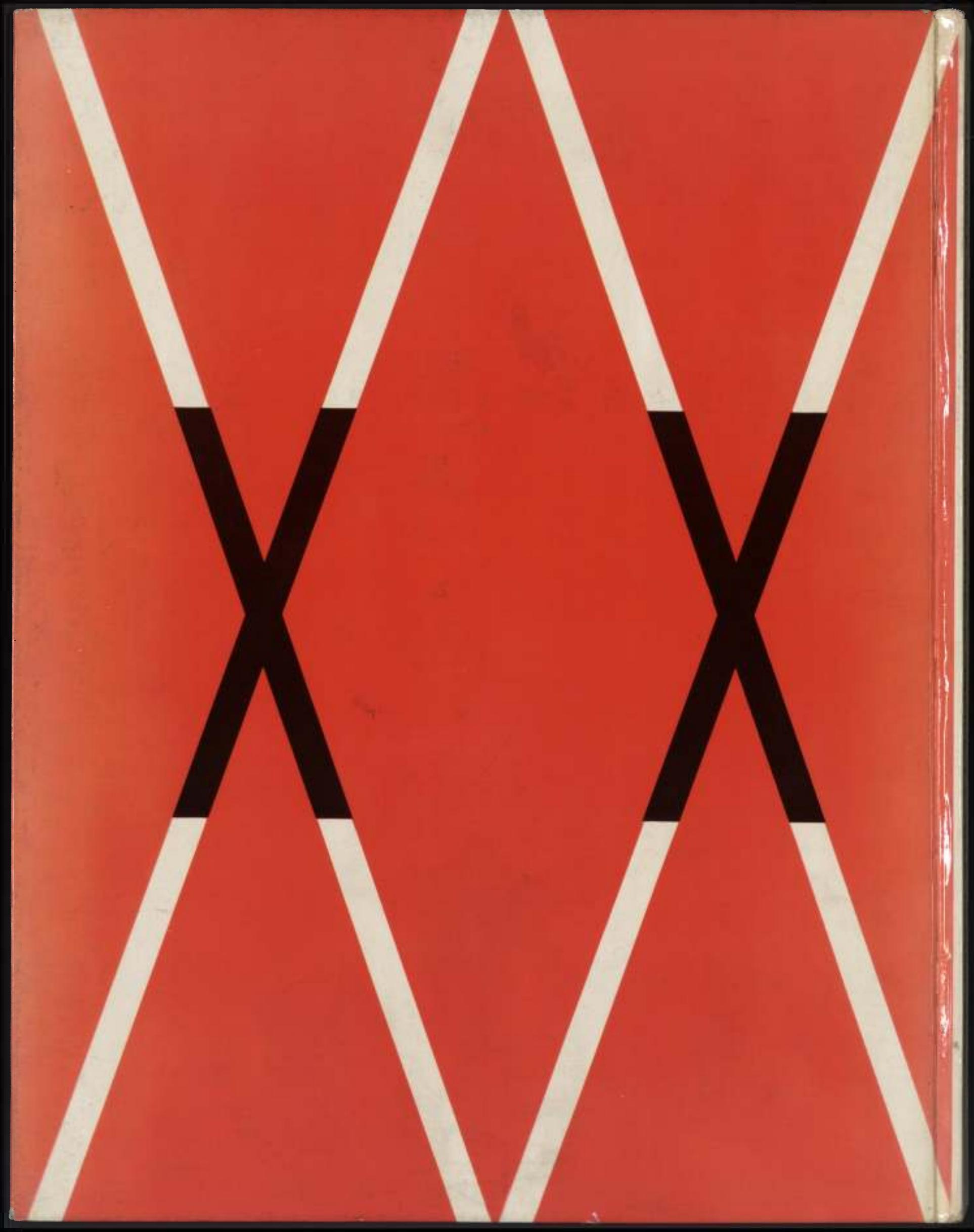


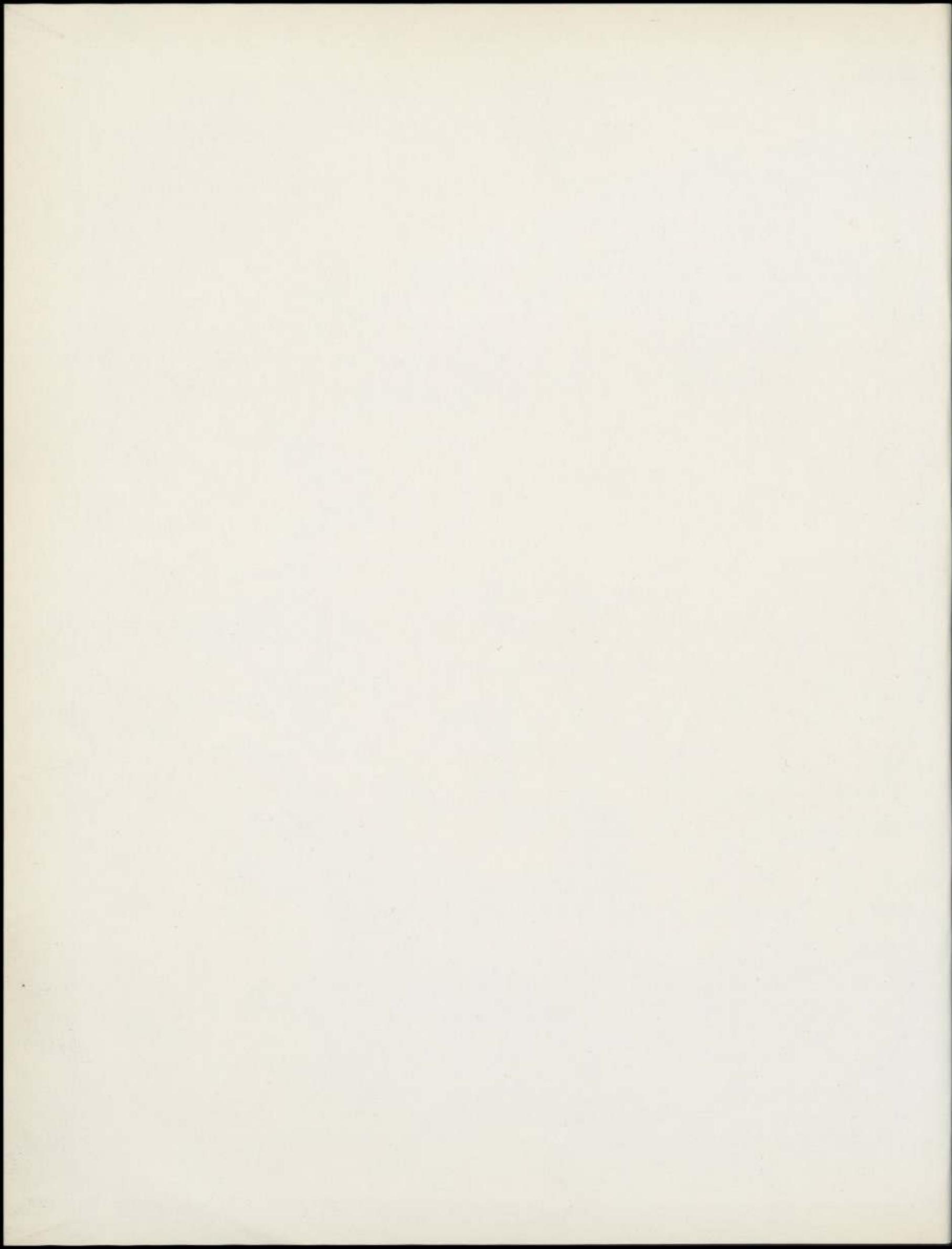


XXX^e SIÈCLE • 4 THÈMES: CHAIGALL, PORTES D'AFRIQUE, LA VILLE, 1907-1917 • XXXVI - 66









XX^e

siècle

Nouvelle série - XXVIII^e Année - N° 26

Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

*Quatre
thèmes*

LES MAÎTRES DE L'IMAGINAIRE

MARC CHAGALL

INVENTAIRE DE L'ART AFRICAIN

PORTES À RELIEFS D'AFRIQUE OCCIDENTALE

LA VILLE

LES GRANDES ÉTAPES

DE L'ART CONTEMPORAIN (1907-1917)

*DEUX LITHOGRAPHIES ORIGINALES EN COULEURS
PAR MARC CHAGALL ET VIEIRA DA SILVA*

XX^e

siècle

mai 1966

cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

Quatre thèmes

<i>Les maîtres de l'Imaginaire</i> MARC CHAGALL par CAMILLE BOURNIQUEL	3
<i>Inventaire des arts primitifs</i> PORTES À RELIEFS D'AFRIQUE OCCIDENTALE par RAOUL-JEAN MOULIN	31
<i>La ville</i> DERRIÈRE LES FIGURES DU GRECO par ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES	47
LA VILLE RÊVÉE ET LA VILLE VÉCUE par PATRICK WALDBERG	49
DUBUFFETVILLE par FRANÇOIS MATHEY	60
LA VILLE D'ENFER DE JOHN MARTIN par JACQUES BOUSQUET	64
NEW YORK, NEW YORK, NEW par DORE ASHTON	67
LETTRE À MOSER SUR LES RUES par CHARLES ESTIENNE	72
<i>Les grandes étapes de l'art contemporain</i> 1907-1917 par PIERRE COURTHION	75
PETIT DICTIONNAIRE DES ANNÉES HÉROÏQUES	89

<i>Documents:</i> LE GRAND JEU par J. SIMA	101
CHRONIQUES DU JOUR. <i>Bazaine au Musée National d'Art Moderne</i> (Dora Vallier). <i>Kemeny. Le Corbusier</i> (M. Ragon). <i>Les grandes Biennales d'art 1965: Tokyo</i> (Zanini), <i>Ljubljana</i> (Rouve), <i>Lausanne</i> (M. Thévoz), <i>Paris</i> (Boudaille), <i>Panathénées de la sculpture mondiale. Carrare</i> (Marchiori), <i>São Paulo</i> (Waldberg). <i>Marta Colvin</i> (Volboudt). <i>Berlewi et la mécano-sculpture</i> (Ch. Estienne). <i>Kandinsky à Dessau</i> (Volboudt). <i>Byzantios</i> (Aron). <i>Un musée idéal de la peinture moderne à Dusseldorf</i> (Hodin). <i>Szenès</i> (Tardieu). <i>Georges Vantongerloo</i> (Bill). <i>La main. Art et Humour</i> (San Lazzaro). <i>Les premiers Calder</i> (Ragon). <i>Yves Klein et Martial Raysse au Stedelijk Museum à Amsterdam</i> (Descargues). <i>Les années héroïques au musée de Houston</i> (Ashton). <i>L'Afrique au Texas</i> (S. Borg). <i>De Baudelaire à la sculpture mouvante</i> (Taillandier). <i>La collection Sprengel</i> (B. M.). <i>Sculptures du Congo au Museum of Primitive Art</i> (Ashton). <i>Giacometti</i> (San Lazzaro). <i>Severini</i> (P. Courthion).	

QUADRICHROMIES:
Chagall (6), Greco, Vieira Da Silva, John Martin, Moser, Picasso, Braque, Delaunay, Kandinsky, Bazaine.

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE CHAGALL EN DOUBLE PAGE

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE VIEIRA DA SILVA
COUVERTURE DE MARC CHAGALL.

DIRECTION: 14, RUE DES CANETTES, PARIS-6^e
TÉL: 326.49.40.

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

ALLEMAGNE
DOKUMENTE-VERLAG GMBH
OFFENBOURG/BADEN, POSTFACH 420.

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

BELGIQUE
BASTIN
59, BOULEVARD DU JUBILÉ, BRUXELLES. 2.

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

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.

© 1966 by XX^e siècle
PRINTED IN ITALY
IMPRIMERIE AMILCARE PIZZI S. P. A. - MILAN



MARC CHAGALL. Autoportrait aux sept doigts, 1911. 128 x 107. Stedelijk Museum, Amsterdam.

Les maîtres de l'Imaginaire

Marc Chagall

par Camille Bourniquel



MARC CHAGALL: Hommage à Apollinaire. 1911-1912.
209 x 198 cm. Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven.

Tel était Marc Chagall à son arrivée à Paris en 1911, quand il travaillait dans un atelier à la Ruche, tel il est aujourd'hui. Entre les toiles qu'il accrochait au Salon des Indépendants cette année-là dans la salle des cubistes, et le plafond de l'Opéra, les vitraux de Metz ou de Jérusalem, il y a eu certes une évolution, une découverte de la lumière et de la couleur, un accomplissement plastique, mais la vision, elle, n'a pas changé. Ce sont les mêmes accessoires, les mêmes acteurs privilégiés, la même fusion d'éléments disparates, la même « explosion lyrique totale » pour reprendre le mot d'André Breton. Un monde surgi de l'inconnu voici plus d'un demi-siècle, et qui, à travers tant de drames, de déchirements, a conservé sa jeunesse, son dynamisme ascendant, sa foi, son ambiguïté. Un monde qui n'existerait pas sans ces trajectoires, ces lévitations, et qui semble être sorti tout entier comme d'un rêve antérieur, sans hésitations ni retouches, avec sa ménagerie céleste, ses bouquets fluidiques, ses couples exaltés au-dessus des toits et poursuivant, inclinés, la courbe des météores.

Il y a un phénomène Chagall — j'allais écrire un *mystère* Chagall: la présence même de cette œuvre insolite qui s'est située au cœur de notre époque sans cependant lui ressembler, rebelle aux appartenances, étrangère aux disputes d'écoles et aux recherches purement formelles — anachronique peut-être... comme toute les prophéties — mêlant la fin et le commencement dans un unique symbole: la durée.

C'est cette présence — cette présence aussi inactuelle que tout ce qui nous aide à conjurer préci-

Pour l'illustration de l'article de Camille Bourniquel, nous avons préféré renoncer à l'ordre chronologique, généralement suivi, au profit des thèmes chers à Chagall, l'apesanteur, les travaux, les jours de fête, « cristallisation des souvenirs de jeunesse », mais aussi pressentiment, angoisse des événements à venir: la guerre, la persécution raciale, thèmes qu'on trouve déjà dans les œuvres de 1911 et même avant que l'artiste ne quitte la Russie.

MARC CHAGALL. Etude pour Hommage à Apollinaire. 1912. Gouache.
24 x 20 cm. Coll. Berggruen, Paris.



MARC CHAGALL. Autoportrait en jaune, 1914. 42 x 72 cm.
Coll. Ilya Ehrenbourg, Moscou.





MARC CHAGALL. Autoportrait. 1914. Coll. part.

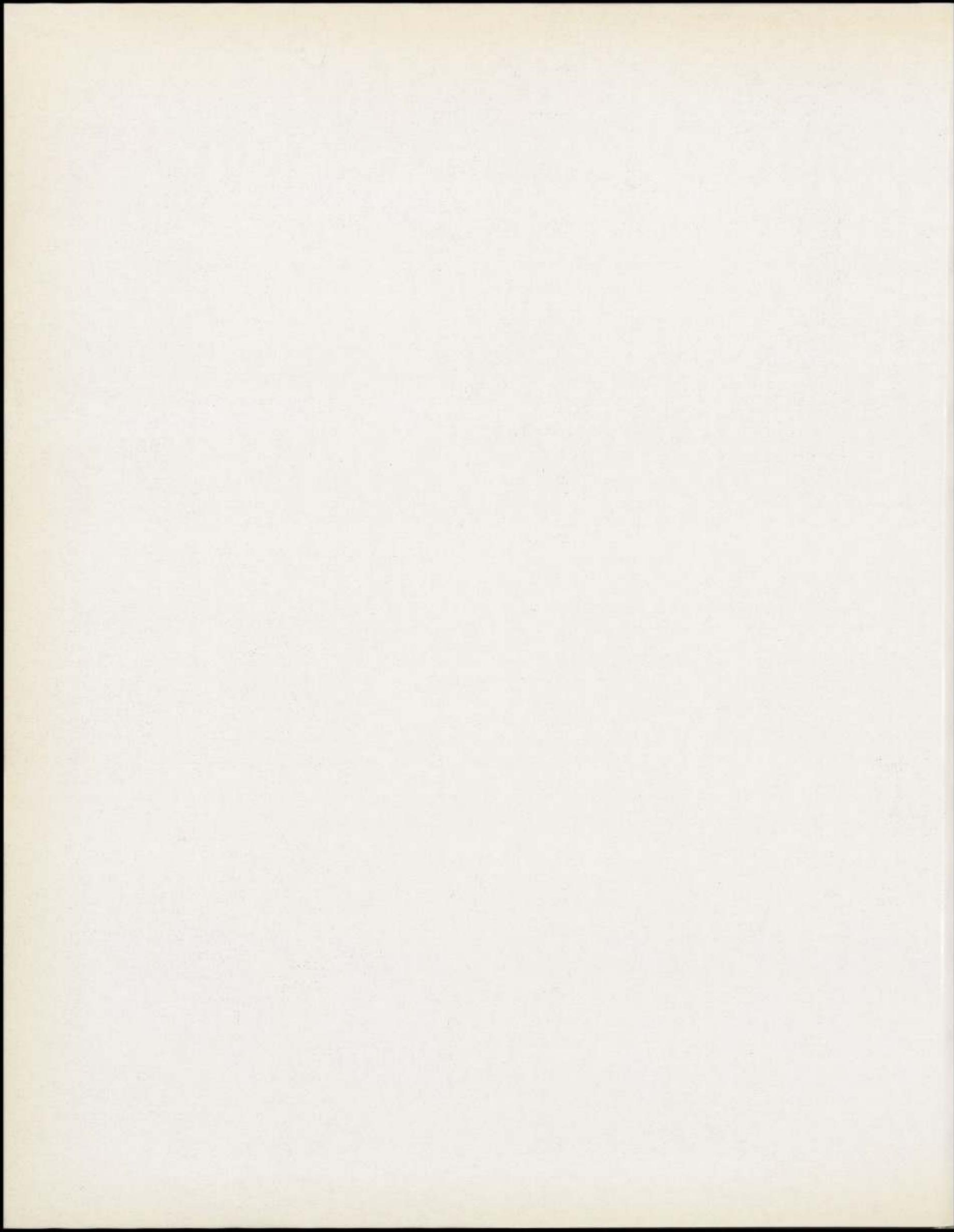
Les pressentiments.



MARC CHAGALL. A la Russie, aux ânes et aux autres. Détail. 1911, 156 x 122 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris. (Photo Giraudon).



MARC CHAGALL. Jour de fête ou le rabbin au citron. Détail. 1914. 100 x 80,5 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.





MARC CHAGALL. La femme enceinte, 1912-1913. 194 x 115 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

sément les platitudes de notre époque, avant tout technicienne, et incapable de transposer l'imaginaire ailleurs que dans les chiffres — qui retient en premier lorsque l'on pense à Marc Chagall. Le fait que l'œuvre soit là, partout autour de nous, dans des musées, des théâtres, des livres, des planches, des décors, des céramiques... mais peut-être d'abord dans nos vies et le cycle de nos rencontres journalières: multiple et unique, retrouvée presque sans surprise dans d'innombrables vitrines de galeries ou de libraires et provoquant chaque fois le même arrêt au cours de nos pérégrinations urbaines.

Le temps n'a point passé sur elle, qui garde cette fraîcheur un peu féérique de quelques pays où nous aurions pris l'habitude de nous retrouver et de voyager, loin des frontières habituelles. Chagall a une façon toute personnelle d'être de son temps, c'est d'obliger celui-ci à basculer dans une sorte de rêve éveillé. Il a toujours refusé d'entrer dans des disputes esthétiques et de se définir lui-même par rapport à des manifestes — ce qui contribue certainement à le détacher de certaines chronologies factices de l'art au XX^e siècle — mais la vie s'est donnée à lui. Une vie qui garde le sens des jaillissements imprévisibles, des solutions diverses et des brusques mutations, marquée, semble-t-il, par l'ironie d'un demiurge s'amusant à bouleverser les lois naturelles, à mêler les espèces et les règnes, et

MARC CHAGALL. Au-dessus de Vitebsk, 1914. 70 x 90 m. Coll. A. et S. Zacks, Toronto.



MARC CHAGALL. Détail de la Femme enceinte.



Au-dessus de la ville.



MARC CHAGALL. Le violoniste bleu, 1937. 82 x 63 cm.

MARC CHAGALL. Le cheval volant. 1948. 130 x 70 cm.
Coll. Abrams, New York.

étendant jusqu'à l'absurde le champ de variation des possibles.

Peut-être Chagall a-t-il été le premier expressionniste. En tout cas il a précédé de loin Dada et le Surréalisme; il n'a pas non plus attendu la psychanalyse pour découvrir l'inconscient. Peut-être aussi, sentant la menace qui pesait sur l'Europe et allait se préciser entre les deux guerres, a-t-il été Kafka avant Kafka, et le plus authentique visionnaire avec celui-ci.

Pour que Chagall existe ainsi en son temps et hors du temps, il faut bien qu'une éternité soit promise à l'homme, que celui-ci vienne d'un passé non dénué de sens et se dirige vers autre chose qu'un progrès mesurable et déjà fixé par les statistiques et la prospective. Chagall n'a jamais ressemblé qu'à ce qu'il y a de plus intemporel, de plus mystérieux en chacun de nous: cet espoir de donner au monde d'autres lois que celles qui le gouvernent; cet espoir qui rêve d'échapper au cadre existentiel en brisant la pauvreté des prévisions et des calculs. L'invention reste pour lui à l'opposé de la logique et d'une règle acceptée une fois pour toutes. Ce qu'il invente l'a toujours libéré des recettes apprises, et aujourd'hui comme hier, des pétrifiantes expériences des doctrinaires enfermant le génie créateur dans des géométries ou d'abstraites supputations. Non qu'il ait été étranger à ces recherches: tous les grands courants de l'art moderne traversent son œuvre sans cependant en être la clé. Il y a bien eu, nous dira la critique, un Chagall Fauve, un Chagall cubiste, un Chagall expressionniste, un Chagall surréaliste. Chaque époque peut ainsi le revendiquer, et cer-



MARC CHAGALL. La nuit verte, Gouache.
1948. Coll. Jardot.

MARC CHAGALL. Le musicien, 1912-1913.
Stedelijk Museum, Amsterdam.

tains mouvements l'inscrire parmi leurs promoteurs — lui-même est demeuré dans sa ligne et la source naissait ailleurs.

Rien à cet égard ne me semble plus probant que son *Hommage à Apollinaire* (1911) où le réseau géométrique — diagonales et cercles — inscrit la monumentale figure mythique au double chef sans en rompre l'unité linéaire, la verticalité. Cette figure, qui échappe aux disjonctions de la forme, aux harmonies complémentaires d'une savante géométrie (dont Chagall, disons-le, était parfaitement capable; voir à la même époque cette autre toile: *Le Poète ou Half past three*), nous rappellerait plutôt l'énigme posée par certaines vignettes alchimiques, ou encore les créatures ouraniennes de William Blake portant sur leurs épaules le poids du monde et chassant devant elles les ténèbres. Pourtant, même à ce moment où il venait d'entrer en contact avec les artistes de l'École de Paris, Chagall ne cessait de s'appartenir. *A la Russie, aux ânes et aux autres, Moi et le village* en sont la preuve contemporaine, et l'on pourrait y voir une sorte de cristallisation de ses souvenirs de jeunesse. De toute façon cette grande figure mythique n'implique aucun renoncement, et c'est bien là l'hommage le moins servile qui, à travers Apollinaire, ait jamais été rendu au Cubisme.

En vérité, la recherche pure, l'organisation rationnelle — Delaunay ou Malevitch — cet orgueilleux *satisfecit* que tant d'artistes se seront accordé à partir de dosages équilibrés et de proportions harmonieuses, n'ont jamais suffi à contenter son instinct. Il lui faut sa terre russe; il lui faut Vitebsk, Paris, le paysage français, la Grèce, la Palestine, Vence et encore Vitebsk. Il a besoin d'une réalité directement et parfois naïvement observée pour en nourrir son irréalisme. Même cet ange venu le visiter et qu'il a peint alors qu'il s'est représenté lui-même devant son chevalet, cet ange il nous dit l'avoir vu *réellement*.

Mais Chagall sait aussi que l'irréalisme n'a de sens que s'il nous mène vers une réalité moins décelable; que toute forme d'art qui n'est pas interrogation transcendante risque de n'être qu'un simple jeu de miroirs. Et c'est bien en cela qu'il se distingue de tant d'artistes qui n'auront cherché dans le symbolisme et les images du rêve qu'une factice liberté et un fantastique au rabais.

Son choix est évident. L'aventure pour lui est d'ordre spirituel — mystique même, le mot ne lui fait pas peur. Ce monde bizarrement dépondéré n'est pas un monde vide ou privé de sens et de finalité, comme celui de Beckett ou de Ionesco. Les objets peuvent tout à coup y prendre une place disproportionnée et l'homme changer de tête avec l'animal; la dérision n'est pas totale;

MARC CHAGALL. Détail du Musicien.



MARC CHAGALL. Portrait du poète Mazin. 1911.



MARC CHAGALL. *Le temps n'a pas de rives*, 1930-39. 103 x 83 cm. Museum of Modern Art, New York.



MARC CHAGALL. Détail du Mariage du musée Trétiakoff à Moscou.

l'esprit n'est pas chassé de ses demeures par ces proliférations monstrueuses et l'homme n'aura pas à s'effacer devant des chaises ou des rhinocéros, comme c'est le cas chez nos modernes tragiques de l'absurde et du non-sens.

Qu'il illustre Gogol ou Longus, Stravinsky ou Ravel, La Fontaine, Mozart ou les Prophètes, le passage de la réalité au rêve est chez lui à peine sensible. Il n'y a pas de moment chez Chagall où l'œuvre bascule tout à coup dans le fantastique et où il nous tire par la manche pour nous rappeler que nous sommes en ballon. Le fantastique est le tissu même et comme la raison d'être de l'œuvre. Il s'agit moins de symboles que d'une réalité dévoilée et remise sous nos yeux. Chagall sait que la raison est souvent un obstacle à la connaissance de l'être et du monde. Cette confusion des apparences qui peut nous laisser perplexes nous entraîne au-delà des illusions qu'elle crée sous nos yeux. Le visionnaire ne s'enferme pas ici dans des énigmes ou des phantasmes. Ses créatures ne sont pas de simples pantins ou des mécaniques.

MARC CHAGALL. Le printemps, 1938-39. Aquarelle. 65,8 x 98,5 cm. Museu d'Arte Contemporanea, São-Paulo.





MARC CHAGALL. L'accordéoniste, 1949. 85 x 57 cm.
Galerie Perls, New York.

Ces êtres hybrides ne se remontent pas comme des automates: ils vivent de leur vie propre, parcelles d'énergie, symboles de l'esprit qui ne cesse de traverser la matière et de prendre en défaut la logique. Ce qui compte ici, ce n'est pas que les ânes volent, que les coqs deviennent de gigantesques canapés, que les rabbins soient verts ou rouges ou bleus comme les séraphins dans quelque vision d'apocalypse, mais que ces entorses aux lois naturelles, cette illégalité de la forme introduisent pour nous la lumière de l'être au sein de ces mutations. Le fantastique, disons plutôt l'imaginaire, chez Chagall est bien un ordre de la connaissance, un mouvement pour englober le monde dans sa totalité.

Nous sommes aux antipodes de la gratuité: devant une évidence si profonde et en même temps si naturelle qu'il semble presque vain d'en rechercher les sources et les modèles.

*Seul est mien
Le pays qui se trouve dans mon âme.
J'y entre sans passeport
Comme chez moi.*

Retenons bien cette affirmation. Pas de délire intentionnel, d'extase ou de découverte angoissée des abysses. Mais une entrée en franchise et comme de plain-pied dans ce mystérieux domaine où se rejoignent la réalité la plus proche et la transcendance, la naïveté et l'illumination. Cet univers en partie double, Chagall nous a rappelé lui-même qu'il fut celui du Douanier Rousseau: « C'est le plus grand miracle. Il avait besoin de contes pour enfants, de femmes nues dans les forêts, de plantes exotiques. Voilà un peintre du peuple pour le peuple. Plus innocent, plus gran-



MARC CHAGALL. L'ours au violon, maquette pour le ballet Aleko. Museum of Modern Art, New York.



