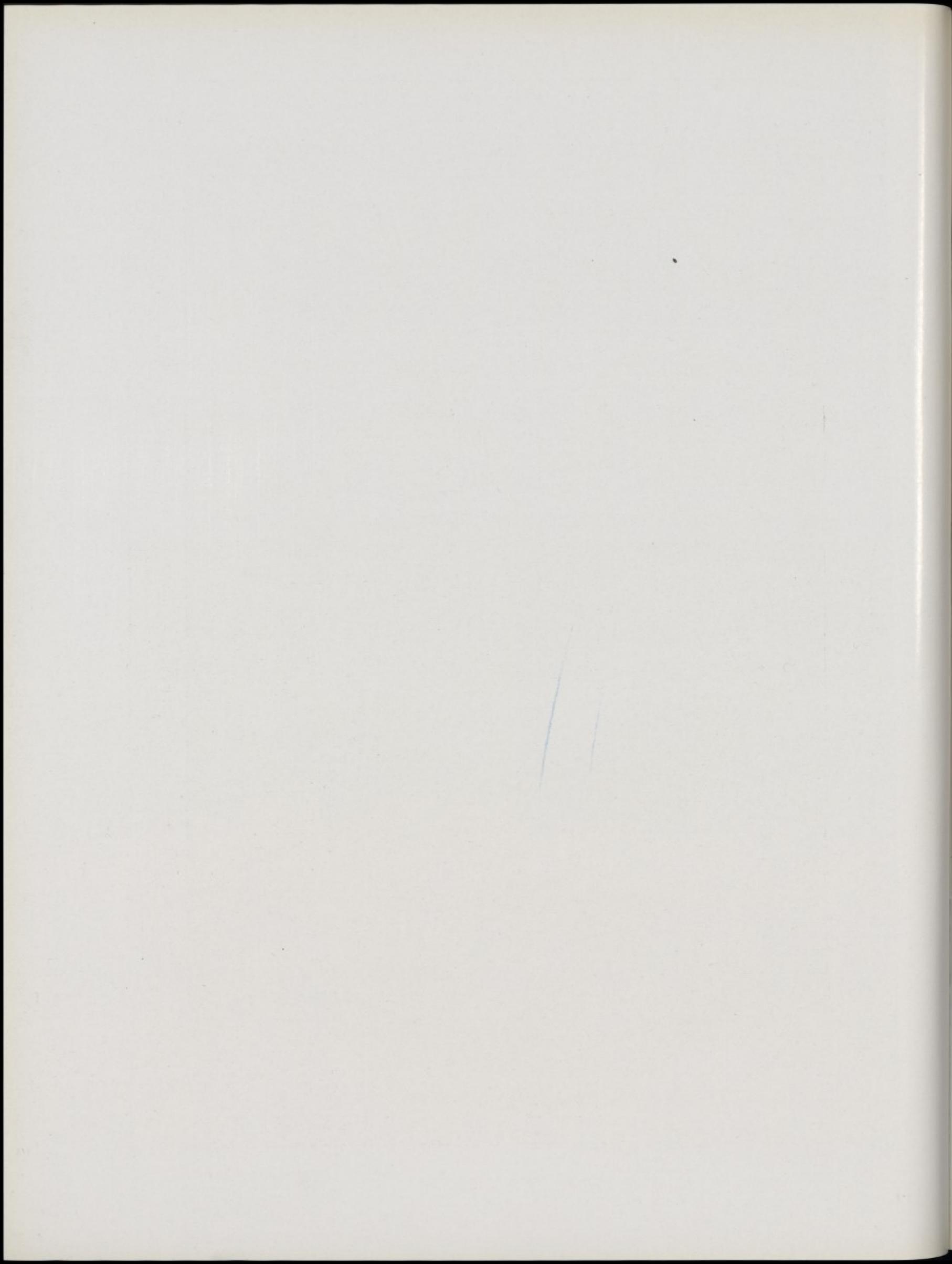
JEAN CASSOU

*Nous sommes heureux de faire écho à l'hommage rendu à l'œuvre de Torrès Garcia par la Biennale de Sao Paulo qui lui a consacré une grande salle. M. Jean Cassou, qui a été le premier à aimer l'œuvre du grand peintre uruguayen, a bien voulu s'associer à cet hommage. L'attention que nous donnons aujourd'hui à la jeunesse ne doit pas nous laisser oublier les « apôtres » méconnus ou négligés du grand renouvellement artistique du XX<sup>e</sup> siècle.*



TORRÈS GARCIA. Composition. 1933.

(Rose Fried Gallery, New York)



# LE NOUVEAU COLLOQUE AVEC LIPCHITZ

par Pierre Guéguen

« Tu vivifieras tout ce que tu toucheras »

Max Jacob

Lithuanien d'origine, Français de naturalisation et de cœur, Américain depuis la dernière guerre, Jacques Lipchitz, citoyen du monde ne parle que le grand langage plastique universel qu'il a largement contribué à enrichir, ayant derrière lui près d'un demi-siècle d'œuvres. Sa statuaire si diverse, est vibrante comme l'antique statue de Memnon. Ceux qui sont ouverts à l'art de leur temps et de tous les temps, comprennent que les « Chant des Voyelles » ne font que ressusciter, éterniser les chants d' « Orphée ».

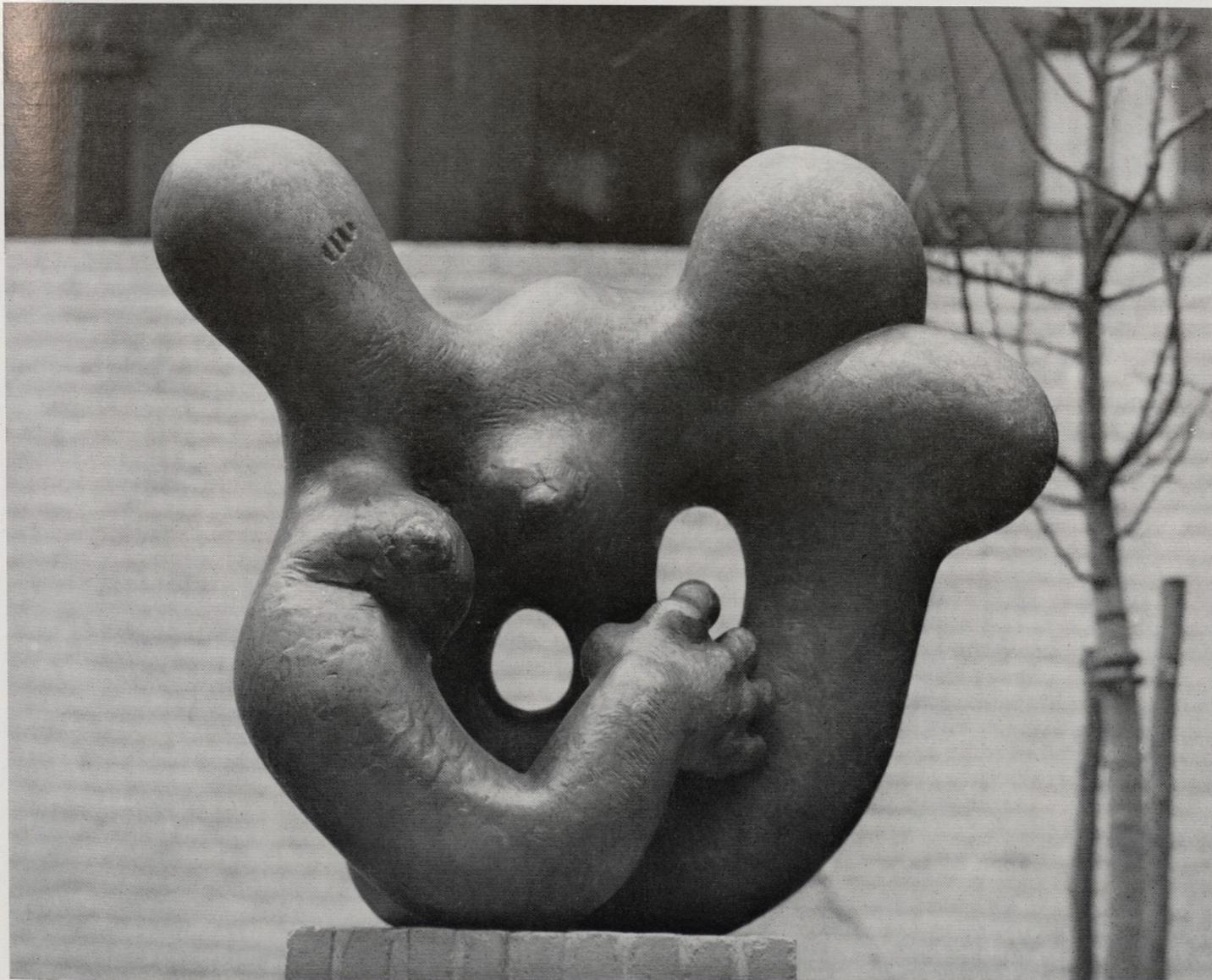
Lipchitz naquit en 1891 à Druskiéniki, petite ville d'eaux sur les bords du

Niémen et son œuvre entier se déroule comme un large fleuve de marbre et de bronze entre les berges du temps. Auguste Perret eut la chance de venir au monde dans un des premiers chantiers du béton, malheureusement dans un berceau Louis XVI. Jacques Lipchitz eut plus de chance encore, car il naquit dans un chantier où le style restait à trouver et il a consacré victorieusement sa vie à le créer. Son père étant entrepreneur, il ne joua pas comme les enfants des villes à des jeux de construction préfabriqués bien rangés dans une boîte. Il soupesa et pensa la pierre, la brique, le bois, au pied du mur ! Quand les petits châteaux en Russie qu'il bâtissait faisaient la culbute, il apprenait la loi de la chute des graves et celle de l'équilibre des maisons comme des mondes. Tout prédestinait ainsi Jacques du Niémen à

gravir un échelon plus haut que l'échelon paternel, soit à devenir architecte. Mais il est un art plus mystérieux que la mathématique architecture et qui, avec des matériaux plus nobles, moins volumineux, édifie lui aussi. Au lieu d'abris, il érige dans l'espace des formes multiples, suggestions de beauté, des exclamations plastiques devant lesquelles notre vue surprise et notre esprit charmé eux aussi s'exclament. C'est la sculpture. La sculpture peut se définir : *une architecture inutile, purement qualitative, — une architecture pure.* De son côté l'architecture, fille de la sculpture préhistorique, est *le calcul technique et plastique d'une sculpture à grande échelle et habitable.* Très tôt, le jeune Jacques, levant des pierres et gâchant du plâtre, décida qu'il serait sculpteur.

Mais, bien que le milieu familial le pré-

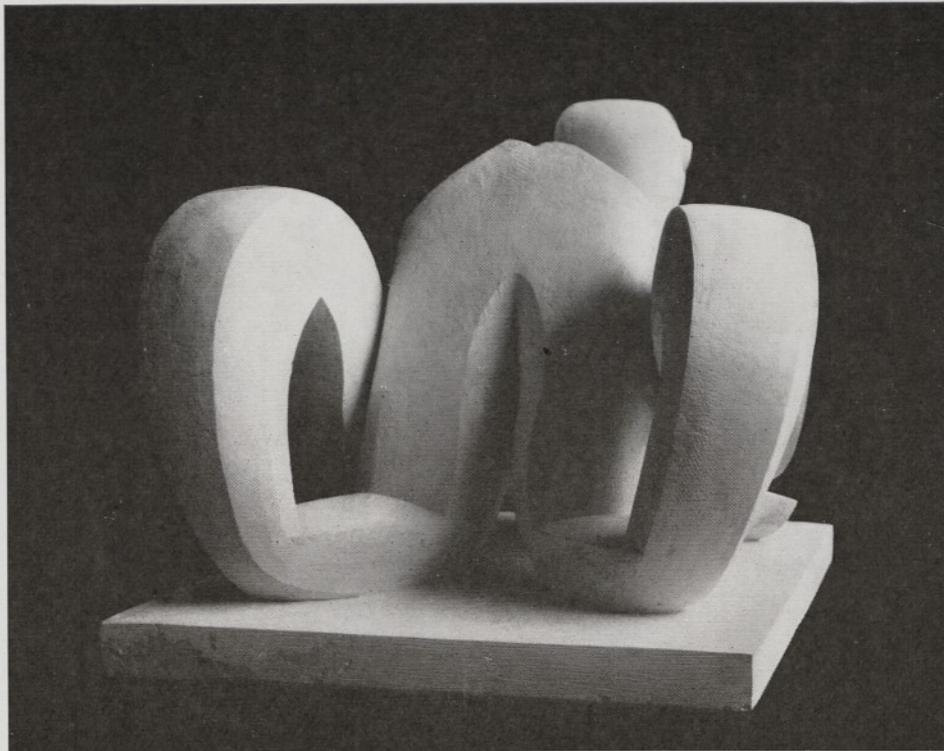
LIPCHITZ. Étude pour « Bénédiction ». 1942. Photo A. Studly. New York.





LIPCHITZ. Femme et draperie. 1919.  
Photo Marc Vaux.

LIPCHITZ. Sculpture. 1926.



LIPCHITZ. Le Couple. Plâtre. 1928.

Photo Marc Vaux.

destinât à l'architecture ou à la sculpture, par mimétisme de gestes, d'ambitions, de rêves, le jeune homme n'aurait-il pas aussi bien pu se sentir une vocation de danseur? Maurice Raynal, qui l'a connu très tôt, note en lui une certaine féminité, qu'accuse le portrait ambigu de Modigliani. A l'âge mûr, quand nous nous sommes rencontrés, Jacques avait conservé une souplesse musclée, une félinité caressante. Mais pourquoi danseur?

Parce que l'architecture et la sculpture, ces sœurs, ont pour cousine la danse, toutes trois formant une famille esthétique à part, qui les caractérise en tant que *plastiques de la pesanteur*. A première vue, la danse, saltation vivante, ne semble guère pourtant avoir de rapports avec la sculpture, sauf quand celle-ci se fait « mobile », car tout arrive! En vérité, *une danse est un film de statues, qui déroule une continuité de statues.*

Le jeune sculpteur débute à Paris par une période qu'il qualifie de « réaliste » (1911-1914), mais qui l'est fort peu à cause des sujets choisis : deux Danseuses, une Écuyère, une Femme serpentine, des Marins, des Toréadors.

Cette statuaire jaillissante et rythmée, depuis *Rencontre*, couple qui compte harmonieusement ses pas et ses croisements de jambes, jusqu'à l'étonnante *Jeune Fille à la Tresse* (1914) cuirassée dans son bronze, anatomie d'armure, compose de leurs corps à ressorts un ballet à la Diaghilev, un vrai ballet russe de l'époque. La sculpture du débutant a des affinités électives avec la chorégraphie des Nijinsky et des Karsavina, qu'il applaudit. D'ailleurs, n'est-il pas d'une race qui danse millénairement devant l'Arche?

Or, ce côté dansant sculptural, non seu-

lement sa statuaire en conservera la grande arabesque, mais par intermittences elle régnera profondément sur son œuvre. Dans le cubisme par exemple, la lumière est le danseur qui anime la lourde statue en jouant sur ses facettes. Dix ans plus tard, au moment des « sculptures transparentes », le partenaire dansant sera l'espace léger qui compénètre la sculpture. Trente ans après, les « sculptures semi-automatiques », en frangeant les formes d'informel, aboutiront à la même agilité, laquelle culminera, magnifique, dans la *Loie Fuller* de 1956, aux cent voiles.

Si nous nous reportons à la première période, nous la voyons se terminer par un sujet qui restera cher à l'artiste : *La Mère et l'Enfant*. La mère, solidement campée sur une chaise, élève l'enfant dans l'espace, et leurs bras aux barreaux de chair y construisent une seconde chaise aérienne, rigide et symétrique comme une icône. C'est la fin de la période réaliste dansante et le début d'un statisme plein de force. Le sculpteur ajoutera souvent à ses titres : baigneuses, musiciens, les qualificatifs de la stase : assis ou couchés. Il inaugure en effet les relations de la sculpture avec l'autre plastique de la pesanteur, la plus proche d'elle à cause de la consanguinité, si l'on peut dire, du matériau, — l'architecture. Le Cubisme était dans l'air et électrisait peintres et sculpteurs de l'École de Paris en pleine jouvence. Il avait même eu le temps d'avoir des enfants-idées à travers le monde : en Russie, le Suprématisme et le Constructivisme; en Hollande, le Néo-Plasticisme. Comme Saturne, le Cubisme eût volontiers dévoré ses enfants, car ils l'amputaient d'une partie de lui. Les Malevitch, les Tatlin, les Mondrian, nourris à sa mamelle, s'emparaient de ses éléments géométriques.



Par proclamations et manifestes, ils fondaient l'Art Abstrait. Jacques Lipchitz n'a jamais nié ni renié le Cubisme, mais il a toujours été quelque peu réticent à son égard, malgré la contribution importante qu'il ne va pas tarder à lui apporter. Il n'a pas non plus opté, en aucune façon, pour l'Abstraction. Pourtant, de même que Le Corbusier est le vrai représentant de l'idéal prôché avant lui par le « Stijl », par dépassement plus que par concurrence, Lipchitz à vingt-quatre ans, a construit des œuvres qui laissent loin derrière elles les exercices abstraits, les tests de ses compatriotes russes.

Cette seconde période, toute d'architecture monumentale, commence en 1915 par une *Tête* sensationnelle, qui avec la tête si pure de la *Muse endormie* de Brancusi (1908), muse marmoréenne de l'Abstraction; avec la *Tête de Femme* en bronze de Picasso (1910), à laquelle celui-ci imagine d'appliquer le cloisonnement à facettes de sa peinture cubiste, compte comme une des trois grandes dates de la sculpture moderne. De la *Muse Endormie* sort l'épopée brancusienne de l'ovale. De la *Femme à facettes* de Picasso, à laquelle il ne donnera pas de suite, s'élançant aussitôt vers d'autres voies, dérive la sculpture proprement cubiste. De la *Tête* de Lipchitz, prototype inspiré, vient une sculpture architecturale monumentale où l'artiste ne persévéra pas non plus, mais qui influencera la sculpture abstraite de plus tard.

Faut-il chercher à déchiffrer une œuvre d'art comme un rébus, alors que sa véritable énigme est sa plastique? Cependant, devant la *Tête* de 1915, on a le plaisir ironique de deviner que tel prisme vertical est le nez, tel auvent horizontal les arcades sourcilières, parce que si ces traits sont probables, la certitude est ailleurs. Elle est dans un pan de mur axial, puissant, fin et hautain auquel toutes les autres formes se rattachent : voûture, nef ébauchée, — architecture synthétique, suggérée par un minimum d'éléments, œuvre abstraite parce qu'essenciée.

La *Femme Assise* (1916) parle d'orgues basaltiques. Le *Personnage Debout*, de la même année, lie les deux sculptures précédentes et reste dans leur ordre monumental. Quant à la *Figure*, de 1916 encore, pièce maîtresse qui se trouve au Musée d'Art Moderne de New-York, sa tour à base quadrangulaire s'évase en obliques très pures vers la pyramide du sommet qui la coiffe.

De temps en temps reparaitra, dans l'œuvre de l'artiste, cette veine grandiose, comme reparait la veine dansante. La *Madeleine Repentie* (1921) est une pyramide accompagnée de quelques formes mineures. *Ploumanach* (1926) figure une arche noire écrasante, une voûte envoûtante qui, partie des masses de granit et des portes de manoirs bretons, rejoint les sculptures totémiques de l'Île de Pâques. Dans une lettre émouvante adressée à M. Sandberg et publiée dans le catalogue de l'exposition itinérante organisée par celui-ci, l'artiste mentionne l'impression que fit sur lui, lors d'un

voyage aux Baléares, la limpidité des fonds marins. Il se mit à rêver, écrit-il, d'une sculpture semblable à ces rochers, à ces plantes sous-marines, à ces coquillages lumineux, ... une sculpture aussi pure que le cristal.

Il lui suffisait pour cela de sculpter du cristal, comme les crânes chinois si beaux; mais le cristal n'était ici évidemment qu'un symbole. Les essais que fit l'artiste à son retour de Majorque le décurent si profondément qu'il les supprima. Regrettant ce geste d'iconoclaste il a ce mot si juste: « On ne doit jamais détruire ses œuvres, cela ne sert à rien: on ne peut pas se fuir soi-même ».

En vérité, il ne semble pas que l'artiste ait failli à son idéal cristallin autant qu'il l'a crû, dans la mesure où, selon Mallarmé, artistes et poètes sont toujours des « ratés de l'absolu », fatalité à laquelle échappent seuls les bonzes d'Institut, ces jetons sans présence. Après 1914, époque de son voyage, n'a-t-il pas eu une magnifique inspiration monumentale? D'ailleurs nous possédons un document précieux: la photographie d'une des œuvres

détruites. C'est une *Femme Assise* reproduite par Maurice Raynal dans son second livre sur Jacques Lipchitz (1947), ce qui prouve que la critique et l'artiste ne la sous-estiment pas. Quelle est donc la différence entre cette survivante et les œuvres conservées? La *Femme Assise* est une figure en bois démontable dont la forme n'a pas d'équivalent dans toute la statuaire de Lipchitz. Elle est plus purement abstraite encore que la *Tête* de la même époque et représente une approximation de machine anatomique féminine, aussi inventée que celle du *Cheval* de Duchamp-Villon. De plus, elle est déjà trouée, respirante comme une structure d'espace.

Le jeune sculpteur ne s'était donc nullement fourvoyé et s'il croyait avoir manqué l'œuvre dans les quelques œuvres détruites, sœurs de la *Femme démontable*, son génie ne le faisait-il pas triompher dans ce qu'il faut appeler la Période Cathédrale? Ces architectures graves et majestueuses sont d'essence occidentale, de même que la sculpture, si belle aussi, d'un Ben Nicholson est d'un classicisme grec, retrouvé par un maître abstrait.

La troisième période de Lipchitz reste encore architecturale, mais au lieu de dépasser la morphologie humaine en maquettes de monuments, elle reste délibérément figurative. C'est la période cubiste proprement dite. Analytique, elle a beaucoup de charme avec ses *Baigneuses*, sa *Liseuse*, ses *Guitaristes*, ses *Pierrots à facettes*. Synthétique, elle prend deux aspects caractéristiques. L'un est d'une grande simplicité apaisante, musicale, par exemple *L'homme à la Guitare* (1918). Vers 1922, une commande pour la Fondation Barnes ouvre une brillante série de Reliefs, conçus dans le même esprit d'ordre et d'harmonie: natures mortes, instruments de musique, constructions parfaitement pleines et équilibrées, partitions plastiques.

Mais à la même époque, chez Lipchitz, malgré la frivolité de son titre, la résurgence d'une vieille Russie magique, telle que Boris Pilniak l'a si bien peinte dans ce chef-d'œuvre sans lendemain: *L'Année Nue*. Par l'immense monde souterrain de l'Agartha primitive, cette Russie communique, et peut-être communise, avec les idoles de l'Île de Pâques, les sorcières de Ploumanach, qui entendent la voix du décédé le plus cher dans le crapaud, soliste des nuits.

Une parenthèse éblouissante s'ouvre où l'artiste crée une sculpture d'espace en fil de bronze, grande contribution à l'ajourage d'une partie de la sculpture moderne. Lipchitz applique à sa manière, toujours si personnelle, le Constructivisme de Pevsner. Guitares, clarinettes, instruments de la fête. Le thème de l'Écuyère est repris en abstrait, celui du Marin aussi; les Pierrots sont losangés, les Arlequins grillagés. Plus le maître contraind le fil ou le ruban de bronze à des torsions, à des nouures, plus il revient à la danse infuse dans tout sculpteur sinon dans toute sculpture actuelle, car dans l'ancienne elle surabonde. Le chef-d'œuvre? Peut-être une *Chimène* à panache, végétale et cornélienne.

Mais déjà Lipchitz est entré dans une quatrième époque, qui ne semble avoir aucune mesure commune avec les précédentes. Une *Femme Couchée à la Guitare* (1928) multiplie les belles courbes qui surmontent des évidements harmonieux. Elle se mue en *Couple* (1929) et devient une monstrueuse bête à deux dos, à l'arrière-train de half-track. Puis le couple se mue en *Mère et Enfant* (1930). L'enfant arque son petit corps sur les ailerons de la mère agenouillée, formant avec elle une cage arrondie. La *Joie de Vivre* de la même époque, érigée dans les jardins du Vicomte de Noailles à Saint-Bernard d'Hyères, figure un couple accouplé debout, si on ose dire; mais on ne distingue de ces mariages et intussusceptions que l'épine dorsale en escalier, les bras en fer à cheval, et le gros lot gagné par les amants et l'artiste: *La joie de vivre!* *L'Étreinte* (1934) fait méli-mélo de rotundités amalgamées, embouteillées, en un peau-à-peau très réussi d'imbrications, de frottis, qui nuancent ce nuage de volumes concupiscent.

LIPCHITZ. L'enlèvement d'Europe. Bronze. 1941.



Lipchitz retrouve alors aisément les mythes mythologiques. Ici c'est Héra, épouse de Zeus, changée en Néphélé, en nuage, pour séduire Ixion. Bientôt ce sera *Prométhée*, celui de 1936, celui de 1943; puis *L'Enlèvement d'Europe* (1938), *Thésée* (1942), la *Naissance des Muses* (1944), le *Bonheur d'Orphée* (1945).

Dans le Cubisme biologique qui avait succédé au Cubisme à facettes géométriques de la période monumentale, Lipchitz conservait son épannelage d'arêtes nettes et linéaires. A présent il entre dans une période de liberté totale, où le naturalisme, voire le baroque, remplace le style cubiste, avec un budget très satisfaisant de profits et pertes. La *Mère et l'Enfant* de 1941 est à l'opposé de celle, presque ailée de 1930. La morphologie devient d'une saisissante animalité. Les tronçons des bras, brandis sont des cornes; les seins des yeux; le ventre a un nez, la mère agenouillée est cul-de-jattée d'immolation et d'extase.

Cette liberté culmine, vers 1955, avec trente-trois statues semi-automatiques. Leur impressionnisme sculptural, leurs torsions non plus linéaires mais volumées, rejoignent l'actuel tachisme, évoquant sans jamais s'identifier à eux, Medardo Rosso, Rodin, Richier et même le jeune César. La *Geisha torturée*, la *Tête de Vieillard trouée*, la *Femme-Fleur*, le *Derviche*, dix autres qui témoignent d'une prodigieuse richesse d'invention plastique s'apparentent également aux souches, au bois mort, dont Sofu Teschigahara a tiré, au Japon, un parti si intense.

Dans la lettre à Sanders dont nous avons parlé, Lipchitz évoque sa rétrospective comme une promenade d'un demi-siècle, qui lui permet, dit-il, de voir ses premiers pas brusques ou hésitants, ses avances et ses reculs, ses triomphes et ses défaites. L'inspiration, chez lui, a toujours été liée à un humanisme du cœur de plus en plus large, de plus en plus naturalisé plutôt que socialiste. Le vieux fond de la Genèse sans cesse remonte en lui. Il continue son œuvre avec une incroyable jeunesse. « *Je suis resté*, conclut-il, *sur le terrain où, avec les éléments de mon imagination nourrie de l'expérience de ma vie, de chaque jour, je suis en train de bâtir mon art : d'une brique une maison. Et je la veux chaude et bonne pour l'homme.* »

Magnifique amen d'un long chant que Jacques Lipchitz n'a pas fini de réentonner, avec l'audience affectueuse des deux mondes. En 1952, son atelier de la 23<sup>e</sup> rue et ses projets pour la Vierge d'Assy, commandée en 1946 par le Père Couturier, furent incendiés. Mais le feu ne pouvait éteindre le feu, c'est-à-dire l'ardeur intérieure.

C'est avec émotion que ses amis de France, de Belgique, d'Angleterre, ont renoué le colloque avec lui, — le colloque de la beauté difficile et, comme disait Charles Péguy, la beauté des *batailles querellées, des victoires alourdies* et du grand silence des âmes orantes.

PIERRE GUÉGUEN

## SITUATION DE L'ART

# L'OPINION DE PIERRE LOEB

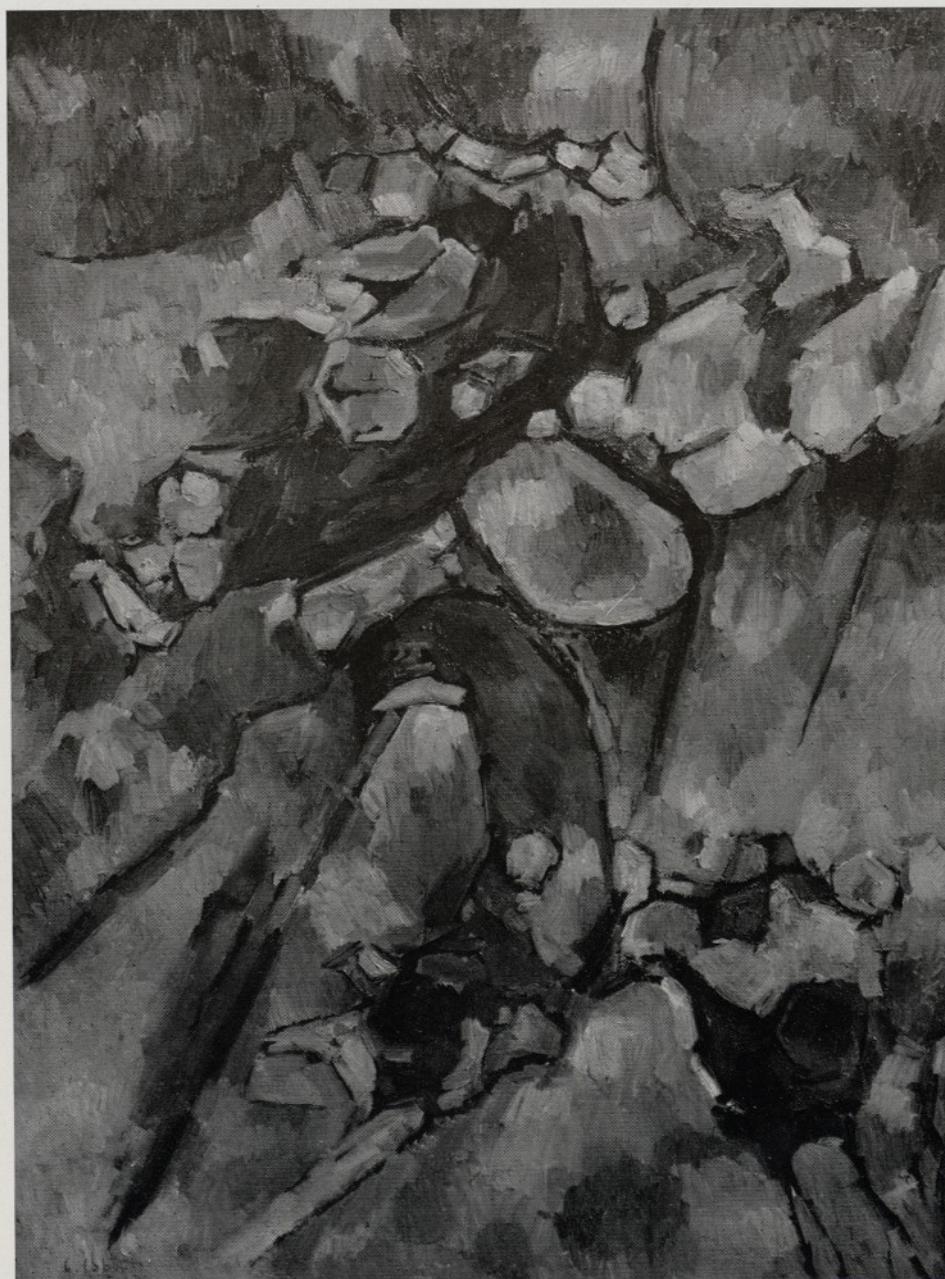
*La Galerie Pierre a été ouverte en 1924, rue Bonaparte, avec une exposition Pascin, suivie très rapidement par les expositions Gromaire, Per Krogh, et en 1925 par la première exposition surréaliste, avec Miró, Arp, Max Ernst, Dali, Tanguy, Picasso, Giacometti, Dali, etc... En 1927, la Galerie Pierre est transférée à l'angle de la rue de Seine et de la rue des Beaux-Arts, et n'a cessé, depuis plus de trente ans d'être une galerie de combat. On lui doit les premières expositions de Christian Bérard, Balthus, Gonzalez, Wilfredo Lam, sans parler des expositions de Braque, Picasso, Torrès Garcia, etc.*

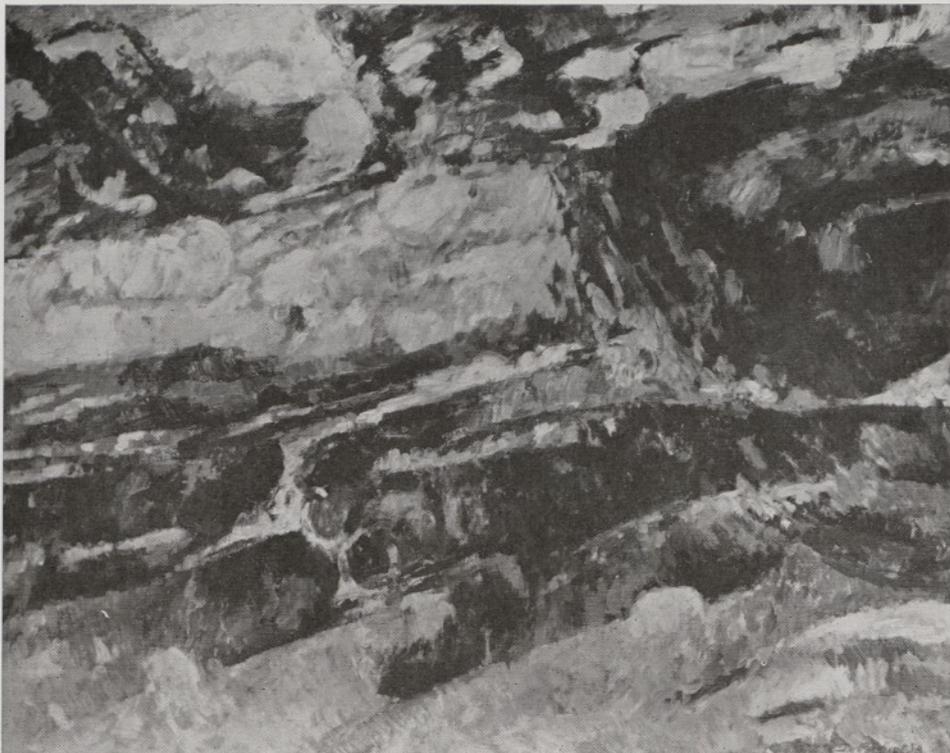
*A partir de 1947, Pierre Loeb fait connaître Vieira da Silva, Szenès, Riopelle, Wols, Mathieu, Zao Wou Ki, etc...*

*Aujourd'hui, sa jeune équipe, qui marque une tendance très personnelle, se compose de Bernard Dufour, Paul Kallos, Georges Romathier, Jacques Poncet, Gérard Cabus, dont nous reproduisons ici des œuvres récentes.*

Je me demande souvent si l'expérience peut nous permettre de juger les nouvelles œuvres d'art; si la culture peut y aider, si l'intuition seule, véritable don, pourrait suffire, ou s'il est nécessaire de

GÉRARD CABUS. Arbres et rochers. Peinture. 1954. Cm. 100 × 73.





↑ JACQUES PONCET. Les Baux.  
↓ Peinture. 1959. Cm. 116 × 89.

BERNARD DUFOUR. ↓  
Peinture. 1959. Cm. 81 × 65. ↓



posséder ces trois « qualités » pour nous éviter le maximum d'erreurs.

Quant à vouloir imaginer l'avenir, comme certains ne craignent pas de le faire, c'est, en art, une gageure : Seurat, Le Douanier, Picasso n'auraient en ce cas jamais existé. Donc, pas de pronostics !

Tout au plus pouvons-nous essayer de rester simples, sensibles, lucides devant l'œuvre inédite, afin de tenter un premier tri dans l'extraordinaire confusion actuelle ; tâcher de voir ce qui est vrai et ce qui est faux : ce qui est vrai selon l'idée que nous continuons à nous faire d'une tradition picturale ; ce qui est faux quand nous croyons y voir une tricherie, ou que l'absence de don et de « métier » est flagrante. Ce n'est pas facile, évidemment. Renoir a été comparé comme faux comparé à Rubens, Cézanne par rapport à ses maîtres Delacroix et Courbet. Mais ce jugement hâtif n'était, nous le voyons bien aujourd'hui, que superficiel, et nous pensons, maintenant, que Renoir est aussi grand que Rubens, et que Cézanne est près de Rembrandt. Si nous confrontons le portrait du jardinier Vallier peint par l'Aixois en 1904, et celui de Rembrandt par lui-même peint en 1668, nous avons soudain le sentiment que ces toiles ont été peintes par le même homme à trois siècles d'intervalle. Cela, il nous a fallu cinquante ans pour le voir ; ce qui nous incite à une extrême prudence dans nos jugements actuels, et, plus encore, à une grande modestie.

1930 marque une date fatidique : l'art, ou plutôt un secteur important de l'art plastique, qui fera selon les réactions des uns et des autres des ravages ou des merveilles, cesse de prendre ses sources à la tradition : ce qui, partant de Klee se continue dans l'art brut, dans la sensation directe irraisonnée, le « moi intérieur », le signe, le geste, et ce qui, à propos d'art *plastique* a été appelé par ses auteurs « l'informel » !

Il faudrait être d'une folle prétention, ou d'un conservatisme ridicule pour ne pas attacher d'importance à toutes ces nouvelles écritures qui peuvent nous émouvoir par ce qu'elles représentent de drames vécus, de liberté, de fantaisie, d'imagination.

Il reste à savoir si elles ne marqueront pas seulement un passage éphémère dans l'Histoire de l'Art, comme ce fut le cas, autrefois, pour certains « mouvements » en marge, nés de fortes personnalités, mais qui n'ont pas eu de prolongements et demeurent des expériences isolées, des curiosités, alors que tous les grands novateurs, enchaînés à la tradition, grandissent chaque jour à nos yeux.

Nous pensons aussi avec appréhension, à ces œuvres hâtives, à ces prétentieuses recherches sur l'espace où nous ne trouvons trop souvent que le vide, ou qui ne veulent rien devoir à l'artisanat pictural, et qui, quand elles auront perdu leur fraîcheur seront comme poissons hors de l'eau, privées de lumière, de couleur et d'éclat, et n'éveilleront plus rien en nous. Elles mourront, sinon intellectuellement, certainement, pour le

plus grand nombre d'entre elles, physiquement.

Mais en même temps que ces innovations troublantes, curieuses, excitantes, — qui m'ont, je l'avoue, séduit moi aussi —, se poursuit sans bruit, sans déchaînement de publicité, ou de chauvinisme, l'œuvre moins attirante et moins éclatante de ceux qui, malgré les événements et les découvertes scientifiques, vont tout de même au Louvre, et s'y arrêtent, émus par des tableaux et des sculptures admirés depuis des siècles par des gens peut-être aussi connaisseurs et intelligents que nous, et dont l'ambition (Cézanne, Renoir) était, sinon de les égaler, du moins de les approcher.

Près de nous, et à la même époque que les cubistes, romantiques expressionnistes, surréalistes, puristes, abstraits géométriques, etc... un Bonnard développe sans bruit une œuvre en apparence retardataire qui brusquement va, dans les dernières années, aboutir dans une explosion de lyrisme, de poésie et d'invention dont nous ne commençons qu'à mesurer l'exceptionnelle importance. Et pourtant qu'est-elle cette œuvre : un modeste maillon de la chaîne où nous trouvons Watteau, Renoir, Cézanne, Degas.

On nous dit aujourd'hui : « Tout cela est fini, c'est le passé, nous ne voulons rien lui devoir ». Comme si les inventeurs de la désintégration atomique ne devaient rien aux savants des siècles précédents, sans lesquels, — à moins de se croire eux aussi plus malins que ceux qui ont découvert, inventé ou domestiqué la poudre, la vapeur, l'électricité, l'hameçon et l'épingle de nourrice de nos ancêtres —, ils en seraient à frotter les silex pour faire leur cuisine.

L'« Occident » gréco-latin est-il en perte de vitesse, moribond, mort? Et l'art de peindre est-il une distraction du passé? On pourrait le penser si, — en marge de toutes les aventures qui nous filent sous les yeux à toute allure et sont aussitôt démodées, remplacées par d'autres dans une frénésie sans contrôle —, nous ne connaissions des peintres, dont nous ne pouvons pas encore savoir, car ils sont jeunes, s'ils deviendront grands, qui restent sereins devant tant d'agitation, et voudraient tout simplement, modestement prendre la main de Bonnard, de Matisse, de Picasso même (je dis « même » car c'est un grand classique) et enchaîner avec le passé, un passé qui a fait ses preuves, représenté l'Homme, sa culture, sa volonté de vivre à travers tous les drames qu'il a connus à toutes les époques. Passé, présent, avenir, maillons de la chaîne, de l'aventure sans fin, la seule, celle de tous les hommes de tous les temps, et où l'avant-garde n'est pas toujours sur le devant de la scène, bruyante, frivole, tapageuse et aujourd'hui outrageusement prétentieuse. Il y a, il y aura encore des Meissonnier et des Madeleine Lemaire. Il y a, et il y aura encore des « pompiers » à l'avant-scène. Il s'agit de les démasquer dans le chaos sans précédent que nous avons devant les yeux.

PIERRE LOEB



GEORGES ROMATHIER. Branches.  
Peinture. 1959. Cm. 116×89.

PAUL KALLOS. Peinture.  
1959. Cm. 100×81.



# ASSETTO ET SES CONQUÊTES PÉRILLEUSES

par André Verdet

Le Turinois Assetto vient en roue libre du Surréalisme, qu'il a vécu avec conviction. Le passage à la non-figuration s'est fait brutalement : une réaction à vif. Au moment où j'écris ces lignes, Assetto se trouve au Japon, pour une « mostra » d'œuvres dont la facture impérative ne doit qu'à sa seule découverte technique sa singularité : Assetto a inventé un matériau plastique qui est capable de fomentier une petite révolution dans le domaine des moyens employés.

Lors de l'inauguration de la Galerie « XX<sup>e</sup> Siècle », à Paris, en Juin dernier, je n'avais pas été peu surpris par la présence d'une sorte de peinture-sculpture dressée sur son habitacle, — œuvre qui brillait d'un solide et insolite éclat parmi tant d'autres groupées sous l'emblème *Signe et Matière*. Depuis, j'ai fait la connaissance de son auteur, Assetto, au visage glabre de légionnaire, et l'amitié que j'avais vouée à son tableau m'a dirigé vers les travaux d'un découvreur.

Il est arrivé au poète René Char d'écrire un jour : « La connaissance nourrit et l'expérience flétrit. Il faut se méfier de l'importance de l'expérience car elle rend les êtres et les choses sans juvénilité, imperfectibles ». Le poète voulait signifier par là le danger qu'il y a à « s'installer » dans l'expérience pratique, le danger de ne plus oser au delà de cette expérience, si grande puisse-t-elle paraître dans le prolongement de l'enthousiasme. Mais au contraire, remettre toujours en doute, en question, nier sa propre victoire pour la conquête d'une autre victoire... Tout cela pour m'amener à cette constatation : la découverte plastique d'Assetto n'eût peut-être pas dépassé le stade artisanal si l'artiste n'avait su lui insuffler cet élan frais et conquérant qui fait s'entrouvrir les frontières de l'expérience, élan jailli du fond de son cœur, élan qui est à la création ce que l'étincelle est au feu, l'éclair à la foudre : cette chose permanente qui dépasse dans l'instant même où elle

précède, et dont la durée pourfend... Ne pourrions-nous l'appeler innocence ? Chez Assetto, je l'aime cette innocence salvatrice, car c'est elle qui emporte l'œuvre au delà de sa destinée de première nécessité : la conquête d'une matière nouvelle qui se hisserait au diapason d'une expression informelle neuve. Si Assetto a dans ses bagages plus de vingt ans de recherches graphiques et picturales à la lumière surréaliste, s'il possède donc pleinement les techniques illustratives, s'il est de son métier un chimiste très conscient, il a su garder néanmoins intacte en lui cette part du barbare, du primitif, cette force levante qui mainte fois durant sa vie l'a poussé à vivre en solitaire sur les îles volcaniques de la péninsule italienne, à l'écoute des pulsations originelles et dans l'attente d'événements le rattachant comme d'un cordon ombilical au chaos. L'aspect de lave, les balafres et les boursoffures, les cratères et les croûtes de son œuvre trouvent leurs éléments

ASSETTO. Gris XIV. Peinture. 1959. Cm. 70×100.

(Galerie Stadler, Paris).



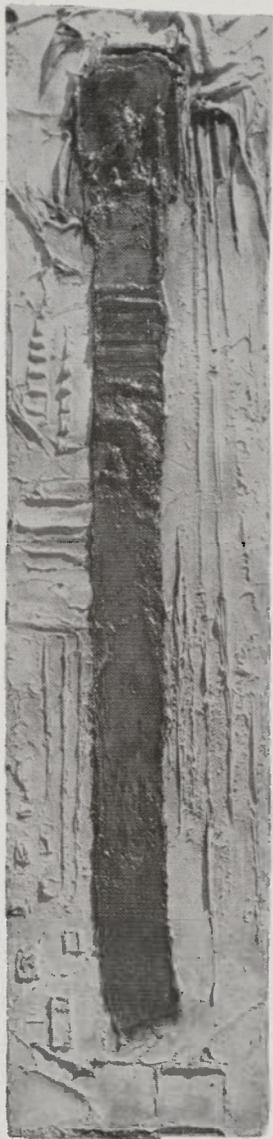


ASSETTO. Dessin à la plume.



ASSETTO. Rouge XXXI. Peinture. 1959. Cm 70 × 100.