MARC CHAGALL. La chute de l'ange, 1923-33-47. 148 x 149 cm. Musée de Bâle.

dirose que Courbet ou Seurat.» Chez Chagall, l'impatience de l'esprit exige d'autres prolongements au-delà du visible. Aragon peut écrire: « *Tu peins l'apesanteur où le corps se fait l'âme.* » L'âme, voici le maître-mot et l'objet final de toute cette quête. Ici l'artiste retrouve les vieux atavismes slaves et judaïques; rien dans sa vie ne l'aura fait bouger d'un pouce à l'intérieur de ces certitudes. Cet homme qui sait dérober un souci méthodique, une exemplaire application (retour des mêmes thèmes, études et esquisses préparatoires, reconstitution de ses toiles perdues . . .) sous les apparences de la fantaisie la plus libre, de la naïveté, voire de l'improvisation, a su se maintenir dans cette ligne d'une spiritualité qui presque constamment reste ambiguë et comme en porte-à-faux derrière l'ironie et le paradoxe. Le symbole n'est ici qu'un jalon, qu'un signe sur le chemin de cette connaissance. Tout nous ramène à cette vision dont on découvre peu à peu, à mesure qu'on

étudie l'ensemble de l'œuvre, la profondeur, le sérieux et l'extraordinaire cohérence.

« Reviens, tu es célèbre et Vollard t'attend » lui écrivait Cendrars à Berlin en 1922, alors que Chagall venait de quitter pour la seconde fois et définitivement la Russie. Peu d'œuvres auront bénéficié d'une émergence aussi rapide dans le monde de l'art. Peu d'hommes auront répondu à une semblable prédestination.

C'est là un fait qui dépasse singulièrement les données habituelles de la biographie. Il y a chez Chagall un dynamisme, une force de persuasion onirique, une force communicative et émotionnelle qu'il est presque impossible d'ignorer. On a l'impression qu'il a toujours existé: qu'avant Chagall il y avait déjà Chagall, et qu'il sera toujours là, survolant les frontières, mêlant tous les passés de cette Europe qui redécouvre, à travers lui, la



Le cirque.

MARC CHAGALL. L'acrobate, 1914. 42 x 33 cm.
Albright-Knox Gallery, Buffalo, New York.

MARC CHAGALL. Le cirque, 1927. Gouache (coll. Vollard).



vieille source biblique et la plus lointaine révélation.

Chagall se sent héritier d'une tradition plus mystique qu'humaniste, mais si cette tradition est d'abord judaïque, son tempérament personnel le porte vers un syncrétisme. « Je me rappelle mon lointain aïeul qui a fait les peintures dans la synagogue de Mohilev. » Mais en même temps l'art chrétien l'a fasciné dès sa jeunesse, et en particulier la salle d'icônes du Musée d'Alexandre III à Saint-Petersbourg. Il dit de Roublev: « notre Cimabue », et confirme ainsi dès le départ sa dette envers ces autres images dont il mesure la parenté mystérieuse. « Mon cœur se calmait devant les icônes. » Jamais il ne fera sienne la règle qui bannit la représentation de la figure humaine. On a souvent prétendu que l'importance du bestiaire dans son œuvre était pour lui un moyen de tourner l'interdit de l'iconoclasme: je ne retiendrai pas pour ma part cette affirmation, car représenter l'homme de la rue, ses proches et lui-même reste une de ces exigences vitales dont il n'a jamais accepté de se priver. Même si ses Christs appartiennent plus, dit-on, à une conception judaïque que chrétienne du personnage, celui-ci apparaît aussi central et essentiel dans son œuvre qu'il a

MARC CHAGALL. La cavalière, 1927. 100 x 81 cm.
Galerie Nationale, Prague.



MARC CHAGALL. Les trois acrobates, 1959. 99,6 x 66 cm. Appartient à l'Artiste.



Jours de fête.

MARC CHAGALL. La maison grise, 1917. 68 x 74 cm. Collection Pechère, Bruxelles.

pu l'être pour Dostoïevsky et pour tant d'autres Russes hantés eux aussi par l'idée de la misère humaine et du rachat.

Une telle fusion, faut-il le souligner, ne s'opère pas ici au plan de la théologie, mais au plan de l'esprit. Spirituellement, a rappelé un des derniers papes, nous sommes tous des sémites. Une certaine ambivalence religieuse chez Chagall semble venir illustrer cette affirmation. On s'aperçoit vite d'ailleurs que ce syncrétisme s'intègre dans ce besoin instinctif qui le pousse à lier les sources de son inspiration dans un même mouvement créateur. « Ma poésie est inattendue, orientale, suspendue entre Chine et Europe », dit-il, ouvrant ainsi

un horizon encore plus large. Il a besoin de cette absence de frontières intellectuelles, historiques, religieuses pour englober dans une seule vision le réalisme et la féerie, une certaine fidélité rituelle (les Tables de la Loi, le chandelier, les fêtes de l'année juive ...) et un panthéisme (de nombreux nus, la découverte tardive de la Grèce ...); d'une part l'adoration et de l'autre cet irrespect fondamental qui seul permet le dialogue avec Dieu.

Cette fusion n'est pas totale. Comme dans toute œuvre baroque, le jeu des possibles reste essentiel. La métamorphose traverse cet univers, comme celui de Kafka, et souvent il semble que l'homme y ait quelque mal à établir son privilège au milieu

MARC CHAGALL. Les lumières
du mariage, 1945. 123 x 120 cm.



MARC CHAGALL. Le ma-
riage, 1917. 100 x 119 cm.
Galerie d'État Trétiakoff,
Moscou.



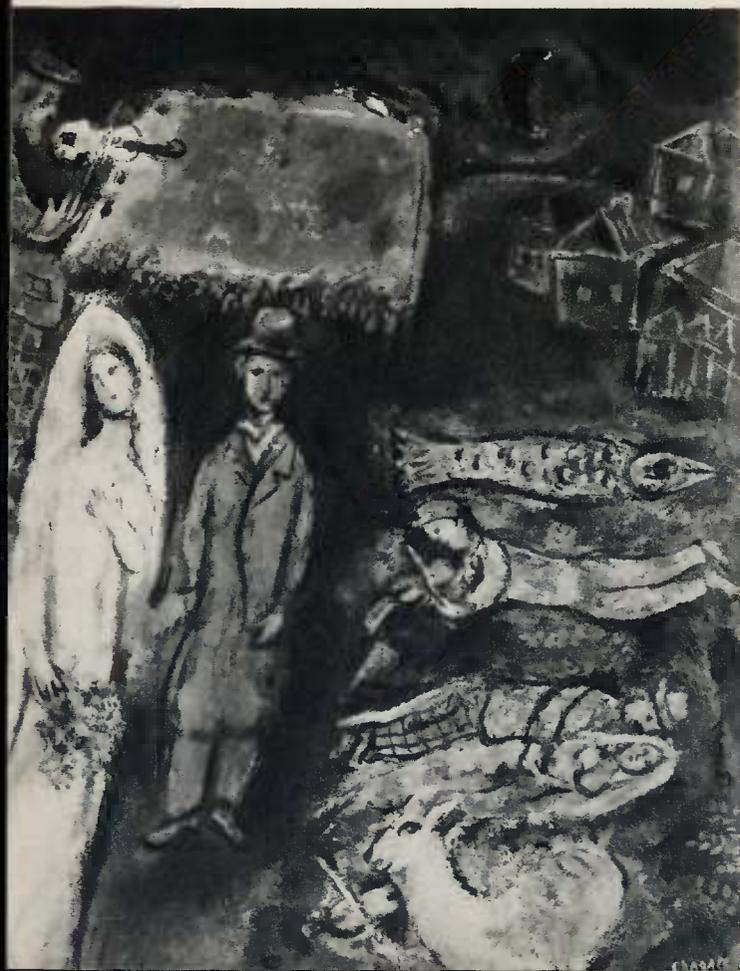
MARC CHAGALL. La noce, 1910. 98 x 188 cm. Appartient à l'Artiste. (Photo Michalon).

de ces gravitations dont il n'est pas obligatoirement le centre. Comme dans Shakespeare, la réalité se dédouble en féerie. L'ange se mélange à la bête, le musicien devient violoncelle, le profil de l'âne s'ajoute à celui de l'artiste.

A ceux qui ne verraient pourtant dans cette bousculade d'objets singuliers traversant cet étrange cosmos à la dérive que caprices de l'imagination, humour rose et humour noir, déformations zoomorphiques, astuce et gratuité, Chagall rappelle que toute peinture — et la sienne en particulier — est une langue tragique, souvent marquée

par le sang et les larmes, en tout cas pour lui par les drames qu'il a vécus ou côtoyés: la révolution russe, un double enracinement, et pour finir le déferlement de l'Allemagne sur ces communautés juives de l'Europe orientale dont il aura été le témoin. Il est possible qu'il ne reste rien aujourd'hui de la Vitebsk qu'il a connue enfant, retrouvée à l'époque de Lénine, où il s'est marié avec Bella, et a fondé une académie populaire en ces temps de famine et de dénonciations: l'image en tout cas reste primordiale et elle aura traversé sa vie. Cette tendresse rétrospective devant ces rues, ces maisons « détruites dès l'enfance » et dont les « habitants vagabondent dans l'air », devant ces artisans, ces bûcherons, ces pêcheurs de la Dvina,

MARC CHAGALL. Mariage aux poissons, 1955-56. Galerie Maeght.

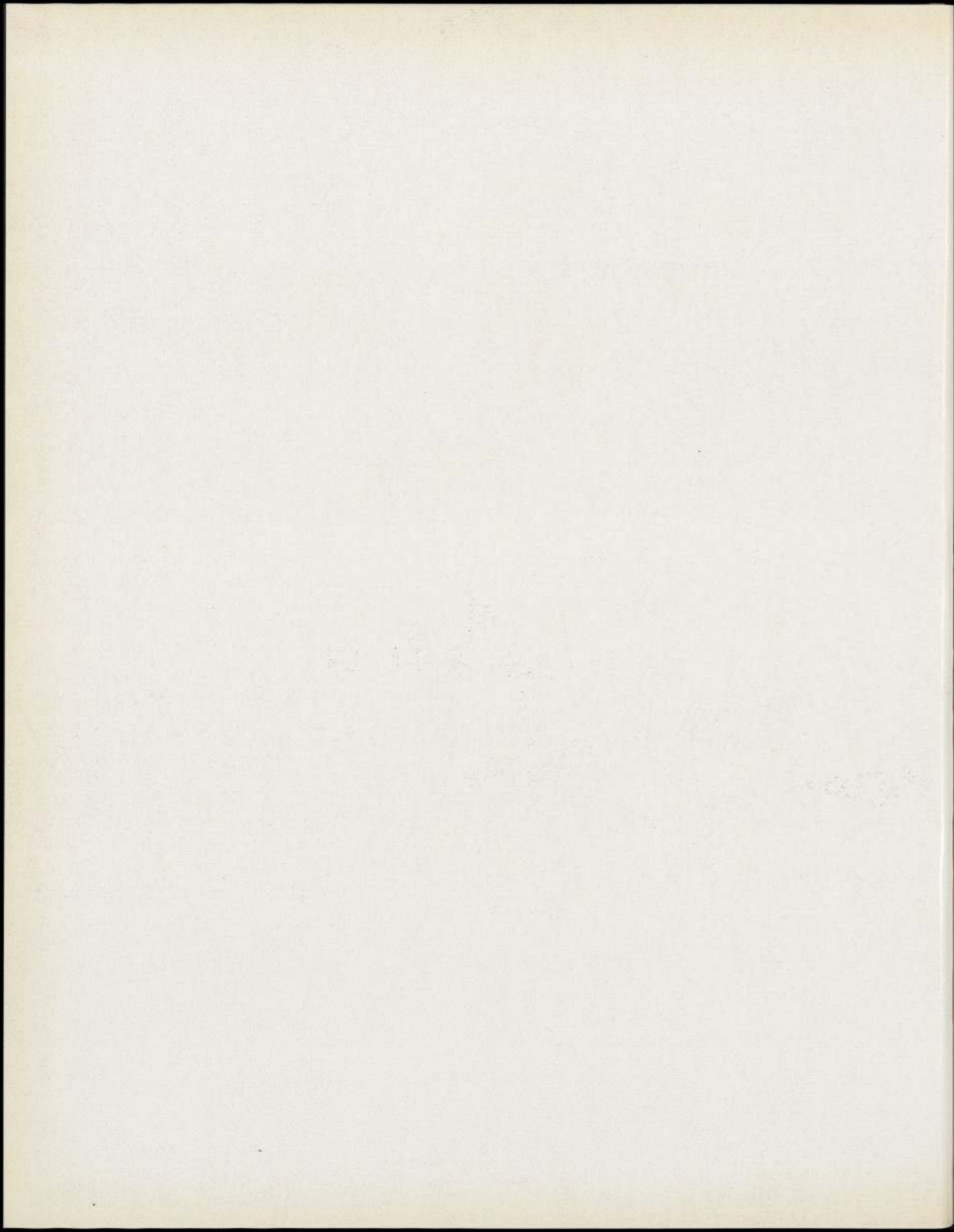


MARC CHAGALL. Songe d'une nuit d'été, 1939. Musée de Grenoble.





MARC CHAGALL. Les amoureux au-dessus de la ville. Détail. 1917. 156 x 212 cm. Galerie Tretiakoff, Moscou. (Photo Giraudon).





MARC CHAGALL. Moi et le village, 1914. 192 x 154,5 cm. Museum of Modern Art, New York. Détail.

Les travaux au village.

MARC CHAGALL. Moi et le village.



ces vieillards, ces rabbins, ces violoneux devant les isbas, trouve une autre justification que la nostalgie de l'exilé, un autre cadre que le pittoresque. Quelque chose d'insolite s'ajoute à ce pittoresque, mêlant les animaux et les hommes, la synagogue et la rue, les noces et les enterrements: une menace larvée, les feux de l'incendie et des pogroms. C'est bien ce pressentiment d'un drame inéluctable suspendu au-dessus de ce petit monde où sa fantaisie s'est donné libre cours, qui donne à la vision quelque chose de si poignant et de si humain. « Parfois se tenait devant moi une figure si tragique et si vieille, qu'elle avait plutôt l'air d'un ange. » Phrase révélatrice: la misère, au lieu de fixer les apparences, favorise une sorte de glissement vers l'invisible. Chagall a toujours reconnu dans ces vieillards en prière, ces hommes humbles et menacés, les véritables témoins de l'éternité.

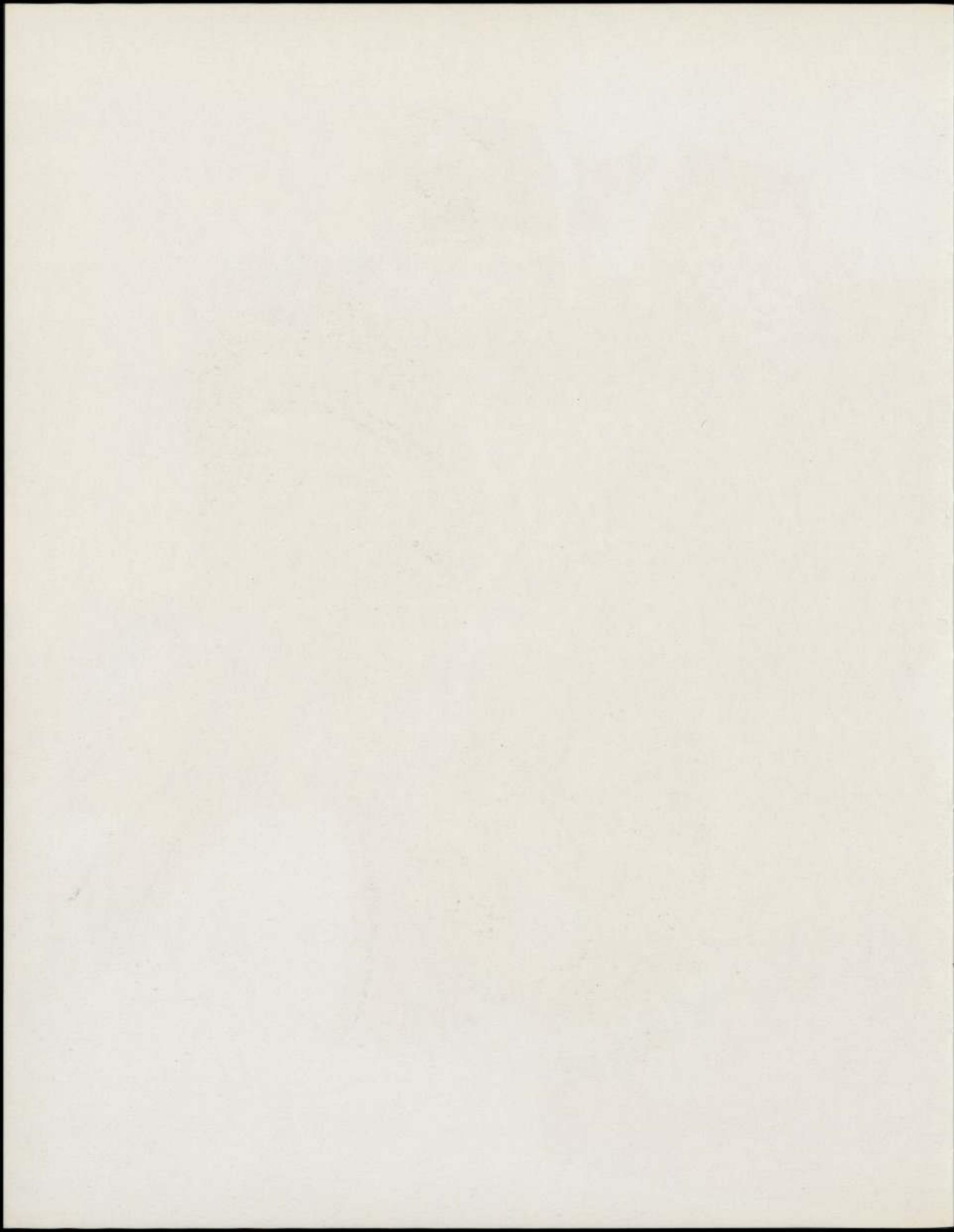
Cette vision éloignée, prémonitoire, n'a pas affaibli son goût de la vie et des êtres, des choses immédiates et qui passeront. Il y a chez Chagall un optimisme qui sait prendre le parti des apparences et du transitoire. Et d'abord il y a chez lui un homme qui s'est beaucoup regardé, je dirai même choisi et aimé tel que Dieu l'a fait. D'où



MARC CHAGALL. Détail de
la Noce. (Photo Michalon).

MARC CHAGALL. Lithographie originale pour XX^e Siècle. (*Mourlot, imprimeur*).







MARC CHAGALL. Le marchand de bétail, 1912. 97 x 200,5 cm. Musée de Bâle.

MARC CHAGALL. L'étable, 1917. 47 x 61,5 cm. Coll. Belmont-Binningen, Bâle.





MARC CHAGALL. La chambre jaune, 1912. 84 x 112 cm. Coll. Paul Hänggi, Bâle.

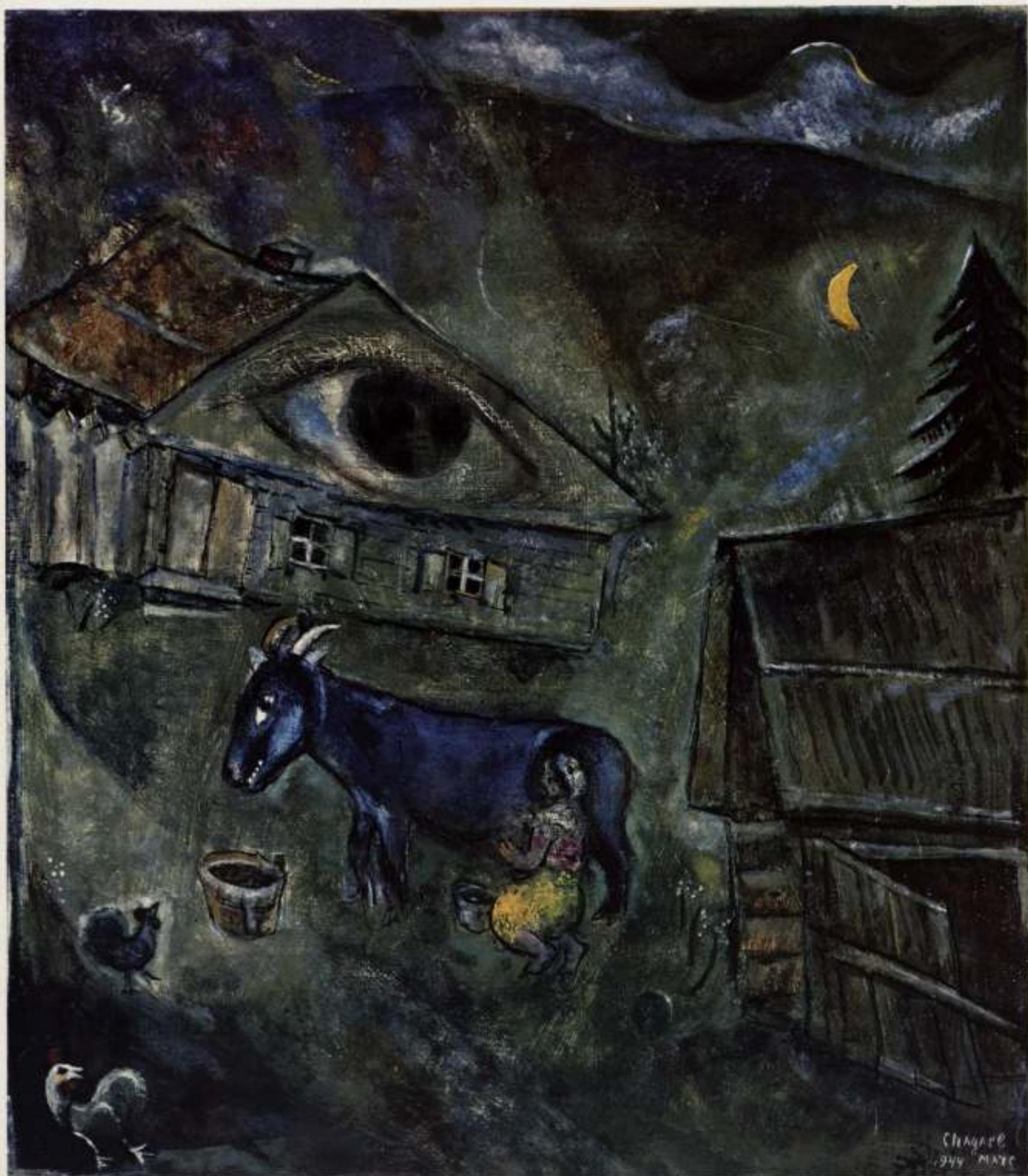
MARC CHAGALL. Dans la nuit, 1943. Fondation Stern. Museum of Fine Arts, Philadelphia.



Nocturnes

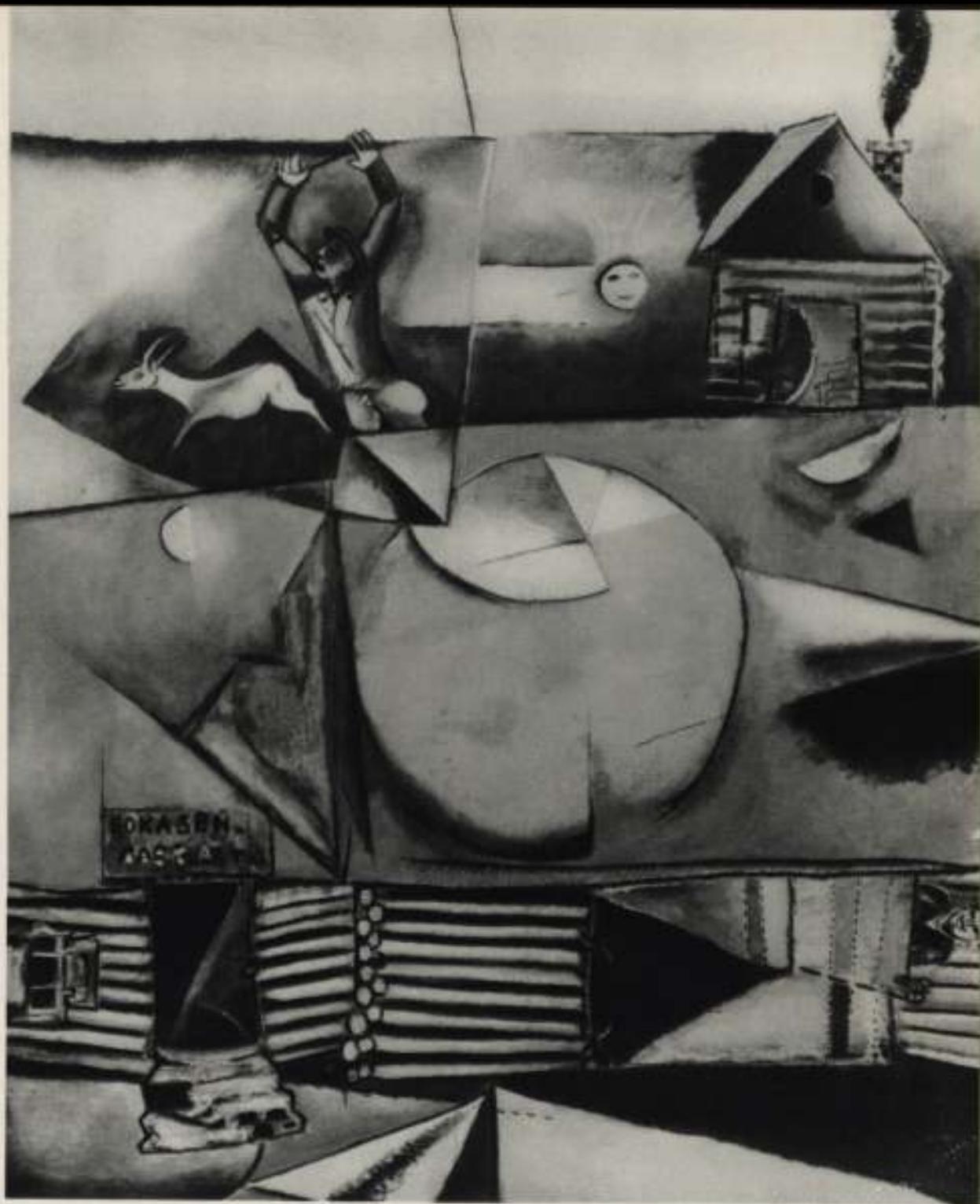


Marc Chagall signant le plafond de l'Opéra. A côté sa femme Vava. (Photo Isis).



MARC CHAGALL. La maison à l'œil vert, 1944. 38 x 51 cm. Collection Ida Meyer Chagall, Bâle.

MARC CHAGALL. Village russe,
de la lune, 1911. 126 x 102 Coll.
part. Krefeld.



MARC CHAGALL. Le traîneau, 1943. Gouache, pastel. Coll. I.C.M., Bâle.

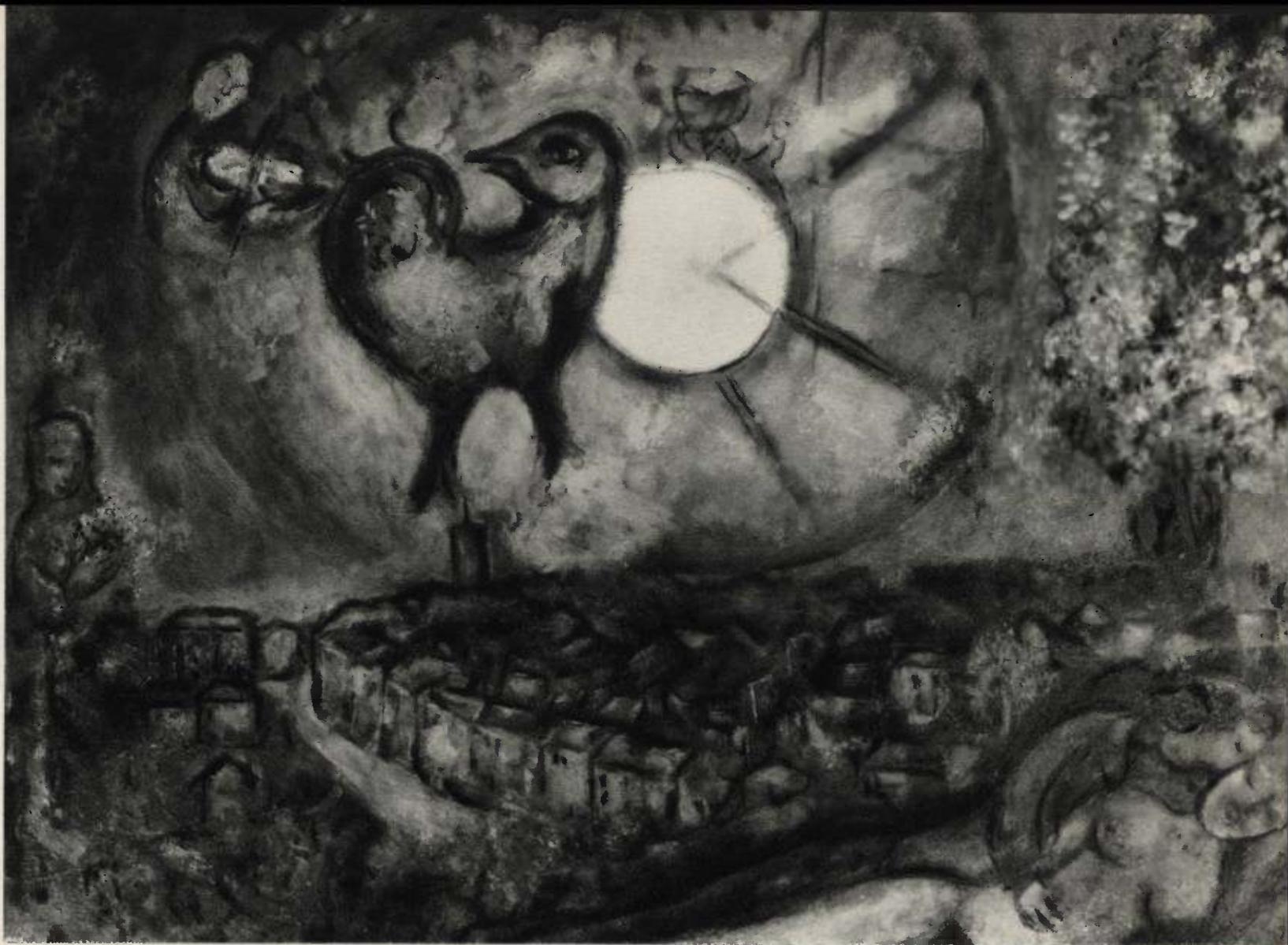




MARC CHAGALL. Le rêve, 1927.
81 x 100 cm. Musée du Petit-Palais,
Paris.