(Collection Taijro Tamura)



ASSETTO. Personnage gris. 1959.

inspirateurs dans le séjour d'Assetto aux îles de soufre et de feu. Les tableaux oscillent entre les pôles de la violence et de la sérénité. Ils montent vers la fureur ou ils s'étalent sur un beau sol serein. Chacun d'eux se referme sur lui-même, à l'opposé de tant de pièces abstraites qui n'arrivent pas à se délimiter dans une surface donnée, à y exister d'une façon organique au sein d'un espace résumé et pourtant libre. Arrivant à se définir, à saisir son identité, tout tableau « conçu » devient paradoxalement un tableau *ouvert*, grâce à ses frontières propres dans l'espace total. Ayant forgé et assuré ses distances, l'œuvre peut alors se prolonger dans l'ailleurs, ce n'est plus quelque chose d'anonyme, le lambeau arraché d'un tout plus ou moins bien projeté et qui

pourrait se répéter à l'infini sans pouvoir situer ses caractères, sans pouvoir camper son entité, mais un tout lui-même, un véritable univers.

Assetto pense que la peinture est une morale en action, qu'il ne peut y avoir aucune place pour l'équivoque des jeux gratuits. Son tableau, sa morale donc, se bâtit en fonction d'un signe de base. Ce signe s'allume et impose sa lumière d'une manière tantôt horizontale, tantôt verticale. De même, il peut passer de l'épais au fluide, du rouge au bleu, quasiment disparaître pour resurgir avec sauvagerie. Il est le constant et changeant miroir de l'artiste aux prises avec le monde et lui-même dans sa volonté de signifier une démarche intérieure, il plaque les accords d'un drame ou d'une joie, d'un apaisement.

Le métier d'Assetto est cerné par les

ASSETTO. Tête de personnage en bleu. 1959.



ASSETTO. Personnage jaune. 1959.

périls. Il lui faut travailler rapidement, mais sa fougue habituelle peut ainsi s'assouvir... Un souffle de vent qui passe, un rayon brûlant de soleil qui s'attarde, et tout craque, et tout se morcèle ! Nous en arrivons ainsi aux fameuses découvertes de matières, dont les réactions chimiques les unes sur les autres sont immédiates. Cette peinture solidifiée et comme pétrifiée trouve son registre sculptural particulier dans l'emploi du gel d'aluminium, du fer vitrifié et des acides. Le gel d'aluminium est la prédominante. Il s'ingère dans la masse ou s'étend sur elle. Assetto prend toujours des risques calculés. Il ne craint pas de se tromper parfois, il aime à le dire. Pour lui, chaque tableau est une possibilité. La lutte qu'il entame contre ses matières nouvelles-nées est émouvante... Pré-

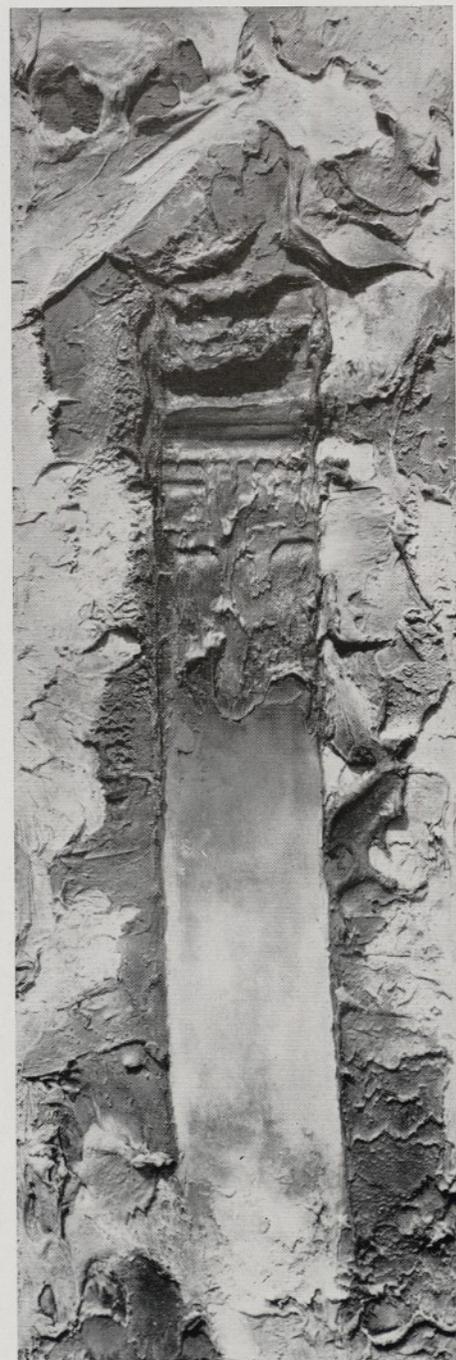


server ses découvertes d'un mal à l'affût : la technique artisanale. Or le geste lyrique instinctif le libère de l'emprise et entraîne l'œuvre vers les chemins de l'art.

La poétisation de la matière étant assurée ainsi que la poétisation des formes, Assetto structure d'une poigne ferme des espaces neufs, organisant des rythmes qui nous font toucher littéralement du doigt les mouvements primordiaux du cosmos tout en nous suggérant l'état d'âme d'un artiste en proie à ses inquiétudes devant le devenir perpétuel, le débordement vital qui, comme une lame de fond, déferle et semble parfois tout submerger dans sa splendide violence. Assetto prend place auprès de Burri parmi les courageux pionniers actuels de la peinture italienne.

ANDRÉ VERDET

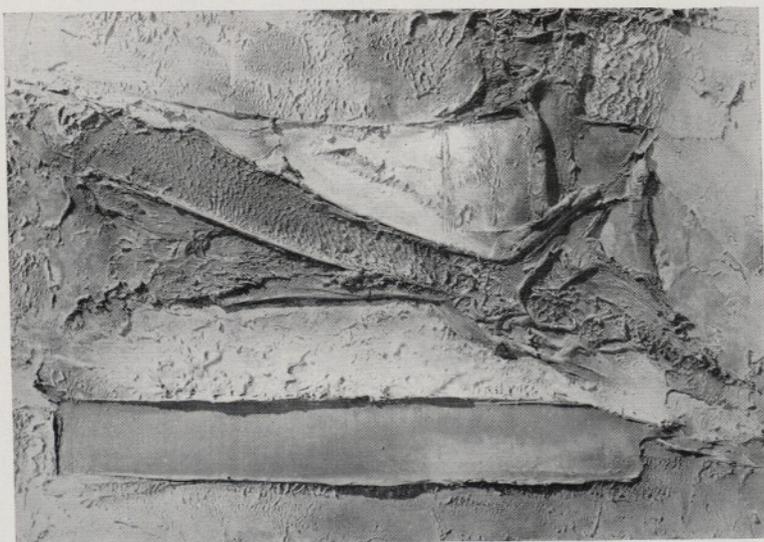
ASSETTO. Gris XV. 1959. Cm. 120x40.



ASSETTO. Jaune XXIII. 1959. Cm. 100x70

(Galerie Stadler, Paris).

ASSETTO. Gris XII. 1959. Cm. 70x100.



# MAN RAY

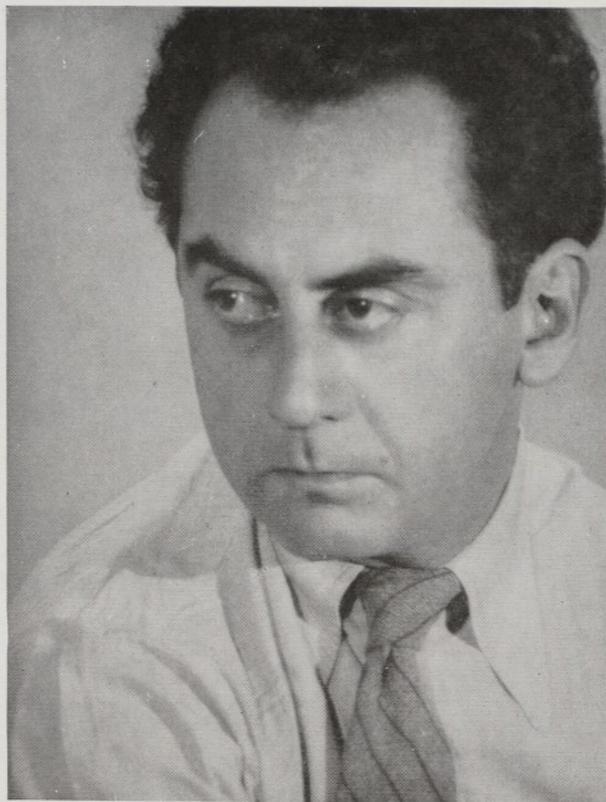
Le surréalisme a été, pour le plus grand nombre, une terrible épreuve. Personnage énigmatique et astucieux, Man Ray n'a fait que le traverser, sans trop de dommages, en gardant de l'époque dada un non-conformisme, une sainte naïveté qui ont miraculeusement échappé aux foudres d'André Breton. Lorsque ses yeux étaient fatigués de regarder son subconscient, il regardait le monde par l'œil de son objectif, et cela nous a valu les plus remarquables exploits photographiques de la première moitié du siècle.



L'exposition de la galerie Rive Droite, forcément limitée, a constitué néanmoins un hommage digne de l'artiste. Elle nous a prouvé qu'à soixante-dix ans, Man Ray est toujours le même personnage énigmatique et astucieux, qui sait échapper en souriant aux périls de l'inquiétude contemporaine.

J.M.

Man Ray à l'époque «dada».



## BIENNALE ET ÉCOLE DE PARIS

C'est à Raymond Cogniat, grand expert des manifestations internationales, que nous devons l'idée de cette biennale réservée aux jeunes artistes de moins de trente-cinq ans. Fixer à trente-cinq ans la limite qui sépare la jeunesse de l'âge mûr est peut-être arbitraire, en dépit du glorieux exemple dantesque. À part de rares exceptions, les plus «jeunes» parmi les jeunes ont passé la cinquantaine. Sans eux, Cogniat est le premier à le reconnaître, la Biennale ne peut certes rivaliser avec d'autres expositions comme celles de Venise, de Sao Paulo ou de Cassel. Son but est différent : «Elle se veut instrument de travail à l'usage de ceux qui cherchent et se cherchent.»

Qu'y a-t-il, au juste, en France, en Amérique, en Italie, derrière les artistes célèbres qui se disputent la primauté ? Les Américains ont délégué neuf peintres ainsi qu'un sculpteur. Tous sont fortement influencés par la génération précédente, que nous avons déjà eu l'occasion d'admirer, et même, ils tendent à neutraliser le caractère dramatique et la vitalité de leurs prédécesseurs. S'il fallait vraiment se fier au choix des commissaires, l'École américaine sortirait vaincue de l'épreuve.

Parmi les jeunes Français, par contre, aucun artiste ne subit l'influence de la génération précédente. Ils paraissent et sont peut-être plus faibles qu'un Bazaine ou qu'un Poliakov mais, indiscutablement, ils se cherchent, pour reprendre l'expression de Raymond Cogniat.

(Malheureusement ils se cherchent plutôt en Amérique qu'en France). Quant aux Anglais et aux Allemands, ils se montrent obsédés eux aussi par la peinture américaine. À la différence des Japonais, également influencés par les Américains, ils n'ont pas su garder à leur œuvre un certain caractère national ; on passe d'une section à l'autre sans s'en apercevoir. Nous nous croyons encore au Brésil que nous sommes déjà en Angleterre et en France. Pire encore, dans la section italienne, forcément réduite, elle aussi, on ne sait plus où l'on est. Ce qui n'empêche pas que l'œuvre la plus remarquable, fût-elle même inspirée de Burri comme on le prétend, soit sans contredire le bas-relief de Gio Pomodoro, une des surprises, avec Feito, Dimitrienko, Barré et deux ou trois autres de cette Biennale à laquelle quarante pays ont pourtant participé.

Le bilan est donc assez décevant. À l'avenir, il faudra, dans le cadre de la Biennale, organiser des expositions sur des thèmes déterminés. C'est la Biennale, à notre avis, qui devrait présenter cette exposition de l'Informel, à laquelle songe M. Malraux. Et d'autres encore : le Futurisme, l'Expressionnisme allemand, etc.

Enfin, nous avons pu voir, pour la première fois, une manifestation artistique parisienne s'entourer d'un certain décorum. Le fait est si rare qu'il mérite d'être signalé.

La généreuse initiative de M. Nacenta à la galerie Charpentier de renouveler

les cadres de l'École de Paris n'a pas eu non plus d'heureux résultats. Elle nous a prouvé une fois de plus que sans Magnelli, Hartung, Bazaine, Poliakov, Soulages, Manessier, Singier, Estève, Uzac, Schneider, Tal Coat, Vieira da Silva, c'est-à-dire, sans les artistes auxquels notre revue a été la première à rendre hommage — sans Dubuffet, Michaux et Fautrier, il n'y a plus d'École de Paris. Et c'est justement contre ces artistes qui ont rendu à Paris le prestige perdu que semble s'acharner une certaine critique «nostalgique», celle qui regrette la république autoritaire des Derain, Vlaminck, Utrillo, Pascin, etc. et cette muraille «infranchissable» qui, entre les deux guerres, a retranché la France de la France. En repoussant l'œuvre de novateurs tels que Delaunay, Kandinsky, Max Ernst, Mondrian, Kupka, Herbin et même celle de Fernand Léger, qui pourtant était soutenu par le grand marché international, les collectionneurs parisiens ont porté un coup très grave au prestige et à l'avenir de la France.

Le malaise actuel est encore une conséquence — et sans doute pas la dernière — de cet esprit réactionnaire qui a dominé le marché parisien entre les deux guerres et qui renaît sans cesse de ses cendres, de plus en plus haineux, suscitant le désordre et le doute parmi les collectionneurs à qui on voudrait faire croire que Buffet et Carzou, Clavé et Lorjou, Rebeyrolle et Minaux sont les grands héritiers de la tradition française.

# LA COLLECTION GILDAS FARDEL

par Luc Benoist

L'art abstrait jouit d'une faveur et subit des attaques qui placent cette forme de peinture au premier rang des questions d'actualité. Les arguments présentés de part et d'autre ne sont pas toujours valables, ni d'une haute qualité. Il règne aussi pas mal de malentendus même parmi les sympathisants. Il est donc bon de saisir toutes les occasions d'éclairer les opinions et de confronter les points de vue. Ce sont généralement les artistes eux-mêmes, les directeurs de galeries, les journalistes et les critiques d'art qui ont, jusqu'ici, pris la parole, manifesté leur foi et donné leur mot d'ordre. Or tout ce mouvement n'a d'autre but que

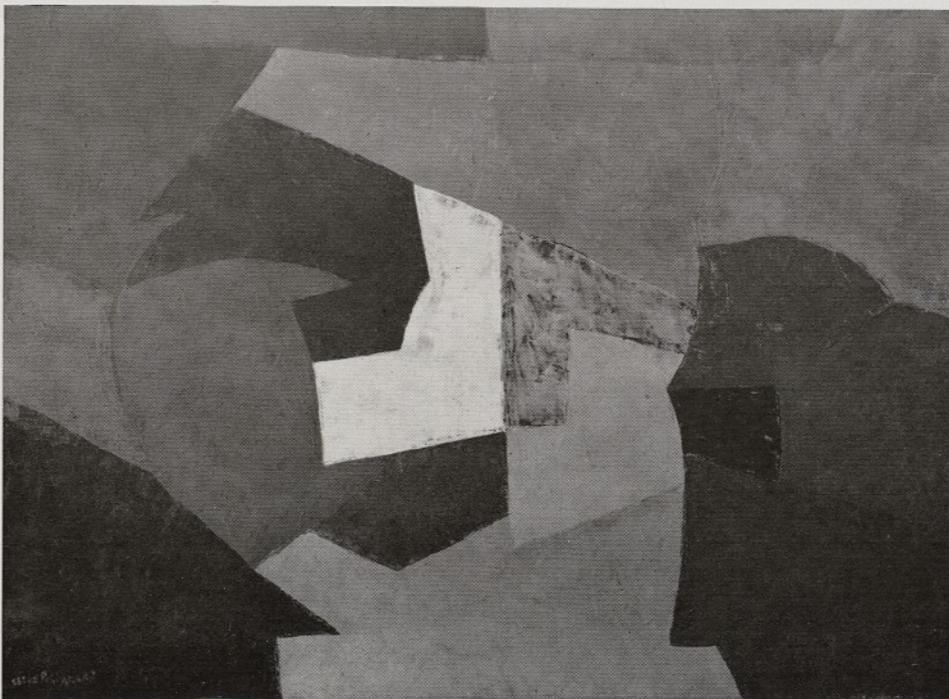
d'aboutir à l'amateur de peinture, au collectionneur, qui seul peut sanctionner par son acceptation la création d'un art nouveau.

Sans doute il existe déjà de tels amateurs. L'Amérique, vierge de traditions, a adopté l'art abstrait comme son moyen d'expression propre, celui d'une nation industrielle dont les constructions, hors de la norme humaine, avaient besoin d'un décor où la petitesse de notre module ne soit pas toujours rappelée. L'originalité de M. San Lazzaro, dans l'exposition qu'il présente actuellement, vient de ce qu'il a donné sa place à un amateur. Il s'agit de la collection amou-

reusement élaborée par M. Gildas Fardel depuis une quinzaine d'années. Il s'était depuis toujours attaché à la peinture dont il avait collectionné à ses débuts des œuvres signées par des artistes originaires de sa province natale, la Bretagne. S'étant fixé à Paris en 1940, il se mit à acquérir des toiles de Dufy, Vlaminck, Pignon, jusqu'à ce que, sous l'influence amicale de Léger, il se fût tourné vers le non-figuratif. C'est en 1945 qu'il fut mis pour la première fois en présence de toiles abstraites, dans un modeste local de la rue Cujas, sur lequel veillait l'artiste, la regrettée Mme Nicolas Waarb. Le choc qu'il ressentit laissa une empreinte assez durable pour qu'il se rendit compte qu'insidieusement il avait cessé d'avoir un contact effectif et pour ainsi dire un dialogue fécond avec les œuvres de Vlaminck, de Friesz ou de Dufy qui étaient accrochées à ses murs. Et l'explication qu'il en donne est de beaucoup plus importante que toutes les théories critiques pour légitimer l'art abstrait. Toute toile figurative impose un contenu précis auquel l'habitude rend insensible, quel que soit le niveau élevé de leur valeur esthétique. Seul le non-figuratif, en cela si proche de la musique, épouse l'humeur du moment et se modifie suivant nos rêves. Aussi le « Salon des Réalités Nouvelles » de 1946 élargit considérablement l'horizon des choix de M. Gildas Fardel. Il décida de se défaire des toiles anciennes qu'il possédait et d'acquérir ces œuvres mystérieuses qui répondaient pour lui à un véritable besoin, à une correspondance avec sa propre sensibilité. L'attrance de la découverte lui fit rechercher et multiplier les contacts. Mais rares étaient les galeries qui les exposaient et rien de ce genre n'était visible dans les musées. Il décida donc de se consacrer à l'achat d'œuvres de qualité répondant à la tendance de l'art nouveau. Sans doute avec la satisfaction d'un besoin intérieur, il

POLIAKOFF. Composition sur fond bleu. 1954.

(Coll. Gildas Fardel, Paris).



HARTUNG. Peinture. 1946.

(Coll. Gildas Fardel, Paris).



éprouvait aussi quelque difficulté à pénétrer la signification rationnelle de cette peinture, malgré tout surprenante. Mais, comme l'a dit Rainer Maria Rilke, ce qui est valablement peint est justement ce qui ne peut être dit et c'est pourquoi on le peint.

C'est ainsi que progressivement M. Gildas Fardel acquit des toiles de Schneider, Hans Hartung, Magnelli, Kandinsky, Poliakoff, Soulages, Vieira da Silva, Marie Raymond, De Staël, Chapoval, Mortensen, Istrati, Deyrolle et Zack, et ses sculptures de Gonzalez, Calder, Jacobsen, Gilioli. Son enthousiasme lui attira la sympathie et parfois l'amitié des artistes. On peut d'ailleurs constater que ses choix n'ont rien de limitatif. On rencontre dans son catalogue aussi bien des tenants de la géométrie, dont le père fut Mondrian, que les représentants de la tendance intuitive et informelle, qui peuvent se recommander de Kandinsky. Il présente même quelque prédilection pour ceux qui cherchent un accord difficile entre les tendances diverses, comme Bissière, Bazaine, ou Manessier. Et c'est sans doute à ce goût commun qu'il faut attribuer la généreuse pensée de M. Gildas Fardel à l'égard du Musée des Beaux-Arts de Nantes.

Visitant ce Musée lors d'un retour au pays natal, il eut son attention retenue par quelques toiles abstraites dont j'avais eu la chance d'enrichir les collections nantaises, et notamment le fameux *Salve Regina* de Manessier. Il me confia son intention de compléter une suite qui avait eu la chance de lui plaire et de donner au Musée une série de toiles importantes de sa collection.



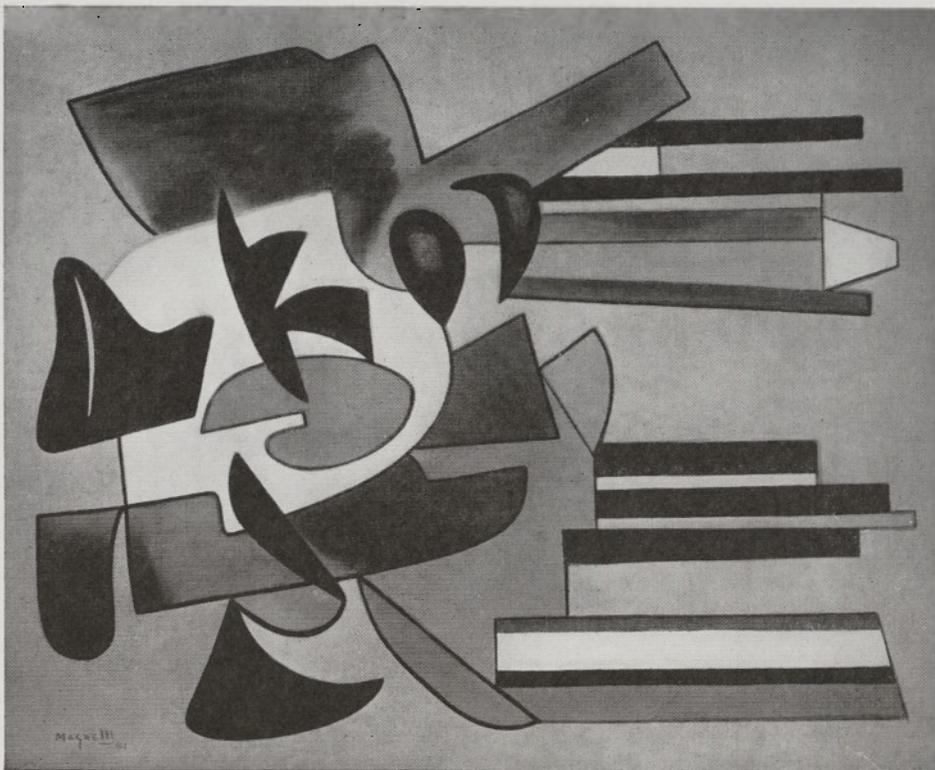
L'exposition de M. San Lazzaro offre un choix de celle-ci, un choix classique. Avec cet art, un nouveau temps commence, celui où la peinture pure concurrence la musique, offre un support aux transformations de l'imagination et du rêve, nourrit le psychisme, sans imposer une limite à son essor.

Les « abstraits » ont renoncé au faux théâtre qui, depuis la Renaissance, enfermait la réalité dans un cadre rigide et rigoureusement perpendiculaire, dans une norme proportionnelle à notre petite humanité. Le tableau redevient une « tabula », un support horizontal, prêt à recevoir les couleurs locales et les teintes plates, faites des sels mêmes de la terre. Le tableau redevient un objet, qui ne représente rien d'autre que lui.

Le public qui cherchait encore dans les *Salons* le vestige de superstitions anciennes, ne pensait pas qu'il n'y avait plus rien à comprendre. Il attendait que le spectacle commençât dans le hublot du rêve et il n'apercevait que des disques de signalisation.

Peu à peu, par la magie de l'habitude, le malentendu diminua à mesure que le cadre de notre vie s'ouvrait à la nouvelle esthétique industrielle. L'habitude était prise, une révolution accomplie, l'art abstrait est devenu l'art de notre temps.

LUC BENOIST

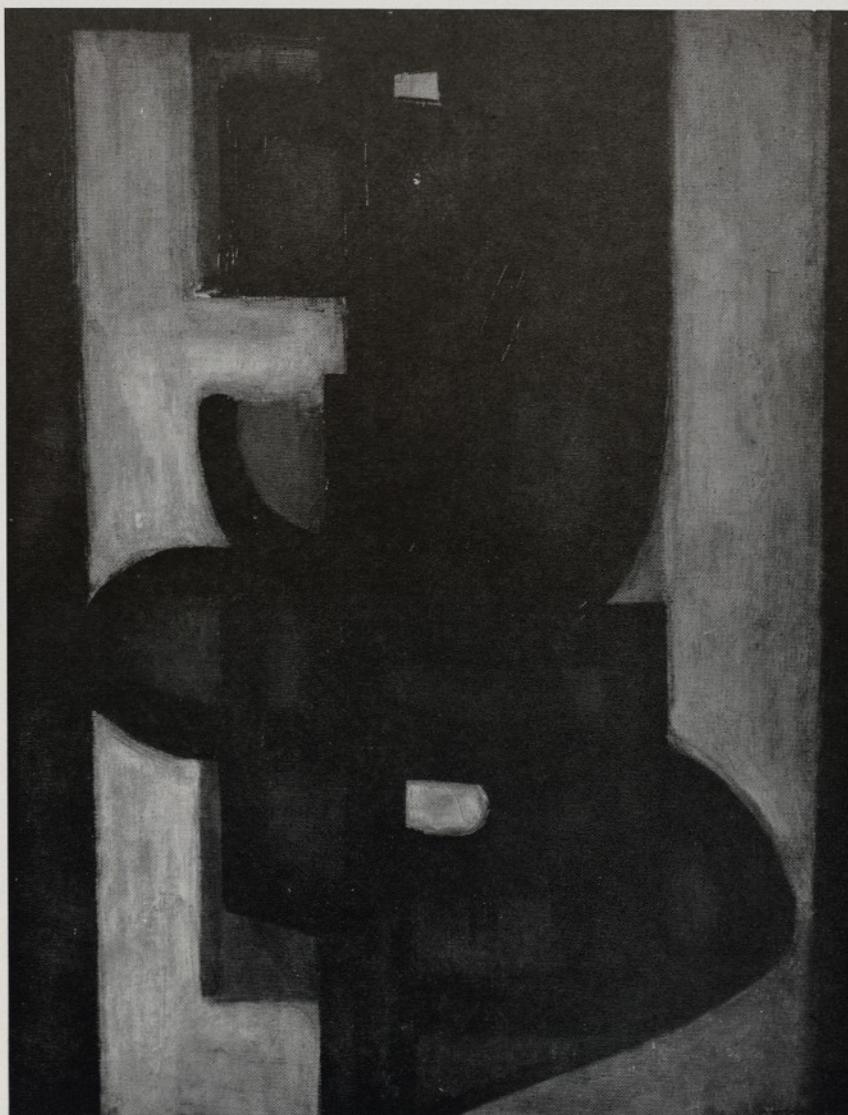


MAGNELLI. Ballet cristallisé. Grasse. 1941

(Coll. Gildas Fardel, Paris).

SOULAGES. Peinture.

(Coll. Gildas Fardel, Paris).





# BRAQUE ET LE VOL POÉTIQUE

par Pierre Volboudt

Bien plus qu'une collaboration concertée, un livre illustré est une rencontre. Il est le fruit d'actions parallèles et indépendantes. Poète, peintre, chacun suit la route qui l'entraîne. Chacun va au but qui est le sien mais qui, au terme d'une expérience commune, finit par être aussi celui de l'autre. Aucun d'eux ne se plie; ils s'accordent. En marge de l'œuvre écrite, celle de l'artiste ne peut cependant qu'elle ne s'en imprègne et, alors même qu'elle paraît s'en écarter, en traduise le mieux l'esprit.

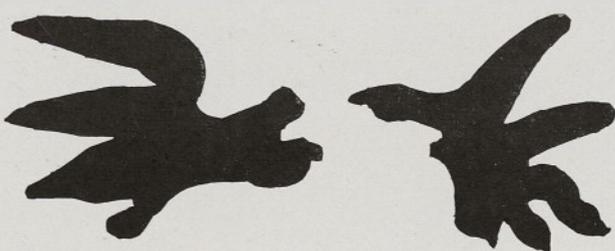


« La Liberté des Mers » a été pour Braque l'occasion de couvrir de ses couleurs — les plus sobres, les plus délicates — les poèmes chargés d'images et d'intentions de Pierre Reverdy. Livre de poète et de peintre. Le premier a dessiné son texte. Le second l'a ponctué de signes qui soulignent son mouvement intérieur et font de la page une espèce de partition verbale. Il l'a accompagné de planches qui s'intercalent entre les développements lyriques comme des séquences libres. Ces interludes de formes simples alternent avec les images abstraites, les symboles figurés avec les métaphores, les jeux de la tache et de la couleur avec les jeux des syllabes.



Le rôle de l'illustration n'est pas de commenter un texte, de paraphraser un thème. C'est, avant tout, d'associer deux thèmes, littéraires et visuels. On ne saurait la concevoir qu'en fonction de la typographie. Par elle, la masse des caractères s'équilibre; elle se divise, elle s'allège. Les planches morcellent la continuité du texte, l'éclairent au même titre que les blancs, ces « silences » où le son et le sens se prolongent l'un par l'autre et nouent d'étranges sous-entendus. Détachée de toute référence aux mots qu'elle accompagne, elle est le décor successif des épisodes d'une pensée qui tire d'elle-même, d'elle seule, ses intimes péripéties.

Feuilles sans tiges, feuilles volantes, feuilles ailées, anneaux de fumée alternés, gris et mauves, ombres vertes sur un sol sans matière, fantômes d'oiseaux affrontés introduisent dans la trame de l'écri-



Murmures entre les  
quatre murs aux gout-  
tes de sang des épines,  
comme en allant cueil-  
lir des mûres dans les  
sentiers gonflés de  
remords et d'espoir  
aux risques des pentes  
peu sûres.  
Quoi! ça vous étonne



En haut : Frontispice et faux-titre.

En bas : La première page de l'ouvrage.

ture la réalité de la matière colorée. Le cerne d'un léger contour la définit et oppose le dessin de quelque objet aux vagues et fluides objets de pensée. On dirait qu'un souffle a dispersé sur les feuillets où s'inscrivent les images issues de l'idée, les empreintes mêmes des choses dont le poème ne peut que transcrire le reflet.



Usant de moyens semblables à ceux de l'écrivain, l'artiste n'a pas voulu, semble-t-il, briser le déroulement des lignes écrites, le fil d'encre, lié et délié, plus haut, plus large, plus mince, plus espacé. Ses paraphes épais, ses traits, ses taches, ses banderoles ne disjoignent pas le bloc typographique. Ils ne s'insèrent pas entre ses fragments; ils sont comme glissés en dessous, recouverts par le réseau des lettres.

La distance entre eux est en profondeur. Leur superposition suggère l'écart de deux plans distincts et simultanés : celui de l'imagination et celui de l'image; celui de la vision rêvée et celui de la vision née de la forme, qui se fait forme. Emporté par l'élan de la main et de l'inspiration, le courant des mots s'étale à la surface de la page où des ombres, comme des repères jalonnant le lit du poème, affleurent.



Les deux éléments du livre, le texte et l'illustration, ne se succèdent pas, ils coexistent. Jamais ils ne tentent de coïncider pour la satisfaction d'un lecteur sans fantaisie qui suit la lettre et perd le fil de l'esprit dès que quelque image ne le guide pas. Ils ont chacun leur rythme, leur valeur, leur vie propres. S'il leur arrive de se croiser, c'est qu'ils participent, malgré tout, d'une intention commune et s'accordent par des affinités dont le livre est le lieu de rencontre et le champ d'attraction. La forme se condense, à certains intervalles, appelée par la force suggestive de la phrase. Elle la signale et la souligne, l'accentue par l'astérisme qu'apporte çà et là l'illustrateur.



Certaines figures poétiques sont par lui transposées à l'aide de quelques traits concis : les rais de la pluie derrière les mots qui l'évoquent; le circuit des pas en tous sens qui dessinent le signe ouvert de l'infini où ils se perdent; l'éclat solaire déployant ses pennes d'oiseau oriental sur un épais bûcher de barres parallèles. L'ouvrage s'achève en noir et blanc par l'anéantissement de toute forme, volatilisée en poussière de points, absorbée par la blancheur comme la voix par le silence. Allusion mallarméenne, à l'adresse peut-être d'une poésie que l'image égale par sa sobriété et dépasse par l'étendue de ses restrictions volontaires.

(A. Maeght, éditeur)

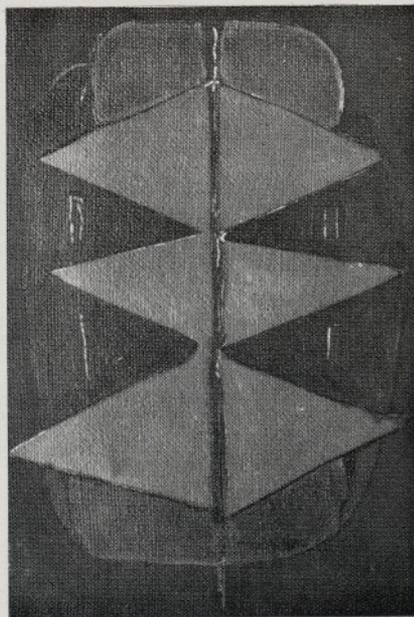
PIERRE VOLBOUDT

*l'éternel  
retour  
de flammes  
de l'aurore.*



*Ci-dessus :*

Une page de l'ouvrage illustré par Braque.  
L'écriture est de Pierre Reverdy.



*Ci-contre :*

La couverture de « La Liberté des Mers » par  
Braque (Lithographie originale en couleurs).

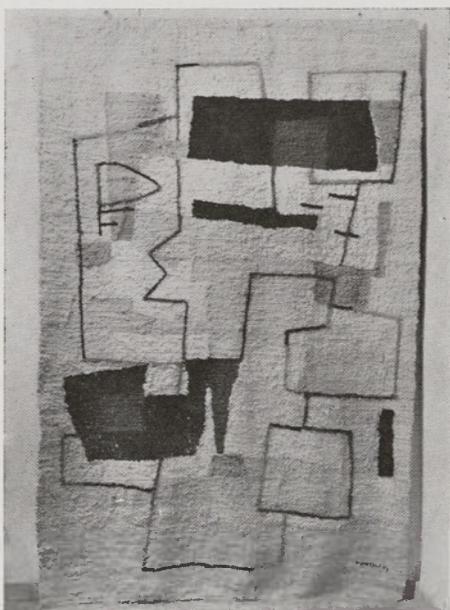
# TAPISSERIES ABSTRAITES

Munificent ensemble de tapisseries dans les salles du Château Grimaldi. L'abstraction qui chante aux cimaises sur de la laine grenue à la fois aux rudesses et aux douceurs de toison, cette abstraction acquiert une incomparable chaleur, quelles que soient les gammes chromatiques employées.

Tissés dans les ateliers des artistes peintres Marie Sperling et Joseph Jarema, ces authentiques décors muraux font rayonner autour d'eux une vie intense en nous assurant des bienfaits du



De gauche à droite : Tapisseries de Jarema, Arp, Magnelli, Jarema, Arp, Magnelli.



Tapisserie de Marie Sperling. Photo J. Michalon.

repos et des loisirs dans un cadre harmonieux. Les coloris les plus tendres ou les plus violents s'enfouissent au sein d'une volupté méritée — et comme une cétoine au creux d'un dahlia.

Ces tapisseries demeurent spatiales par leur composition. Chacune d'entre elles sauvegarde la personnalité de son auteur, le renvoyant, écho fidèle, au miroir de sa propre sensibilité.

Voici l'*Aube* doucement claironnante du multiple André Bloc, les effluves de son *Aquilon*; les *Rythmes Persévérants* et la *Résolution Dirigée* de Magnelli, dans une dynamique orchestrale tempérée par des coloris rêveusement poétiques; les *Tensions*, de Jacobsen. Voilà le *Nigrum Nigrum Nigrum*, la *Côte du Soleil*, de Jarema. J'ai surtout aimé chez lui cet austère noir - blanc - gris, implacable

comme la Haute Provence dénudée; le *Rouge-Noir*, le *Tapis fond-jaune*, de Marie Sperling, aux matières vibrant sur des houles de fond de nuances. Jean Arp surgit sur l'air d'une flûte de Pan printanière, éminemment poétique avec les *Coulisses dans la Forêt* et le *Voilier dans la Forêt*. Sophie Taeuber-Arp nous est restituée dans sa belle lumière de formes d'après une de ses sérigraphies. Gustave Beck présente le *Fragment*, qui forme un tout.

Le Conservateur Dor de la Souchère a raison de rappeler que « l'art de faire naître par des mains habiles et inspirées à l'aide de la laine des tentures décorées en polychromie est une des plus anciennes tentatives humaines ».

ANDRÉ VERDET

## SONIA ET ROBERT DELAUNAY AU MUSÉE ST-PIERRE A LYON

(JUILLET-OCTOBRE 1959)



# HANS HARTUNG

## AU MUSÉE D'ANTIBES

L'exposition des œuvres de Hans Hartung au Château-Musée Grimaldi à Antibes, lors des mois d'été, a drainé un fort nombreux public vers la grande salle qui leur était consacrée. Il est vraiment malheureux que la presse dite d'information, qui prétend ouvrir ses pages à l'art, ait laissé passer là, à l'occasion de cet événement, une de ses plus belles chances dans le domaine pictural : celle de situer sans équivoque, à sa place réelle, un pionnier de l'abstraction. Toutes les conditions se trouvaient requises pour un tel jugement critique : la rétrospective des toiles s'échelonnait jusqu'à des dates assez lointaines pour que se rétablissent et se réajustent certains critères de l'histoire picturale de ce demi-siècle, domaine des inventions et des influences. Quelques dates, sous la signature des tableaux anciens, sonnaient haut, comme un véritable rappel à l'ordre...

N'oublions pas que Hans Hartung avait, dès 1922, découvert la tache en tant qu'élément plastique nouveau et qu'il peignait des compositions que l'on dénommerait « informelles » aujourd'hui. Quant à la fulgurance du signe spatial, il y avait belle lurette que l'artiste en avait pressenti l'importance dans l'évolution de la peinture dynamique contemporaine, alors que d'autres peintres s'en proclament publiquement, vingt ans après, les champions. Nous savons d'ailleurs que Hans Hartung avait pris une telle avance dans la non-figuration lyrique qu'il demeura longtemps incompris des artistes abstraits eux-mêmes.

Le dynamisme de ce poète de l'espace et de ce musicien de la ligne se prolonge bien au delà du cadre, se répercute très loin; j'allais dire : franchit le mur du son. La part de l'instinct, de la frénésie



*A gauche* : Un tableau de 1956.

*A droite* : Une peinture de 1935.

rythmique, du geste pur, Hartung l'oblige à se soumettre à un ordre géométrique quasi implacable, quasi cruel dans son aboutissement. Ce n'est pas là un des moindres aspects de sa grandeur.

ANDRÉ VERDET

L'exposition Hans Hartung à Antibes. *Au mur* : Œuvres de 1938, 1955, 1946, 1956.



# SIMA LE PURIFICATEUR

La récente exposition de Joseph Sima, à la Galerie Facchetti, a fait partie, dans le domaine des arts, de ces événements qui honorent la peinture. Nulle tricherie, nulle mode, nul mensonge si séduisant fût-il, mais une création merveilleusement *offerie*, à l'état pur, où l'intelligence, la sensibilité et l'instinct d'un paradis, simple et permanent, à approcher avec constance, se marient avec ferveur, par delà le drame surmonté, dans les gerbes d'une limpide effusion.

Joseph Sima, ce grand peintre mal connu, qui vit en retrait des vernissages plus ou moins officiels et plus ou moins mondains pour conduire avec tendresse et modestie une œuvre vers sa cime lumineuse, Sima est peut-être le représentant le plus dépouillé de l'abstraction orphique d'aujourd'hui. Sa peinture serait un magnificat païen, où la lumière chercherait à s'approcher de sa propre divinité dans une stricte orchestration de formes et de couleurs intimement fondues les unes aux autres. Le tachisme irisé qui fait rayonner les toiles où la réussite atteint à la voyance, ce tachisme se fonde sur un ordre rigoureux. Souvent Sima nous ouvre à l'impression de donner une architecture à la lumière, et inversement. Les salves de clarté qui éclatent silencieusement à la surface du tableau et ruissent dans leurs diaprures transparentes, lac ébloui, pulvérisent le chaos et reconstruisent un univers à belle part d'innocence. Le monde est redécouvert avec un œil neuf.

Venu de Dada et du Surréalisme, Joseph Sima a hérité de ce dernier mouvement l'ascèse et la discipline des formes. Ce

Tchèque de Paris, qui fit tant de fois la navette entre Prague et la capitale française avant de se fixer dans cette dernière, ami et illustrateur des poètes, participait dans son œuvre d'alors, d'une réalité onirique qui ne cessera d'évoluer et de s'élargir vers une abstraction où les grandes forces telluriques se joignent aux forces du cosmos. Ainsi en témoignent les compositions *L'Œuf* (1927) et *L'Homme de la Terre* (1928), tableaux précurseurs d'un art nouveau dans leur climat encore surréel.

Après un silence méditatif et un arrêt de travail de douze ans, l'artiste repart à zéro mais sans avoir perdu cette grandiose ferveur qu'il a portée aux choses dans l'intimité de soi. Georges Ribemont-Dessaignes écrit de lui : « Sima s'est replongé dans la mise en cause mystérieuse de l'espace, du temps et de la lumière en quoi se résume pour nous l'univers, c'est-à-dire cette lutte entre la ruine des cluses tendant au zéro informe et l'affirmation de la création quasi-biologique qui organise derechef la poussière pour en tirer un nouvel ordre poétique ».

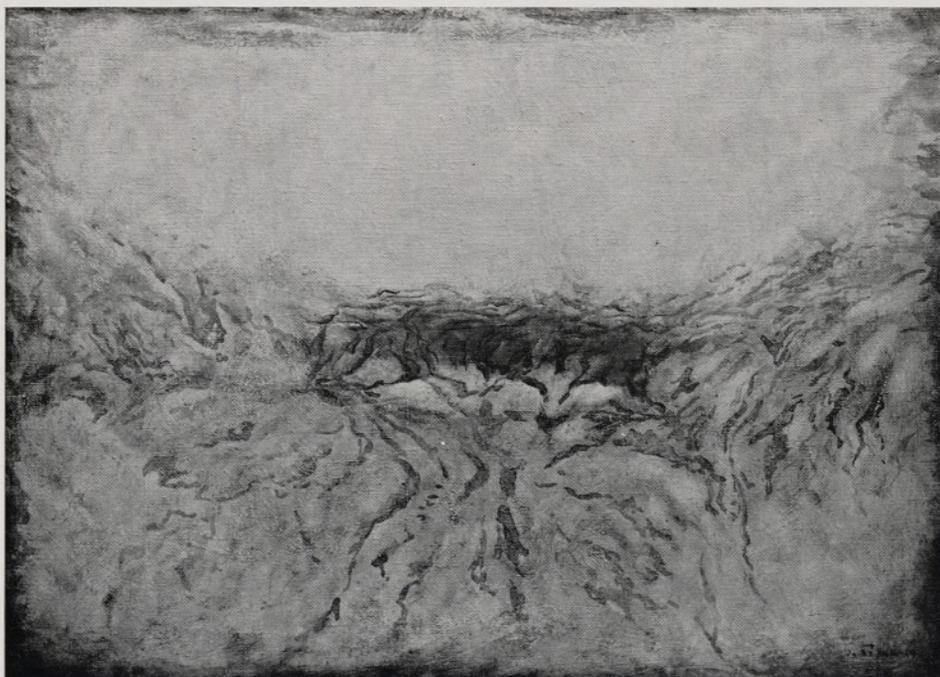
Aujourd'hui les toiles orphiques de Sima nous lavent le regard de leur transparence lustrale, où s'irise la rosée de la lumière, où l'ombre elle-même s'achemine vers une gloire triomphale.

*Orphée noir, Orphée ocre, Gouttes de Lumière, Corps d'Azur en forme de ciel*, tels sont les titres de quelques œuvres de Joseph Sima, ce peintre de la matière transfigurée, Sima le Purificateur...

ANDRÉ VERDET

SIMA. Peinture.

(Galerie Paul Facchetti).



# FRANK KUPKA

par Renée Boullier

Frank Kupka est né en Tchécoslovaquie en 1871; sa passion pour la peinture se révèle dès l'enfance. A dix-sept ans il entre à l'École des Beaux-Arts de Prague, puis à celle de Vienne. Il obtient de nombreux prix qui lui permettent de vivre et qui financent son voyage en France. Il s'installe à Paris en 1896. Il ne quittera plus la France qu'il aime.

Il expose d'abord au Salon des Indépendants. En 1900, une gravure sur cuivre, exposée en Amérique (Saint-Louis), révèle le début de ses recherches abstraites : à un paysage très figuratif, Kupka ajoute des cercles qui détruisent la perspective et satisfont à un souci d'équilibre de la composition. La porte est ouverte et Kupka, inconscient de l'importance de sa découverte, avance seul sur une route totalement inexplorée. « Il dessinait de petits croquis d'abstrait, en déjeunant, sur l'enveloppe des feuilles de papier à cigarettes. Il faisait cela pour s'amuser, il n'avait pas conscience de lancer une chose nouvelle. » (Madame Kupka.)

Et là, Kupka est essentiellement créateur. Son œuvre sort de lui comme le bourgeon éclate, non sans déchirement, mais avec l'implacable déroulement d'un phénomène naturel. Son œuvre est variée parce qu'il traite toujours un problème nouveau, parce qu'il est toujours neuf devant sa toile.