MARC CHAGALL. En écoutant le coq, 1944.
71,5 x 99 cm. Coll. Adolphe A. Juviler, New York.



MARC CHAGALL. La nuit de Vence, 1952. 97 x 130 cm. Collection particulière, Zurich.

cette suite d'autoportraits jalonnant son œuvre et faisant de lui son principal interprète. Lui-même semble avoir voulu établir et léguer toute la généalogie de ses propres visages depuis l'Apollon de Vitebsk. Il a aimé sa jeunesse et la fréquentation de l'ange du bizarre n'aura creusé aucun pli d'amertume dans ses traits.

Ainsi signe-t-il sa présence dans un univers imaginaire commandé par la loi du multiple et de constantes mutations. Ce n'est pas là simple complaisance à soi-même, car ce goût de l'un se diversifie presque aussitôt et s'équilibre par la présence et la mythologie du couple. Chagall n'en reste pas à cette phase obsessionnelle où son propre visage fascine l'artiste plus que toute autre énigme et s'inscrit comme le signe de la solitude, comme ce fut le cas pour Van Gogh. Son moi se dédouble, s'exalte, s'accomplit en quelque sorte dans la description de la femme aimée. Nous retrouvons l'image de Bella, fiancée, épouse, mère, dans toute une série de portraits, de dessins, de compositions qui, à partir d'un élément occasionnel — des gants noirs, un bouquet d'anniversaire,



MARC CHAGALL. La nuit verte, 1952. Peinture. 72 x 60 cm. Coll. part., Bâle.



MARC CHAGALL. Les portes du cimetière 1917. 87 x 68,5 cm. Coll. Ida Meyer Chagall, Bâle.

un œillet, un châle, un col blanc ... — dérouleront jusqu'à sa mort en 1942 le long et splendide poème d'une présence indétachable de la destinée de Chagall.

Peut-être n'existe-t-il pas dans toute l'histoire de l'art d'artiste qui ait transposé de façon aussi continue sa vie affective et promis à cette apothéose l'image du couple. L'admirable *Les amoureux au-dessus de Vitebsk* (1917) nous montre

comment dès le départ celui-ci s'intègre à cet univers imaginaire et même y introduit un nouveau souffle dynamique. Le thème de cette double lévitation sera sans cesse repris; Bella ne cessera d'apparaître et de jouer ce rôle de médiatrice et d'inspiratrice. Elle est à certains moments comme l'axe de cet univers. Le fameux *Double portrait au verre de vin* (1918) où Chagall s'est représenté monté à califourchon sur les épaules de sa jeune



MARC CHAGALL. *L'enterrement*, 1909. 67 x 136 cm. Coll. Antoine Bernheim, Paris.

MARC CHAGALL. *L'incendie*, 1913. 107 x 120 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.





MARC CHAGALL. La guerre, 1943. Musée National d'Art Moderne, Paris.

MARC CHAGALL. Le soldat russe, 1912. Tempera. 40 x 32 cm.

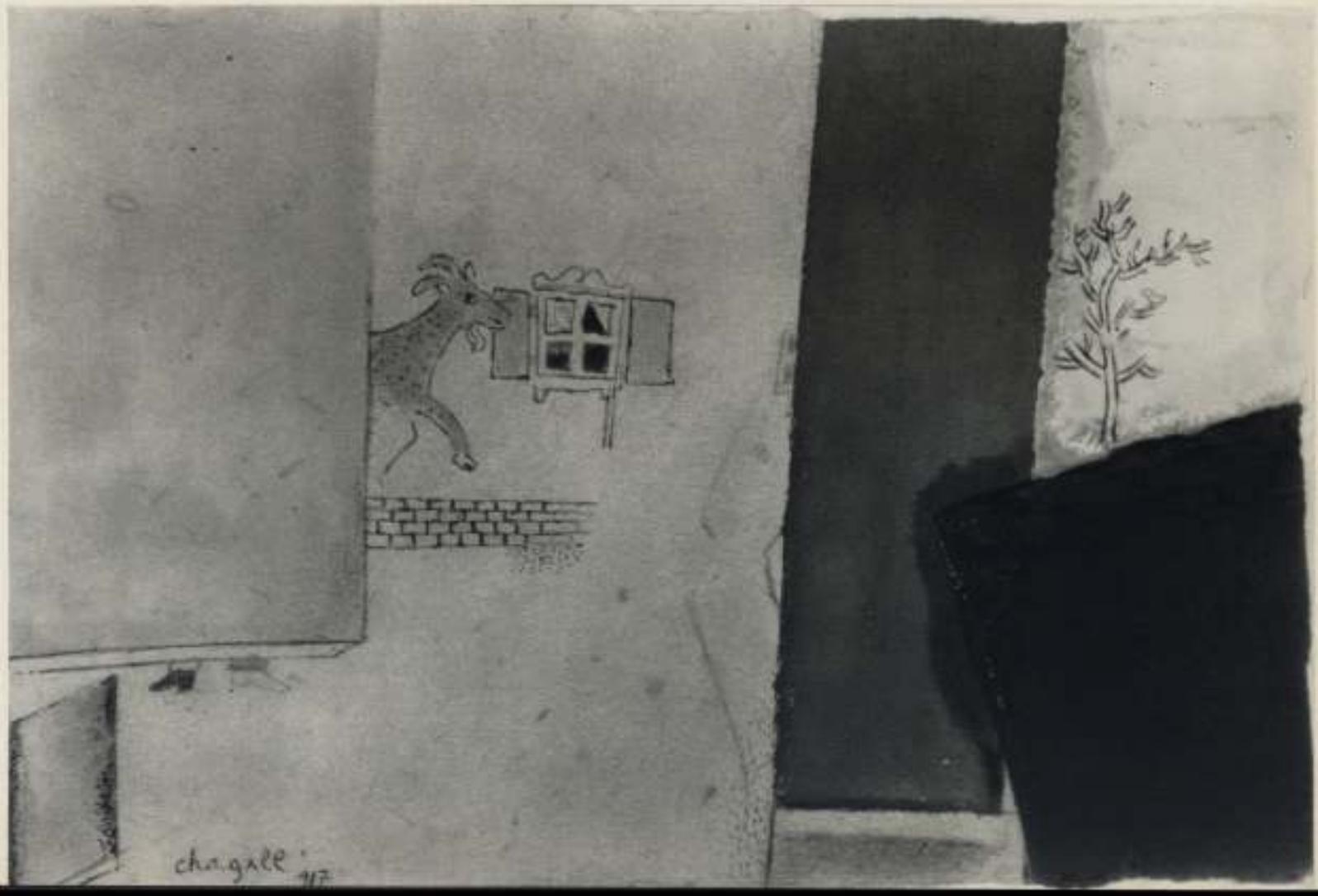
femme exprime certes une joie proche de l'ébriété, mais surtout exprime la véritable signification du couple. A eux deux ils forment une colonne, dont Bella est l'assise, la force permanente et la sécurité, et lui Chagall le couronnement dionysiaque.

Cette imagerie du bonheur entraîne le même sentimentalisme, les mêmes naïvetés, les mêmes variations thématiques que les souvenirs de Vitebsk ou de Lyozno. L'imaginaire n'a d'autre tremplin que cette réalité vécue. D'où l'importance pour Chagall du milieu humain et du cadre affectif et familial. L'amour, le sentiment ne sont pas pour lui de simples motivations, de simples incidents narratifs: ils créent l'exaltation, favorisent la libération harmonieuse de l'être délivré de cette angoisse ultime, de ce non-sens: la solitude.

La nature, les paysages participent également à cette exaltation de la conscience, et si l'on peut parler d'une influence de la France, c'est beaucoup plus de ce côté que du côté des idéologies de la forme qu'il convient de la chercher. L'illumination intérieure rejoint ici le visible. Chagall saura découvrir au fil des années tout ce qui l'attache à ce pays fait de contrastes vivants, de nuances, où la neige n'éteint pas la lumière et n'étouffe pas les reliefs pendant six mois sous le deuil blanc des hivers. L'obligation de quitter la France au moment de l'occupation ne lui rendra que plus sensible



MARC CHAGALL. Composition à la chèvre, 1917. 38 x 49,5 cm. Collection Franz Meyer.



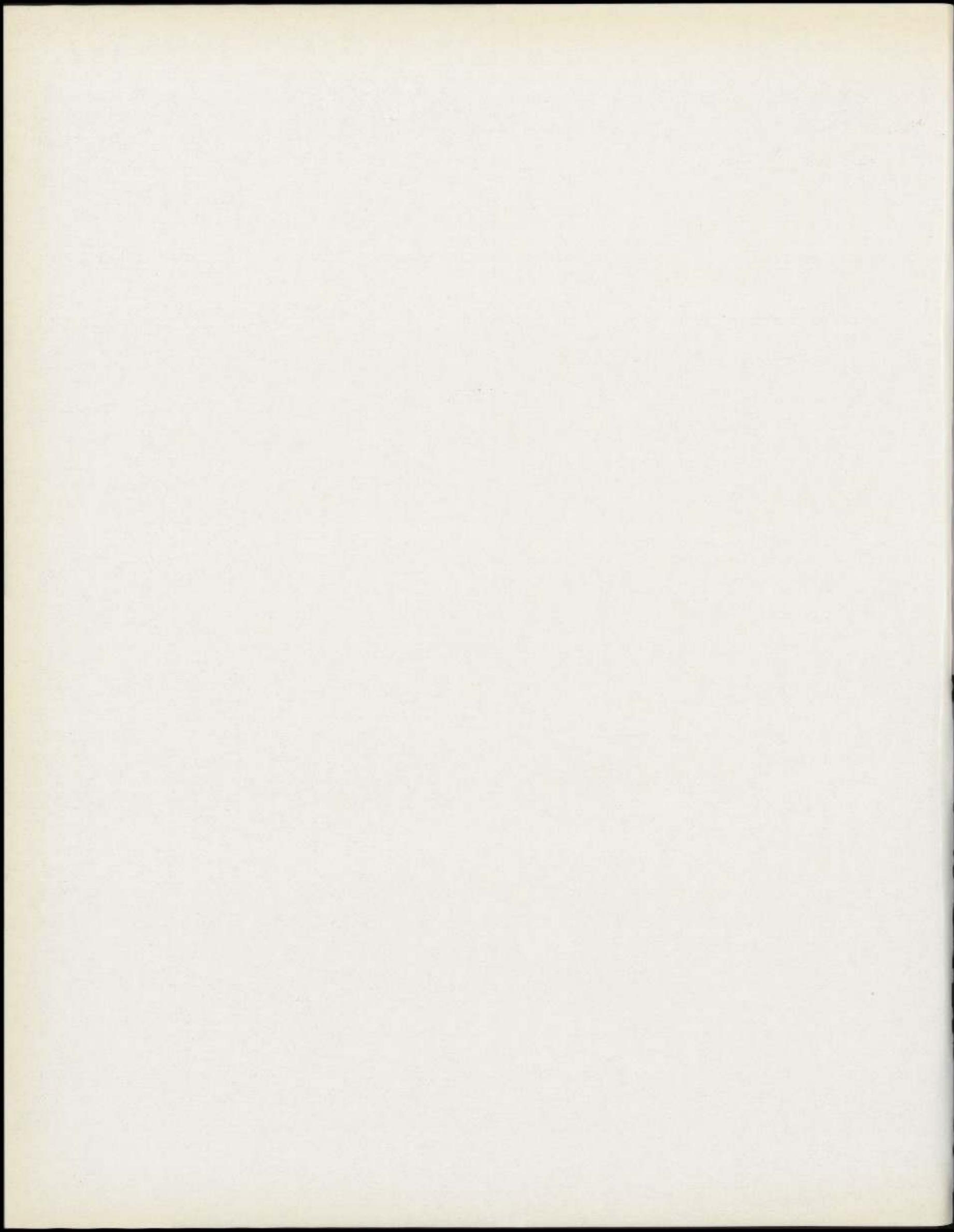
MARC CHAGALL. La révolution.
Esquisse, 1937. 50 x 100 cm. Appartient à l'Artiste.



MARC CHAGALL. Détail
de la Révolution. Lénine.



MARC CHAGALL. Le Calvaire, 1912. 174 x 191,5 cm. Museum of Modern Art, New York.



MARC CHAGALL. L'arbre de Jessé, 1960. 150 x 120 cm.
Collection Marcus Diener, Bâle.

cet intime mélange de Paris et de Vitebsk dans sa mythologie. « Il a fallu l'absence, la guerre, les souffrances pour que tout cela décidément se réveille en moi et devienne le cadre de mes pensées et de ma vie. Mais cela n'est possible qu'à celui qui a su garder ses racines. Garder la terre sur ses racines, ou en trouver une autre, c'est un véritable miracle. »

Le monde a certes changé en cinquante ans de rythme et d'obsessions; Paris n'est plus tout à fait la ville qu'ont connue et aimée Apollinaire et Blaise Cendrars; mais Chagall est là, parmi nous, non pas survivant d'une époque, continuant au contraire de tracer sa voie entre le réel et la vie rêvée, la tragédie de l'homme et l'expérience de l'amour humain et divin.

Ce qui me frappe le plus dans ces grandes compositions actuelles: le plafond de l'Opéra ou les vitraux figurant les Douze Tribus d'Israël, c'est ce pouvoir qu'a Chagall d'être lui-même, en totalité, à tout instant. C'est l'aisance souveraine avec laquelle il sait maîtriser son invention, appeler à lui une fois de plus toutes les figures astrologiques de son ciel, tous les symboles de sa foi, et se mouvoir sans effort apparent dans cet espace qu'il a su créer.

Langage, poésie, musique continuent d'échanger leurs pouvoirs dans cette universelle métaphore. Peut-être Chagall n'a-t-il jamais désiré franchir le



Arbres et bouquets.

MARC CHAGALL. L'âne au grand bouquet. Gal. Maeght, Paris.



seuil de la révélation et choisir de façon définitive entre l'illumination et la sagesse. Cet équilibre instable entre deux tentations, c'est peut-être la morale finale d'un être qui a longtemps médité sur sa destinée et celle des autres.

Je suis allé à lui pour l'interroger, ou plutôt pour le voir et pour l'écouter. Il touche la feuille d'une plante qui se trouve placée devant lui, et dit: « Voilà ... ce qui compte, ce qui importe avant tout, c'est le tissu! » Je m'efforce de compléter intérieurement sa pensée. Le tissu! ... oui, ce qui joint la profondeur et la surface, le haut et le bas, le commencement et la fin, le chatoiement et cette chose que la main peut retenir et enfermer.

CAMILLE BOURNIQUEL.

MARC CHAGALL. Les mariés de la Tour Eiffel.





MARC CHAGALL. Détail des Mariés de la Tour Eiffel, 1928. 89 x 116 cm. Coll. A. Rottenbourg - Roncey.



*Inventaire
de l'art
primitif*



En Afrique occidentale, l'habitation à plan rectangulaire ou carré, au contraire de celle à plan circulaire, possède souvent une porte à un seul battant, taillée dans un plateau de bois plus ou moins tendre et dont les dimensions varient autour de 150 x 50 cm. Elle peut comporter également des volets (environ 50 x 30 cm), à simple ou double battants, façonnés dans un matériau identique et que l'on retrouve pour clore les orifices de certains greniers à mil. Chaque porte, chaque volet est doté d'un pivot qui fait corps avec le panneau, ainsi que d'un système de fermeture variable: soit au moyen d'une barre transversale, soit au moyen d'une serrure en bois dont l'efficacité est délibérément symbolique. Il est fréquent que ces portes et ces volets servent de support à un décor figuratif et géométrique en relief extrêmement élaboré qui, dans la grande majorité des cas, ne remplit pas une fonction ornementale mais éminemment expressive. On les trouve généralement sur des maisons familiales, à moins qu'ils ne ferment les lieux de culte de certains enclos d'initiation.

CÔTE D'IVOIRE. Porte sénoufo.

Page précédente: CÔTE D'IVOIRE. Porte sénoufo. Musée d'Abidjan (Photo Ciné Publicité).

Portes à reliefs d'Afrique occidentale

par Raoul-Jean Moulin

Quelles que soient son importance, sa diversité et son originalité plastique, la statuaire des peuples d'Afrique ne doit pas nous faire oublier que ceux-ci ont pratiqué d'autres techniques d'expression et, notamment, la gravure sur bois, sur métal, suralebasse ou sur poterie, la broderie sur cuir ou sur tissu, les scarifications corporelles. Ce champ d'action essentiellement graphique procède souvent d'une conception quasi picturale de l'espace, déterminant pour une large part la richesse formelle de maintes compositions. Aussi convient-il d'apprécier pleinement un tel phénomène qui est le fait d'hommes tenus pour n'avoir pas de peinture, simplement parce qu'ils peignaient *autrement* que nous et que leur polychromie ne se limitait pas à la paroi rocheuse, au mur, à l'architecture, mais pouvait investir de son éclat le masque, la statue, voire même le corps humain.

Par la variété de ses moyens, la gravure constitue donc une écriture qui, à force de creuser et travailler l'intensité de ses inflexions, parvient à dégager un relief. Comme en témoignent la plupart des portes et des volets qui servent de support à des ensembles de signes ou de figures, l'espace ainsi créé par ce dessin en creux et en relief ne doit rien à la sculpture; il naît au contraire du modelage sensible d'une surface, d'une modulation de l'étendue.

En effet, qu'il s'agisse d'un volet de grenier dogon (Mali) avec ses personnages aux bras levés dans une attitude hiératique, ou d'une porte du palais royal d'Abomey (Dahomey) à figures humaines et animales polychromes, les motifs semblent émerger du fond qui les projette jusqu'à nous sans pour autant qu'ils s'en détachent. Dans l'un et l'autre cas, ils cherchent à tirer le meilleur parti expressif des deux dimensions du panneau qui leur est imparti, soit par une animation continue basée sur un rythme régulier, soit en provoquant des ruptures dans la formulation des thèmes. A la figuration emblématique des Dogon répond la figuration allégorique des Fon.

Si toutes deux, cependant, par le traitement de leur matériau, répondent à des exigences de peintre et non de sculpteur, leur symbolique et les conventions de leur mise en page n'obéissent pas aux mêmes règles et transmettent des messages différents. Néanmoins, on ne se borne pas à constater entre elles d'évidentes variations de style et





de signification; celles-ci traduisent, en fait, par les moyens propres à la gravure, deux façons de voir et d'interpréter le monde, à partir d'une exploitation rigoureusement identique de l'espace donné.

Mais c'est en Côte d'Ivoire, chez les Baoulé et les Sénoufo, que l'art du relief a produit ses œuvres les plus nombreuses et les plus accomplies. Avec ces deux peuples, il acquiert la pleine efficacité de son langage et s'ouvre largement aux impulsions de l'imagination créatrice, ainsi que le prouve la magnifique collection de portes et de volets conservée par le Musée du Centre des Sciences Humaines à Abidjan.

Dans leur grande majorité, les portes baoulé nous confrontent à un système de figuration du

monde infiniment plus élaboré que ces allégories par lesquelles les Fon illustraient leurs proverbes et les hauts faits de leurs rois. Les Fon décrivent, alors que les Baoulé composent. Ces derniers, en effet, à l'exception de quelques scènes touchant la colonisation, ont rarement traité des sujets historiques mais se sont attachés, en revanche, à visualiser leurs mythes, à définir les rapports qu'ils entretenaient avec eux. De plus, en empruntant à la statuaire et à l'orfèvrerie les multiples représentations de masques et d'animaux qui reviennent constamment sur les portes, ils s'obligeaient, au départ, à repenser toute forme tridimensionnelle en fonction de la surface à travailler, afin de pouvoir jouer successivement et simultanément de la gravure et du relief.

Ainsi, sous les apparences anthropomorphes du masque, le buffle et le bélier rappellent le lien mystique qui les unit à Niamyé, divinité céleste du panthéon baoulé. Orientées vers le haut, les cornes du premier sont parfois surmontées d'un autre animal et tendent à se rejoindre; orientées vers le bas, celles du second schématisent la traditionnelle coiffure tressée des femmes baoulé — dans l'une et l'autre position, les cornes peuvent être assimilées à un croissant.

Par ailleurs, buffles et béliers s'inscrivent fréquemment à l'intérieur d'un dispositif de motifs géométriques gravés, dans lequel prédominent triangles et losanges symbolisant la féminité. Un volet de Dimbokro nous offre cependant un exemple d'insertion plus complexe. Associée à différents registres d'incisions linéaires, quadrangulaires et semi-lunaires — celles-ci reprenant délibérément le mouvement des cornes — une image du bélier domine un damier creusé et une triple ligne brisée, symbole de la force fécondante de l'eau. La lecture d'une composition aussi complexe implique la connaissance approfondie d'une symbolique, dont le buffle et le bélier, intimement liés aux cultes de la fécondité, constituent les signes fondamentaux.

Les incisions qui les accompagnent ne sont pas forcément ornementales. Graphiquement, elles semblent dériver du relief géométrique de certains poids à peser la poudre d'or, antérieurs au XVII^e siècle, fondus à cire perdue par les Baoulé et dont les motifs traduisent dans une écriture numérale des notions de mathématiques. Mais leur force vibratoire, leur caractère emblématique aussi prononcé que dans la gravure des portes, évoquent un autre relief, celui non moins élaboré et non moins symbolique résultant de scarifications corporelles. Quelle que soit leur origine, de telles incisions composent sur une porte une sorte de blason, surmontant un personnage porteur d'un masque à cornes recourbées vers le haut, armé d'une fourche à deux dents et dans lequel on croit reconnaître l'une des entités suprêmes de la mythologie baoulé. Ailleurs, ces incisions deviennent même le sujet principal, voire exclusif, de la composition. Des



CÔTE D'IVOIRE. Porte sénoufo. Musée d'Abidjan.



signes géométriques, s'organisent sur plusieurs registres superposés, conjuguant tour à tour la gravure et le relief, qu'une couleur assez fruste — un noir, un blanc, un ocre, un rouge délavé — vient encore accentuer. Et la phrase graphique déroule alors le langage chiffré de ses courbes et de ses dentelures, différenciant et alternant ses rythmes, les imbriquant l'un dans l'autre ou les syncopant.

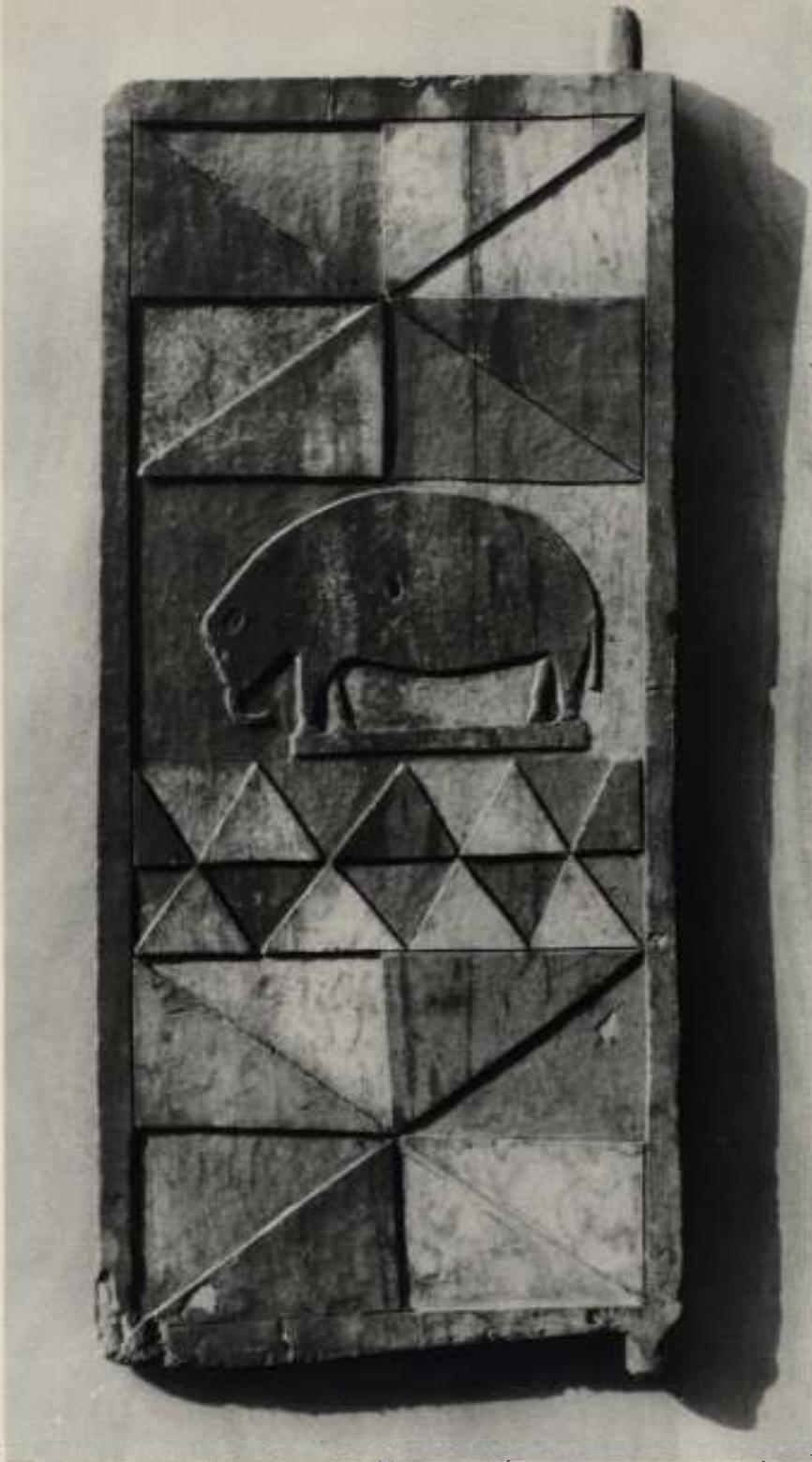
En dépit de leur nombre plus élevé, les représentations animales n'entraînent qu'incidemment des compositions à registres, mais elles font preuve généralement de plus d'audace que les masques dans la stylisation de la réalité. La plupart d'entre elles, en fait, occupent l'essentiel de la surface du panneau et s'insèrent à travers un fond de gravures géométriques, ou s'entourent de signes distincts et déjà rencontrés comme le carré — où peut venir se loger un fragment de miroir — le croissant, le losange et le triangle. Enfin, il convient de remarquer qu'aux espèces qui abondent le plus correspondent les plus riches inventions formelles. Ce sont le crocodile et le varan — qui se confondent à plusieurs reprises sur les portes ainsi que dans la tradition orale — puis le poisson, créatures appartenant toutes au même élément, au même cycle mythique, dont il importe de retracer sommairement l'origine.

Il faut d'abord rappeler ici que les Baoulé — à parenté matrilineaire — sont une fraction du complexe ethnique akan (Ashanti, Agni, Baoulé, Abron) qui, dès le début du XI^e siècle, aurait quitté le nord de l'actuel Ghana pour se diriger vers le sud à la recherche de gisements aurifères. Peu après 1700, Osei-Toutou parvint à unifier les différents groupes ashanti en un royaume du « siège d'or », trône-autel tombé du ciel sur les genoux du fondateur du pays, que les dignitaires portent et présentent encore solennellement au peuple à diverses occasions, car il est considéré dans toutes les cultures d'origine akan comme le réceptacle du pouvoir politique et religieux. De plus, il apparaît fréquemment dans la statuaire et l'orfèvrerie, comme sur les portes des Baoulé. A la mort d'Osei-Toutou, vers 1730, des rivalités éclatèrent entre ses deux neveux: Opokou-Waré et Dako, qui sera tué au cours d'un combat. Sa sœur, la princesse Abra Pokou, réussit à s'enfuir dans la direction de l'ouest avec ses partisans. Mais avant de s'établir de part et d'autre de la Comoé et jusqu'au Bandama, en Côte d'Ivoire, leur exode, que l'on situe au milieu du XVIII^e siècle, allait susciter un cycle mythique étroitement lié à des divinités aquatiques. Celui-ci, né de l'offrande de la reine Pokou sacrifiant son enfant au génie de la Comoé pour permettre à son peuple de traverser le fleuve, implique la notion de passage et d'épreuve à accomplir. Mais il est nécessaire de souligner, comme l'a fait justement Bohumil Holas, que « dans le langage figuré, le mot *passage* équivaut à *venir*. D'où l'importance fondamentale de ce geste qui dépasse le domaine





CÔTE D'IVOIRE. Porte
baoulé. Haut: 155 cm. Mu-
seum of Primitive Art,
N.Y. (Photo Charles Unt).



eaux pour passer le fleuve — acte purificateur et libérateur que l'on retrouve dans la mythologie de nombreux peuples depuis la plus haute antiquité. De même l'or, avec lequel les Baoulé et les Ashanti ont fondu à cire perdue des masques pendants figurant le buffle et le bélier, l'or est considéré par ces deux peuples comme un métal vivant, auquel les génies de l'eau ont donné une âme.

Toutefois, les portes ne circonscrivent pas la thématique des représentations animales à cet épisode fabuleux. Les allusions à des proverbes sont fréquentes, mais à la différence des Fon les éléments à déchiffrer ne sont pas dispersés à la manière d'un rébus; ils se trouvent concentrés à l'intérieur d'un seul et même idéogramme. Cette contraction de la réalité, sur le double plan de la forme et du contenu, s'exprime en des emblèmes directement transposés des figures de certains poids à peser la poudre d'or.

Moins anciens que ceux à motifs géométriques et souvent chargés d'une signification proverbiale, ces poids n'étaient pas seulement employés dans le commerce; il servaient aussi à rendre la justice, car pour la majorité des délits la peine pouvait être rachetée par le paiement d'une amende en

liturgique pour revêtir un caractère politique, national » (1).

Sans doute est-ce là l'une des raisons pour lesquelles le crocodile et le grand poisson, sur les portes à reliefs, sont presque toujours représentés en possession d'une proie qui, sous la forme d'un petit poisson, incarne l'idéogramme de « l'enfant mort », le *ba-ou-lé* sacrifié à la divinité des

(1) B. Holas: *Portes sculptées du Musée d'Abidjan* (IFAN-Dakar 1952). Directeur du Centre des Sciences Humaines d'Abidjan, conservateur du Musée de la Côte d'Ivoire, Bohumil Holas, qui réside en Afrique depuis 1946, a consacré de nombreuses études à diverses populations négro-africaines et plus particulièrement, depuis 1948, à celles de la Côte d'Ivoire, grâce à d'importantes missions socio-ethnologiques qu'il a pu entreprendre sur le terrain. Ses principaux ouvrages sont « *Les masques kono, leur rôle dans la vie religieuse et politique* (Paris 1952), *Le culte de Zié: éléments de la religion kono* (IFAN-Dakar 1955), *Les Sé-noufo* (Paris 1957), *Cultures matérielles de la Côte d'Ivoire* (Paris 1960).





CÔTE D'IVOIRE. Porte
baoulé, région de Dimbo-
kro. 160 x 45 cm. Musée
d'Abidjan. (Photo *Ciné
Publicité*).



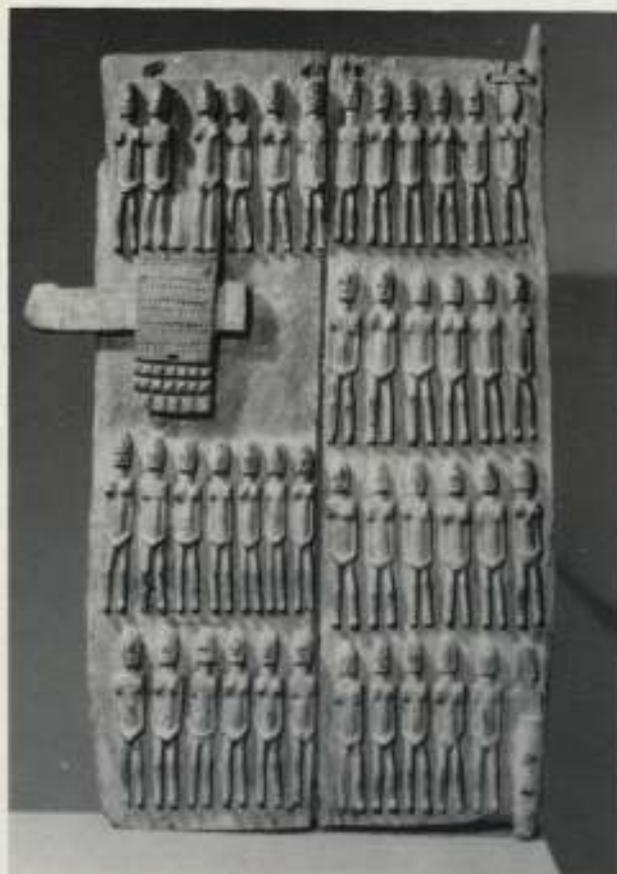
poudre d'or correspondant à un poids donné. Mais les poids reproduisant la même figure pouvaient peser plus ou moins lourd, puisque « les poids d'un chef ne sont pas ceux d'un pauvre », dit un proverbe agni. Notons cependant que les idéogrammes les plus utilisés sur les portes représentent les apparences des grands mythes aquatiques: sous un croissant de lune, un poisson parcouru de lignes brisées happe une proie; ailleurs, deux crocodiles symétriquement alternés se mordent la queue, symbolisant l'unité et la continuité tribales qui ne doivent pas être rompues; ailleurs, enfin, une créature composite, formée d'un saurien à deux têtes opposées ou de deux sauriens croisés et à ventre unique, image à nouveau cette idée d'unité qui, pour avoir plusieurs bouches, n'a qu'un seul estomac.

En visualisant l'un des thèmes les plus singuliers de la mythologie aquatique baoulé, une porte de la région de Toumodi parvient, du même coup, à rivaliser avec les compositions à registres. Entre quatre carrés inégalement entaillés et dans lesquels des miroirs ont pu être enchassés, un grand poisson aux nageoires déployées est figuré en possession d'une proie. Le même décor les anime, cependant qu'une « ligne d'eau » relie le petit poisson au gros et qu'un oiseau aquatique, en touchant l'un et l'autre de ses pattes et de son bec, établit entre eux un contact supplémentaire. Une étroite bande de triangles gravés accompagne, sur un côté seulement, cet ensemble organique eau-poisson-oiseau, que domine un léger relief circulaire, divisé en quatre segments incisés de lignes brisées — disque lunaire, symbole de fécondité. Ainsi nous trouvons-nous en présence d'un véritable tableau récapitulatif, en même temps que de synthèse des grands principes idéologiques de la culture baoulé, dont la mise en page tend manifestement à nous suggérer un ordre de lecture.

Les portes des Sénoufo, comme celles des Baoulé, puisent dans un répertoire de formes dérivées de la statuaire et des objets de parure, mais qu'elles diversifient davantage. Elles s'en différencient encore en réunissant, sur un même panneau et parfois en nombre important, des représentations de masques avec des figurations humaines et animales. Enfin, bien qu'elles relèvent d'une technique identique qui doit tout à la gravure et qu'elles soient l'œuvre d'artistes exclusivement préoccupés de la communication d'un message à partir du travail sensible de la configuration d'un matériau, les portes sénoufo procèdent d'une conception divergente de l'image.

Leur mise en page, en effet, ne se veut pas apparente; on la sent présente, active, mais nullement démonstrative et là où nous la croyons plus confuse, elle est simplement plus complexe qu'ailleurs. Elle est toute intérieure. Aussi, à maintes reprises, ne correspond-elle pas à l'horizontalité ou à la verticalité du support, dont elle fait éclater les limites par l'intrusion d'une composition à thèmes concentriques. La modification du point de vue entraîne le bouleversement de l'angle de





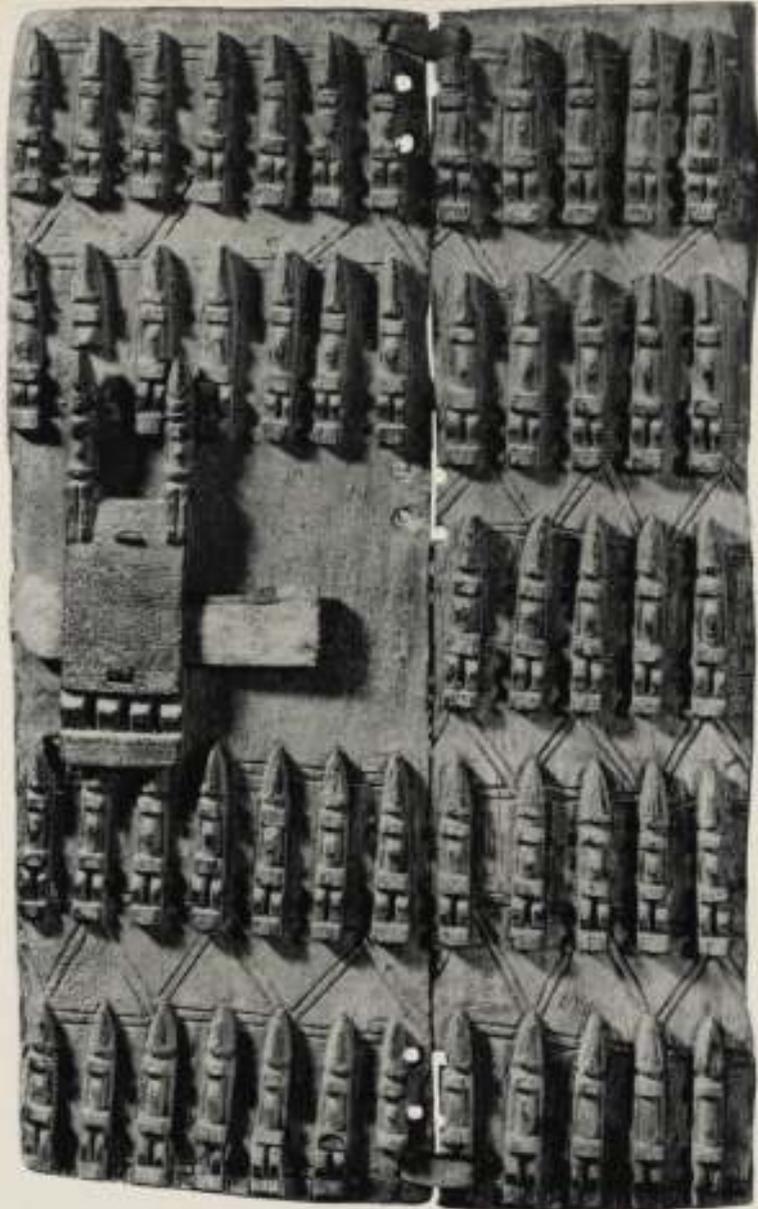
MALI. Porte de grenier dogon. Haut: 93 cm.
The Museum of Primitive Art, New York.



DAHOMEY. Porte fon. Paris, Musée de l'Homme. (Photo Fratelli Fabbri, Milan).

CÔTE D'IVOIRE. Porte baoulé, région Bouaké. 150 x 50 cm. Musée d'Abidjan. (Photo Ciné Publicité).





MALI. Porte de grenier dogon. Village de Yayé, région de Badariaga. 70 x 40 cm. Université de St. Thomas, Houston.

Volta, ont su relativement maintenir la stabilité de leurs institutions traditionnelles. Intervenant aux différents niveaux de la société, qui se fonde sur la famille patriarcale, le *lô* remplit une fonction à la fois religieuse et politique. C'est, en effet, un système initiatique hautement élaboré, en même temps que l'organisateur de la vie sociale. A ce double titre, il détermine le principe de certains rituels et anime tout un secteur de l'activité artistique, spécialisé dans la création de l'équipement liturgique des sanctuaires et des enclos d'initiation.

Ce sont ces masques et ces statues qui constituent l'essentiel du vocabulaire figuratif des portes sénoufo. Le masque *waniougo* à longues cornes et tacheté de couleur, en associant sur son sommet le caméléon, le calao et une cupule, représente l'état primordial du monde. Le *korobla* est un masque du même type, mais dépourvu de cornes. Le *kpélié*, aux dimensions plus petites, offre une stylisation harmonieuse du visage humain; il peut être masculin ou féminin, parfois aussi à double face sur un même plan, mais il est toujours surmonté de personnages ou d'animaux mythiques. Aux masques utilisés dans les cérémonies du *lô* et qui apparaissent également aux funérailles et à l'occasion des rites agraires, vient s'ajouter toute une statuaire qui comprend des effigies figurant une entité surnaturelle et des animaux emblématiques liés à quelque divinité. Parmi les premières on remarque les *débélé*, représentation humaine dont les initiés frappent le socle contre le sol en dansant; les *déguélé*, masques-cloches surmontés d'un personnage féminin ou masculin, au corps profondément annelé et fortement sexué, qui sont toujours portés par couple au moment des funérailles. Parmi les figurations d'animaux emblématiques, la plus expressive est celle du *porpianong*, un grand oiseau aux ailes déployées, sorte de calao pourvu d'un long bec recourbé sur un ventre de femme enceinte, symbole de la procréation.

Cet oiseau est l'un des cinq animaux primor-

lecture. Fondée sur d'autres significations, la mise en page des Sénoufo n'observe pas les mêmes règles de lisibilité que celle des Baoulé.

Sur une porte de la région de Korhogo, par exemple, des masques, des personnages dont des cavaliers, des animaux et notamment un crocodile, une tortue, un serpent, un caméléon et un oiseau, gravitent tout autour d'un ombilic, noyau de l'univers. Disposés dans les marges supérieure et inférieure, d'autres personnages et d'autres animaux tendent moins à encadrer les figures centrales, qu'à accentuer le mouvement circulaire qui les anime. Cette porte fermait un lieu de culte; elle signale une frontière entre le monde sacré et le monde profane, en donnant aux entités originelles la forme des symboles ésotériques du *lô*, l'institution initiatique des Sénoufo, dont la mission est de créer, par étapes, des hommes socialement parfaits.

Ces agriculteurs pacifiques, qui habitent la savane humide de la Côte d'Ivoire septentrionale et les régions limitrophes du Mali et de la Haute-



MALI. Porte Telem, région de Badariaga. 76 x 38 cm. Coll. M. Pinto, Paris.

CÔTE D'IVOIRE. Porte baoulé. Musée d'Abidjan. (Photo Ciné Publicité).



diaux qui interviennent constamment dans la thématique des portes et qui sont à l'origine des cinq grandes familles sénoufo. Outre le calao, le crocodile, la tortue qui, selon la tradition, participèrent à l'organisation du monde, il convient d'insister sur le rôle particulier joué dans cette entreprise par le caméléon et le serpent python, de même que sur l'image dont ils assument la charge expressive. Le caméléon, par sa démarche souple et incertaine, évoque la première créature traversant le limon originel, tandis que le serpent constitue un conducteur des forces telluriques, en même temps qu'un signe phallique générateur de vie et de fécondité.

On trouve encore dans les marges qui ensèrent, à la base et au sommet, la composition centrale de certaines portes sénoufo, une autre figure liée aux puissances fécondatrices qui est celle du cavalier. Il est d'ailleurs significatif de voir apparaître, sur une porte des environs de Korhogo, entre deux cavaliers armés d'une lance et trois tortues à carapace discoïde gravée, un motif traditionnel de scarifications ombilicales féminines agrandi aux dimensions de la partie médiane du panneau. Cet emblème solaire à quatre branches profondément incisées rayonne sur une surface quadrillée, qu'il partage en quatre secteurs inégaux, cloisonnés de part et d'autre par une double ligne brisée et une triple rainure. Il existe des variantes de cette porte, dans lesquelles les quatre rayons du noyau ombilical compartimentent différentes représentations de masques et de figures animales issues du cycle mythologique, pour les entraîner dans un mouvement concentrique. Là comme ailleurs, il s'agit toujours d'un signe irradiant d'énergie bénéfique, placé intentionnellement à l'entrée de la maison familiale et intimement associé à cette image de la matrice.

Un autre mode de composition, fondé pour une large part sur une répartition symétrique des éléments confrontés, amorce un sens de lecture multiple. Tel panneau, par exemple, comprend deux serpents qui la limitent sur deux côtés consécutifs, un grand crocodile qui la sépare en son milieu de bas en haut et, de part et d'autre de ce dernier, successivement, deux tortues, deux varans, deux quadrupèdes non identifiés. Cette disposition échappe néanmoins au statisme, car chacune de ces figures mythiques semble émerger d'un espace animé, peuplé de fines et nombreuses gravures géométriques, notamment des rectangles avec croix, des triangles alignés ou plus ou moins imbriqués. Cependant, quel que soit le principe de composition adopté, il convient de préciser que la mise en page organisant le relief d'une porte de sanctuaire élabore davantage l'écriture proprement dite des thèmes mythologiques à transmettre, afin que dès l'entrée, comme le souligne justement Holas, « les gestes de la création — sous une expression éminemment symbolique — fournissent la trame dramatique de base aux rituels initiatiques du *lô* » (1).

Quant à la couleur, si l'on en croit quelques survivances dans les portes baoulé ou sénoufo, elle n'a que rarement recherché le coloriage des formes — à l'exception, toutefois, de scènes ayant trait à la colonisation et assez sommairement traitées, quand on les compare au relief polychrome des sujets historiques des Fon. La couleur, au contraire, aurait plutôt tenté de participer au relief, à la gravure; d'œuvrer en définitive à l'intérieur du même champ expressif. Elle a soutenu le relief baoulé par la résonnance de larges aplats noirs découpés en losanges et en triangles jumelés; elle en a augmenté le rayonnement en conjuguant étrangement l'ocre rouge naturel, le kaolin et le bleu de lessive. Elle a ravivé de rouge l'incision rythmique qui sous-tend l'ensemble figuratif de certaines portes sénoufo. Enfin, bien que démunie d'artifice, mais violente à force de pauvreté et d'âpreté, il est possible que cette couleur ait voulu parfois neutraliser ou unifier par une monochromie des créations polymorphes: portes baoulé entièrement peintes en rouge brique, portes sénoufo passées au noir, à moins qu'elles n'aient été noircies au feu.

Il n'est pas inutile de rappeler que les imagiers d'Afrique qui ont gravé ces portes, en dépit de leur conception du monde mystifiée, étaient pleinement conscients de l'acte créateur qu'ils exerçaient, de ce principe fondamental de toute activité humaine impliquant que plus l'homme en transformant la réalité se transforme, plus il affirme sa présence et manifeste la nature de sa personnalité, plus il se crée. Aussi la plupart d'entre eux n'ont rien voulu sacrifier de la dualité de ce moyen d'expression et de communication entre chacun des membres d'une même communauté. Travaillant à partir d'un système de signes conventionnels postulant la connaissance d'une idéologie et, par conséquent, difficilement accessibles aux non initiés, ils ont réalisé la visualisation totale de leurs mythes et de leur métaphysique dans des compositions essentiellement graphiques et d'ordre héraldique, quelle que soit la diversité des fréquences d'association entre motifs figuratifs et géométriques.

Cette signalisation d'un message, par la mise en page dans les deux dimensions de la porte de toute une symbolique empruntée au répertoire traditionnel, suppose une nouvelle élaboration de la structure plastique de celle-ci en raison précisément de la surface à investir. Ainsi la signalisation d'un mythe s'effectue en fonction d'un déchiffrement immédiat et de lectures infiniment plus complexes pouvant même être l'objet de gloses. Elle entraîne alors une double formulation de l'espace, selon qu'il s'agit d'un espace unitaire ou d'un espace plural, procédant d'un morcellement du champ expressif en registres différenciés. L'invention de cet espace et sa pratique toujours renouvelée, matérialisent l'expérience vécue de l'homme dans toutes les dimensions de l'espace social.

RAOUL-JEAN MOULIN.

(1) B. Holas: *Les Sénoufo* (Paris 1957).



La ville



EL GRECO. Vue de Tolède, vers 1680. Metropolitan Museum, New York.

Au cours d'une conversation avec Patrick Waldberg, au mois de janvier 1965, j'ai eu l'idée de cette série d'articles sur « la ville », considérée non plus comme paysage urbain, comme décor ou cadre métaphysique du tableau, mais en tant que sujet même du tableau. C'est donc pure coïncidence si une exposition: « les Peintres américains et la ville » a été organisée, il y a quelques mois, au Modern Art Museum de New York. Ces « rencontres » — et je dois signaler également celle avec le Musée de Houston, dont les cimaises ont célébré les années héroïques 1904-1914 — prouvent simplement qu'il est de plus en plus difficile d'échapper au thème lorsque, comme *XX^e siècle* le fait depuis 1951, on ne se contente pas de « donner à voir » des images.

Quelques jours plus tard, après avoir écarté les mélancoliques « Venise » des frères Guardi et du Canaletto, destinées, dans l'esprit même de leurs auteurs, à orner d'illustres salons patriciens, j'ai demandé à André Pieyre de Mandiargues l'article sur le Greco qui ouvre cette série. La grande peinture espagnole — on l'oublie trop souvent — est née de la passion de cet étranger pour l'ancienne capitale aux mille cloîtres de la Castille, dont les maîtres étaient, comme à Rome, les prêtres. Jamais, avant le Greco, une ville n'avait été aussi douloureusement le sujet du tableau. Trois siècles plus tard, Chagall peindra le paradis et l'enfer du ghetto, sujet à son tour d'admirables tableaux où l'on retrouve ce même sentiment de l'angoisse, que les peintres nous ont révélé bien avant les philosophes et les littérateurs.

SAN LAZZARO.

Derrière les figures du Greco

par André Pieyre de Mandiargues

Sans doute il n'est pas interdit à l'observateur d'avoir quelque lassitude à l'égard des personnages, religieux surtout, peints par le Greco. Ces nudités viriles auprès desquelles celles des martyrs du Sodoma lui-même ont un maintien honnête, ces draperies à la consistance de feuilles de métal bleues, vertes, jaunes, roses, presque aussi dures que le fer des armures qui souvent les avoisinent, ces jolis goitres, ces yeux tournés vers le ciel avec une expression immuablement

entre l'hystérie et l'idiotie clinique, à moins d'avoir pour tout cela une sorte de coup de foudre, comme eut Barrès, il est permis de le supporter à peine, et de ne pas s'en cacher... Alors l'amateur de peinture, retenu devant les toiles, tout de même, par les prestigieux feux de Bengale de la couleur, s'attachera à de menus détails, souche, serpent, bouquet, épée (ou garde de l'épée), moins artificiellement fabriqués que le reste, et il s'efforcera d'abolir les saintes figures niaises ou enjô-

EL GRECO. Vue et plan de Tolède. Musée du Greco. 136 x 228 cm.



leuses pour prendre un plaisir plus pur aux beaux fonds des tableaux.

Etonnants, en effet, sont les petits sites agrestes ou urbains jetés d'un très libre pinceau par le Greco derrière ses Saints, ses Assomptions de la Vierge, ses Adorations des bergers ou ses Crucifixions. L'on y reconnaît, généralement, le paysage de Tolède, avec la cathédrale, l'alcazar, le pont d'Alcantara et le pont de San Martin, et parfois, comme dans la célèbre « Vue de Tolède sous l'orage » du Metropolitan Museum, le peintre s'est dispensé d'un sujet religieux au premier plan. Ce qui rend, au vrai sens du mot, fantastiques les rochers, les arbres et les édifices, c'est la lumière d'apocalypse dans laquelle ils sont baignés, comme sont baignés par la pleine lune d'été les pays méridionaux, ce sont les tons de soufre et de nacre dont il semble qu'ils aient été saupoudrés. Ces villes, ces campagnes, ont un aspect qui est proprement spectral, souvenir ou appréhension de catastrophe, et l'on hésite si elles ont plutôt l'air d'avoir été tirées de sous les eaux par un raz de marée ou d'attendre un tremblement de terre ou une pluie de feu et de cendres.

L'influence des éclairages du Tintoret et de ses structures dramatiques, naturellement, se laisse

apercevoir dans le décor de ces cités terribles, où la présence de la mort est signifiée quelquefois par des crânes posés au-dessus des chemins d'accès. Le drapeau là qui flotterait, ce ne saurait être que la bannière jaune qui est annonciatrice de la peste. Marquées de la griffe du Tintoret aussi sont des architectures étranges, en lesquelles on peut voir des souvenirs d'Italie. Celles de « La Cène dans la maison de Siméon » rappellent Rome. Quant aux « Marchands chassés du temple », de la National Gallery, ils ont derrière eux, visibles sous la voûte, des palais vénitiens, et le manteau bleu du Christ vient à point pour mettre au pied des portiques le plan d'eau sur lequel dans la réalité ils s'élèvent.

Toute la peinture maniériste, a-t-on pu dire, présente des visions tirées du rêve, tandis que l'art baroque est essentiellement théâtral. Si l'art du Greco nous semble aujourd'hui moins maniériste que baroque, la cause en est sans doute aux postures dramatiques de ses personnages, qui sont manifestement « en scène » pour le grand jeu de l'adoration, de la douleur et de la mort. Mais le décor de ce théâtre, quoi qu'il doive à la réalité de villes ou de paysage connus, paraît tombé du songe.

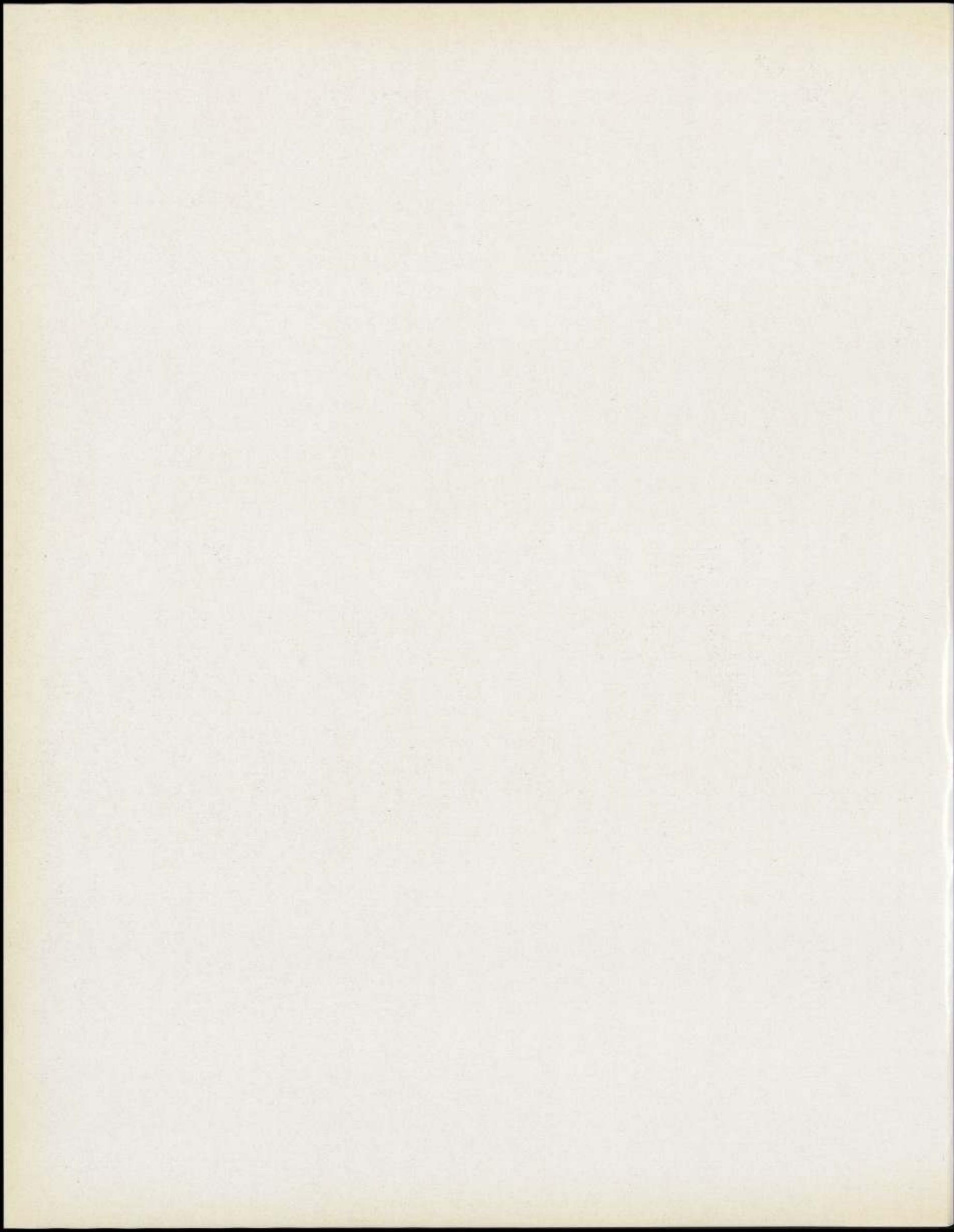
ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES.