Le cercle semble avoir été le point de départ de ses recherches. Sa première peinture géométrique est de 1908 (elle est au Musée de Prague). Une toile de 1909 (acquise par le Musée d'Art Moderne de New-York) montre l'évolution logique de la gravure exposée en 1900. Il termine d'anciennes toiles figuratives qu'il avait abandonnées, par des recherches abstraites qui annoncent les plans verticaux; tels le portrait de Madame Kupka (1909-1910) et le portrait de Follet (1910), tous deux au Musée d'Art Moderne de New-York. Aussi peut-on dire que dès 1910 Kupka avait annoncé les bases de ses recherches : plans verticaux et cycles.

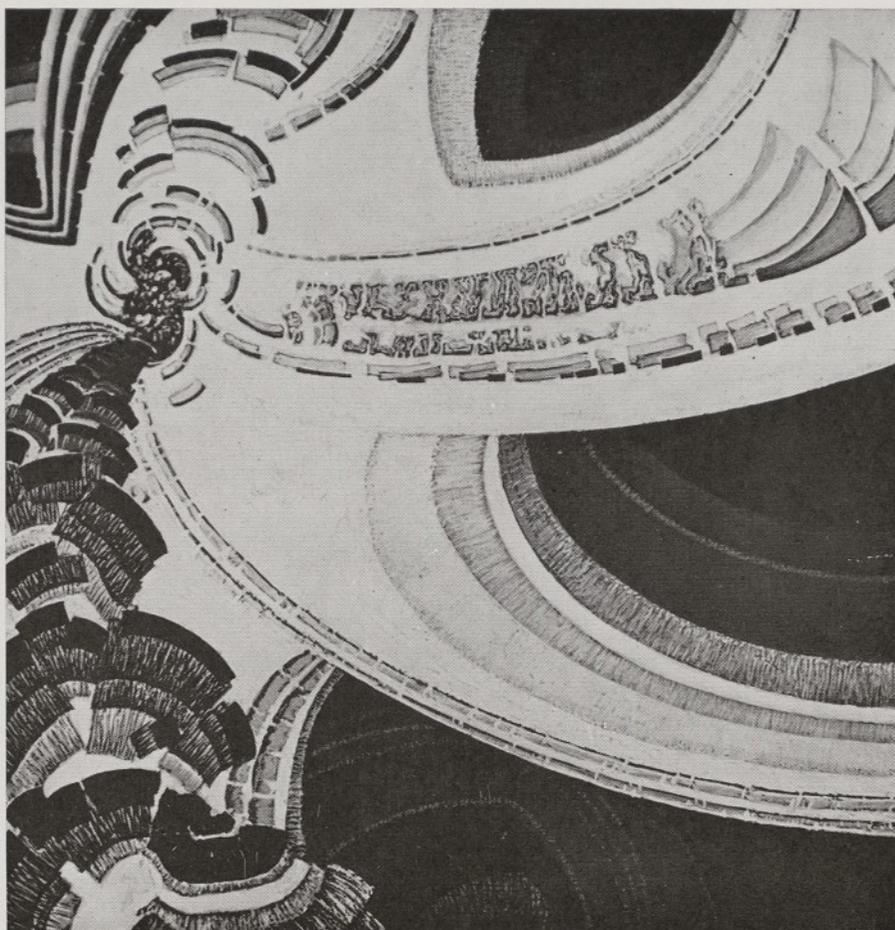
Kupka s'explique ainsi sur l'emploi du mot « abstrait » : « Ne trouvez-vous pas qu'il y ait une grave erreur dans cet emploi du mot « abstrait » ? Est-ce qu'une peinture peut être abstraite ? — Rien n'est plus concret qu'une peinture. Mais enfin le mot a été prononcé et est maintenant admis. Je l'ai moi-même employé puisque j'ai écrit : réalité abstraite. Pour moi, il ne s'était agi jusque-là que de faire une peinture viable, qui ne pouvait plus rien représenter, car la Nature était morte. Et mes peintures ne ressemblaient plus à rien de ce qu'on avait déjà vu, comme l'écrivit un journaliste américain qui me rendit visite en 1913 et fut peut-être le premier à voir mes œuvres abstraites, en tout cas à en parler, alors que je poursuivais mes recherches solitaires depuis plusieurs années. » (*Art d'aujourd'hui*, août 1952.) Ce journaliste américain, Warshawsky,



Frank Kupka à 81 ans (Photo S. Weiss).

correspondant du *New York Times*, qui a visité l'atelier de Koupka en 1913 écrivait :

« L'École de Paris avec François Kupka prétend que la peinture parle aux sens comme la musique. Le responsable du mouvement pense que l'art doit se servir de lignes nouvelles pour un effort créateur. Le nom du créateur de l'Orphisme est François Kupka, le fameux artiste tchèque qui fut médaille d'or à l'Exposition de Saint-Louis. Il est

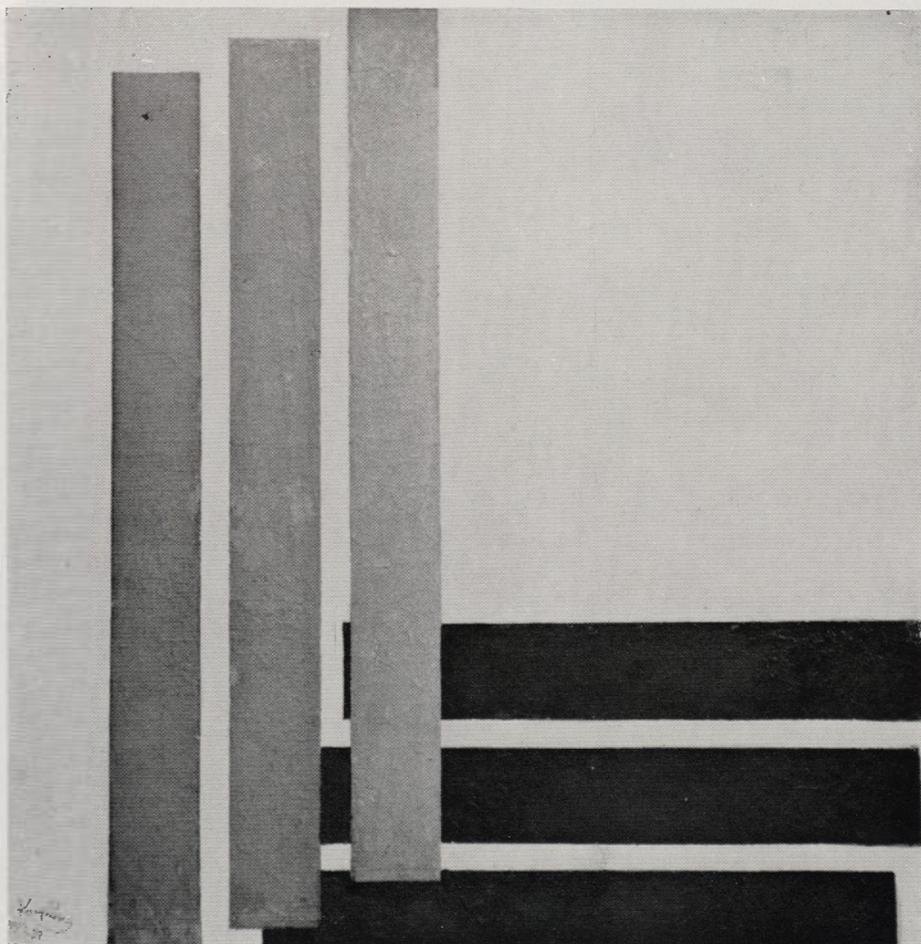


KUPKA. Lignes animées. 1921-30

(Paris, Musée National d'Art Moderne).

KUPKA. Trois bleus, trois rouges. 1913

(Paris, Musée National d'Art Moderne).



considéré comme l'un des meilleurs graveurs et des premiers peintres. Sa fameuse toile *La Joie*, qui a eu le prix à Saint-Louis, est maintenant reléguée au fond de l'atelier, et tous les travaux montrant quelques formes figuratives ou personnages ont été tournés vers le mur. A la place de celles-ci, d'énormes et terribles toiles traduisant des sensations de l'âme. Kupka, qui a gardé son travail jalousement secret, s'en explique comme suit : « Je suis arrivé à croire que ce n'est véritablement pas le but de l'art de reproduire un sujet photographiquement. L'homme a créé les colonnes doriques et ioniques, l'architecture a continuellement créé des formes et leurs modifications qui ont toutes raisons d'exister. L'homme a créé l'écriture, l'aéroplane et l'automobile; pourquoi ne peut-il créer des formes et des couleurs en dehors du monde qui existe dans la nature? » Et Warshawsky, qui pourtant ne pouvait ignorer Kandinsky, Mondrian et Delaunay, de conclure : « Matisse, Van Gogh, Cézanne, Picasso, Kupka sont les Maîtres de l'ère nouvelle. Kupka cherche à produire les mêmes impressions émotives que celles qu'inspire la musique. En peignant, il ajuste ses couleurs sur toute la surface de la toile comme pour convertir la sensation colorée en symphonie musicale. »

On voit ici comment fut justifiée l'appellation d' « Orphisme » donnée par Apollinaire aux premières manifesta-



KUPKA. Disques rouges et bleus. Peinture. 1911

(Galerie Louis Carré).

tions diverses. Il brûle de mener à l'extrême toutes les possibilités de l'aventure abstraite qui est son aventure. Kupka n'est issu ni du Cubisme, ni du Fauvisme. Il passe directement de la figuration à l'abstraction. La toile *Nocturne* (1910), par la disposition des touches de couleur, apparente cette recherche à l'impressionnisme. Le portrait de Follot (1910), celui de Madame Kupka (1909-1910) précèdent les plans verticaux; la recherche se précise, se dégage de l'impressionnisme pour arriver à des toiles comme *Trois bleus trois rouges* (1913) ou *l'Architecture philosophique* (1913-1919-1923). Dans le même temps Kupka expose ses premiers disques, puis *la Fugue*, précédée des études, — période des vibrations dégradées, lyrique et d'un onctionisme exubérant qui a été trop exploité et vulgarisé par les décorateurs de l'époque.

De 1924 à 1930 : une série de toiles qui pourraient se rattacher à l'étude des disques, mais qui s'inspire plus directement du machinisme, — rouages et pistons —, complication, intensité et précision d'une vie mécanique. Période des jazz en 1928.

Dans cette profusion, cette richesse, deux grandes voies semblent guider l'œuvre : la recherche délirante poussée au paroxysme et régie par le mouvement, le cercle et le sens giratoire, et qui trouve sa synthèse dans la dernière œuvre de Kupka. D'autre part, les recherches qui aboutissent aux plans verticaux d'où le cercle est exclu, où règnent la droite et l'oblique, et qui ont un caractère ascensionnel, période que l'on peut considérer comme la plus importante et la plus féconde.

Le choix qu'avait fait Kupka des deux dernières toiles exposées au salon des Nouvelles Réalités correspond bien à ses deux tendances principales. L'une est datée de 1913, l'autre de 1957. Elles sont comme le testament, l'inspiration la plus pure et la plus haute de ce grand précurseur de l'art nouveau.

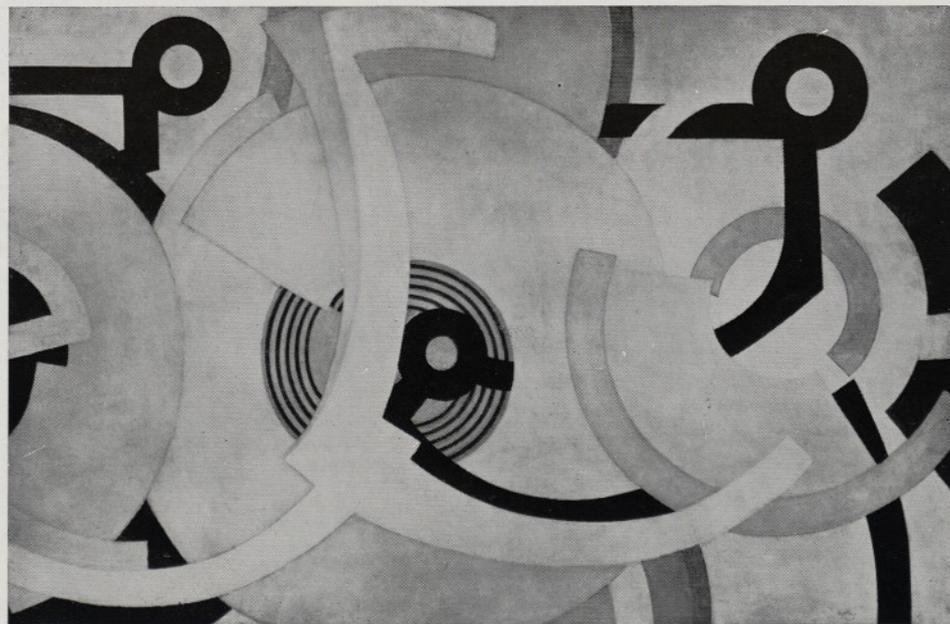
RENÉE BOULLIER

KUPKA. Divertissements. Peinture, 1935 Cm. 60×92

(Galerie Louis Carré).

tions de l'art abstrait. Kupka, notons-le, s'en est défendu comme du terme d'Abstrait.

Mais pour en revenir au fait important en ce qui concerne les premiers pas de cet art abstrait : l'exposition de la *Fugue en deux couleurs* (2 m sur 2 m 30) et de la *Chromatique chaude* (1 m 05 sur 1 m 05), deux des œuvres maîtresses de Kupka, eut lieu en 1912. Elles sont précédées d'une cinquantaine d'études de toutes dimensions, sur toutes sortes de matériaux (collection acquise par le Musée d'Art Moderne de New-York). Et il faut bien penser que ce travail ne s'est pas fait en un jour. Certes, par son extrême pureté Mondrian pose un accord juste, tellement juste que son œuvre toute entière peut vivre de cet équilibre unique et magistral; Kupka, lui, est taillé pour la symphonie, il ne se contente pas d'un résultat partiel, il ne s'attarde pas dans la contemplation de sa trouvaille. Sa recherche fuse dans des direc-



# L'ART EN ISRAËL

Dans ce pays neuf, établi sur des traditions millénaires, où toutes les activités prennent leurs sources de vie dans la Bible, l'art, lui, n'a pas d'origine nationale, car il n'y a jamais eu d'art juif. L'art israélien est un *fait nouveau*, apparu depuis la création de l'État, et qui est basé uniquement sur la culture européenne. L'art est né, et il est devenu une *nécessité*. Ici, chacun a soif de saisir, de comprendre tout ce qui représente une valeur artistique.

Budko, Juif polonais, créa dès 1910 l'École Bezalel, à Jérusalem, qui est devenue la première école nationale d'art. On y enseigne l'art graphique ainsi que les multiples formes de l'art artisanal. Schatz a succédé à Budko et a employé tout son effort à élaborer un enseignement efficace pour la jeunesse. Avant tout, pas de forme fixée, statique. Toute figuration est considérée comme une antithèse de l'élément spirituel.

Ce mouvement artistique s'est montré si fécond que de tous les pays européens sont arrivés de nouveaux artistes, et ceci dès les années 1919-1920. Zaritsky, né en Russie en 1891, s'est fixé en Israël en 1923. Son œuvre, couronnée par le Prix National, témoigne d'une vitalité extraordinaire jointe à une sensibilité très fine. Invité par Sandberg, directeur du Musée municipal d'Amsterdam, il a exposé avec succès dans cette ville, puis a fondé, peu après, le groupe « Horizons », qui devait bouleverser toute la vie artistique israélienne.

Cette vie artistique, notons-le bien, n'est pas réservée à une élite. Tout le peuple participe à l'œuvre des artistes. C'est ainsi qu'un jeune officier parachutiste, Giora Novak, son service militaire terminé, se consacre à l'art tout en étant berger. Le travail est un honneur, et l'artiste refuserait un privilège qui l'isolerait. Argov, qui a quitté Israël après la guerre de libération pour venir s'installer à Paris, sort également d'un kiboutz. Il a peint des marines, des paysages et quelques nus nostalgiques. Il est un village où ne vivent que des artistes : Ein-Harod, fondé par des peintres célèbres, parmi lesquels Janko, ami d'Arp et de Tzara. Situé non loin de Haïfa, Ein-Harod possède ses galeries, ses ateliers, ses musées. Zefath, entre Nazareth et Tibériade, sur la montagne de Galilée, dans un site magnifique, reste un centre de vie spirituelle vivante. Là, on étudiait jadis la Kabbale, et les artistes renouent ainsi la mystique ancienne à une mystique nouvelle, active.

Tel-Aviv, « Tumulus du Printemps », possède deux musées très modernes. Les expositions s'y succèdent, consacrées aux œuvres d'artistes soit israéliens, soit européens et américains, ainsi qu'à Jérusalem, d'ailleurs, et à Haïfa. Les produits de l'activité artistique des kiboutz sont exposés au musée de Hein-Harod. Il n'existe pas à vrai dire de galeries commerciales, mais des galeries attribuées à des groupes sociaux et à des

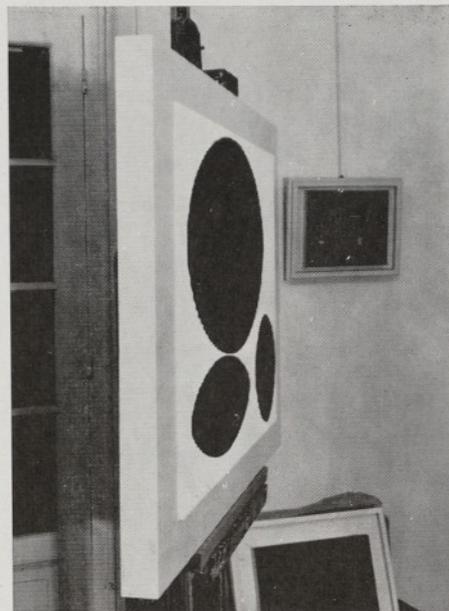
mouvements culturels. « Horizons Nouveaux » reste un des groupes les plus actifs, et la peinture y est franchement abstraite.

Ce monde subit fortement l'influence de Paris. Tout peintre israélien y a vécu de nombreuses années et est resté sensible à son charme. Parmi les peintres qui vivent actuellement à Paris, citons Neymann et Lea Nickel. Nombreux sont ceux qui, comme Castel et Okski, témoignent dans leur œuvre de l'influence de l'art français. Revues et journaux de France s'arrachent, et Yona Fischer commente régulièrement l'actualité artistique de Paris dans la presse israélienne. Israël a naturellement répondu à l'invitation de M. Cogniat et, à la Biennale de Paris nous retrouvons Arikha, Agam, Alima, Barel, Bartmesser, Bonneh, Novak, Ofek, Sharir, Uri. Malheureusement, M. Kolb, qui avait préparé la salle israélienne, est mort subitement à la mi-septembre. Directeur du Musée de Tel-Aviv, il a contribué de façon magistrale à la vie artistique de son pays.

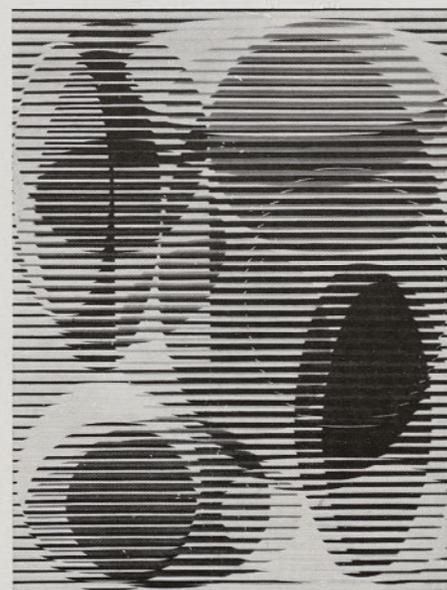
La céramique connaît en particulier une très grande vogue, et elle montre une grande diversité; les Juifs du Yemen ou d'Iran, par exemple, gardent leurs traditions ancestrales, qui se mêlent à des éléments orientaux, car dans les objets utilitaires, les thèmes anciens restent très vivants. L'art devient peu à peu plus personnel, mais on ne peut parler de style car, avant tout, l'art israélien se caractérise par une *puissance de germination* constamment renouvelée, où toute une poésie reste latente. Et dans ce pays où l'on entend les psalmodies en hébreu, où les danseurs se dressent ondoyants et purs contre le bleu profond du ciel, sur les murs, un jeune peintre comme Agam, se libère de toute tradition, afin de créer un autre monde et de nouvelles valeurs, tout comme le fit Chaam... Cet état neuf, jeune devient-il une terre promise de l'art?

CLAUDE RIVIÈRE

Y. NEIMAN. Composition.



AGAM. Tableau en mouvement.  
Deux positions. (Biennale de Paris).



# L'ART BRUT A VENICE

Vence est une petite ville charmante, animée, mais conservant quelque chose de provincial, un peu en retrait de l'écorce niçoise et cagnoise, et étrangement séparée de Saint-Paul dont elle n'est pourtant qu'à quatre kilomètres. Quelques peintres y habitent, dont Jean Dubuffet, et une galerie, *les Mages*, y offre des expositions de jaleries indifférentes, sous l'impulsion d'un homme au désintéressement angélique, Alphonse Chave.

Précisément s'est ouverte chez Chave, voici quelques semaines, une exposition de l'Art Brut. On sait que l'Art Brut commença par désigner une collection de peintures et d'objets d'une tendance particulière, puis une manière d'organisme d'information, voué à la recherche d'œuvres nouvelles de même nature. Cela s'affirma Place Vendôme à Paris, chez Drouin, en 1947, puis dans un pavillon des Éditions Gallimard, en 1948-51. Une petite société, la Compagnie de l'Art Brut, fut fondée sous les auspices de Jean Dubuffet. Un millier de pièces fut réuni grâce au concours de personnes de bonne volonté et de médecins psychiatres, et à un peintre, Alfonso Ossorio, chez qui, en Amérique, échoua finalement la collection connue sous le nom de Collection de l'Art Brut.

Ce qu'est l'Art Brut ? A son sujet abandonnez les vieilles conventions esthétiques; ce n'est point non plus littérature, ni théorie nouvelle. C'est l'esprit qui explose en jaillissement de formes significatives. Mais attention à l'emploi de ce terme, l'Esprit. Je parlais de médecins psychiatres... entendez que dans le cerveau de l'homme logent toutes les choses du Monde avec leurs forces rendues plus étranges sous les contraintes de la raison, de la morale, de la self-défense. Toutes les correspondances par quoi se traduit la cohabitation des objets, des êtres, des idées, sont là dans un cerveau, brassées par la même sorcellerie intime, derrière un rideau magique. Intervienne une autre magie, celle de l'enfance ou celle de la folie, ou même celle d'une demi-folie surveillée par le clin d'œil de demi-tricheurs jouant sur les deux tableaux et trouvant par là-même à satisfaire une manie nourrie d'elle-même, et voilà l'art brut en fleurs. Dans l'exposition de Chave à Vence, vous pouvez saisir les divers aspects de l'Art Brut, issus de l'infantilisme, de la folie ou la manie plus ou moins dissimulée sous la tricherie. Certaines œuvres proviennent de la collection de l'Art Brut (Aloïse, Paul End, Gaston Duf, Hernandez, Juva). D'autres sont de production plus récente (Sonnenstern, Ursula Bluhm, Maître Marthe Isely) et d'autres encore sont dues à des « artistes » locaux : Ozenda, Palanc, Jacqueline B., Amede Laugier et Oddo). Dans les unes comme dans les autres l'activité créatrice se situe aux confins du plus mystérieux des mystères, là où l'Existence humaine croit pouvoir s'affirmer en elle-même, après le lâcher-tout définitif hors des millénaires de conscience raisonnée.