EL GRECO. Détail de « Vue et plan de Tolède » du Musée du Greco.





GRECO. Crucifixion. Détail. Musée de Cincinnati, Ohio.



JUAN GRIS. Maisons à Paris, 1911. 40 x 35 cm. Coll. Sprengel.

La ville rêvée & la ville vécue

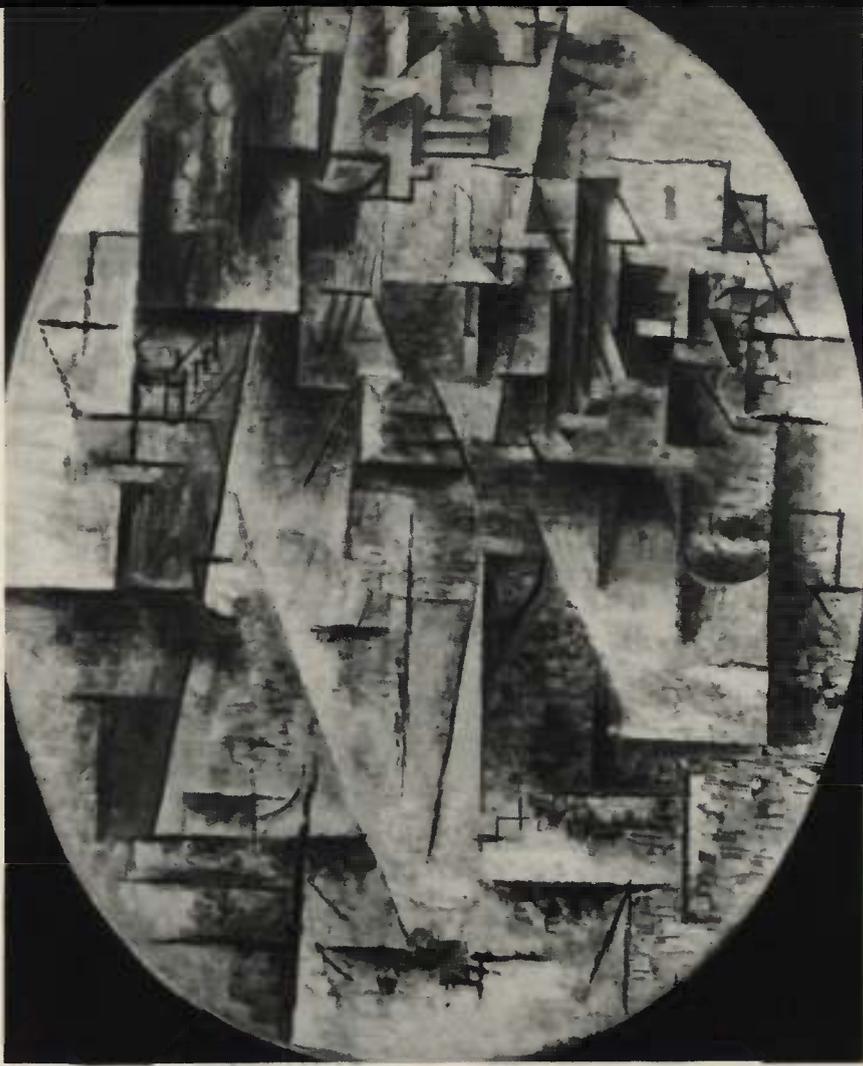
par Patrick Waldberg

Voie royale et cloaque, rutilance et ténèbres, fastes et haillons, la ville, avec ses milliards de rumeurs, donne au silence son poids d'oiseau mort. Le ruisseau de larmes et la rivière de diamant y confluent, à l'heure du destin. Dans un coudoisement aveugle, les fourmis verticales s'y pressent en grappes, en cortèges, en foules, que d'incroyables tropismes agrègent et dispersent. Noircies par le tabac du temps, voici ses bronches de pierre ici délavées et recuites, là rongées de lèpres sournoises, d'ulcérations hideuses, aspirant et rejetant une lourde poussière d'hommes, depuis les alvéoles où elle repose jusqu'aux artères où elle se déploie et s'agite: labyrinthe qui s'étrécit ou s'évase au rythme du sang qui s'écoule et des deniers qui pleuvent. Pinnacle ou catacom-



MAURICE UTRILLO. Le Lapin agile, 1914. Peinture sur carton. 30 x 23,5 cm. Collection Mattioli, Milan.





PICASSO. La pointe de la Cité. Peinture, 1912. 92 x 73 cm.
Collection Berggruen, Paris.

bes, infinie pulsation de l'espoir à la détresse, de l'éclat aux abois, de l'euphorie à la dérégulation, la ville, qui happe, soumet, broie, avilit ou exhausse, épuise ou invigore, épouvante ou fascine, a-t-elle jamais suscité en art une expression, une œuvre, qui soit à l'échelle de son angoissante grandeur?

Les siècles classiques furent hantés par le spectre de Rome, Ville par excellence, dont l'écroulement vertigineux a peuplé jusqu'à l'obsession maints rêves de désastre et de ruines. Il n'y a pas de commune mesure entre ces projections fabuleuses de la Ville suprême et la minutie des bourgs paisibles où se complurent les Berckheyde et les Hooch, la Venise de Canaletto ou la Dresde de Bellotto. Le réalisme, ici, muse à travers le « pittoresque » et l'aimable, tandis que les sortilèges de la cité seront suggérés puissamment, par exemple, par les Babels de rêve, de Breughel à Goya, les échafaudages piégés de Piranèse ou les allurales catastrophes de Désidério. Somme toute, la soumission au réel ne fait qu'effleurer une vérité que l'imagination dans son emportement transmet à partir du plus profond.

Pour que nous soit livrée dans son ampleur l'image de la capitale moderne, il fallut attendre Balzac, le premier qui lui donna sa dimension mythique. Le poète de l'énergie, le grand sourcier des forces obscures, le rassembleur, en une même

DOUANIER ROUSSEAU. La banlieue. Donation Paul Guillaume - Jean Walter.





GIORGIO DE CHIRICO. Mélancolie d'un beau jour. 1913. Coll. Benedict L. Goldschmidt, Bruxelles.

gerbe de devenir, des élans inconciliables, a construit le Paris des Treize par le brassage titanesque d'un réel perçu jusqu'à l'infime et que transmue l'esprit, doublement animé de passion et de voyance. « O Paris! qui n'a pas admiré tes sombres passages, tes échappées de lumière, tes culs-de-sac profonds et silencieux; qui n'a pas entendu tes murmures, entre minuit et deux heures du matin, ne connaît encore rien de ta vraie poésie ni de tes bizarres et larges contrastes ».

Ce Paris donc Balzac a foulé les abîmes et brandi les apothéoses, avec une prédilection non déguisée pour ses aspects nocturnes, cet alambic où sont poétisés la vertu et le crime, le luxe et l'ascèse, le sublime et le sordide, l'essor et l'échec, voilà sans conteste le plus pur alliage dialectique qui fut jamais de la réalité et de l'imaginaire. Aucun artiste, à lui seul, ne saurait rendre plastiquement à la fois le contour et l'animation de cette « monstrueuse merveille ». Mais il me semble que tels d'entre eux, à des moments données, ont pris à charge, chacun selon sa nature, ses qualités essentielles.

S'il me fallait désigner, à travers le temps, les plus dignes illustrateurs de cette saga métropolitaine, voici comment je distribuerais les rôles: à Méryon le paysage tragique, rues et espaces hagards sous un ciel louche où crient les oiseaux de la peur; à Guys l'effusion, l'instant, le trottoir



GEORGES GROSZ. Sans titre, 1920. Kunstsammlung Nordrhein - Westfalen, Dusseldorf.

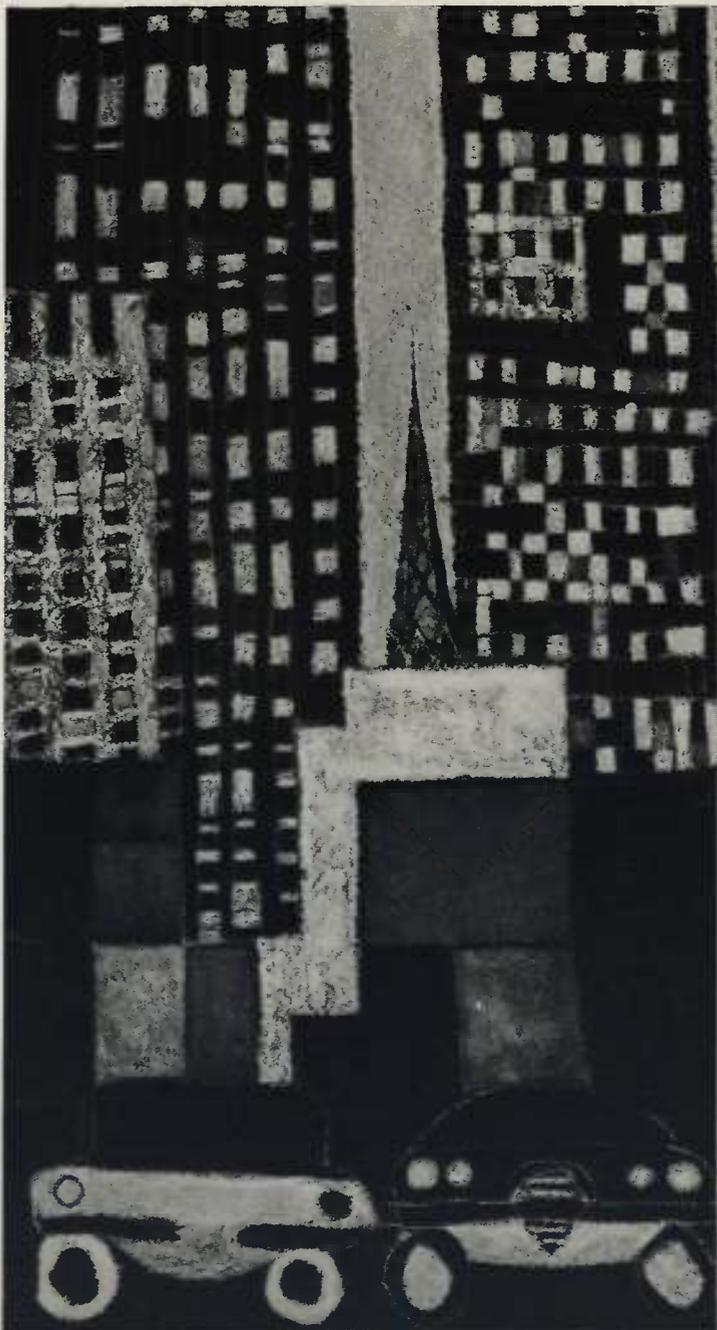


aux minutes furtives où le glissement de la démarche capte l'éclair d'un regard; à Daumier le constat impitoyable, la dissection lucide des âmes horriblement gantées de leurs corps transparents; à Manet l'empire des reflets soyeux et graves, du boudoir de Nina à l'éventail de Berthe, des berce-ments de la promenade indolente à la tension embrillatée des bals; à Lautrec la jubilation dans la désespérance, la belle et inutile ardeur des convives de la dernière fête mourant avec les fanaux d'une arche de fin du monde.

A ce jeu des correspondances où ma pensée vagabonde, je serais tenté d'associer, selon une intuition de même nature, à Flaubert, tantôt Courbet, tantôt Renoir; au Huysmans d'*En ménage* et de la *Bièvre*, Degas; à Verlaine et à Tinan, Bonnard, et ainsi de suite. Mais Balzac, qui est notre Homère, a des prolongements infinis. Je tombe sur ceci: « La Place de la Bourse... n'est belle que par un clair de lune, à deux heures du matin: le jour c'est un abrégé de Paris; pendant la nuit, c'est comme une rêverie de la Grèce ». Lorsque m'arrête cette image simple mais chargée d'un indéfinissable pouvoir, une seule peinture me vient à l'esprit, celle de Chirico, à l'époque des *Arcades*. Ceci encore: « Il se rencontre à Paris des effets de nuit singuliers, bizarres, inconcevables. Ceux-là seulement qui se sont amusés à les observer savent combien la femme est fantastique à la brune ». Aussitôt surgit dans mon souvenir un tableau ancien de Max Ernst, *Vision provoquée par l'aspect nocturne de la Porte Saint-Denis*, que j'imagine traversée par les inquiétantes beautés en robes à tournure de son roman en images, *La Femme 100 Têtes*.

Cette densité de la ville, où se frôlent et se pénètrent l'enchantement et l'angoisse, cette coalition des élans du cœur et de ce que Balzac nomme les « forces intelligentielles », n'a pas trouvé, dans les arts, autant d'échos que l'on aurait souhaité. Les Impressionnistes furent d'ineffables jardiniers; Cézanne, un miroitier du roc; les Fauves, des funambules de la lumière; les Cubistes, des inquisiteurs de la forme et les Abstracts, dans leurs divers périples, des puisatiers de quintessence. Mettons à part Marquet, l'un des plus grands, dont les dessins-minute, au Bal Bullier ou dans la rue, ajustent la comédie humaine au niveau des effluements encrés des plus grands Chinois.

Au début du siècle, pourtant, les Futuristes, en Italie, tentèrent quelque chose de singulier, comme une synthèse entre une réalité dévorante et la spiritualité qui en émane. A travers Marinetti, ils furent mobilisés par le message de Walt Whitman, qui voulut être à l'échelle du monde ce que Balzac a été et reste pour la démesure de Paris, mais ce lyrisme à tentation universelle se pimentait chez eux, du moins en théorie, de la modernité apollinarienne et des hymnes mécanistes à la Cendrars. Echec grandiose, s'il en fut, mais combien plus captivant et riche de sens — l'on s'en avise aujourd'hui — que maintes « réussites »





MAX ERNST. Vision provoquée par l'aspect nocturne de la porte St. Denis, 1927. Collection P. Mabille.

sans lendemain. Le frémissement, le mouvement que les futuristes ont cherchés sans toujours parvenir à les rendre, ne les voit-on pas de nos jours, spontanément acquis et donnés, avec une grâce persuasive, par la main sensible, inquiète et inspirée d'une Vieira da Silva?

A l'ombre du grand Norvégien Edvard Munch, il s'est levé, un peu plus tard, en Allemagne, un mouvement qui, par ses ambitions, tient à la fois de la critique sociale et du diagnostic freudien. Les Expressionnistes ont débité la ville sous forme de tranches de vie où purulent des abominations bourgeoises, où gémissent les espérances frustrées, où crèvent, comme des bulles à la surface d'étangs livides, les aveux complaisants d'atroces refoulements. Le monde malade des Grosz, des Nolde, des Beckmann, dans sa lourdeur fangeuse, est comme l'exaltation des rats qui tourmentaient les bagnes de Vautrin et harcelaient Jean Valjean dans sa course vers la lumière. C'est le versant noir de cette colline où les Boccioni, les Carrà, les Sironi avec leurs « simultanités », leurs « forces », leurs « états d'âme », volaient vers les sommets, en proie à l'angélisme.

Le Surréalisme, avec son ciel d'orage qui se coupe d'embellies, a transcendé ces préoccupations, liées à l'analyse et à la description plutôt qu'à une appréhension dans son essence du réel et de ses grilles. De la ville, Chirico a fait appa-

raître le spectre, que traversent, dans l'effroi du silence, les ombres portées. Ici, la Rome antique et la cité moderne se confondent, quintessenciées dans la fuite angoissée des perspectives, où l'absence manifeste suggère l'affleurement imminent de quelque présence latente. Max Ernst a posé

CESARE PEVERELLI. La ville. 1959. Peinture. 100 x 81 cm.





BALTHUS. Le jardin du Luxembourg. Peinture, 1929. Collection particulière.

La Ville entière, cernée de végétations dangereuses, comme un mirage en voie de se matérialiser: ville-aimant, citadelle aux mille pièges, semblable à celle que Rastignac contemple des hauteurs du Père-Lachaise et qui, tout à la fois, appelle, fait trembler et défie. Avec Magritte, c'est Fantômas, petit-fils de Vautrin, qui préside à l'irruption calculée du mystère et dans ses rues, dans ses chambres, place les objets et les êtres — qu'un invisible détonateur charge d'une menace suspendue — dans une situation de *réveil-esprit*, comme l'on dirait réveil-matin.

Dans la ville endormie où j'écris ces lignes, avec auprès de moi l'*Histoire des Treize* cent fois relue, je songe aux déprédations sans nombre qu'ont subi au cours des âges les quartiers où croisaient les Sérisy et les La Palférine, les Mistigris et les Bixiou. Non que les exigences de la croissance et la décrépitude de certains lieux ne justifient telles altérations du visage: mais les affronts que fait subir à la ville la malfaisance des hommes n'ont pas pour cible les points neutres, ils visent le cœur alchimique, palpitant sous les décombres et bientôt recouvert par les bétonnages de mort.

Rêvée ou vécue, la ville a besoin, pour simplement être, d'un air chargé de passion, de fluides subtils, qu'une foule mécanisée ne sait plus sécréter, et bien peu voient qu'elle agonise.

Quelques images viennent à ce point de la nuit meubler ma tristesse. Il y a cette démolition de la Rue des Francs-Bourgeois peinte par Jongkind — un Jongkind à la lisière de la folie — le 19 avril 1868, tableau que je connais grâce à Jean Leymarie dont l'œil est d'un oiseau de mer (il m'avait échappé au Musée de La Haye), et qui, depuis, ne cesse de me hanter. Il y a ces rues et ces places désertes qu'Utrillo dans sa jeunesse a désespérément dressées devant nos regards. Rues et impasses frissonnantes, dans un matin de guillotine, où l'antique réverbère le long du mur blafard projette l'ombre invisible de Nerval. Il y a

les enclaves villageoises, comme étonnées d'être « en ville », telles que, près des grilles de l'octroi, les a perchées et rêvées le féérique Henri Rousseau.

Ce Paris là est mort, et je me tourne vers ce qui vit. Quelques scènes composées par Balthus éveillent en moi l'idée des flûtes mozartiennes et des mains tendues de l'hypnotiseur. La *Place de l'Odéon*, la *Rue*, le *Passage du Commerce*, sont des moments de la ville arrêtés en plein vol, arrachés à l'heure, figeant dans une sorte d'extase les protagonistes de ce ballet éternel dont l'argument est résumé par une alternative: être ensemble ou être seul. Ballet sourdement magnétisé par le désir, comme si quelque miracle eût vitrifié au passage tels instants de la poursuite amoureuse d'Henry de Marsay courant après la Fille aux Yeux d'Or.

BALTHUS. La place de l'Odéon. Peinture, 1928. Collection particulière.



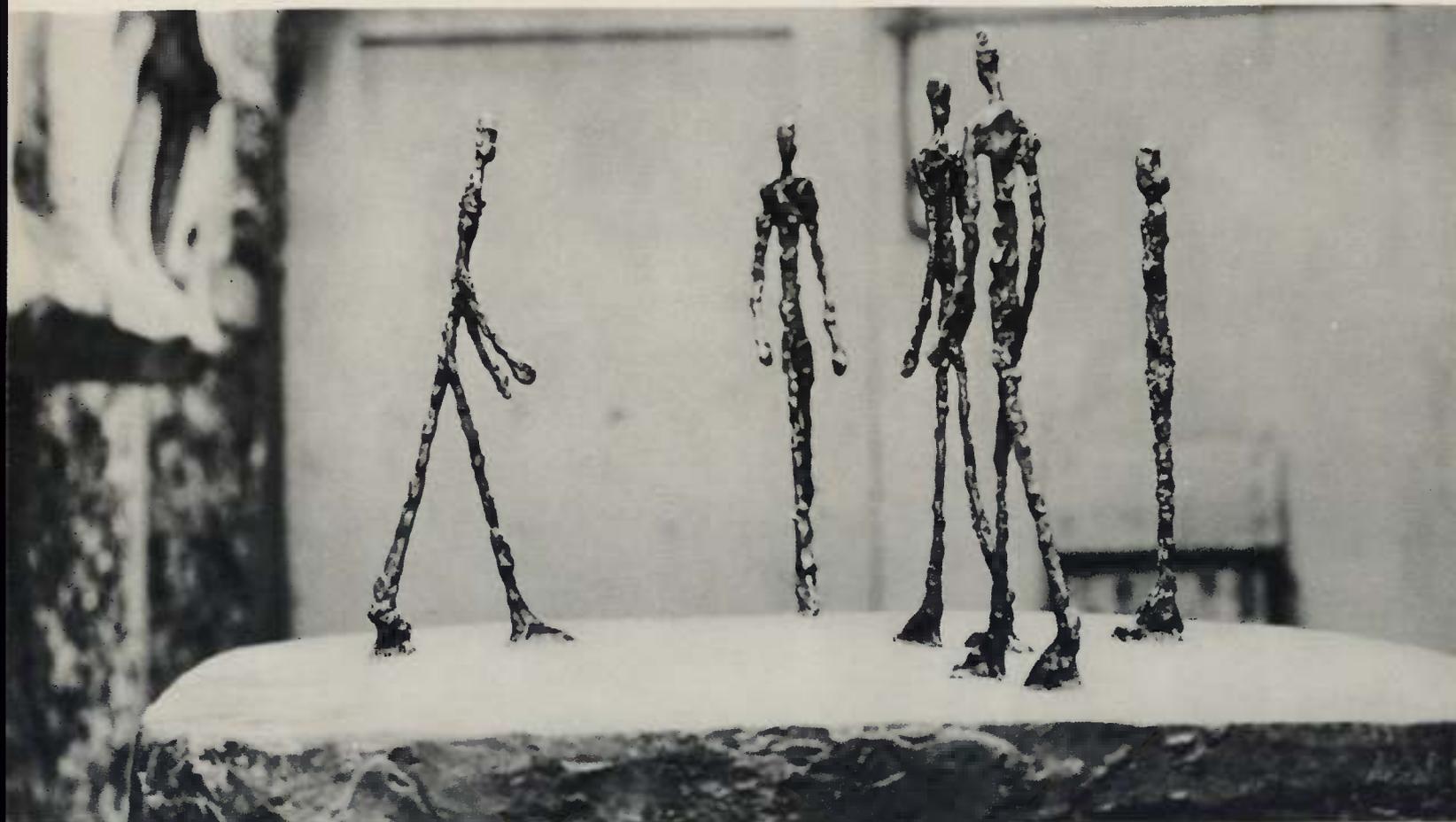


MARQUET. Les passants. Dessin à l'encre de Chine.

Homme et femme qui marchent; homme et femme debout, hiératiques, la tête levée comme sur les frises d'Egypte: ce sont les figurines et les statues de Giacometti, que le fil à plomb du destin tire au sol, mais dont la verticalité obsédante fuse vers le haut dans un élan de flèche. Anxieux conflit de l'aérien et de la lourdeur, du fugace et de l'immuable, de l'immanence et de la transcendence. Ce cortège dont Alberto a retrouvé, à travers les gestes du quotidien, les poses et la démarche sacrées, c'est bien le peuplement de la ville, saisi au point suprême d'équivalence, où la beauté de chacun, hors de toute hiérarchie, éclate.

Hélios, dont le nom chante comme un fragment d'Empédocle: « Hélios aux flèches acérées, et dans sa douceur sereine, la lune », Hélios est à la fois matinal, par l'agile fraîcheur du regard, et séléniénien par la tendresse inquiète et la mélancolie dont ses toits et ses rues, comme malgré lui, s'obombrent. Il a lâché la proie des grands décors abstraits où le guettait la gloire, pour l'ombre où le confinent des exigences incomprises. Du tremplin pavoisé où l'arrimaient les belles spéculations sur la couleur et le nombre, il a plongé dans l'eau vivante, nageur de l'improbable en quête de bouées humaines. Il a croisé au Luxembourg les amoureux et le piqueur de feuilles mortes, au marché les commères et les chalands drapés de lumière et de bruit, dans les rues sombres les voitures oubliées,

GIACOMETTI. Place avec cinq personnages. (Photo Ernst Scheidegger).



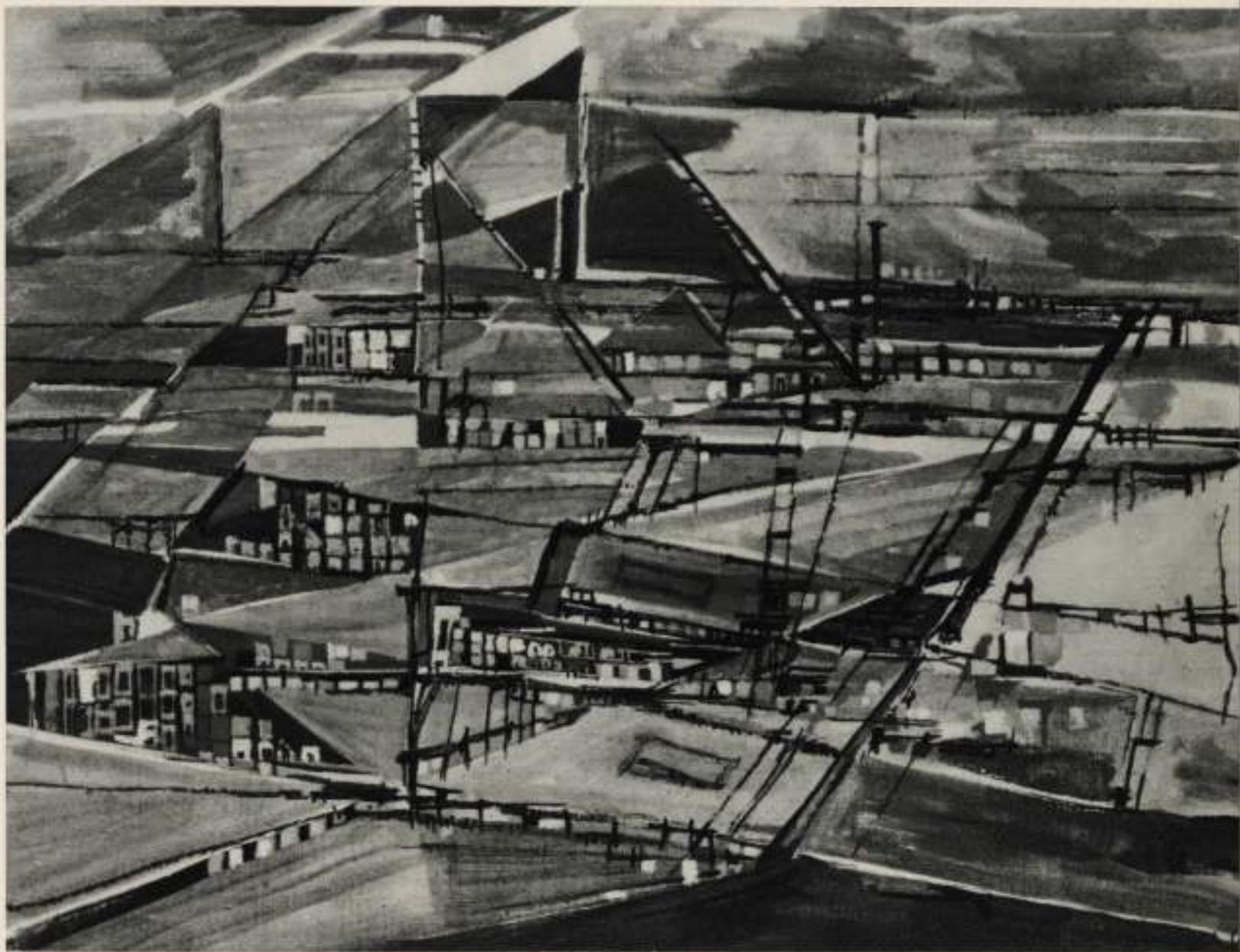




Vieira da Silva. (Photo Adelman).