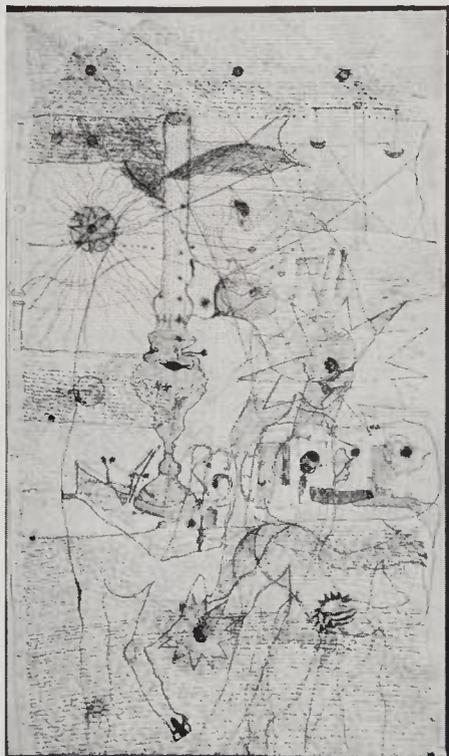
Ajoutons que le visiteur non averti hoche souvent la tête devant ces mani-

festations en murmurant : « Des fous ! » Mais averti qu'en effet beaucoup des exposants sont connus des psychiatres, il se reprend aussitôt, et admirativement il s'exclame : « Oho ! Comme c'est intéressant, Monsieur ! » — C'est beaucoup plus qu'intéressant. Mais, cher visiteur, n'est pas fou qui veut. En vain l'humanité voudrait être folle. Et c'est sa raison qui la conduira à la mort.

G. RIBEMONT-DESSAIGNES



FRANCIS PALANC. Écriturisme. Alphabet en fermitude. (Photo Colin, Vence).



OZENDA. Message et lampe. (Photo Colin, Vence).

# L'ÉTÉ A PARIS

par René Berger

Notre époque n'est guère propice à la grâce. Pourtant, il est un moyen bien simple (et peu coûteux) d'y goûter : être à Paris l'été, si possible au mois d'août. Du jour au lendemain, ou presque, les rues s'élargissent; les pavés, trop longtemps anémiques, s'épanouissent au soleil; les automobiles, rares, se muent en scarabées, dont elles prennent aussi l'allure; l'eau coule le long des trottoirs avec un bruit de source. Rendue au silence, la ville se découvre une voix d'autrefois. La grâce serait-elle affaire de saison? Que l'été prédispose au recueillement, c'est déjà beaucoup. On n'en a que plus de plaisir à aller d'une exposition à l'autre avec le loisir d'imaginer (par un supplément de grâce?) qu'on est à chacune un hôte attendu.

## SOUTINE

Au milieu de ce calme, l'œuvre de Soutine rétablit (avec quelle autorité!) le droit à l'inquiétude. Cent toiles, trois thèmes, l'opiniâtre confrontation du paysage, de la figure humaine, de la nature morte.

La déformation n'est qu'un effet de première vue. L'œuvre dépasse de loin l'expressionnisme dans lequel on prétend l'enfermer. Si l'œil de Soutine s'en prend aux apparences, jamais il ne porte atteinte au réel, qui en est la moelle. Les maisons se tordent, les arbres plient, les routes s'affaissent, quand elles ne se redressent pas d'une pièce sous le coup d'un mystérieux séisme. Le pinceau ne cède pourtant ni au désordre, ni au chaos. La violence est souverainement dominée par une volonté qui refuse le banal, sans le nier. Forcée, la nature ne se disloque pas, elle rend gorge. Ce que montrent aussi bien les poulets, les dindes et les lapins, victimes somptueuses et dérisoires que la mort ne parvient pas à détruire. Car telle est sans doute la conviction de Soutine : à ce qui a pris corps ici-bas, ni nos accommodements quotidiens, ni la mort ne peuvent enlever « l'impérissable » dont est fait, pour lui, le fond de l'être. Aussi comprend-on que les hommes et les femmes qu'il a peints échappent au sarcasme, à la douleur, à la pire torture. La main a beau s'acharner, étrécir les bustes, ou les distendre, aplatir les visages, dilater les orbites, nouer les mains ou les écarter, l'âme perce, béante. A l'amertume de la victoire se mesure le prix de la solitude, qui est le salaire de l'artiste. Monde blessé, monde crucifié que Soutine questionne, non pour se complaire au mal, non pour le dénoncer, mais pour désigner, en l'absence de toute rédemption, la non moins impérissable énigme de ce qui vit. (*Galerie Charpentier*).

## JACQUES VILLON

Combien différente l'œuvre de Villon, dont les premières aquarelles et litho-

graphiques s'attachent à dépeindre le charme d'une société que le millésime 1900 a légendairement exonérée de tout souci ! Aussi le trait se fait-il preste pour croquer les filles (leur minois niché dans la parenthèse de la robe généreuse et du prodigue chapeau) ou pour les dévêtir avec, non moins d'art. Séduction que nourrissent des couleurs subtiles dont on ne sait si elles virent à l'humour ou à l'ironie. Mais Villon n'était pas homme à se contenter. Délaissant les tréteaux du succès, *Moulin Rouge*, champ de Foire, salon, chambre à coucher, le voici qui commence, parallèlement à Braque et à Picasso, une aventure d'autant plus étrange qu'elle semblait aller à contre-courant du goût et de la raison. Il s'agissait de rien moins, pour ces artistes — on s'en est avisé par la suite, — que de frayer la voie à une vérité nouvelle. Dans sa retraite de Puteaux, Villon recourt alors de préférence à la pointe-sèche et à l'eau-forte qu'il voue entièrement au noir et blanc. C'en est fait des scènes de genre. Les formes cessent de se grouper pour l'agrément mondain de l'œil. Répudiant son rôle ancillaire, l'espace aspire avec force à la première place. Multipliant les traits, l'artiste se met donc à édifier une infinité de pyramides minuscules qui constituent désormais la trame génératrice du réel. L'objet ne se détache plus sur un fond qui lui sert de repoussoir; il s'intègre aux mailles du filet. Au lieu de cerner les contours, la ligne se mue en une énergie magnétique. La lumière se transforme à son tour. Non plus éclairage dont on peut situer la source, elle se mêle intimement au tissu spatial qu'elle innerve. Que le paysage se déploie ou que des hâleurs tirent sur la corde, le repos et le mouvement n'affectent plus des objets isolés, ils métamorphosent l'espace tout entier.

Arrachant la vie aux situations particulières dans lesquelles on se plaît à la localiser, le cubisme redécouvre à sa manière le sens de l'universel. Purifié, l'œil n'attend plus de l'art qu'il le charme, mais qu'il l'engage sur la voie de la connaissance. L'itinéraire de Villon est un pèlerinage aux sources. (*Bibliothèque Nationale*).

## L'ÉCOLE DE PARIS DANS LES COLLECTIONS BELGES

Ce genre d'exposition peut prêter au malentendu. Que faut-il entendre exactement par « École de Paris » ? L'appellation n'est-elle pas abusive ? N'importe, passant outre à la polémique, il reste que l'exposition proposée par le Musée d'Art Moderne est d'un grand intérêt. Elle nous permet de voir des œuvres que nous ignorions (ou que nous ne connaissions que par la reproduction); elle nous instruit du goût des collectionneurs. Sur ce point, Jean Cassou remarque que : « d'une façon générale, une visite des collections belges ne laisse pas de nous faire sentir une prédilection pour tout ce qui est, dans l'art de peindre, couleur, effusion, rêve et fantaisie, impulsion du génie, énergie vitale poussée à l'extrême, spontanéité passionnée ». L'observation



SOUTINE. Poulet sur fond bleu. Peinture. 1925.  
Coll. part. (Gal. Charpentier).

Exposition Villon à la Bibliothèque Nationale.



ne manque pas de pertinence. Pourtant, même si le cubisme n'est guère représenté, il ne me semble pas qu'on puisse assigner de direction très précise au choix des collectionneurs belges. De Bonnard à Sam Francis, c'est la qualité des œuvres qui les guide. Le trait mérite d'être relevé. N'est-ce pas la preuve que l'art est devenu de nos jours un phénomène assez général pour que la distinction des frontières aille s'effaçant ? Cela dit, il vaut la peine de s'arrêter longuement devant certains ensembles qu'illustrent les noms de Bonnard, Matisse, Braque, Dufy, Chagall, Rouault, Léger. A part une toile (précisément cubiste), Picasso n'est guère représenté, ce qui surprend un peu. Kandinsky ne paraît pas davantage avoir gagné l'adhésion des collectionneurs belges. Les peintres de la nouvelle génération sont mieux en place. Hartung et Soulages, Vieira da Silva et Poliakov se partagent des faveurs dont on apprécie la légitimité. La salle des abstraits géométriques se contente de brouiller la rétine. Heureusement que la précédent Miró et Max Ernst qui tous deux ont su réserver leur droit au rêve et à la fantaisie (Dali a beau se hisser sur des échasses, il reste au-dessous de la toise). Le choix des œuvres les plus récentes semble quelquefois éclectique. A côté de Dubuffet, de Wols et de Fautrier, Mathieu fait figure de tout ce qu'on veut, sauf de peintre. Mais je cède au parti pris alors que l'exposition, plus sagement, invite à revoir ce qu'on aime. (*Musée National d'Art Moderne*).

## LA SCULPTURE

Près de soixante sculpteurs annoncés ! Le seuil de la galerie franchi, mes craintes ont disparu. Les œuvres sont présentées avec un tel tact qu'elles ne donnent pas l'impression d'encombrement, encore moins celle, souvent si pénible, d'échantillonnage. Paradoxalement, le sentiment de l'unité l'emporte. De quelle unité ? Il est bien difficile de le préciser quand on passe de Duchamp-Villon à Brancusi, de Giacometti à Penalba, de Jacobsen à Hajdu... Et pourtant on ne peut se défendre de déceler quelque chose d'in-définissable qui les lie.

Telle qu'elle a été élaborée depuis des millénaires, la figure humaine semble bien déchue de sa royauté. Seuls la rappellent encore Boccioni, dont le futurisme est déjà un défi à la tradition, et Laurens, dont la grâce est comme un adieu au passé. Les sculpteurs d'aujourd'hui répudient l'accord classique de l'homme et de la nature. Les uns, Duchamp-Villon, Giacometti, Chadwick, Richier, Reinhold d'Haese, Muller et même Miró semblent refouiller le limon originel pour mettre à jour des germes oubliés que notre époque découvre et qui, promus à la vie, oscillent entre l'homme et l'animal. D'autres (est-il arbitraire de ranger parmi eux Gilioli, Hajdu, Brancusi, Arp, Signori ?) cherchent dans le volume, la matière précieuse, l'arrondi des formes, une loi d'harmonie héritée de quelque lointain Pythagore. Un troisième groupe paraît sollicité par le mouvement, qu'il prenne l'aspect de la mécanique stable chez



VILLON. Une gravure.

LÉGER. Trois femmes (Coll. Graindorge, Liège).



VIEIRA DA SILVA. Composition  
(Coll. F. Graindorge, Liège).



RENÉ BERGER

Jacobsen, ou celui de l'équilibre chez Pan, ou que, libéré, il frémit entre les pales d'un Calder quand il ne devient pas aspiration tourmentée dans les vrilles de Sjöholm. Où situer encore les œuvres de Noguchi, chez le premier, se gonflent des forces de la terre tandis que chez la seconde, ce sont les forces du ciel qui les hisse vers le haut, ailes battantes? Il serait vain de dénombrier les tendances. Diverses, elles prévalent toutes à un monde nouveau qui s'essaie à fixer, non plus le visage de l'homme, mais son secret, et plutôt qu'un espoir, sa présence apprend à conjurer. Le temps de l'adoration révolu, celui de l'exorcisme commence. (*Galerie Claude Bernard*).

#### GERMAINE RICHIER

Il est douloureux de se dire que l'exposition à la Galerie Creuzevault est la dernière à laquelle l'artiste ait assisté. Encore longtemps retentira à nos oreilles le bruit de ce grand arbre abattu en pleine sève. (Qui plus que Germaine Richier tenait à la terre par la puissance des racines, l'étendue des frondaisons?) Je me rappellerai toujours ma visite en 1956 au Musée d'Art Moderne. Le mot d'exposition paraît bien faible pour désigner ce qui s'y passait. Dans un silence seigneurial établi aux lisières du temps se dressait un peuple de créatures qui frappaient de stupeur. Toutes semblaient hésiter au seuil de l'existence, rendant plus formidable le moment où elles y prendraient pied. La vie muette craquait de toutes parts, roidissant une échine qui était encore un tronc, tordant un bras à peine dégagé de la branche, comme si la matrice originelle, broyant pêle-mêle les semences, refusait de déclarer les êtres, ainsi qu'il est dit dans la Genèse « chacun selon leur espèce ». Germaine Richier surprenait la vie entre le chaos et la création, au moment où le cerveau commençait à croître dans la tête de l'homme et que l'homme ne se distinguait pas encore des forces paniques qui l'irriguaient. Dirais-je, au risque de ne pas être cru, que je dus faire preuve de courage pour m'approcher de l'*Orage* et de l'*Ouragane* qui, couple élémentaire, réunissaient en eux la germination du monde, le déchaînement des éléments, et que, m'étant détourné pour échapper à leur prise, je la sentis encore longtemps sur ma nuque. Les créatures de Germaine Richier, — je l'appris dans ma chair, — ne sont pas des objets d'art. Découpant dans l'espace un lieu qu'elles s'arrogent et dont il est interdit de franchir la limite, elles proposent à distance le jaillissement de la vie qui, tel un spasme, soudain s'empare des formes qu'il laisse pantelantes, tendues jusqu'à l'agonie par le besoin de naître enfin. La vie est peut-être ce premier sursaut qui, libérant toutes les énergies d'un seul coup, se consomme instantanément avant de s'accomplir dans une espèce. Rendons grâce à Germaine Richier de nous avoir découvert le principe de la surrection.



R. D'HAESE. Sculpture (Gal. Cl. Bernard).

NOGUCHI. Sculpture. (Gal. Cl. Bernard).



MULLER. Sculpture. (Gal. Cl. Bernard).



MAEGHT EDITEUR

13 RUE DE TÉHÉRAN - PARIS VIII - LAB 16-43

LA LIBERTÉ DES MERS

poèmes de Pierre Reverdy  
lithographies originales de Georges Braque

\*

RÉSURRECTION DE L'OISEAU

de Frank Elgar  
lithographies originales de Georges Braque

\*

PIERRE ÉCRITE

poèmes de Yves Bonnefoy  
ardoises taillées de Raoul Ubac

\*

SUR LE PAS

poèmes de André du Bouchet  
aquatintes originales de Pierre Tal-Coat

GALERIE  
DE FRANCE

*janvier* NOUVEAU

*février* MULLER

*mars* MUSIC

*avril* PIGNON

*mai* PRASSINOS

*juin* SOULAGES

3 FAUBOURG ST-HONORÉ  
PARIS-VIII ANJ. 69-37

# ENGLISH TRANSLATIONS AND SUMMARIES

by JOYCE REEVES

## TWENTY YEARS BEFORE

by PIERRE GUÉGUEN

The review *XX<sup>e</sup> Siècle* first saw the light when the century was almost forty years old, and there are still forty years of it to run, unless there should be nuclear disintegration of the world, calendars and chronology. The review is therefore balanced between a harmoniously equal past and future, it is a personality twenty years old whose girth has been somewhat increased by the Double Number.

In our civilisation an art review still counts, if it fulfills its task correctly. Although the time for prize-givings is past, it is not perhaps out of order to ask whether *XX<sup>e</sup> Siècle* has not earned an honourable mention.

The first number appeared in 1938, developing out of the *Chroniques du Jour*, which San Lazzaro had founded ten years previously. It therefore naturally followed the same line, and strengthened it. In literature the *Chroniques* had published: James Joyce, Giorgio de Chirico, Boris Pilniak, John dos Passos, Azorin, etc. In art, Salmon had discussed Derain,

and there had been articles on Picasso by Eugenio d'Ors, on Pascin by Paul Morand, on Braque by Carl Einstein, on Utrillo by G. Charensol, on Campigli by Courthion, on Matisse by Fry. There were further articles on Cézanne's drawings, the Tintoretto of the Chapelle Saint Roch, and Chinese Mystique, by Georges Duthuit.

The new review, open to all artists of talent in all countries, to all vital tendencies in art, had the original practice of including in all its numbers some originals in colour and in black and white of the best contemporary works, and "so returning", in the words of its director, "to the fine traditions of art publication, which had been debased by too many mechanical reproductions". The first number already counted brilliant names among its contributors. Le Corbusier, architect of shock, spoke seriously of painting, that great love with which he never joked. Arp related not less seriously, and with a note of nostalgia, the story of the years 1915-20, in Zurich, where he worked with his dear Sophie Taeuber, at those first works

derived from the simplest forms, in painting, in embroidery and in papier collé. Giorgio de Chirico, at that time the idol of the surrealists and of all the poets, evoked New York: *Shop-Window City*, *City of Display*. He affirmed that in America *men and objects lose their shadow*, which explains why, a few years later, he lost his own. San Lazzaro, by showing some unsuspected jewelry by Calder, revealed that the serpent of Genesis still lives in the bracelets and necklaces of our modern Eves. In the second number, that of May 1939, Jacques Soustelle wrote of the Musée de l'Homme which had been opened to the public on the first of the month; Miró dreamed of the great studio which Sert built for him... twenty years after. I contributed a fragment of aesthetics, as in the preceding number, and a study of *Bonnard the Enchanter*.

In 1939, the review published a special number on Sculpture. Arp, Brancusi, Chauvin, Freundlich, Henri Laurens, Maillol, Ben Nicholson, Moore, Hepworth, Marini, Max Bill, Pevsner, Vantongerloo, etc. were represented.

*XX<sup>e</sup> Siècle* had given a good showing to figurative art, whose protagonists were then at the height of their success, reaping the benefits of their heroic period. But it had not neglected the two new tendencies. Abstraction and Surrealism. It published admirable pages from Kandinsky, it reviewed the last sensational Surrealist Exhibition, at the Wildenstein Gallery in Paris, and it reproduced a number of surrealist works. Today this movement still has an indirect influence on tachist and non-figurative art.

This effervescent pre-war period was soon to come to an end. It was rich in seeds which later on were to yield their harvests, it had much in common with the period at the beginning of the century when the great revolutionary movements of art sprang into being.

Soon the second World War was to disperse artists, as the first had done, but not to halt the march of art. By sculpting millions of dead throughout the earth, it demonstrated once more the horror of that academic sculpture which the great Brancusi called so justly: "a sculpture of corpses."

SOCIÉTÉ D'ART SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS  
53 RUE DE RENNES - PARIS-VI

EDOUARD LOEB GÉRANT

MAX ERNST

ARP

# BERGGRUEN

70 RUE DE L'UNIVERSITÉ, PARIS-VII



PICASSO. Le chandail jaune. Huile sur toile. 1939. 81 x 65 cm.

BRAQUE  
CHAGALL  
COURTIN  
DE STAËL  
DUBUFFET  
LÉGER  
MATISSE  
MIRÓ  
PICASSO  
POLIAKOFF

# HANOVER GALLERY

32A ST GEORGE STREET LONDON W 1

Arp  
Butler César  
Dubuffet  
Fautrier Giacometti  
Kemeny  
Marini Miró  
Poliakoff  
Scott Wols

*bissier de caro damian heath metcalf  
osborne rezvani signori*

## CONCRETE ART

by KANDINSKY

All the arts spring from the same unique root.

In consequence, all the arts are identical.

But the mysterious and precious thing is that the 'fruits' arising from the same stock are different.

The difference is made manifest by the means of each individual art—the means of expression.

In the beginning, this is very simple. Music is expressed through sound, painting through colour, etc. These things are well known.

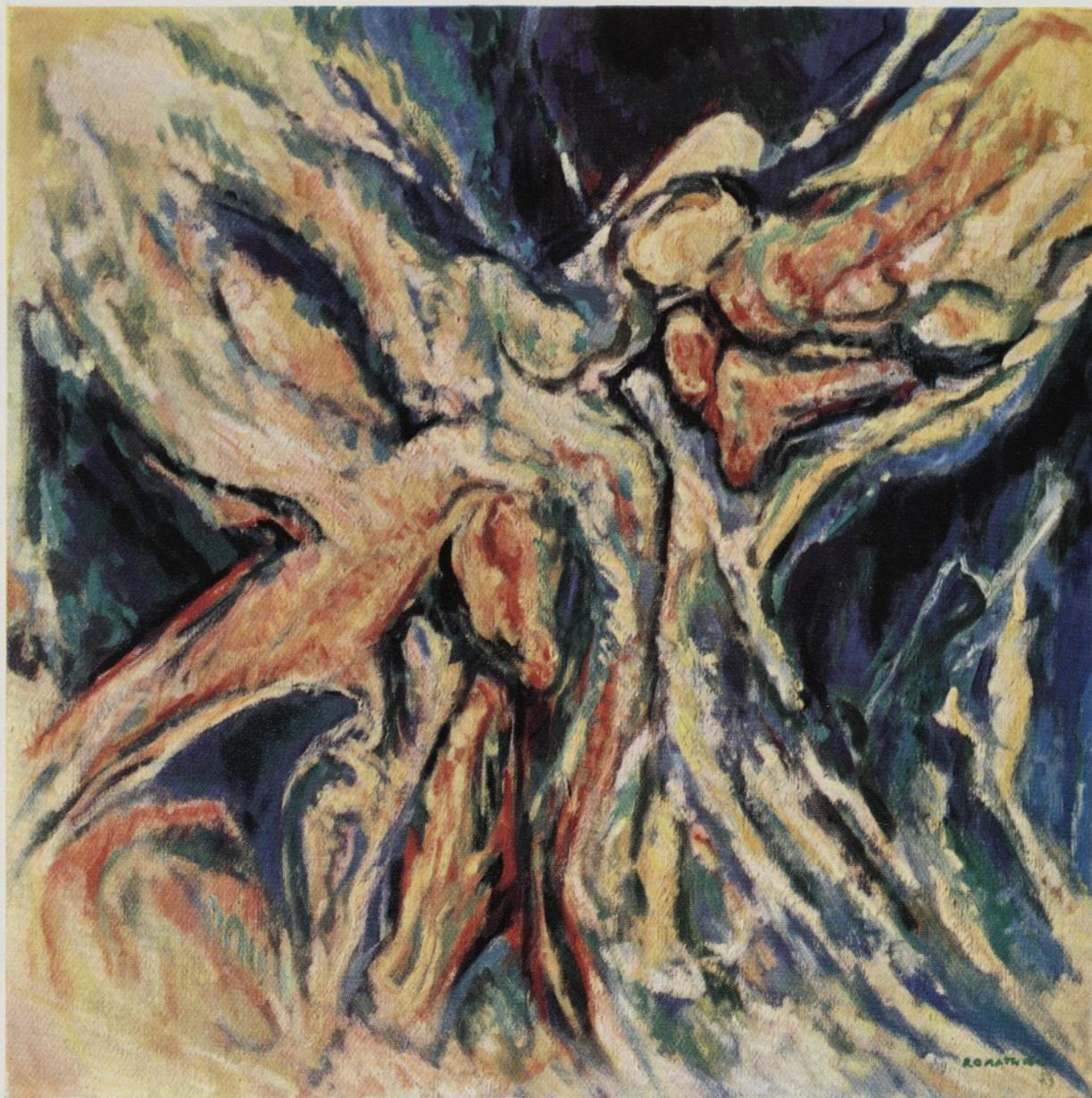
But the difference does not end here. Music, for example, organises its means (sounds) in time, and painting its means (colours) in place. Time and place must be exactly 'measured', and sound and colour must be exactly 'limited'—these 'limits' are the basis of 'balance' and hence of composition.