VIEIRA DA SILVA. Le pont sur la ville. 1962. 130 x 97 cm. Galerie Jeanne Bucher, Paris. (Photo J. Hyde).



VIEIRA DA SILVA. Ville en construction, 1952.



VIEIRA DA SILVA. Le métro aérien, 1955. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.



RAYMOND MASON. La foule. Plâtre, 1963. Galerie Claude Bernard.

RAYMOND MASON. Place St. Germain des Prés. Bronze, 1953. Coll. Copley.



rendues à quelque rite perdu de préhistoire. Puis il a vu, à l'infini, les toits, couvercles mystérieux des marmites de l'être, où mijotent en secret les ennuis, les espoirs et les peines de toute la descendance des Lucien, des Lousteau, des Gobseck, des Coralie, des Carabine et des Diane de Maufri-neuse.

Un Anglais ingénu et fantasque, mais que sou-lève de profonds appels, Raymond Mason, s'est jeté à son tour dans la foule, happé par la spirale d'un maelstrom. « Prenez le Boulevard Bonne-Nouvelle et montrez-le! » dit un des « proverbes » mis au goût du jour par Benjamin Péret et Paul Eluard. C'est ce qu'a fait Mason avec d'autres boulevards, d'autres places, fixés en bas-reliefs dans leur complexité mouvante, défilés et cohues, terrasses affairées, plates-formes d'autobus où se serrent et se penchent les usagers du rêve urbain. Il y fallait la candeur dickensienne, une énergie et un goût du risque dont nous avons de longue date oublié la saveur.

« Paris n'est-il pas un vaste champ incessam-ment remué par une tempête d'intérêts sous les- quels tourbillonnent une moisson d'hommes que

la mort fauche plus souvent qu'ailleurs et qui renaissent toujours aussi serrés, dont les visages, contournés, tordus, rendent par tous les pores l'esprit, les désirs, les poisons dont se sont engrosés leurs cerveaux; non pas des visages, mais des masques... ». En passant du bas-relief à l'espace ouvert; en arrachant aux murs où il les avait cloués la ville et ses caillots humains; en faisant affluer jusqu'à nos pieds ces *Foules* qu'il épouse dans un vertige et modèle avec une sourde fureur, Mason ne pouvait savoir qu'il allait être l'un des seuls, peut-être, à donner forme à la vision de Balzac dont la charge émotionnelle, du siècle romantique au nôtre, hurle sa vérité.

Sur l'autre face de l'écu que les Surréalistes ont armorié de leurs emblèmes, les hommes que je viens de nommer gravent le relief de ce royaume du réel aux accès oubliés, aux clés enfouies: un réel étranger aux scintillements de surface, habité par l'esprit, révélé par les sondes qui tiennent aux racines de l'être. En ce moment je pense à vous, Cassandre, avec qui, hier encore, nous évoquions la Ville, dont vous êtes un peu l'Homme Noir. Vous êtes l'ami de ces artistes, comme vous le fûtes de Reverdy, de Cendrars et l'êtes toujours de Jouve. Peintre, avec une modestie de fougère cavernicole, affichiste et poète, vous avez enchanté les murs du Paris de mes vingt ans et vous retrouvez, seul, vibrant et tendre, oublié quelque peu, sans tristesse, à tresser l'or philosophal du chef d'œuvre inconnu. Souffrez que vous soient dédiées, ami, ces pages rêvées, vécues, comme la ville où se perdent chaque jour nos pas et nos regards.

PATRICK WALDBERG.



HÉLION. Les traversants. 1965. 55 x 38 cm.

HÉLION. La rue des quatre saisons. Peinture, 1964.



Dubuffetville

par François Mathey

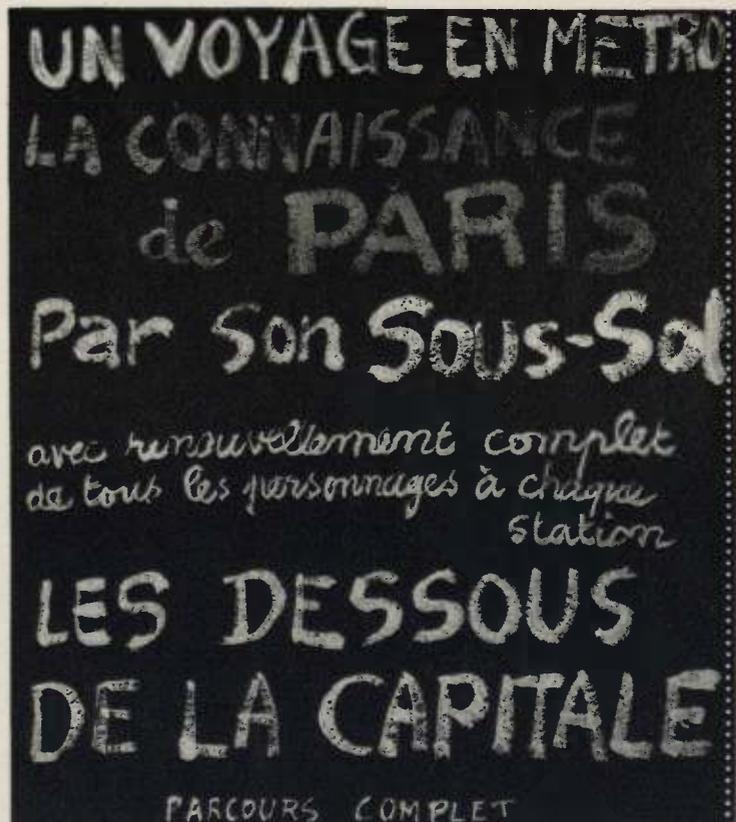
L'œuvre de Dubuffet apparaît comme un inventaire de thèmes précis, distincts, chronologiquement classifiés, imperturbablement poursuivis jusqu'à l'extrême limite de leurs ressources comme si l'artiste s'était à priori imposé un système pour édifier le répertoire de son monde poétique et de ses techniques d'investigation, comme si un parti-pris concerté avait présidé à l'élaboration de séries déterminées alors qu'il s'agit de l'enchaînement des variations d'une même pensée. Certes, l'œuvre peut se classer en fiches exactes, se grouper logiquement, mais si le catalogue en fait justement apparaître la diversité des thèmes, des manières et des moyens, il démontre, si besoin était, combien l'enquête de Dubuffet demeure en éveil, toujours en quête de nouvelles découvertes, de son propre dépassement, jamais achevée. Ainsi de la Ville.

Sans doute est-il absurde de ne vouloir démêler dans une œuvre que les seuls fils qui conduisent le critique quand ils se confondent à la trame, quand ils sont la trame elle-même de l'œuvre. Il arrive qu'ils disparaissent pour faire subitement surface d'une manière imprévisible, mais ils étaient sous-jacents et d'autant plus présents. Le thème s'impose dès 1943 et donne le la avec la série du *Métro*, *les vues de Paris* qui se prolongent en 1944: *Paris-le petit commerce*, *la vie de Plaisir*, *tout le monde aux fenêtres*, *Paris-au-piéton-furtif*, en 1945 avec *Macadam*, la série des *Murs*, en 1946 celle des *Façades d'Immeubles*. Alors Dubuffet décide de « fuir la ville ». Commence une longue période d'ascétisme, la découverte du désert que rompt en 1949 « *la Métromanie ou les démons de la capitale* », et de nouveau le refus de tout ce qui est fabriqué, élaboré, vécu, pour mieux méditer au travers des matériologies, texturologies, topographies, la patiente exploration d'une pureté essentielle, l'approche du néant ou de l'infini ou de l'absolu. Le cycle de la ville reparait timidement comme un regret vers 1956 parmi les assemblages d'empreintes, allusivement encore en 1957 parmi les topographies (*Macadam à la pluie*) enfin ressurgit — mais l'a-t'il jamais abandonné, même dans la plus extrême période de dépouillement — en 1961 dès le retour à Paris. Alors tout ce potentiel de rêve, toute cette puissance de nature recréée dont il s'est chargé et qui l'ont fasciné au cours de sa retraite débouche subitement dans le réel avec *Paris-Circus* (1961-1962) tandis que la fête continue dans le cycle actuel de *l'Hourloupe*.

Le thème est une référence commode mais il faut prendre garde de le prendre trop à la lettre car il fait faux-bond et vous échappe. En définitive, est-ce le sujet qui compte ou la signification picturale de son message? Certes contenu et forme



DUBUFFET. Couverture du livre « Le Métro ». Mars 1943.



DUBUFFET. Vue de Paris. Tout le monde aux fenêtres. 1941.
Peinture. 89 x 116 cm.

s'unissent dans une interaction dialectique et le sujet ne devient contenu qu'en vertu de l'attitude supposée de l'artiste. Le «Metro» est-il un simple document de mœurs, une possible idylle, pourquoi pas une pastorale du faubourg, une scène de genre ou bien une victoire de l'homme sur la nature ou bien au contraire le signe de son asservissement? Un critique marxiste sera tenté de voir en Dubuffet le contempteur du prolétariat et au pis-aller un raconteur du dimanche tandis qu'un critique d'extrême droite le tiendra pour un anarchiste ou, qui sait, un réaliste socialiste égaré. Bien sûr Dubuffet n'est pas insensible au scandale de l'individu aliéné par la vie moderne, mais il est trop adversaire des solutions radicales, standar-



DUBUFFET. Métro. Mars 1943. Gouache. 37 x 30 cm.

disées et finalement inhumaines des urbanistes pour ne pas éprouver quelque attendrissement pour cette promiscuité urbaine, pour ce climat existentiel de la cité où s'élabore inconsciemment la grande solidarité des hommes. Certes la ville incarne la vie sous sa forme la plus intense et la plus complexe, mais Dubuffet serait le premier étonné si on lui attribuait une démarche analogue à celle de Kevin Lynch ou de Janes Jacobs. Il n'est ni sociologue, ni anthropologue, ni psychiatre, ni urbaniste, mais fait profession de peintre.

On sait que Dubuffet voue aux choses quotidiennes une admiration d'autant plus sincère que leur banalité les abstrait de toute expression d'art. Il n'a pas le culte de la poubelle pour elle-même, mais il en sait les vertus puisqu'elle est le réceptacle méprisé, ignoré, des dégouts, des refus, des

DUBUFFET. Galeries Lafayette, l'ascenseur. Mars 1961.
Peinture. 92 x 73 cm.



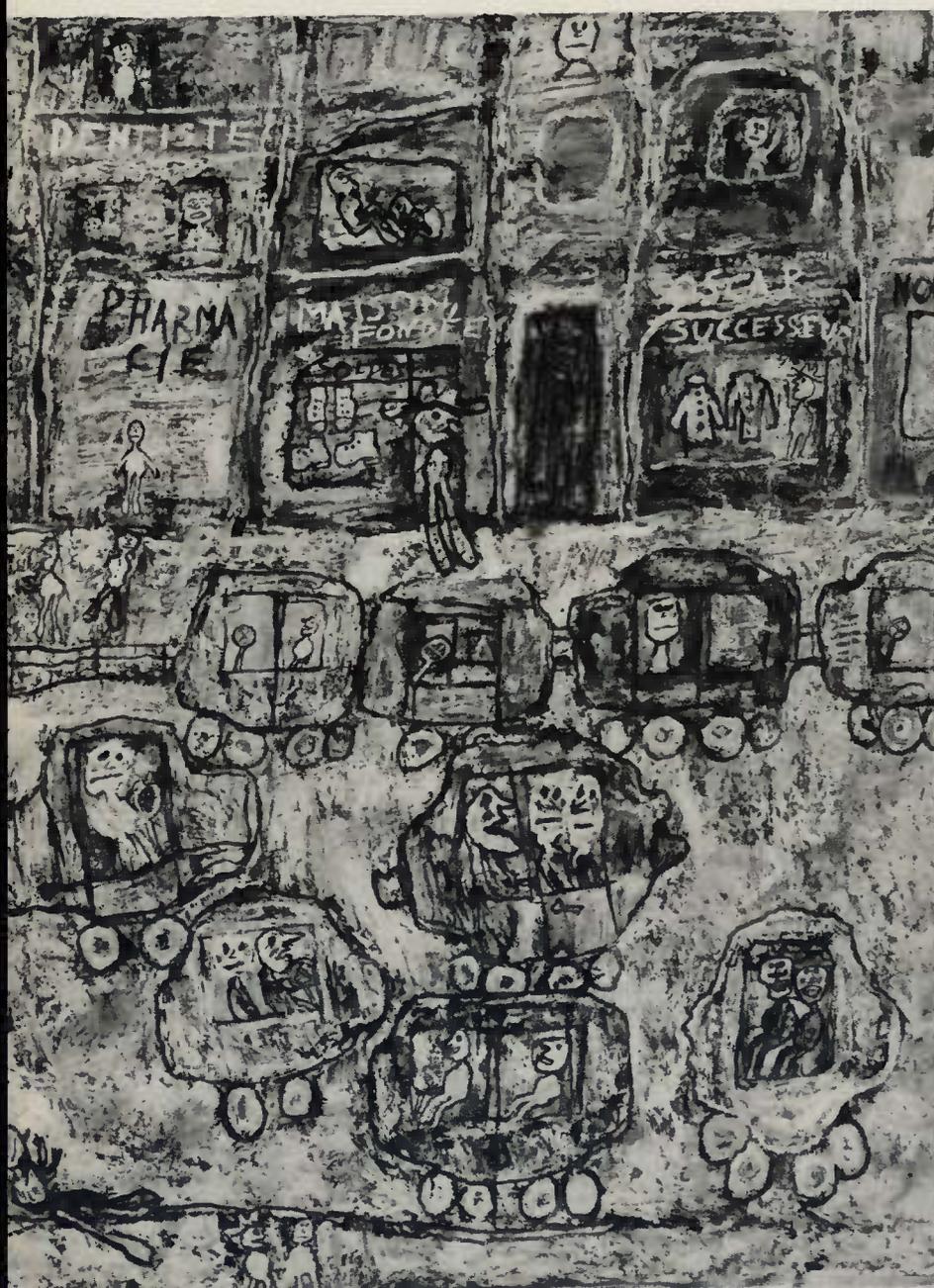
passions; et quand je dis poubelle, je pense toute la vie obscure des choses clandestines, de la ville souterraine, close, étriquée, moite, usée, suintante d'angoisses, de plaisirs bon marché, où l'homme à l'état brut révèle sa condition fragile quelquefois absurde, quelquefois glorieuse. On a fait de Dubuffet un ricaneur — et par pudeur il a laissé croire — ou bien un écorcheur de croutes obscènes car on confondait sa critique acerbe de la société avec un mépris de l'individu. Or il suffit de se reporter à ses propres textes: «... Ce n'est pas des hommes qui sont grands mais l'homme qui est grand. Ce n'est pas d'être homme d'exception qui est grand. C'est d'être un homme...» ou bien cette description dans le tramway: «... Je regarde mon vis-à-vis. Figure tranquille, paix tranquillité. Se pose pas de problèmes. Très enchanté de vivre. Content d'avoir une place assise et des souliers neufs. Le receveur lui dit une blague, il répond sans chercher, juste le ton qu'il faut. Ah, c'est cela qui ne peut s'imiter, juste le ton. La femme à coté, tranquille. Bonne tête intelligente et rieuse.





DUBUFFET. L'autobus. Mars 1961. Peinture. 116 x 89 cm.

DUBUFFET. Maison fondée. 27 Mars - 5 Avril 1961. Peinture. 116 x 89 cm.



DUBUFFET. Place de l'Estrapade. Gouache. 37 x 30 cm. Avril 1943.

Contente d'avoir des boucles d'oreilles, que son homme vient de sortir de l'hôpital, qu'il a reçu de l'augmentation. De belles figures pleines de pittoresque et de personnalité, pleines d'animation et en même temps de profondeur, de complexité, d'humanisme ... » (Prospectus aux Amateurs de tout genre — 1946). Parce que cet homme-là échappe aux conventions de l'art, qu'il n'est pas reluisant, qu'il décourage les canons de l'esthétique et de la morale traditionnelles, il devient un objet de scandale, un reproche et une offense. Et Dubuffet l'aime. Et Dubuffet aime la ville de ces hommes-là, celle qui a une forte odeur d'homme un peu mal lavé, de terreau, de pourriture, sucrée, violente, de mort. Il reste des heures captivé par le spectacle de ces êtres mal définis à façon de bonshommes au balcon, au pied du mur. La rue devient un énorme théâtre-guignol avec ses façades alignées, hautes, étroites, rongées de crasse, aux boutiques mirobolantes, qui sentent fort l'amour et le petit plaisir. On avait découvert la ville dynamique, éclatante, briquée comme une belle machine aux engrenages exacts de Léger. L'Art aussi l'avait ignorée, mais on ignorait encore cette énorme petite ville des petites gens aux petites vertus qui méritent aussi d'être célébrés. Pour la Ville Dubuffet se sent enclin à une grande tendresse, mais il redoute la tentation du bon cœur; alors il fait une pirouette, il griffe, il embrouille. Vas-y voir. De qui se moque-t-on. Ainsi Céline se méfiait des beaux sentiments. Mais Dubuffet aussi a la passion des abîmes; il frôle les gouffres, il s'expose aux risques s'il n'y succombe pas. Terrible tentation de s'anéantir comme Kafka dans un monde inhumain où se perdre à force d'être commun. C'est la séduction ou l'appel de la solitude. Fuir la Ville c'est encore l'éprouver.

« De ces villes ne restera
« Que le vent qui les a traversées (Brecht).

Après dix ans d'expériences nouvelles au travers des matériologies et des texturologies qui sont



DUBUFFET. Rue Brise Élan. Février 1964. 97 x 130 cm. Collection Paolo Marinotti, Venise.

autant d'ascèses, Dubuffet a éprouvé la vision de l'infini. « Le désert, c'est Dieu sans l'homme » a écrit Balzac. Or Dubuffet a toujours préféré l'homme et puis il n'aime pas être dupe, surtout de lui-même et pas davantage de Dieu. Il reprend ses distances avec l'univers qu'il a entrevu, recréé et dont il redoute l'illusion trompeuse. Comme l'explique Max Loreau: « Il est exact que le revirement de février 1961 est inspiré par la volonté d'échapper au naturisme, mais sa fonction n'est pas de pure négation; il ne s'agit pas là d'une simple fuite. Jean Dubuffet va s'arranger pour tirer profit de l'extrême menace et conjurer le péril en le tournant à son avantage ... Nulle trace visible en lui, c'est indéniable, de cet aliment naturel à l'homme qu'est le discontinu. Dans le registre du discontinu, il cherche un lieu qu'embrasse une agitation analogue à la turbulence de la matière continue. Un décor s'offre qui attendait depuis longtemps de pouvoir servir: ce sera la ville ... ». Et de nouveau la Ville propose ses infinis trésors entrevus plus riches encore de magies perçues. Démystifiées, libérées de leurs entraves souterraines, des forces neuves remontent à la surface et rendues à l'instinct, au caprice, au délire entraînent les hommes dans une sarabande

endiablée. *Paris-Circus* ouvre ses portes aux amateurs de fêtes. Mais que la fête ne nous égare pas. La ville est le lieu brut, privilégié, qui permet à l'individu d'assumer sa fonction d'archétype: il n'est plus anecdote, caricature, satire, mais dans l'ordre de l'univers objet final de haute célébration. La ville cernée, démantibulée, éparpillée et rassemblée comme un puzzle fabuleux et grouillant devient insensiblement le lieu du délire où l'élémentaire se transmue en pensée active. Entourloupée la cité s'est évanouie. Le thème initial subsiste en référence, mais il s'est amplifié, orchestré en même temps que se déplaçait le véritable intérêt. Il n'y a plus ceci et cela, un sujet donné et une certaine qualité de peinture: l'un et l'autre sont comme niés. Dubuffet s'en sert et s'en joue avec frénésie. Jamais il fut moins « artiste » et autant créateur. Il aborde dans la même réalité uniforme et mouvante l'homme, l'objet, le paysage. Où est le chasseur? le chien? le fusil? le lièvre? Il y a belle lurette qu'ils ont échappé, ils n'ont même jamais existé, c'était un leurre: il ne fallait pas croire. Le monde est une devinette. Dubuffet lui-même, tout sorcier qu'il est, a-t-il les clés de l'Hourloupe?

FRANÇOIS MATHEY.

La ville d'enfer de John Martin

par Jacques Bousquet

Le champ de la vision poétique est limité. On voit poétiquement ce qui appartient déjà au groupe des images reconnues comme poétiques; en art, comme en littérature, l'image nouvelle est toujours, en fait, proche parente d'une image déjà acceptée. La grande nature romantique, par exemple, est un objet poétique relativement récent; pour y accéder, écrivains et peintres ont dû passer tout d'abord par les jardins anglais du XVIII^e siècle et les parcs de Watteau qui, eux-mêmes, avaient emprunté leur poésie au jardin d'amour médiéval, lequel participait directement aux prestiges du paradis. L'histoire des images poétiques est une lente « laïcisation » de l'au-delà; et, de même que la nature est la lointaine héritière du paradis, il semble bien que la ville — en tant qu'objet de poésie — prenne ses origines en enfer. Les premières villes de l'art moderne sont des architectures infernales (Bosch, Lucas de Leyde, Swanenburgh, Breughel d'enfer); c'est évidemment de ces décors

infernoux que procèdent les villes incendiées de Bloemaert, de Callot et de Desiderio, villes incendiées qui sont souvent d'ailleurs, comme Sodome et Gomorrhe, des villes maudites; et le lien avec l'enfer continue à être assez clair dans les villes en ruines (Heemskerck, Caron) et dans les tours de Babel (Bruegel le vieux, Bril, les Valckenborch) promises à une ruine prochaine.

Au XVIII^e siècle encore, la ville dans l'art est le plus souvent une ville d'enfer (Grevensbroeck) ou une ville de ruines (Piranesi, Panini, Hubert Robert). Même si ces représentations n'ont plus rien de religieux, elles demeurent nettement fantastiques; ce décor de rêve n'a que peu de rapport avec les grandes villes industrielles qui naissent alors en Europe occidentale.

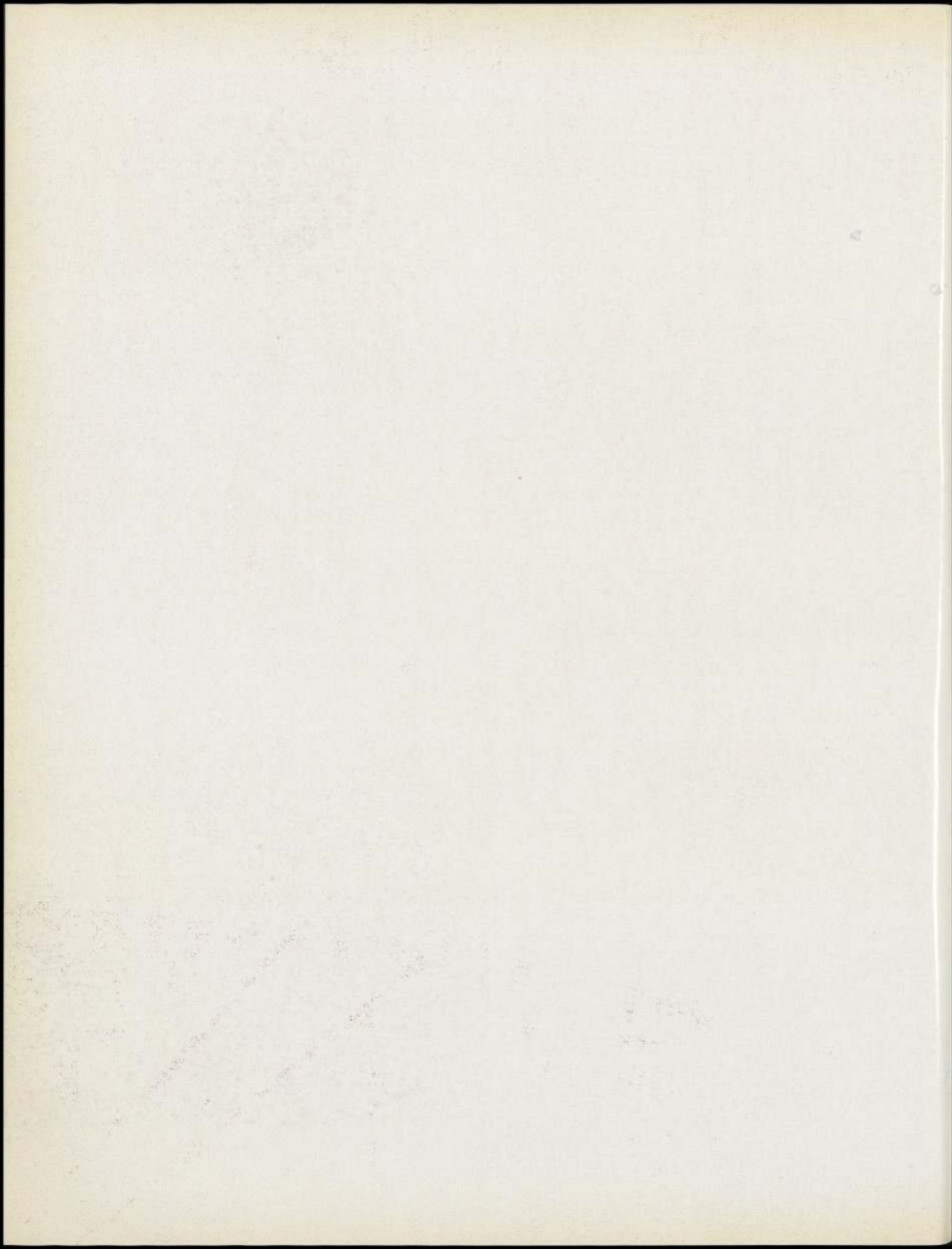
La tradition de la ville fantastique (et de la ville tout court) semble s'interrompre dans la peinture du XIX^e siècle. Dans le Salon de 1859, Baudelaire regrette vivement que les artistes contemporains

JOHN MARTIN. La destruction de Ninive. Gravure. Bibliothèque Nationale, Paris.





JOHN MARTIN. The fallen Angels entering Pandemonium. Tate Gallery, Londres.





JOHN MARTIN. Le festin de Balthazar. Gravure. British Museum, Londres.

négligent « le paysage des grandes villes, c'est-à-dire la collection des grandeurs et des beauté qui résultent d'une puissante agglomération d'hommes et de monuments, le charme profond et compliqué d'une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie ». Les seules exceptions que voit Baudelaire sont Meryon d'une part et, d'autre part, certains peintres anglais, notamment un artiste dont le nom lui échappe: « un architecte songeur, qui trahit sur le papier des villes dont les ponts ont des éléphants pour piliers, et laissent entre leurs nombreuses jambes de colosses, toutes voiles dehors, passer des trois-mâts gigantesques ».

Il est très vraisemblable que cet artiste anglais dont Baudelaire avait déjà oublié le nom en 1859, soit John Martin, mort cinq ans plus tôt (en 1854) et qui avait été un des peintres les plus connus d'Angleterre, autant ou plus célèbre que Turner.

John Martin était né en 1789, l'année de la révolution. Il appartenait à une famille assez bizarre. Son père avait été successivement soldat dans l'armée britannique en Amérique, cabaretier, maître d'armes et marchand ambulancier. L'aîné de ses frères, Jonathan, était un puritain fanatique qui, en 1829, mit le feu à la cathédrale d'York et finit ses jours à Bedlam. Un autre, William, surnommé par ses contemporains le « Philosophe de la Nature », eut son heure de célébrité lorsqu'il exposa à Londres une machine qui, à ses dires, possédait le mouvement perpétuel. Le plus raisonnable, Richard, alliait les professions de sous-officier et de

JOHN MARTIN. La chute de Babylone. Gravure. British Museum, Londres.



poète; il publia en 1830 une épopée intitulée « Les derniers jours du Monde Antédiluvien ».

John commença sa carrière artistique comme apprenti dans une petite entreprise de vitraux; à ses moments de loisir il peignait, et se hasarda, en 1812, à présenter un tableau à l'exposition de l'Académie. Le sujet, « Sadak à la recherche des eaux de l'oubli », était tiré des admirables *Contes des Génies* de Ridley; romantique à souhait, et d'ailleurs fort belle, l'œuvre fut favorablement reçue par la critique. Martin, dès lors, exposa régulièrement chaque année. « Josué arrêtant le soleil » (1816), « La chute de Babylone » (1819) eurent un honnête succès. Mais, avec « Le festin de Balthazar » présenté à l'institution en 1821, ce fut la gloire. Il fallut mettre un cordon autour du tableau pour contenir l'enthousiasme du public; l'exposition dut être prolongée d'un mois; toute la presse cria au génie.

Le « Pandemonium » (1824), la « Chute de Ninive » (1828), « Rome incendiée » (1840) confirmèrent l'éclatante réussite de « Balthazar ». Martin était, par ailleurs, un excellent graveur et ses gravures firent beaucoup pour répandre son œuvre. Tout salon bourgeois de Londres s'ornait alors d'une reproduction du « Festin de Balthazar » ou d'une gravure de la suite du *Paradis perdu*. Martin fut sans doute, dans les premières décades de l'époque victorienne, l'artiste anglais le plus coté.

La célébrité de Martin n'était pas moins grande en France. Les régimes successifs le comblent de marques d'estime; Charles X lui accorde une médaille d'or; Louis-Philippe lui envoie un service de Sèvres; l'ex-roi Joseph Bonaparte lui fait présent d'une paire de chandeliers en argent qui avaient appartenu à Napoléon. Les plus grands écrivains connaissent Martin et l'admirent. Sainte-Beuve le cite entre Bossuet et de Maistre (*Revue de Paris*, 1829)! Gautier l'appelle « le poète de l'immensité » (*La Presse*, 1832), « le grand peintre des énormités disparues » (*Une Nuit de Cléopâtre*, 1838). Michelet, dans son journal de voyage en Angleterre (1834), remarque le style babylonien, le style « à la Martin » des monuments de Londres et la « pompe martinienne » d'Edimbourg. Heine compare Martin à Berlioz et Berlioz rêve d'architectures « à la Martin » (*Soirées de l'orchestre*). Balzac parle de « fantaisies à la Martin » (*Modeste Mignon*, 1844). Dumas évoque les « tableaux babyloniens de Martin » (*Monte-Cristo*, 1845). Flaubert, imaginant la destruction de Paris par un tremblement de terre, pense aussitôt à Martin (*Par les champs et les grèves*); et les Goncourt, à propos de *Salammbô*, regrettent que la Carthage de Flaubert n'ait pas « la couleur des tableaux de Martin » (*Journal*, 1861).

La renommée de Martin s'écroula aussi vite qu'elle était montée. Les dernières œuvres de Martin — la série des trois énormes toiles du « Jugement Dernier » (1851) — furent reçues avec indifférence par un public dont le goût suivait désormais d'autres chemins. Aux nouvelles généra-

tions préraphaélites et symbolistes, le fantastique réaliste de Martin apparut puéril et ridicule. Dès 1860, les œuvres de Martin, que les contemporains s'étaient arrachées à prix d'or, commencèrent à perdre de leur valeur et finirent par tomber à rien. Entre les deux guerres mondiales, la série du « Jugement Dernier » fut adjugée 7 guinées dans une vente publique, moins que ne valait la toile. C'est dans les dernières années seulement que se manifeste, sans doute sous l'influence du Surréalisme, un retour d'intérêt pour l'art fantastique de Martin; une exposition de la Whitechapel Art Gallery de Londres en 1953 révéla à nouveau Martin au public anglais; les musées britanniques sortent les Martin de leurs réserves et, dans les ventes, les prix montent régulièrement. Martin est en train de rejoindre la cohorte des fantastiques oubliés et retrouvés: Caron, Desiderio, Boullée, etc.

L'extraordinaire gloire de Martin et son non moins extraordinaire déclin s'expliquent par le fait qu'il fut davantage un poète qu'un peintre. Ce qui enthousiasma les contemporains de Martin fut beaucoup moins la manière picturale, relativement indifférente, que le sujet poétique. Lorsque le sujet passa de mode, l'art du peintre ne suffit pas à le garder de l'oubli. Gustave Planche écrit dans le *Salon de 1834* que Martin est « le peintre des poètes »; effectivement, les poètes romantiques retrouvaient chez lui un de leurs rêves favoris. Ils furent pris par ces amoncellements d'escaliers vertigineux, de colonnades infinies, de tours innombrables et de dômes colossaux, par l'atmosphère de catastrophe, de nuits enflammées et de tremblement de terre. Martin est le meilleur illustrateur des visions architecturales d'un Hugo (« Le feu du ciel ») ou d'un Lamartine (la ville maudite de *la Chute d'un Ange*). Or ces visions architecturales ont une place considérable dans l'histoire de l'imagination; c'est à travers elles que l'homme a pris une conscience poétique de la grande ville moderne. N'est-il pas caractéristique, pas exemple, que Michelet s'intéresse à Londres ou à Edimbourg par l'intermédiaire de Martin? n'est-il pas frappant que Flaubert imagine Paris en ruines sous l'aspect des paysages babyloniens de Martin? Le poète n'aperçoit d'abord dans la ville réelle que les monuments gigantesques, et généralement inutiles, qu'il a appris à voir dans le décor des mythes. Encore dans le « Rêve parisien » de Baudelaire et dans plusieurs des *Illuminations* de Rimbaud, le caractère babylonien, le caractère infernal de la ville est bien visible. C'est la ville de rêve, la ville d'enfer qui nous a introduit à la poésie de la ville de tous les jours. Entre Piranesi et les auteurs de romans policiers, Martin constitue sans doute une étape essentielle de notre vision de la ville.

JACQUES BOUSQUET.

Bibliographie

- Thomas Balston, *John Martin, his life and works*, Londres, 1947.
John Martin, catalogue de l'exposition de la Whitechapel Art Gallery, Londres, 1953.
Jacques Bousquet, « Un pintor romantico inglés: John Martin », *Goya*, N° 10, Madrid, 1956.
Jean Seznec, *John Martin en France*, Londres, 1964.

New York, New York, New

par Dore Ashton

Il n'est certes pas surprenant que ce soit un Européen qui, le premier, m'ait donné l'occasion de m'intéresser à ma ville: je veux parler de Blaise Cendrars.

C'est en 1957 que je lui rendis visite. Je devais solliciter sa collaboration pour je ne sais plus quel projet. Bien qu'il fût alors déjà très malade, il passa plusieurs heures avec moi. Ce soir-là, je pris quelques notes, que voici:

« Première rencontre avec Cendrars: il se tenait en haut de l'escalier; il souriait, un mégot au coin des lèvres — ainsi qu'on peut le voir sur toutes ses photographies. Dans la pénombre de l'escalier, je ne vis que ce sourire, à la fois timide et malicieux. Je crois me rappeler qu'il portait un vieux gilet et des pantoufles, qu'il traînait, d'une démarche incertaine, à travers la pièce... Il a un visage rouge, rouge comme peut l'être celui d'un marin par grand vent. Sa bouche est restée cette bouche de faune qu'on lui connaît, se relevant légèrement d'un côté, s'abaissant de l'autre. Son nez, qui est maintenant très charnu, a dû être autrefois un nez imposant, large, fort, révélateur de volonté et de flair. Ses yeux gris-bleu sont lumineux, quoi-

que désormais gênés par les rides des paupières tombantes, et semblent devoir lutter constamment pour demeurer ouverts. Son front inquiet, masse bosselée et sillonnée de veines, paraît sans cesse crispé comme s'il devait fournir un grand effort pour chasser la douleur ou la fatigue...

Je lui posai des questions sur son séjour de 1936 à Hollywood. Le Hollywood qu'il a connu est celui des *taïcouns* et des rudes aventuriers... Puis il me parla de New York. Du Waldorf Astoria. Il faudrait, disait-il, aller passer chaque année deux semaines là-bas, dans des cocktails, avec tous ces gens, car c'est cela New York. Tout en l'écoutant, je compris que son Amérique était l'Amérique de l'âge du jazz, dans son plein essor; c'est-à-dire un pays encore dépourvu de tout raffinement, de toute culture, un pays où les gaffes des millionnaires ignorants devaient fournir d'excellents sujets à des écrivains aventuriers du type Cendrars; où la nourriture, les manières, les allures des gens étaient étrangers à tout ce qu'un Français pouvait connaître de la vie; où un observateur perspicace pouvait saisir le moindre geste de n'importe quelle femme coquette ou de n'importe quel playboy. Par-dessus

EDWARD HOPPER. Early sunday morning, 1930. Peinture. 89 x 152 cm. Whitney Museum of American Art, New York.



tout, New York était alors un avant-poste et lui, Cendrars, en brave flibustier, osait affronter l'inconvénient des purées de pommes de terre et des cocktails barbares.

Un peu plus tard, c'est un autre Français encore — Georges Salles — qui m'a fait découvrir le visage de ma ville. A l'encontre de Cendrars — type d'une génération de vagabonds romantiques, qui voyaient tout à travers leur foncière ironie, la lassitude que leur inspirait la culture française et leurs préjugés contre les riches (sans lesquels rien de valable n'aurait jamais pu être écrit sur les villes « étrangères »), M. Salles était un témoin mondain, sans préjugés. On devinait son enthousiasme pour New York quand il disait, par exemple: « Ici, enfin, je suis en plein vingtième siècle. »

L'attitude de Cendrars devant la mentalité ridicule des millionnaires et celle de Salles devant les produits de leurs millions — les imposants palaces de verre dans Park Avenue — ne sont évidemment que deux cas isolés parmi les innombrables réactions que cette ville anarchique et irrésistible a pu susciter. S'il est vrai qu'une personne ne peut à elle seule tout représenter pour tout le monde, il est vrai aussi qu'une ville en est capable. Il y a seulement quelques jours je lisais le compte rendu d'un entretien avec l'épouse d'un délégué africain aux Nations Unies. Cette femme s'émerveillait de ce qu'à New York on pouvait trouver tout ce qui existe dans le monde, et elle ajoutait qu'elle avait même réussi à trouver dans cette ville de l'huile de palme.

En bien, il n'est pas facile de faire une exposition ayant pour sujet une ville où l'on peut trouver tout ce qui existe au monde. Par où commencer? Une telle expérience a été tentée récemment au Musée d'art moderne, qui a organisé une exposition partant de 1915. Après avoir rassemblé des peintures, des photographies, des écrits, des dessins et même un enregistrement des bruits de la rue, le musée n'a réussi à donner qu'une image faible, insuffisante de New York. Une exposition organisée avec froideur, par un comité sans passion, dans un musée qui n'est pas réellement un musée (mais le résultat d'un pur caprice de Huntington Hartford, l'un de ces millionnaires au sujet desquels Cendrars aurait pu ironiser longuement), pouvait difficilement ébaucher même une vue d'ensemble de la terrible diversité, de l'anarchie extraordinairement vivante que représente New York.

1915-1965... Quelques-uns des héros sont encore vivants, de ces hommes qui ont les premiers mis en marche les rouages internes de cette gigantesque machine. L'année 1915 vit ainsi débarquer Marcel Duchamp. De nombreux journalistes l'attendaient à sa descente de bateau. Il était déjà célèbre, ici, grâce à son « Nu descendant l'escalier », exposé deux années plus tôt à l'Armory Show. Duchamp arrivait sur une scène où tous les contrastes s'affrontaient en un véritable tourbillon. Lui et Picabia eurent tôt fait de stimuler les artistes déjà présents et de scandaliser la bourgeoisie. Mais scandaliser n'était pas si facile: il

n'en reste pas moins que New York accueillit ces deux *enfants terribles* (et en a accueilli beaucoup d'autres depuis) avec une sorte de curiosité neutre. Ils ont réussi à survivre en beauté.

L'année 1915 vit aussi arriver Jules Pascin, qui sut très vite s'adapter à la vie de Greenwich Village, le quartier bohème de New York, où vivent de nos jours la plupart des artistes et des écrivains, et où il se sentait chez lui. Il y retrouvait l'ambiance rive gauche qu'il avait connue à Paris. Il découvrit aussi le caractère particulier de Lower East, ce ghetto où la vie grouillante rappelle tant l'Europe Orientale, et s'en servit dans ses tableaux. (A propos, n'est-il pas étrange que l'exposition de la galerie Hartford ne comporte aucune des photographies, d'un pathétique un peu artificiel, qu'Alfred Stieglitz a tirées de la vie des réfugiés?)

Un autre peintre français, Albert Gleizes, fut profondément impressionné par son premier contact avec New York au cours de la Première Guerre Mondiale. Il apportait de France la technique cubiste et entreprit de fixer l'architecture et le spectacle des rues de New York, les lettres, les numéros et les banderoles rassemblés au cœur de Broadway, et le magnifique Pont de Brooklyn.

Gleizes ne fut pas le seul artiste lyriquement inspiré par le Pont de Brooklyn: Joseph Stella, Américain d'origine italienne, revenu de France en 1912, tout acquis au Futurisme, voulut rendre la ville de New York avec la verve des futuristes. Dans les souvenirs qui ont trait à cette période de sa vie, Stella écrivait:

« Le Pont de Brooklyn est devenu une obsession sans cesse croissante depuis mon arrivée en Amérique.

« Quand je l'ai vu pour la première fois, étrange Apparition métallique sous un ciel métallique, sans rapport avec la légèreté ailée de son arche, tracé pour la jonction des Mondes, supporté par les tours sombres et massives qui dominent le tumulte environnant des gratte-ciel, lesquels surgissent dans toute leur majesté gothique que révèle la pureté de leurs arches, les câbles, comme de divins messages d'en-haut transmis aux rumeurs vibrantes de la ville, coupant et divisant en innombrables espaces musicaux l'immensité nue du ciel, il me sembla être l'autel contenant tous les efforts de la nouvelle civilisation d'Amérique... »

Ce panégyrique exaltant de la force, de la sombre majesté du pont et du profil que New York découpe sur le ciel (New York étant déjà à cette époque une grande merveille) est typique de l'attitude commune aux artistes qui entreprenaient d'exprimer les énergies qu'ils sentaient sourdre de New York. Ce que Delaunay fit pour la Tour Eiffel, Stella et quelques autres le firent pour le Pont de Brooklyn.

La vague de détente et d'optimisme qui suit toujours les guerres ne dura que quelques années. La « génération perdue » allait bientôt entreprendre un voyage hystérique à travers l'Age du Jazz. Son porte-parole en littérature fut F. Scott Fitzgerald; parlant de cette décennie, il dit que, « ré-

pugnant à mourir, démodée, dans son lit, elle a préféré se précipiter dans une mort spectaculaire en octobre 1929; les émeutes du 1^{er} mai 1919 avaient en quelque sorte laissé prévoir cette mort ». Lors des émeutes, la police avait foncé sauvagement sur la foule, choisissant ainsi « le genre de repréailles propre à détourner inévitablement de l'ordre établi les éléments les plus intelligents de la jeunesse ».

Dans une nouvelle qui a pour titre « My Lost City » (Ma Cité perdue), et qu'il écrivit en 1932, Fitzgerald offre un tableau de ce qu'était New York en 1920; c'était déjà « cette grande cité blanche d'aujourd'hui », mais encore recouverte de silence. Il parle de la bohème de l'époque, celle que Pascin a si bien connue dans le Village, il fait mention des « quatre cents », de cette riche minorité qui domine la vie mondaine de la cité. Mais il note aussi que « des individus brillants, joyeux et forts commencèrent alors à se réunir et que pour la première fois apparut une société un peu plus vivante que celle qui fréquentait les dîners d'Emil Post, dans des intérieurs en acajou massif. Si cette société fut à l'origine des cocktail-parties, elle donna aussi naissance à l'esprit de Park Avenue, et un Européen cultivé put envisager enfin un voyage à New York comme quelque chose de plus amusant qu'une étape confortable dans une société guindée de la Brousse australienne ».

Pour Fitzgerald, le New York qu'il avait connu et décrit — la ville de la chance à saisir, l'aimant de l'ambition — s'évanouit le jour où l'Empire State Building ouvrit son belvédère. « Gonflé de fierté, de vantardise, le New Yorkais est monté au belvédère et a vu, avec effroi, ce qu'il n'avait jamais soupçonné: sa ville n'était pas l'interminable défilé de cañons qu'il avait imaginé, elle avait des limites... Et tandis qu'il faisait cette constatation terrible, que New York n'était après tout qu'une ville et non pas un univers, l'édifice brillant qu'il avait édifié dans son imagination s'écroula à ses pieds. »

Le ton de la dépression est déjà dans cette voix de l'Age du Jazz. Mais les peintres poursuivirent leur rêve un peu plus longtemps. Georgia O'Keeffe, Charles Demuth, Charles Sheeler, pour ne citer que les plus importants, s'appliquèrent à traduire leur angoisse sur la structure géométrique de leur grande cité. Celle-ci était encore source d'émerveillement. C'était encore un univers auquel, avec leur respect d'idéalistes, ils s'efforçaient de donner un caractère personnel.

Quand se produisit le krach de 1929, les hommes de la génération de Fitzgerald ne furent pas en mesure de conjurer les tourments qui allaient les assaillir. Les bâtiments qu'ils avaient admirés devenaient des instruments de suicide. Les cañons de la ville se transformaient en terrains vagues qui blessaient l'imagination. Le jeune poète ardent de l'Amérique, Hart Crane, écrivit des poèmes passionnés, ayant pour thèmes le métro, les rues, les quartiers industriels, les tunnels, le Pont de Brooklyn et l'effet désastreux qu'ils exerçaient sur



la vie des hommes. La ville décrite dans les poèmes de Crane est une sorte d'Hadès, et le pouvoir engendré par l'industrie ne se montre plus sous cette lumière d'espoir, sous cet éclairage positif que Stella avait tant exalté:

« The nasal whine of power whips a new universe...
Where spouting pillars spoor the evening sky,
Under the looming stacks of the gigantic power house
Stars prick the eyes with sharp ammoniac proverbs.

La cité de Crane devenait, pour les artistes, la cité du désespoir. Ce fut l'époque du réalisme social. William Gropper, le Daumier de la Dépression, se fit le témoin de la lutte farouche des classes ouvrières. Ben Shahn trouva son pathos dans les rues abandonnées, les parcs publics désertés et les terrains de sport, les queues de gens qui attendaient leurs bons de pain. Edward Hopper peignit son tableau: « Un dimanche matin, de bonne heure », vision muette, incroyablement triste, de la tragédie urbaine.



ALBERT GLEIZES. Brooklyn Bridge, 1915. Peinture. 102 x 102 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Et les jeunes, les artistes qui, dans les premières années quarante, s'en allèrent au Mexique, demander aux maîtres comment peindre pour le peuple, emportaient avec eux cet héritage de tristesse. Philip Guston peignit, en 1941, sa « Martial Memory ». On y trouve des références à ce que fut la morne cité, les logements meublés, entre les murs desquels de jeunes garçons jouent à la guerre, et ces références ne sont pas sans rappeler les allusions faites aussi par Hopper dans ses premiers tableaux. Et les enfants, de races différentes, symbolisent l'exaspération d'un artiste devant une situation sociale qui aujourd'hui encore est intolérable.

Mais même dans la peinture figurative de Guston, on peut déceler les signes avant-coureurs d'événements nouveaux, car il a, dans sa technique, nettement progressé vers l'abstrait. Ce qui devait se manifester à New York au début des années quarante, ce fut un esprit nouveau de révolte. Un groupe de jeunes peintres courageux décida d'ignorer dorénavant la Dépression et son influence pour se joindre résolument au grand courant de l'art abstrait.

Leurs ambitions se trouvèrent soutenues par l'arrivée massive des maîtres européens qui fuyaient devant la progression nazie. L'un des plus exubérants, Fernand Léger, exprima dans plusieurs de ses peintures de l'époque son attachement à New York. Léger découvrait avec un enchantement inépuisable le grand monde des lumières, des enseignes des rues, des gratte-ciel. Dans son entretien avec Cendrars et Louis Carré, il cite les lumières de New York, comme lui ayant appris une nouvelle manière de traiter la couleur.

« Le coup de Broadway, n'est-ce pas? Oui, tout de même, j'ai été stupéfié par ce quartier de New York où, quand je parlais à un bonhomme, il avait la figure jaune, et puis, vingt secondes après, il était bleu... »

Il en vint d'autres encore. Piet Mondrian (dont on ne s'explique pas l'absence des œuvres à l'exposition) arriva en 1943 et déclara aux journalistes: « Je sens que c'est ici qu'il faut être. » Quand on lui demanda s'il n'avait pas peur d'être gêné par les gigantesques gratte-ciel, il répondit, oh non,

ils ne sont pas trop grands. Ils sont très bien tels qu'ils sont.

Il fut lui aussi ébloui par Broadway, et ses dernières toiles visaient à donner un corps à cet esprit, à ces pulsations de la cité éternellement mouvante. Broadway retint également l'attention de Mark Tobey, et dans son tableau « New York Tablet », il transposa les jeux confus des lumières en une trame de lignes d'un blanc argenté.

Si les années vingt avaient été les années de la génération perdue, les années cinquante devinrent celles de la « beat » génération. Ginsberg, Kerouac, suivis par une foule de disciples, composèrent la nouvelle jeunesse reniée, qui rappelait à l'Amérique prospère ses péchés par omission. La ville se peupla d'une foule agitée, inquiétante, de mécontents. Des échauffourées se produisirent dans Harlem, on enregistra une énorme affluence d'immigrants de langue espagnole, on parla d'histoires cruelles de répressions raciales et politiques et une atmosphère de malaise s'établit pour persister encore dans les années soixante.

La décade des années cinquante vit la disparition, de la célèbre Troisième Avenue, de l'« El », le métro aérien qui passait avec un bruit de tonnerre au niveau des fenêtres des seconds étages de la ville, descendait le long du Fulton Fish Market (le Marché au Poisson de Fulton), jusqu'au port. L'élégie de Saul Seinberg sur le train aérien, « El », et les gravures sur bois faites par Antonio Frasconi du Fulton Fish Market sont parmi les quelques représentations directement inspirées de la ville. L'image de la cité que nous donne Robert Rauschenberg est déjà une vision très abstraite de la vie à travers un kaléidoscope et celle que nous en fournit Franz Kline s'éloigne franchement de la réalité concrète. Mais où donc est de Kooning dans cette exposition? Les femmes qu'il a peintes font pourtant réellement partie de New York City, et il a souvent donné à ses paysages des titres qui justement les situent bien dans New York.

La représentation figurative a fait place à l'abstrait dans les années soixante. Il est vrai que, selon Michel Butor, le décor de la ville constitue le fond des compositions de Rothko. Sans doute faut-il prendre cette opinion originale comme une fantaisie que peut se permettre un critique intelligent. Butor, dans les « Mosquées de New York » ne parle qu'incidemment des peintures de Rothko; par contre sa description de New York dans les années soixante est très vivante. Il dit que dans ce monde de supermarchés, où des milliers de boîtes de conserves sont empilées en longues rangées bien droites, dans ce monde des grands magasins, où des milliers de jupes sont suspendues les unes à côté des autres, où sont érigées des montagnes de chaussures en solde, pourquoi faudrait-il ajouter encore de nouvelles boîtes de conserves, de nouvelles jupes, de nouvelles chaussures, même si tout cela flatte l'imagination; ils tomberont, dit-il, presque immédiatement, victimes de la contamination, ils deviendront méconnais-

sables, ne se distingueront plus du reste, perdus dans cette foule, cette avalanche. Ce qu'il faut arriver à supprimer, dit Butor, c'est cette terrible pauvreté sous l'apparence de surabondance. C'est pourquoi, dans ses prochaines peintures, Rothko évitera toute allusion directe à des objets précis.

Le monde des supermarchés dont parle Butor se reflète, bien sûr, dans les œuvres des « pop artists », qui ont été tenus à l'écart de cette exposition, bien qu'ils soient peut-être maintenant les seuls à se soucier de la réalité. Pour les autres — pour un Guston ou un Rothko — la ville fait partie de leur formation. Elle s'est frayé un chemin dans les replis les plus secrets de leur imagination, et c'est là qu'elle réside. Elle n'a pas besoin d'être énoncée, car elle est la source même de leurs conflits et de leur création, à certains égards. Le New York du bal masqué, de Cendrars, le New York des temps modernes, inhumain, de Crane, la ville perdue de Fitzgerald, le New York radieux de Stella, le gai New York de Léger, le New York, lieu de divertissement pour Duchamp, tous ces New York sont enfouis dans l'esprit des artistes de New York, et ils en émergent, sous une forme ou sous une autre, pour devenir partie intégrante de leur œuvre.

DORE ASHTON.



MARK TOBEY. Broadway, 1936. Tempéra sur masonite. 66 x 48,9 cm. Metropolitan Museum, New York.

Lettre à Moser sur les rues

ET DIVERS SUJETS ADJACENTS TELS QUE LA MARCHÉ À PIED, LA MUSIQUE ATONALE, L'ACCORDÉON, LA PEINTURE CONCRÈTE, LA PHYSIOLOGIE CONTEMPORAINE, ETC. . .

par Charles Estienne

Je t'écris par un admirable temps de cochon qui me met du cœur au ventre car, ainsi que disait Picabia « il pleut, et je plains les pauvres gens pour qui il ne pleut pas ». Moi qui ne suis pas un homme des villes comme toi; je me soûle de ce surôit intempestif qui fait des siennes dans cette putain de ville sale et civilisée jouant avec l'idée qu'elle est Paris. Les trottoirs sales et les quartiers où ne règne pas l'urbanisme, ça ne me gêne pas tellement, mais . . . bref ça donne envie, tout ça et surtout le vent, de lui apprendre à vivre, à ce Paris ville lumière et bâtiment de l'UNESCO. Je l'installe par exemple à Ouessant, en pleine mer, par un coup de tabac de 120km/heure; ou bien la mer s'est installée tranquillement à Paris, elle monte, elle menace de continuer, il y a des îlots qui s'appellent l'Opéra, Saint-Sulpice, le Panthéon, les galeries de peinture sont sous la flotte bien enten-

du, et les rats, les critiques d'art, les peintres, les dames à diames et à perlouzes des premières et des vernissages, j'en passe, tout ce beau monde reflue vers la Butte Montmartre, il y a un sacré bouchon au bas de la rue Lepic. Les problèmes esthétiques à la mode ainsi liquidés, c'est le mot, je godille là-dedans avec un plaisir non dissimulé, et puisque tu es un ami je suis passé te prendre sur ton balcon, et adieu vat. Ce n'est qu'un rêve hélas, il faut recommencer à se trimbaler, pedibus cum gambis, par la Ville Lumière, où heureusement il y a encore des arrondissements intéressants — par exemple celui de la Porte Saint-Denis — de ceux que les messieurs de la prospective et de l'urbanisme, l'œil à leur beurre futur, dénoncent comme « des chancres ». Passons, nous irons y faire des flashes tout à l'heure.

Sérieux à mes heures, je te signale en attendant que ce qui me fait écrire c'est, outre le vent et la pluie dans les vitres, le troisième acte de Wozzeck qui par hasard m'est tombé dessus tout à l'heure, comme un orage. Dans le programme de la création de Wozzeck à l'Opéra il y a deux ans, un monsieur intelligent explique que la partition en question, c'est la preuve « du pouvoir d'une rhétorique ». Tu vois le genre, pour un peu on nous dirait qu'Alban Berg écrit, comme Mr. Robert Pinget, « pour savoir pourquoi il écrit. Le grand public s'accoutumera à des romans (ou des opéras) sans histoire, comme il s'est accoutumé à la peinture abstraite ». C.Q.F.D.

L'embêtant est que l'histoire de Wozzeck est une sacrée histoire, puisqu'elle est issue d'une autre, dûe à un certain Georg Büchner qui avant d'écrire savait un petit peu, à mon avis, pourquoi il écrivait. Bien sûr, je ne suis pas assez bête pour nier le fait qu'en écrivant on découvre des tas de choses, des fragments de monde jusque là ignorés de soi-même, vierges. Mais tout de même il ne faut pas confondre car 1) ces mondes vierges, c'est-à-dire inconnus de nous encore, nous les portions déjà en nous, et c'est *l'écriture en tant que mancie* qui nous les fait découvrir. C'est ainsi que peignait Henri Rousseau, il ne peignait pas tellement pour peindre que pour exécuter, avec la précision « rhétorique » qu'on lui reconnaît, le tableau qui attendait tranquillement son heure dans sa tête, dans une chambre noire. Il y a toujours un sujet. L'œuvre préexiste à l'écriture.