Enigmatic, but precise, laws of composition destroy differences, since they are the same in all the arts. I would like at this point to stress that the organic 'difference' between time and place is generally exaggerated. The composer takes his auditor by the hand, leads him into his musical work, guides him step by step, and leaves him with the finished 'piece'. The exactness is perfect. It is imperfect in painting. But!... The painter also may be a

'guide'—if he likes, he can force the spectator to begin here, to follow this exact path in his pictorial work and to 'come out' there. These are extremely complicated questions, still very little known and hardly resolved at all.

I wished simply to make the point that the relationship between painting and music is evident. But it goes much deeper than this. You are certainly conversant of the question of the 'associations' provoked through the media of the different arts. Certain scholars (particularly physicists), certain artists (particularly musicians), have long been aware that, for example, a musical note arouses the association of a precise colour. (See for example the relationships fixed by Scriabin.) In other words, you 'hear' colour and 'see' sound.

Almost thirty years ago I published a small book about this question. Yellow for example has the special capacity of 'rising' continually higher till it reaches heights intolerable to the eye and the spirit: the sound of a trumpet blown constantly higher, becoming continually 'sharper', hurts the ear and the spirit. Blue with its opposite power of 'falling' into infinite depths, develops the sounds of the flute (if it is a light Blue), of the cello (as it 'falls'), of the double-bass with its magnificent deep notes, and in the depths of the organ you 'see' the blue depths. Well-balanced



ROMATHIER. La branche. 1959.

PROCHAINES EXPOSITIONS

- |                       |  |
|-----------------------|--|
| <b>Bernard Dufour</b> | peintures vénitiennes du 26 février au 15 mars |
| <b>Kallos</b>         | cinq années de peinture du 8 au 29 avril       |
| <b>Garbell</b>        | rues de Naples du 6 au 20 mai                  |
| <b>Poncet</b>         | première exposition                            |
| <b>Cabus</b>          | première exposition                            |
| <b>Bernard Dufour</b> | à Londres, en mai 1960 aux Leicester Galleries |

**GALERIE PIERRE**  
2 RUE DES BEAUX-ARTS, PARIS-VI

# XX<sup>e</sup> siècle

14 RUE DES CANETTES - PARIS-VI  
TÉLÉPHONE DANTON 49-40



GIORGIO DE GIORGI. Sculpture en bronze, 1959.  
(Coll. Marie-Thérèse Jacomet)

ŒUVRES RÉCENTES

DE

GIORGIO  
DE GIORGI

SCULPTURES ET RELIEFS

DÉCEMBRE-JANVIER 1960

Green corresponds to the violin's middle range of sustained notes. Red (vermilion) skilfully applied, can give the impression of loud drum-beats. Etc. (*Über das Geistige in der Kunst*, Munich, 1912, pp. 64-71, published in England and America as *The Art of Spiritual Harmony*.)

The vibrations of air (sound) and of light (colour) are certainly the basis of this physical relationship.

But it is not the sole basis. There is another: the psychological basis. A problem of the 'spirit'.

Have you heard, or even used, such expressions as: "What frigid music!" or "What ice-cold painting!"? You have the impression of freezing air coming in through an open window in winter. Your whole body is uncomfortable.

But the painter and the composer have a fine opportunity, by a skilful application of warm 'tones' and 'notes', of creating the impression of warmth in their works. You feel a direct radiation.

And painting and music can, though rarely, make you quite physically sick—if you will excuse the phrase. You must also know the experience of seeming to run your finger along certain combinations of notes or colours, which 'prick' your finger, like thorns. But sometimes your 'finger' runs along the painting or the music as on silk or velvet.

And does not Violet have a different 'smell' from Yellow for example?

And Orange? and light Green-Blue? And surely these colours have different 'tastes' too? What delicious painting! The tongue begins to take its part in the work of art, the spectator and auditor taste the work. These are the five senses known to man.

Do not be deceived, do not think that you 'receive' the painting through your eyes alone. You receive it unconsciously through all your five senses.

Do you think it could be otherwise?

The word 'form' in painting does not apply to colour alone. The word 'design' is another inevitable part of the means of expression of the picture.

If we begin with the 'point' which is the origin of all the other forms, of infinite number, this little point is a living being possessing numerous influences on the spirit of man. If the artist places it well in his canvas, the little point is satisfied, and the spectator is content. It says: "Yes, here I am—do you hear my small note necessary in the grand 'chorus' of the work?"

And how painful it is to see this little point in the wrong place! You feel you are eating a meringue with the taste of pepper on your tongue. A flower with the odour of decay. Decay—that is the word. The composition becomes decomposed. It is death.

## GALERIE RAYMONDE CAZENAVE

12 RUE DE BERRI - PARIS VIII



en exclusivité

ABBOUD

OSCAR GAUTHIER

WENDT

en permanence

BORÈS

BRYEN

LANSKOY

Have you noticed that although I have been talking for a considerable time about painting and its means of expression, I have not yet said a single word about the 'object'? The reason is simple: I have been speaking of essential, that is to say inevitable, pictorial means.

It will never be possible to paint without 'colours' and 'design', but painting without an 'object' has existed in our century for more than twenty-five years.

The object may be *introduced* into a painting, or not.

When I think of all the debates about this 'not', debates which started almost 30 years ago and which are not yet entirely over to-day, I am aware of the immense force of 'habit', and at the same time of the immense force of that painting called 'abstract' or 'non-figurative', and which I prefer to call 'concrete'. This art is a 'problem' which many have wished to 'bury', which they have considered definitely resolved (naturally in the negative sense), but which will not stay buried.

It is too much alive.

There are no longer any problems of impressionism, of expressionism (the Fauves!), nor of cubism. These 'isms' are already put away in various pigeonholes in the history of art. The pigeonholes are numbered and docketed. The debates are closed.

That is past history.

But there is still no end in sight to

the debates about 'concrete' art. 'Concrete' art is in full development, especially in the free nations, and the number of young artists who are partisans of this movement is increasing in these countries.

To the future!

Paris, January 1938.

#### MY WOOD ENGRAVINGS

by KANDINSKY

For many years I have been in the habit of writing 'prose poems' from time to time, and sometimes even 'verses'.

For me, this is a 'change of instrument'—the palette is laid aside and the typewriter takes its place. I say 'instrument', because the force which impels me to work remains unchanged—that is to say, an 'interior pressure'. It is this pressure which has caused these frequent changes of my instrument.

I well remember, when I began 'making poems', I knew that I should become 'suspect' as a painter.

The painter used to be looked at askance when he wrote—even when he wrote letters. He was almost expected to eat not with a fork, but with a paintbrush.

It was a time of severity, full of strict 'divisions', very simple in its logic. The theoretician thought without being able to paint, and the

# G I M P E L F I L S

## British Sculptors

ADAM	HEPWORTH
CARO	MEADOWS
DALWOOD	THORNTON

## British Painters

ADLER	GEAR
BLOW	HAMILTON FRASER
COOPER	LE BROCCQUY
DAVIE	LANYON
	BEN NICHOLSON

## American and European Painters

APPEL	LEVEE
BISSIÈRE	RIOPELLE
BOGART	HASSEL SMITH
FRANCIS	SOULAGES
HARTUNG	STAMOS
	WOLS

50 SOUTH MOLTON STREET, LONDON W1, MAY 3720

# GALERIE RIVE DROITE

## EN PERMANENCE

### œuvres dada et surréalistes

MARCEL DUCHAMP LÉONOR FINI  
VICTOR BRAUNER DALI PICABIA  
MAX ERNST MAN RAY MAGRITTE

### œuvres de peintres américains et européens

GEORGES MATHIEU FAUTRIER TOBEY  
FOLDES APPEL WOLS SAM FRANCIS

23, RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ - PARIS-VIII

# ZOLTAN KEMENY

ŒUVRES RÉCENTES



KEMENY. Sept. Cuivre. 164 x 156 cm. 1959

GALERIE PAUL FACCHETTI

17 RUE DE LILLE - PARIS

painter was expected to paint without being able to think.

It was the time of 'analysis', of special skills divided into separate compartments, with 'frontiers' which were not to be crossed. A state in which the place of 'specialities' is taken to-day by the different nations and countries. Strict division has passed from the realm of the 'spirit' to that of 'realities'.

This 'analytic world' in art, in science, etc., has been profoundly shaken; to-day these points of view have been practically scrapped. It is unwise and unfortunate to close our eyes to certain facts (they could be called 'events') which surround us and which push us towards the liberty of synthesis. So much the worse for those who would like to bar the way.

It would however be too optimistic to believe that the day of analysis is over and has completely given way to synthesis. It is still far from over, and it hinders the development of the little root of synthesis. Never mind! All 'facts' and all 'events' develop slowly—the root must have time to grow deep, to gain the strength necessary to feed the plant. A short root means a short life for the plant. And there is no difference between the natural plant and the plant of Nature.

My book *Klaenge* appeared at Munich in 1913 (published by R. Piper & Co.). It was a small example of a

synthetic work. I wrote some poems, and 'decorated' them with numerous colour and black-and-white wood engravings. My publisher was rather sceptical, but all the same he had the courage to bring out a de luxe edition; with special print, transparent hand-made Holland paper, an expensive binding with gold lettering, etc. In short, a de luxe edition of 300 copies signed and numbered by the author. His courage was perfectly rewarded, the book was soon sold out.

According to our contract, neither he nor I had the right to bring out a new edition. Therefore I can only publish fragments of the book.

Here are six wood engravings.<sup>1</sup> In these engravings as in the poems may be found indications of my development from the 'figurative' to the 'abstract' ('concrete' according to my terminology, which I believe to be more exact and more expressive than the usual).

The largest of the three engravings in colour dates from 1908 and did not appear in the book.

Twenty-five years—according to statistics, that is sufficient time for a new generation to come into the world and to mature.

I am happy to show my past efforts to this new generation.

Paris, June 1938.

1. Only one is reproduced here.

*George Wittenborn, Inc.* and  
The Falcon Press again offer unusual  
new art publications :

### *The Worlds of Kafka and Cuevas*

An unsettling flight to the fantasy world of Franz Kafka by the Mexican artist José Luis Cuevas (Bienal prizewinner, Brazil). 40 pages. 20 large drawings. Introduction by José Gomes-Sicre. 1000 copies, signed, (descriptive circular on request). \$25.00

### *Doorway to Brasilia,*

by A. Magalhaes and E. Feldman.  
Foreword by John Dos Passos, texts by Oscar Niemeyer, Lucio Costa, J. Kubitschek. 40 pages, 8 foldout pages, 15 color illustrations. \$12.50

*Architectural Forum* says : « Of interest both to those who want to capture the spirit of Brazil's capital experiment and to those who value imaginative printing. . . admirable ! »

*Joyce and George Wittenborn extend to the Editor and readers their best wishes for 1960.*

1018 MADISON AVENUE

NEW YORK 21, N.Y.

# GALLERIA POGLIANI

ROMA  
**PG**

OCTOBRE 1959

## MASTROIANNI

DÉCEMBRE 1959

## SANTOMASO

JANVIER 1960

## CORPORA

36 VIA GREGORIANA

**galleria**

**BLU**

**milan - via andegari 12**

*En exclusivité :*

**BURRI**  
**FONTANA**  
**VEDOVA**

*Sculptures de :*

**GARELLI**  
**SOMAINI**

**BONNARD**  
**THE ENCHANTER**

by **PIERRE GUÉGUEN**

In this gallery in the Rue la Boétie there were some nudes by Bonnard. The paintbrush which had caressed them certainly had not the sensuality of Renoir's brush, but it had the same good craftsman's conscience, the same simple frankness, tender and profound.

A portrait of a young girl bore witness to the relationship of the two painters, through its fleshy, swollen treatment, although Bonnard had not adopted the sustained, almost capillary, texture of Renoir. The important aspect of their affinity lies less in any influence of the older on the younger artist than in their attempt to realise an interpenetration of the bodies and the atmosphere, to create an atmosphere of the body, as it might be called, a luminous confusion, a coloured magma, result of pure painting.

In my first rapture I felt myself in the presence of some earthly paradise, where colours ripened unctuously into forms. It was a true earthly paradise! The game had been played out, thousands of years ago; the apple of knowledge was overripe; the picture represented simply a bourgeois drawing-room, such as Vuillard, for example, has painted so often.

Although Vuillard became the colour

photographer of this cosy world which has no feeling for art, but for 'good houses', good makers, expensive, guaranteed merchandise, he did bring off certain successes which force respect. But what complaisance in faithful fidelity to a ready-made décor; what dreary, maniac cleverness in his treatment, burdened with detail and almost empty of soul. His interiors are already curiously dated, and Vuillard will remain the master of the wall-paper, the overmantel, and the frightful fringed lampshade.

It was one of these drawing-rooms that Bonnard too had painted. No old-fashioned knicknack was lacking. But by some strange magic this pre-war bric-à-brac was turned into mysterious forms: water, angels, trees? The picture seemed made of waves of colour, in which were swimming the recognisable forms of the upright piano, the pianist, the porcelain lamp, like foliage in the heart of a transparent cameo. All this art, poetry, vibrant love, played with surprise and gratitude on the violin of the soul.

Bonnard is one of those painters whose palette shines with the seven vials of the solar prism. Therefore he should be compared less to Vuillard, whose colours are always dirty, than to a very different artist: Henri Matisse. These two indeed are the musicians of colour, while the impressionists of the Monet

## **THE CONTEMPORARIES**

992 Madison Avenue

New York 21

### **Representative works by :**

HENRI-GEORGES ADAM  
JOSEF ALBERS  
HAROLD ALTMAN  
JOSÉ DE CREEFT  
AGENORE FABBRI  
PHILIPPE HIQUILY  
MAURICIO LASANSKY  
RICARDO MARTINEZ  
ROY MOYER  
ENRICO PONTREMOLI  
SERGIO ROMITI  
MARIO SIRONI  
PETER TAKAL  
SERGIO VACCHI



Rétrospective exposition Dubuffet. 1959.

balthus, dubuffet,  
giacometti, butler,  
le corbusier, miró,  
millares, macIver,  
riopelle, saura,  
roszak, tanguy

pierre matisse gallery, 41 east 57 street, new york

# ALBERT LOEB GALLERY



LANSKOY. Pelouse Rouge. 1956

## *Paintings by*

MAX ERNST  
VIEIRA DA SILVA  
BRAM VAN VELDE  
LANSKOY  
LAPICQUE  
BERNARD DUFOUR  
BORES  
ALECHINSKY  
KALLOS  
MACRIS  
ROMATHIER

## *Sculptures by*

ARP  
GILIOLI  
ROBERT MULLER

12 EAST 57<sup>TH</sup> STREET, NEW YORK 22, N. Y.

school were nothing but its pastry-cooks. Among modern painters, since Cézanne, they are the two artificers of light.

Bonnard was the painter of intimacy, faithful to forms: interiors, gardens, landscapes, people. But without deforming reality, simply by magnifying it, he has to some extent transfigured it; that is to say he has attained the real aim of deformation. He has created transferences, pictorial metaphors, so that a wall is as beautiful as a sunset, or a flower-bed seems a celestial pavement, or a humble kitchen the antichamber of paradise. His best works win the heart by their festive tenderness, their rich innocence.

### THREE ENGLISH SCULPTORS

by SIR HERBERT READ

In comparison with our painting, modern English sculpture occupies a relatively high place in the contemporary art of the world. England is not, alas, a country which is naturally associated with the art of sculpture; since the Middle Ages we seem to have lost that particular kind of plastic sensibility. It may be that we are returning to it, after such a long fallow period, with renewed vigour and original conceptions. The three sculptors whose work is illustrated in these pages are

not the only ones who have contributed to this revival, but between them they represent a completely new sculptural front, a research for fundamental laws of plastic creation. Henry Moore was born in 1898 at Castleford, a small mining town in the county of Yorkshire. He received a thorough training in academic schools, and even now, in his own teaching, insists on the same kind of training, much to the disappointment of some of his students, who go to the school where he teaches hoping to find a short cut to modernism. But his real strength is derived from two principles: truth to material and truth to natural forms. He himself has expressed the first principle in words which cannot be bettered: "Every material has its own individual qualities. It is only when the sculptor works direct, when there is an active relationship with his material, that the material can take its part in the shaping of an idea. Stone, for example, is hard and concentrated and should not be falsified to look like soft flesh—it should not be forced beyond its constructive build to a point of weakness. It should keep its hard tense stoniness. "As for the second principle, he writes: "The human figure is what interests me most deeply, but I have found principles of form and rhythm from the study of natural objects such as pebbles, rocks, bones, trees, plants, etc. "

ARCHIPENKO  
AUSTIN  
BOMBOIS  
BRAQUE  
CALDER  
CHAGALL  
DUFY  
EVE  
GRIS  
LEGER  
MATISSE  
MIRO  
MODIGLIANI  
PASCIN  
PICASSO  
ROUAULT  
SOUTINE  
UTRILLO  
VIVIN  
VLAMINCK



PICASSO. Huile sur toile. 1947  
125 X 105 cm

## MODERN MASTERS

### PERLS GALLERIES

1016 Madison Ave. (78-79 Sts) New York 21  
Telephone: TR 9-7440



## GALLERIA DEL NAVIGLIO

45 RUE MANZONI - MILAN

ARP  
BACCI  
BALLA  
BRAUNER  
CALDER  
CAMPIGLI  
CAPOGROSSI  
DUBUFFET  
FONTANA  
GENTILINI  
JORN  
MATHIEU  
RIOPELLE  
SCANAVINO  
TOBEY

DIRECTEUR: CARLO CARDAZZO

# kleemann galleries, inc.

11 east 68<sup>th</sup> str. new york 21, n.y.

JANUARY-FEBRUARY 1960

## MASTROIANNI

SCULPTURES

European Address: Hohenschaeftarn near Munich - Phone: Ebenhausen 875

### catherine viviano gallery

#### Americans and Europeans

AFRO  
BECKMANN  
BIROLI  
CARLYLE BROWN  
CREMONINI  
DAVIE  
FRANCESCONI  
LANYON  
MINGUZZI  
MORLOTTI  
PERLIN  
RICE  
ROSENTHAL  
SAGE

42 EAST 57 ST. NEW YORK

An academic sculptor might make a similar statement of his aims, but the difference is that Moore is interested, not in the accidental phenomena which we call "nature", but in the process which we call "growth". This impulse in organic life is shaped by certain physical laws which give the materials of life their individual and inevitable forms. Form is appropriate to material. In creating new forms, art must follow the natural laws which give rhythm, proportion, symmetry and asymmetry, to the basic materials of the universe. Art is a translation of forms; generally a translation of forms in impermanent materials (flesh, for example) into permanent materials (wood or stone). In the process of translation, a compromise must be effected, so that flesh is made to obey the formal laws which are appropriate to wood or stone. The spirit is the same, but the embodiment is new.

Barbara Hepworth comes from the same part of the country as Henry Moore, and for some time her work followed the same "organic" tradition. But more recently she has developed a distinct style of her own which might be called "inorganic"; that is to say, the prototypes for her formal conceptions are found in crystals and mathematical figures rather than in living growths. Sometimes she gives titles to her carvings which indicate their geo-

metrical relationship—for example, "Helicoids in sphere". But this distinction must not be pressed too far, because her forms are never rigidly geometrical; they always betray a sensibility towards the material which is decidedly organic. It would perhaps be simpler to say that whilst Henry Moore's sympathies tend in the direction of surrealism, those of Barbara Hepworth tend towards constructivism.

Ben Nicholson, the third sculptor illustrated here, is primarily a painter, but in his exploration of surface relationships he began, about 1933, to incise the ground of the panel and then to remove complete layers to the depth of 1 to 10 mm. This development was accompanied by a retreat from colour, until finally the artist was satisfied with white alone, and obtained his effect from the variation of tone due to different levels and from the play of light on these uneven surfaces. Relief sculpture is, of course, nothing new in the history of art, and Nicholson has only explored, in the realm of abstract proportions and relationship, the values which sculptors like Agostino and Desiderio realised in their naturalistic reliefs. But it is a distinct contribution to the modern movement, and has been carried to a degree of subtlety and refinement which make it one of the most original achievements of our time.

TORRES GARCIA

by JEAN CASSOU

The imperialist expansion of Abstract has become such that historians and critics must now search out its origins, fix the date of the first events, uncover the faces of the originators and also of certain artists who, although they are not the first in the chronology of the movement, hold nevertheless a position in it which has not yet been sufficiently recognised. Such is the case with Joaquin Torrès Garcia. A movement of such richness and diversity is not born at a single stroke, as if by the action of an inventor suddenly crying "Eureka!" In various parts of the world certain artists, each alone with himself, and having no communication with the others—and also, without any immediate influence on the rest of the artistic production of that moment—have had an experience which caused them to contribute to the vast phenomenon which has come by degrees to be called the Abstract. And it is possible that, for some of these artists, this experience came several years after the very first beginnings,—but in such conditions of isolation that it must be granted that the exact date is of no importance, and that the value and intensity of the experience must be considered as the relevant issue. Torrès Garcia does not belong to the prehistory of

Abstract: this does not however detract from his right, in his own corner, in his conscience, on his own hearth, at a certain moment in his personal adventure, to be called one of the creators of Abstract. In this respect he is now coming into his own.

If it is important to stress the absolute solitude in which a creative experience of this nature can come into being, no better example could be found than Torrès Garcia, an essentially solitary man. As some have called themselves 'private philosophers', so Torrès Garcia, using the same existentialist language, could have called himself a private artist. Certainly in his youth he was exposed to the influences of the times. At the age of seventeen he exchanged his native Uruguay for the *fin de siècle* Barcelona; there he came into contact with the turmoil of subversive ideas, discoveries, and prevailing fashions, and particularly with the powerful presence of the prodigious, extravagant Gaudi. There also he learned to know the Mediterranean, and it is hardly surprising that in his first works, which were frescoes, he betrayed the influence of a certain neo-hellenism fostered by the universal notoriety of Puvis de Chavannes. There is a tendency in contemporary research on the last years of the European 19th century to overlook the influence of Puvis de Chavannes. A close examination,

## saidenberg GALLERY

Americans & Europeans

BRAQUE  
DA SILVA  
DUMITRESCO  
FEININGER  
FINK  
GRIS  
HARTUNG  
KANDINSKY  
KANTOR  
KEPES  
KERMADEC  
KLEE  
LAURENS  
LÉGER  
MANESSIER  
MASSON  
MIRÓ  
MOORE  
PICASSO

10 EAST 77 STREET NEW YORK, N. Y.

# ALEXANDER IOLAS GALLERY

123 EAST 55 TH STREET, NEW YORK 22

PHONE PLAZA 5-6778

### EXHIBITIONS OF PAINTINGS BY

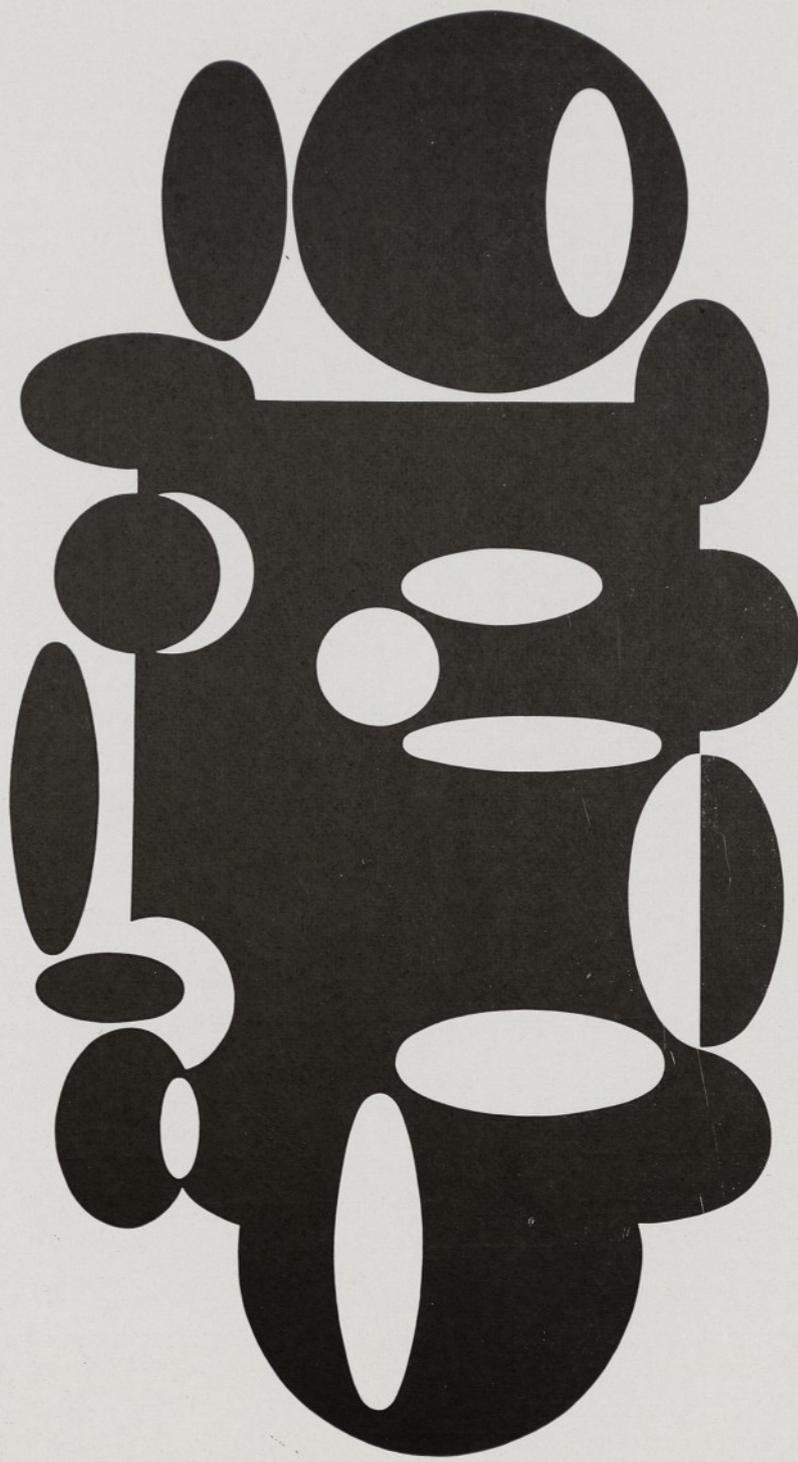
MAX ERNST RENÉ MAGRITTE VICTOR BRAUNER  
MATTA WIFREDO LAM GHIKA MAN RAY  
LOUIS FERNANDEZ ROBERTO CRIPPA OSBORNE  
LEON KELLY LAUBIES

### SCULPTURE BY

POLYGNOTOS VAGIS PERICLE FAZZINI TAKIS

### WORKS BY

PICASSO BRAQUE MATISSE MATHIEU FAUTRIER  
WOLS



## **GALERIE DENISE RENÉ PARIS**

EXPOSITION **VASARELY** JUSQU'AU 10 JANVIER 1960 AU 124 RUE LA BOÉTIE  
EXPOSITION **MORTENSEN** EN FÉVRIER 1960 GALERIE DER SPIEGEL COLOGNE

### **ÉDITIONS DENISE RENÉ**

124, RUE LA BOÉTIE - PARIS VIII

Albums couleurs à tirage limité signés, numérotés : Sophie Taeuber-Arp, 10  
planches, préface de Léon Degand. Mondrian, 12 planches, préface de Michel  
Seuphor. Arp, 12 planches. Mortensen, « Res et signa », album 10 planches,  
Mots-poèmes de Jean Arp. Vasarely, album n° 3, 12 planches cinétiques.

however, reveals that it was very great, and even anticipated in an effective if slightly vulgar fashion those two-dimensional experiments and that freedom of style towards which the genius of Gauguin, in his obscurity as an *artiste maudit*, was about to lead painting. This appears most clearly in the agitation which in Germany was to bring forth the great revolutions of Expressionism.

As regards Torrès Garcia, it is necessary to note this influence. It is particularly important in his case to understand its significance, and to see how it began to lead him in the direction of his true nature. He was right to acknowledge it, it must have helped him to find out his real bent: he was to be a simplifier, one who thinks in simple ideas, a devotee of the line.

As he lived the years of his apprenticeship and discovered the world, this Mediterranean classicism bore its fruits in his work. At the same time, this American was a virgin soul, and like the Iroquois of the philosophic tales of the 17th century, found his way in the world of the old civilisations, the world of history, by making his own whatever suited his personal sincerity, his need of general and universal truths, his simplicity, his humanism. A childlike and primitive humanism, but in sympathy with whatever is childlike and primitive, that is to say true, in the learned cults of humanism which spring from reason and civilisation. When we are faced with impacts between the Old and the New World, we must be sure to realise that no complete synchronisation ever takes place: a mind from the New World which takes part in the contemporary movements of the Old World has not behind it the burden of the elaborations of a long past. It is really new and comes to us with an ample legacy of *innocence*. It is this innocence, this way of tackling problems head-on, this simplicity of heart and mind which make up the absolute, incomparable originality of the experience of Torrès Garcia. He has simplified the mechanism of plastic creation, not by the methodical effort of a mind from which all knowledge and practice have been wiped clean, as from a slate, but because he is simple, because he is natural, and because his natural bent is towards the simple and natural. Among our treasures and our archives he is a child of nature, a primitive man.

When finally he settled in Paris, he lived a secret life, known only to a few rare visitors, among whom I had the good fortune to count myself. I shall never forget his magnificent, luminous, apostle's face. Although fauvism, cubism, all the plastic revolutions of the time surrounded him with the allurements of their prestige, he was hardly touched by them. He had long before come to terms with whatever in these various

revolutions marked the intention of painting to be nothing but painting. His need was to discover in practice the way in which this intention might become manifest through him, through his own art, through the art of the man he was. The revelation came to him about 1930, when he revealed himself as committed to abstraction, in full possession of his truth, of his simplicity: he began painting again simply by beginning to be himself. His book, *Universalismo constructivo*, published by Poscidon at Buenos Aires in 1944, is the sum of his meditations, of his lessons, of his doctrine. The two terms, Universalism and Constructivism, mark the two characteristics of his work, to which this doctrine forms the commentary. Aspiring to the universal and to the general, he relates art to its source and connects it with its primary elements. He assembles these elements into constructions. His abstraction is of the philosophic and geometric order. A primitive freshness, a luminous and ingenuous clarity, a reason which is the immediate reason of things, enchant us in the definitive works of Torrès Garcia, which can be assigned to two categories. The first is composed of canvases in which the objects and creatures most familiar to us are ranged, in the form of signs, in their pigeonholes, forming a kind of wall-picture in delectable monochrome, like those which hang in schoolrooms to provide the children with a summary of the world. The second category is made up of paintings in which brown ochres and reds are dominant, these are even more abstract and are really constructions submitted to the laws of numbers, and as pleasing to the eye as they are satisfying to the intellect.

In describing Torrès Garcia I have used the word apostle. He became an apostle by virtue of his discovery of the primal simplicity. An apostle is a simple man who, having realised this simplicity in himself, and having related it to the simplicity of the world, is entranced by his attainment of the absolute. This evidence, beyond which he cannot go, he verifies by means of an instinct which goes farther than analysis: I mean faith. The apostle lives by his faith and feels it his duty to communicate it like a gospel. From then on, the career of Torrès Garcia was determined. His country called him, he returned to Montevideo and became a master. Latin America, which is the youth of the world, has need of masters. He was the right man to speak to his countrymen in a language they could understand: his experience had brought him back to first principles, the natural point of departure for this continent which now suddenly, directly, enthusiastically, with clear and candid purity, opened itself to an immense future. When Torrès Garcia died in 1949, he was at the height of his fame,

at the end of a career of teaching young artists and making disciples, spreading abroad his example and his word, publishing books, and receiving great national commissions, particularly the *Cosmic Monument* which was set up in the Rodo Park which bears the name of another great teacher, another orphic master of the Latin continent. This title of master may also be

allotted to Torrès Garcia—although circumstances did not allow his country to make him one of its effective masters—in so far as the mastery was in him: I mean those qualities which assure complete accomplishment to an experience, and perfect fulfilment to a journey. Torrès Garcia lived out his career with that faith, that good faith and confidence which are the sign of

## HANS MOLLER

PAINTINGS

JANUARY 5 - 23, 1960

## LOUIS VALTAT

PAINTINGS

FEBRUARY 2 - 20, 1960

## FRITZ WOTRUBA

SCULPTURE

MARCH 1 - 26, 1960

## KURT SELIGMANN

PAINTINGS

MARCH 29 - APRIL 16, 1960

## JAMES WINES

SCULPTURE

APRIL 19 - MAY 7, 1960

# FINE ARTS ASSOCIATES

(Otto M. Gerson)

41 EAST 57TH STREET NEW YORK, N. Y.



Le 24 novembre, à l'occasion de l'exposition de la collection de M. Gildas Fardel au siège de notre revue, une réception a été offerte par la Mairie de Nantes aux artistes et à la critique d'art. Voici, de gauche à droite: M. Villandre, M. Henry Orrion, député-maire de Nantes, M. Pierre Volboudt, Mme Nina Kandinsky, M. Gildas Fardel et M. Luc Benoist, Conservateur du Musée de Nantes.

VIENT DE PARAÎTRE

# 1, RUE GABRIELLE

DOUZE EAUX-FORTES ORIGINALES

DE

## JEAN ARP

AVEC UN TEXTE

DE

MICHEL SEUPHOR

\*

De cet ouvrage, imprimé par Fequet et Baudier, typographes, et par Georges Leblanc, taille-doucier, il a été tiré :

5 exemplaires sur Japon nacré, numérotés de 1 à 5, au prix de : 400 NF

10 exemplaires sur Chine contre-collé sur Rives, au prix de : 250 NF

60 exemplaires sur Grand Vélin de Rives, au prix de : 180 NF

Plus 15 exemplaires H. C. sur Grand Vélin de Rives.

Tous les exemplaires sont signés par l'Artiste.

\*

### ÉDITIONS XX<sup>e</sup> SIÈCLE

14 RUE DES CANETTES · PARIS VI

great teachers. His authority was the authority of an authentic master, since it revealed itself not in any attitude or outward show, but on the contrary was blended with true humility. He is one of the greatest and finest figures among the artists of our time.

JACQUES LIPCHITZ

by PIERRE GUÉGUEN

« You will give new life to everything you touch »  
MAX JACOB

Lithuanian by origin, French by naturalisation and heart, American since the last war, Jacques Lipchitz, citizen of the world, speaks the great universal plastic language, which he has enriched by a generous contribution, having behind him almost half a century of sculptures. His statuary, so diverse, is as vibrant as the statue of Memnon, for all those who are aware of the art of their time and of all time, and who understand that the « Song of the Vowels » brings back to life, and makes eternal, the songs of « Orpheus ». Lipchitz was born in 1891 at Druskieniki, a little spa on the banks of the Niemen, and his whole work runs like a broad river of marble and bronze between the banks of time.

At an early age young Jacques, lifting stones and spoiling plaster in his father's builder's yard, decided to become a sculptor.

The young sculptor began in Paris with a period he calls 'realist' (1911-1914), but which does not suit that name very well on account of the subjects he chose: two Dancers, a Girl Trick-rider, a Serpentine Woman, Sailors, Toreadors. The sculpture of this early period has deliberate affinities with the choreography of Nijinsky and of Karsavina, whom he admired. And does he not come of a race which dances before the Ark at the millennium?

His statues were to retain the grand arabesque quality of this sculptural dancing, and from time to time his work was to be profoundly dominated by this dance-rhythm: in cubism for example, light itself is the dancer who lifts the heavy statue by playing on its facets. Ten years later, at the time of the 'transparent sculptures', his 'semi-automatic sculptures' achieved the same agility, which in 1956 culminated in the magnificent *Loie Fuller* with a hundred veils.

A second period, monumental in its architectural forms, began in 1915 with a sensational *Head*. This *Head*, together with the pure head of the *Sleeping Muse* of Brancusi (1908)—marmoreal Muse of Abstraction, and with the bronze *Woman's Head* of Picasso (1910), in which this artist realised his idea of applying the same separation by facets as his cubist painting, counts as one of the three great landmarks of modern sculpture.

The third period of Lipchitz is still architectural, but instead of going beyond human morphology into maquettes for monuments, it remains deliberately figurative. It is the cubist period proper. It is analytic and has much charm with its *Bathers*, its *Reading Girl*, its *Guitarists*, its *Pierrots* with multiple facets to catch the play of light. It can be synthetic, and then it takes two characteristic aspects. One is of great simplicity, soothing and musical, for example the *Man with a Guitar* (1918). About 1922, a commission for the Barnes Foundation inaugurated a brilliant series of Reliefs, conceived in the same spirit of order and harmony: still-lives, musical instruments, constructions of perfect fulness and balance, extraordinary plastic symphonies.

But at the same period, a *Pierrot with a Clarinet*, in spite of its frivolous title, demonstrates the resurgence in Lipchitz of that ancient magical Russia which has been so vividly depicted by Boris Pilniak in his masterpiece, *The Naked Year*.

But Lipchitz had already entered his fourth period, which does not seem to have anything in common with those which had gone before. In a *Reclining Woman with a Guitar* (1928) there are beautiful curves above harmonious voids. In *Couple* (1929) the figure becomes a monstrous beast with two backs and a long train.

This liberty culminates about 1955 with thirty-three semi-automatic statues. Their sculptural impressionism, their contortions, no longer linear but of volume, are allied with contemporary tachism, evoking, though never identified with, Medardo Rosso, Rodin, Richier and even young César. The *Tortured Geisha*, the *Old Man's Head* with its holes, the *Woman-Flower*, the *Dervish*, and ten others, bear witness to a prodigious richness of plastic invention and are at the same time reminiscent of the stumps and dead wood which Sofu Teschigahara in Japan has used with such intense effectiveness.

It is with emotion that his friends of France, of Belgium, of England have renewed communication with him—the communication of difficult beauty and, as Charles Péguy said, the beauty of 'disputed battles, and grave victories' and of the deep silence of souls in prayer.

(Longchamp, 10 July 1959).

ITALIAN PAINTING IN U.S.

by DORE ASHTON

Dear San Lazzaro:

To continue our conversation about the diffusion of European contemporary art in the United States: I think that in general, we have been able to form a fairly accurate image of Italian painting and sculpture. As you know, Catherine Viviano

# Dictionnaire de la Civilisation Égyptienne

par Georges Posener  
Serge Sauneron et  
Jean Yoyotte

Des textes d'une qualité exceptionnelle. Voici un ouvrage appelé à satisfaire aussi bien les spécialistes et les érudits que les amateurs.

Un livre d'histoire vivante : *l'Égyptien de jadis qu'on s'était habitué à voir naître, vivre et mourir de profil, pour une fois est présenté de face ; il est notre contemporain.*

**145 illustrations en couleurs**  
**170 illustrations en noir**  
**Le volume : 3.900 F - 39 NF**

350 articles où sont traités les aspects les plus variés d'une civilisation prestigieuse. — Organisation politique, administrative et religieuse : économie, gouvernement, clergé, armée, temple, police, fisc, culte funéraire, etc. — Mœurs, mode de vie et activités quotidiennes : chasse, pêche, agriculture, métallurgie, mobilier, vêtements et bijoux, etc. — Magie et science : astronomie, mathématiques, médecine. — Littérature : contes, moralités, satires, récits, poésie amoureuse.

Une illustration en majeure partie inédite : statues polychromes, peintures, esquisses sur ostraca, modèles en bois peint, objets de la vie quotidienne font que la vision même de l'art égyptien s'en trouve transformée.

**Fernand Hazan**  
35-37 rue de Seine - Paris

COLLECTION "XX<sup>e</sup> SIÈCLE"

# GEORGES BRAQUE LE SOLITAIRE

par ANDRÉ VERDET

930 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS  
SUR ARCHES.

30 EXEMPLAIRES SUR ARCHES  
AVEC UNE LITHO ORIGINALE DE  
BRAQUE (*souscrits*). DE CETTE  
LITHO IL A ÉTÉ TIRÉ A PART 20  
EXEMPLAIRES SUR PAPIER JAPON  
IMPÉRIAL.

900 EX. AINSI PARTAGÉS :

300 POUR F. HAZAN  
300 POUR A. ZWEMMER A LONDRES  
300 POUR THE NEW YORK GRAPHIC  
SOCIETY

CET OUVRAGE SOUS COUVERTURE  
EN TOILE DESSINÉE PAR GEORGES  
BRAQUE EST ILLUSTRÉ DE 8  
PLANCHES EN COULEURS PAR LE  
PROCÉDÉ DANIEL JACOMET.  
FORMAT DE L'OUVRAGE A  
L'ITALIENNE : 19 × 24 CM.

*« Braque c'est un silencieux, un solitaire...  
Quoique nous cherchions tous deux le fait plastique  
en dehors de toute préoccupation sentimentale ou  
expressionniste, mes recherches sont à l'opposé des  
siennes. Il est loin de moi, bien loin, mais quel  
peintre immense, immense et secret. »*

F. LÉGER.

FERNAND HAZAN, ÉDITEUR  
35 RUE DE SEINE, PARIS VI

began many years ago to bring the work of Afro, Birolli, Mirko, Morlotti, Vedova and others to our attention. Since then, several other galleries, among them Borgenicht, Kleemann and Castelli have offered exhibitions of serious Italian painters and sculptors. And, a host of smaller galleries have been busy bringing over the more saleable, via Margutta adaptations of American abstraction (which is unfortunate).

Certainly the best known painter of "The Eight" is Afro. His elegant abstractions have been eagerly collected all over the United States and the demand for his work far exceeds the amount available here. The sculptures of Mirko have also found a large public here, particularly his large, nearly totemic pieces of recent date.

Burri's unorthodox techniques have gained him a place here as well. He has his imitators and his work is still much in demand with collectors. Burri's reputation rests largely on the novelty of his productions and so his reception among the painters here is less cordial than among collectors and institutions. The same may be said for Capogrossi. Actually, the stream of Italian exhibitions has been very steady for the past two seasons. This year, for instance, we saw one-man exhibitions of Corpora, Santomaso, Morlotti and Ajmone. Of these only Ajmone was unknown to us.

Corpora's exhibition at the Kleemann Gallery was particularly interesting to me as I have followed his work for some years. His sublimation of detail and the way he has moved below the surface of his canvas, depending on mysterious inner forces, was very effective. The somber, contained quality of Corpora's work is in contrast to many other Italian painters whose recent paintings have become more rather than less exuberant.

Just recently, both Santomaso and Morlotti had exhibitions and both showed considerable development in their new work. Santomaso's glowing impressions of his voyages were more fluent, more certain in their composition than his last show. His Venetian color, his delicate technique of applying dry paint on a toned ground, and his increasing simplicity marked his advances, although there is still a certain softness undermining his painting. Morlotti came forward with a completely unfamiliar style for us. Abandoning his melancholy cubist variations, Morlotti showed spirited abstractions painted in thick impastos. His manipulation of the paint, resembling technically the thick masses of Dubuffet but far distant in climate since Morlotti is still working with a landscape image, formed vivid surfaces. Although there was perhaps too much emphasis on the modelled surfaces, Morlotti seems to be exploring a rich vein

that not many Italians have approached yet.

We haven't seen very much here representing the younger generation. With the exception of Piero Dorazio's show several years ago of his relief compositions, I don't think any of the better known younger artists have found their way to New York yet.

Given the circumstance of Italian post-war painting; the interrupted background and the haste to catch up; it is not surprising that few Italians have made any creative impact on the work of American artists. If anything, it is still Morandi who is closely studied and deeply respected. The younger painters are respected but have not assumed any leadership here.

A LETTER FROM N. GABO

Dear Sir,

Thank you for your letter of Sept. 29th. I have received the article which you intend to re-print. I had no knowledge that this article had appeared in 1939 but I have checked it with a copy of your 1939 number which I found in the Yale University Library and confirmed the text. However, I have noticed two discrepancies of fact about which you may not have been informed when the article first appeared.

The article is a re-print from a catalogue published in Chicago during an exhibition of Gabo and Pevsner in the Arts Club of Chicago in 1936 (a copy of which I have here). Some paragraphs towards the end of the article in the 1939 number of *XXe Siècle* were not extracts from the letter to the Chicago Arts Club but are quotations from one of my personal articles published previously in England.

Secondly, the illustration of one of my works which appeared together with the article in your number of 1939 was dated falsely—this work was not done in 1938, but in 1933—for which there is ample proof, as several collectors who have that work, saw it in my studio in Paris at that date. I am only drawing your attention to these facts because I would not like these errors to be perpetuated.

I am sure that your Journal has printed the article in good faith, nevertheless, I would like you to be informed about it and if you are going to re-print it, I would like the errors to be corrected. The acknowledgement of sources for the article should read:—"extract from a letter to the Chicago Arts Club, signed by Gabo and Pevsner and extracts from "The Artist in the Witness Box" by Gabo, the BBC, England.

Yours sincerely,

N. GABO