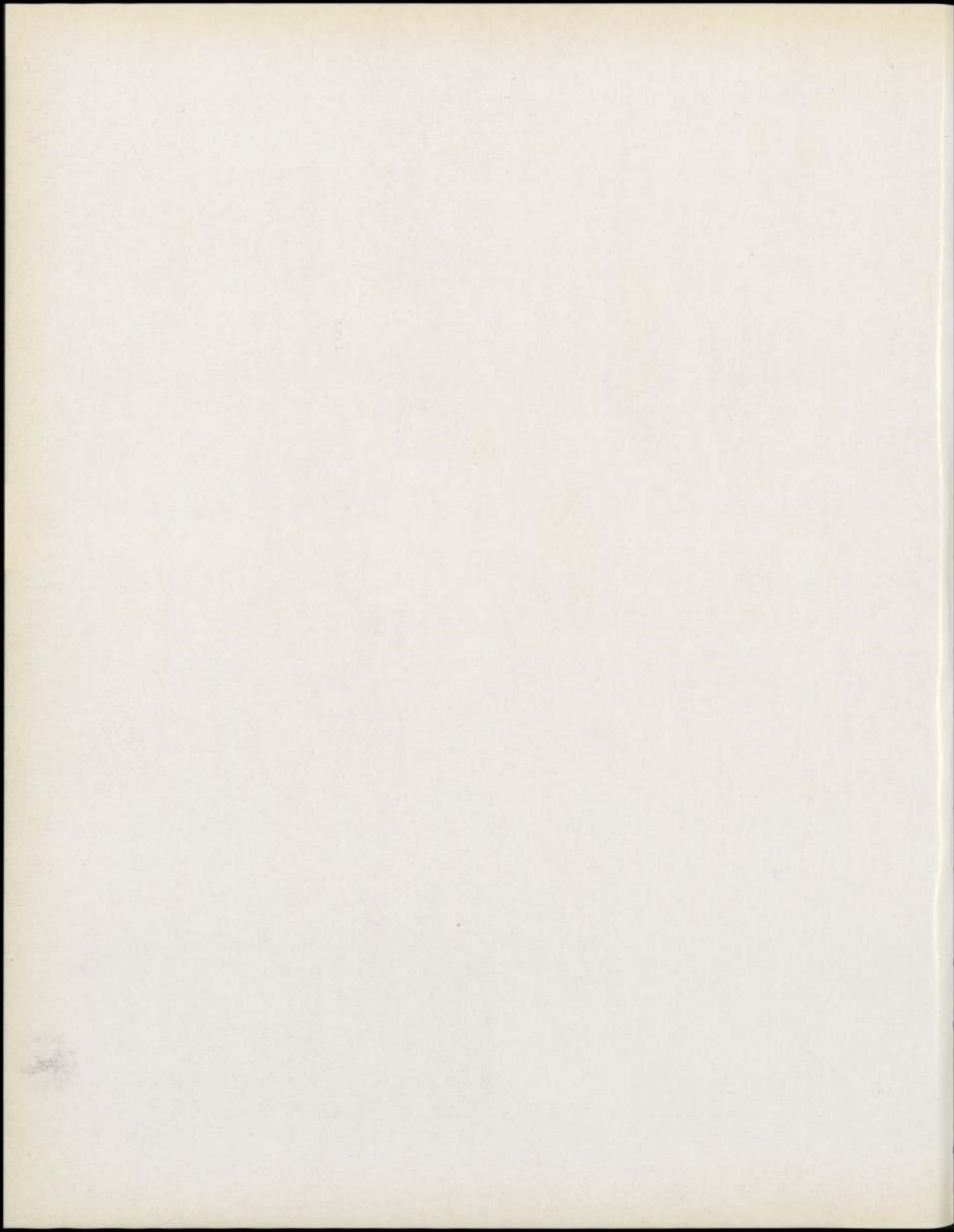
2) et supposé même que l'œuvre soit au bout de l'écriture, c'est encore un sujet, et que je sache l'écriture pour l'écriture, ça peut aider certains à vivre, c'est-à-dire à publier des livres, dont parle-



MOSER. Boucherie, 1946. Peinture sur carton. 51 x 38 cm.

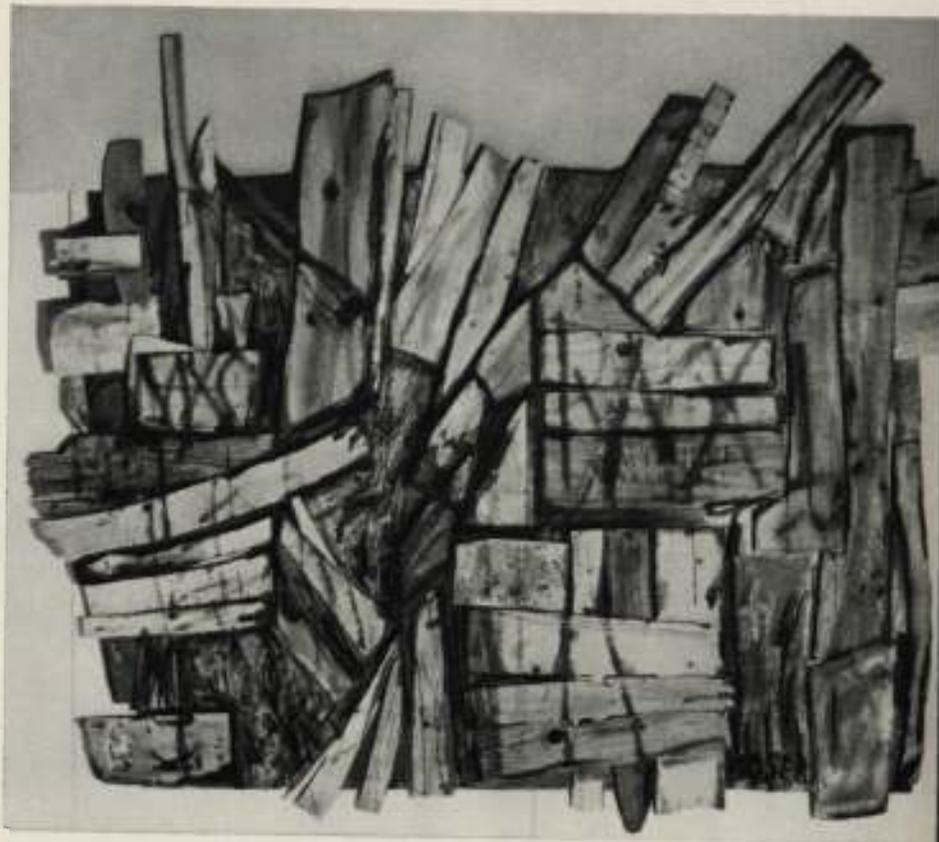


MOSER. Les piétons du petit matin. 1965. 146 x 114 cm. Galerie Jeanne Bucher, Paris. (Photo Drayer, Zurich).



ront ensuite Mr. Jean-Louis Bory et Mr. Roland Barthes, mais c'est là un jeu un peu court... Ce jeu qui consiste par exemple à écrire, comme Mr. Philippe Sollers: « je dis pour dire que je dis, mais je dis que je ne dis rien que dire que je dis.» Et ne riez pas, dit l'autre. Je ne ris pas, Monsieur, ah non. Mais permettez que je m'en aille sur la pointe des pieds faire un tour ailleurs. Là où on a cru, ou on croit encore que le sujet existe — préexiste ou postexiste — et ne se confond pas, et rien que cela, avec l'écriture et la rhétorique. Chez Mr. Strawinsky lui-même, *diabolus in musica*, dont le *Sacre du Printemps*, en tant que sujet, était issu d'un rêve, mais oui, du compositeur; chez Alban Berg, chez Kandinsky — qui visiblement ne peignait pas pour peindre, seulement — chez Lapicque, dont le cas est clair, et pourquoi pas chez toi, Moser.

Car ton propos est moral — moral et pas réaliste — je m'explique, il est l'aspect moral en toi d'une physiologie qui te fait coller, par le ventre, le cœur et le mental, à la sourde, prégnante et pulsante réalité d'une ville d'aujourd'hui, qui est certes Paris, mais encore plus une très riche chose



MOSER. En ville, 1961. Bois, collage et peinture. 144 x 175. cm.

MOSER. Brides for seven, 1964. Peinture et collage. 116 x 146 cm. Galerie Jeanne Bucher (Photo J. Hyde)





MOSER. Réaumur, 1965. Peinture et collage. 130 x 162. Galerie J. Bucher.



MOSER. Station Crimée, 1963-64. 131 x 162. Peinture, collage et assemblage de bois. Galerie J. Bucher. (Photo Joubert).

paradoxalement préhistorique — toute chose attrapée par l'instinct est étrangement préhistorique, d'une préhistoire sans âge. Tu travailles cependant dans le moderne, à l'occasion, il t'arrive de peindre sur des planches, d'inclure des bouts de papier ou de journal dans tes tableaux, mais ça ne te prend pas de vitesse — ou de mode — ton propos n'est pas l'usage des moyens en tant que moyens, mais leur usage en tant qu'alchimie. Et d'autres moyens encore, ainsi tous ceux de la peinture à l'huile, cette maîtresse exigeante (car elle est toujours jeune) avec laquelle pas tellement peuvent se targuer de coucher aussi librement que tu le fais. L'année dernière, rompant avec la vie de ménage qu'on entretient généralement avec elle, tu l'avais sérieusement malmenée, traînée par les cheveux et par terre, collée au mur: tous les bleus de l'amour. Ça l'a rajeunie d'après ce que je vois aujourd'hui, elle est sortie victorieuse, et j'ose dire sereine, de son passage au fourneau alchimique.

Ainsi tu as été l'homme des gris et des cordes de la musique de chambre, de l'écriture harmonique par accords soigneusement enchaînés, sans frottements ni dissonances de timbres. Mais aujourd'hui tu orchestres pour grand orchestre, faisant sonner au maximum les prestiges de la matière couleur. Tu t'offres les cuivres rouges, les jaunes et les verts, l'accordéon du bleu, toute une cénesthésie rimbaldienne, strawinskienne, varésienne — arrêtez-moi. Comment, c'est aussi de la musique, Rimbaud? Mais oui, mon cher Boulez, laissez-moi continuer. Il s'agit de se faire entendre, j'entends par l'oreille intérieure d'abord. Des gens aussi, car ces temps-ci la poésie a une furieuse envie, non pas de faire le trottoir, mais de sonner dehors, à découvert. Et allons-y saxo, ténor ou baryton, trompette bouchée, bref l'orchestre des rues, ou plutôt l'orchestre dans les rues. Balladonnons par la ville, à la chasse à la-lumière-et-l'ombre, les flaques de néon des cafés-tabac, la lumière grasse et louche des réverbères sur le pavé des rues chaudes ou en marge des fortifs à palissades. Vingt-deux heures aux Halles, rue Saint-Denis et rue des Lombards, on est dans une marée d'odeurs où il y a de tout, de la rue de la Grande-Truanderie à la rue Coq-Héron et de l'amer au suri, les oranges dans le ruisseau, les montagnes de céleri et de fleurs en bottes, et l'astringente luxure au parfum violet, les jambes des filles à prendre ou à laisser sur l'heure. C'est encore ça, une ville, en attendant la guillotine de la prospective architecturale. Et quand ce sera fini, quand les dégoûtés auront assaini les Halles, on foutra le camp ailleurs.

En prévision, qu'est-ce que tu dirais, tout de suite, de prendre le bateau d'Ouessant? On boirait là-bas un bon coup de ce vent qui est, après tout, le symbole numéro un, étant celui de l'inspiration. Et ça ne nous empêcherait pas de revenir ici, mais affranchis, nettoyés, nourris. Il y a beaucoup de vent cette saison à Paris, et surtout des courants d'air. Des courants d'air, mais le vent, le vent...

CHARLES ESTIENNE.

Paris, le 5-6 Décembre 1965

MOSER. Métro Abbesses, 1965. Peinture. 130 x 162. Galerie Jeanne Bucher (Photo J. Hyde).



*LES GRANDES ÉTAPES
DE L'ART CONTEMPORAIN
1907-1917*

par Pierre Courthion

Entre ces deux dates: 1907-1917, l'histoire des arts visuels s'est montrée d'une fécondité de renouvellement véritablement éblouissante, et d'une étonnante richesse en réalisations colorées, constructives ou expressives. Cette évolution dans la poétique de la vision, au moment où s'est fait jour une esthétique particulièrement audacieuse dans l'organisation et l'agencement des formes plastiques, nous voudrions la considérer en dehors de toute opinion préconçue, afin d'en saisir les causes et d'en dégager les effets.

Drôle de saison que celle de cette décenniel! J'étais un tout petit garçon en 1907. Aussi, le Fauvisme et sa suite ainsi que les débuts du Cubisme furent-ils pour moi des événements que j'appris à connaître sans les avoir vécus. C'est en partie par le *Mercur de France*, la grande et glorieuse revue qui vient de disparaître — et à laquelle collaborait mon père — que je fus informé de ces mouvements, ainsi que du Futurisme dont le dernier manifeste me parvint dans les montagnes du Valais où je passai mes vacances. On y citait, je m'en souviens, cet aphorisme de Jean Cocteau: « En art, il faut avaler une locomotive et rendre une pipe. »

Je faisais mes études à Genève quand notre voisine d'appartement — elle était peintre — arriva chez nous toute bouleversée, comme si elle eût rencontré le diable en personne. Elle avait eu la visite d'un ami des *Cahiers Vaudois*, compagnon de Ramuz, d'Ansermet et de Strawinsky, qui lui avait exposé les principes du Cubisme. C'était en 1917. Les échos de ces tentatives d'avant-garde arrivaient alors à la connaissance du public — même informé — avec le retard inévitable que prennent les nouvelles idées et les nouvelles conceptions. C'est dire que ce qui paraît aujourd'hui incontestable était

alors décrié, vilipendé et honni. On oublie trop facilement à quelle incompréhension se heurte inévitablement le génie créateur. Ambroise Vollard donnait en 1918 des conférences pour essayer de faire admettre l'œuvre de Cézanne dans l'opinion de la bourgeoisie avancée. La même classe sociale semblait avoir un goût mieux formé dans les pays germaniques. Alors que le médecin, l'avocat ou l'industriel français accrochait encore dans son salon un mousquetaire de Roybet affilant sa rapière (quand, pis encore, il ne s'extasiait pas devant le *Pierrot assassiné* de Gérôme!), l'Allemand de même catégorie avait plus d'intuition: il en était alors à Cézanne, à van Gogh, à Maillol ou, à leur défaut, à Liebermann, à Corinth, à Sleevogt.

De grandes choses pourtant s'étaient passées. De grandes choses encore allaient clore cette période, alors que les mondains de la bourgeoisie s'extasiaient sur les romans de Paul Bourget, et que l'*Illustration* reproduisait de tristes pots de fleurs (ils auraient voulu être gais!). Boldini faisait le portrait de Robert de Montesquiou qu'on appelait Robert-Ma-Chère, Helleu (que Degas surnommait le « Watteau à vapeurs ») pointe-sèche les belles Madames. Albert Besnard, revenu d'un voyage aux Indes, fusillait mais pillait les impressionnistes. Entre ces virtuoses du pinceau de marbre, flagorneurs de monstres sacrés, ou pignoches de ce qu'on appelait alors la *petite femme*, et les chercheurs à la brosse intrépide, il y avait, à cette époque, une honnête et irréductible séparation. Entre pompiers et avant-gardistes, le fossé était infranchissable.

Faut-il rappeler la succession des mouvements qui, après le Fauvisme, se sont faits jour, de 1907

Page précédente: PICASSO. Danseur noir. Détail. Peinture. 63 x 43 cm. 1907. Coll. Roland Penrose.

PICASSO. Verre à absinthe, bouteille, éventail, pipe, violon, clarinette sur un piano, 1910-11. Peinture. 50 x 130 cm. Coll. Berggruen.



à 1917? Ce sont, en France, le Cubisme (1907-1917); en Allemagne, après le maniérisme du « Jugendstil », le groupe de la *Brücke* (1905-1913) et celui du *Blaue Reiter* (1911-1914); en Italie, le *Futurisme* (1909-1914), lequel, quoique exporté à Paris par ses principaux adeptes demeura le domaine exclusif des Italiens. Cependant, l'*Expressionnisme* allemand, composé des deux groupes précités, celui de la *Brücke* (le Pont) et du *Blaue Reiter* (Cavalier Bleu) avait eu des précurseurs dans le Norvégien Edvard Munch à la peinture dramatico-déchirante, et dans le Suisse Ferdinand Hodler, au symbolisme durement appuyé. Mais personne, alors, ne se doutait que son représentant capital serait un peintre Russe, arrivé à Paris en 1912, qui s'appelait Chaïm Soutine. En février 1917, *Dada* allait naître à Zurich, après que Marcel Duchamp, avant son départ pour les Etats-Unis, eût peint son *Nu*

descendant un escalier (1912-16, Musée de Philadelphie) et que Kurt Schwitters se fût manifesté à Hanovre comme le roi des « papiers collés ». Enfin, *de Stijl* se préparait en Hollande, avec van Doesburg, avant que Mondrian n'en devînt l'animateur, cherchant entre autres l'application de la peinture à la nouvelle architecture.

Quel était le sens de ces manifestations de groupes? Pour les partisans de la *Brücke*, ce fut une révélation de la vie entière, une impétuosité, une impulsivité. Ils voulaient, appuyés sur les gravures sur bois des gothiques du XVI^e siècle et la sculpture des noirs africains, donner la vision du trafic de la Métropolis, avec ses rues et ses prostituées, transposer en couleurs le salpêtre et la violence de la mer du Nord. Le groupe se composait en majeure partie de protestants, sinon de sang, du moins de caractère. « L'art vient de

BRAQUE. Ville sur la colline, 1909. Peinture. 81 x 65 cm. Musée de Bâle.





PICASSO. Tête de femme, 1910. Coll. part., Angleterre.

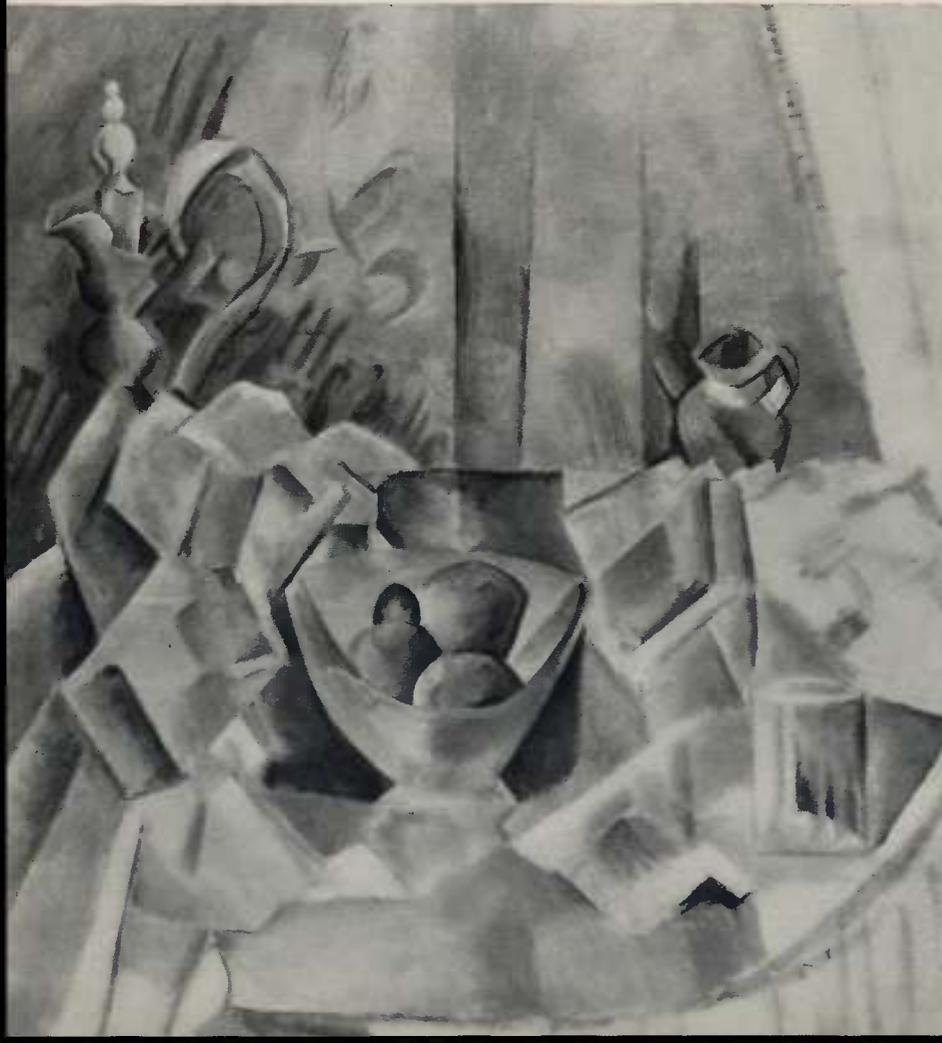
l'impulsion et non de la capacité », proclamaient-ils. M. Hanfstaengl a qualifié leur proclamation d'« impressionnisme monumental ». L'élément religieux, très visible chez Nolde, influencé par Rouault, est néanmoins plus Carolingien que Byzantin. Les peintres de la *Brücke* ont tiré des couleurs pures certaines dissonances aiguës qui les distinguent des Français. Des cernes volontairement dominateurs témoignent de leur volonté d'expression. Mais ce qui, chez les Fauves français, n'aura été qu'un *passage* a formé l'expression permanente et moins éclatante de la plupart des peintres germaniques

Fondé en décembre 1911, à Munich, *Der Blaue Reiter* (qui compta à partir de 1912, dans ses rangs, le grand poète visuel que fut Paul Klee) avait pour emblème une gravure sur bois de Kandinsky, faite en 1911 (1) et les chevaux bleus de Franz Marc. En 1913, Jawlensky, peintre d'origine russe, l'illustra par des taches rythmées et déjà « gestuelles ». Le *Blaue Reiter* finit avec la guerre de 1914, et se prolongea avec les survivants de la *Brücke* dans le groupe du *Bauhaus*, à Weimar, sous la République de ce nom, puis à Dessau (il révéla alors Gropius, Feininger, Schlemmer et, avec ce dernier, l'Helvétie Meyer-Amden, un méconnu d'importance).

Mais, le mouvement qui, de 1907 à 1917 a le plus préoccupé les artistes, celui qui en est sans doute la manifestation capitale dans les arts plastiques, n'est-ce pas celui auquel, après coup, on a donné le nom de Cubisme? Ce fut alors, après la violente et multicolore fête colorée du Fauvisme, la libération de la forme dans une construction nouvelle, essentiellement pure, puisqu'elle ne dépendait que de la volonté et de la possibilité créatrice du peintre ou du sculpteur dont l'œuvre avait éliminé tout ce qui n'était pas essentiellement plastique. Par son génie de l'organisation, son sens des proportions et des associations de formes, de matières et de couleurs, son utilisation nouvelle de l'ornement et des caractères d'imprimeries (MA JOLIE), son austérité dans l'effet (« Arlequin habite Port-Royal » disait Cocteau de l'œuvre de Picasso), le Cubisme a pris les proportions et l'importance d'un ordre nouveau, comparable, dans les arts, aux ordres que nous connaissons dans l'architecture. Le Cubisme nous paraît avoir, dans l'histoire de l'art, une valeur presque égale à celle de la Renaissance, quoiqu'il n'ait pas atteint toutes les facultés et transformé de fond en comble notre manière de vivre, de voir et de concevoir l'univers.

Ses sources sont l'art nègre dont Picasso voyait chez les Stein les premières collections, et Cézanne dont les lignes de construction tranchaient avec les exquises désintégrations de la forme des impressionnistes. Déjà Seurat avait provoqué la dissolution du sujet dans le point, et son remplacement par une construction synthétique, attentive à la seule plasticité. Le Cubisme allait être suivi du Purisme et du Constructivisme abstrait, lequel,

(1) Elle parut en 1912, chez Piper.



PICASSO. Nature morte, 1908. Peinture. 73 x 65,7 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

BRAQUE. Harpe et violon, 1912. Peinture. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf.

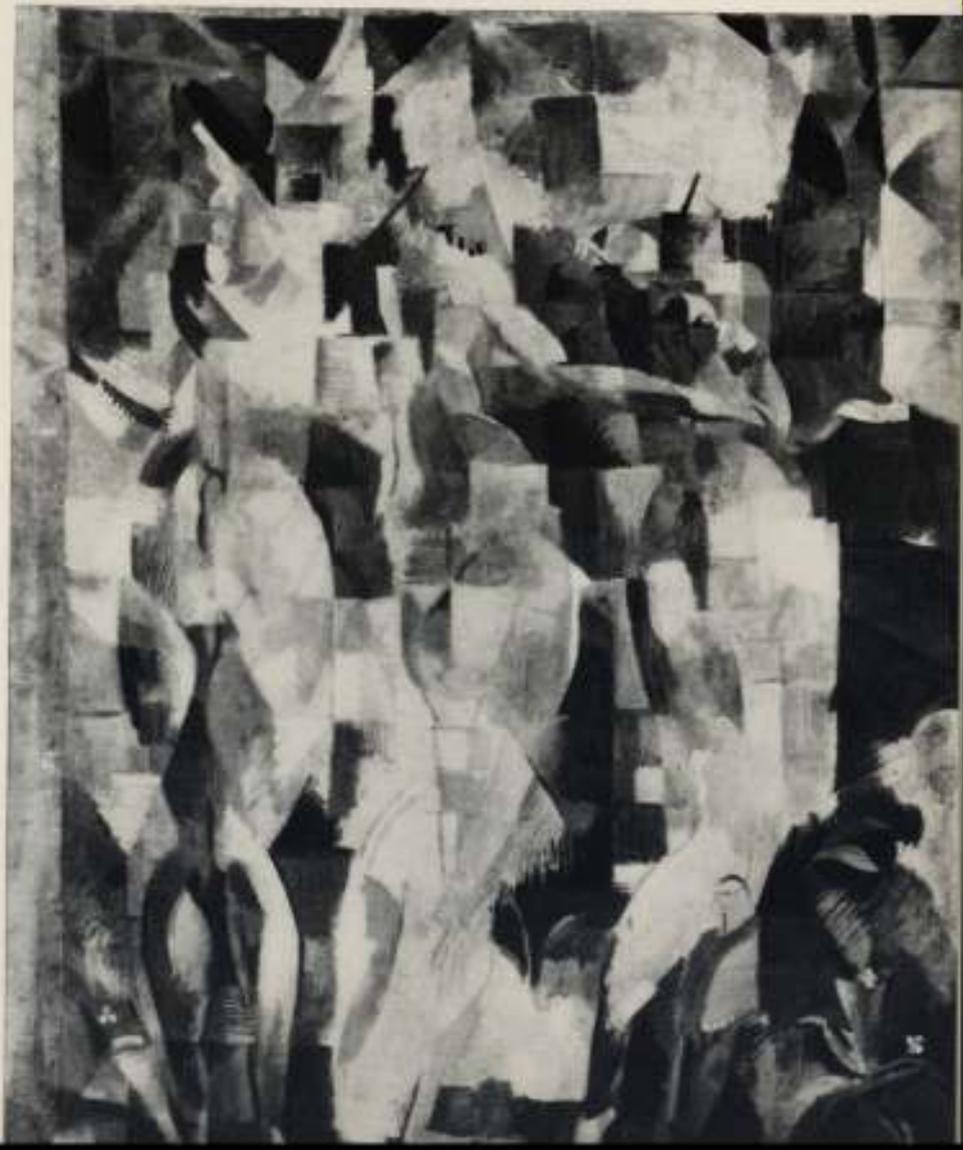
à son tour, pourra trouver des devanciers dans l'art musulman et les entrelacs de l'art irlandais. « Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective », écrivait déjà Cézanne à Emile Bernard (15 avril 1904). Le départ, ce sont les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, construites en larges plans brutaux, savamment ordonnés à la manière de l'art mélanien. Mais c'est un tableau de Georges Braque qui donne son nom à la nouvelle esthétique (laquelle a ses ateliers à Montmartre, rue Ravignan, au Bateau-Lavoir), avec les *Maisons à l'Estaque* (collection Rupf, Musée de Berne) apparaissant en cubes renversés derrière un arbre, la toile refusée en septembre 1908 par le jury du Salon d'Automne, et à propos de laquelle Matisse, membre du Comité, parla de « petits cubes ». La même année, relativement à une exposition Braque à la Galerie Kahnweiler, le critique d'art Louis Vauxcelles écrit dans le *Gil Blas* que « le peintre réduit tout à des schémas géométriques, à des cubes ». Le Cubisme était baptisé.

Bientôt, la peinture cubiste rallie, en plus des Français, des artistes de divers pays (Kupka, Archipenko). Dans la sculpture, Brancusi sympathise avec le mouvement. En automne 1909, Picasso expose chez Vollard les toiles qu'il a peintes à Horta de Ebro (Espagne) et qui sont ses premières recherches véritablement cubistes. 1910 voit l'adhésion au Cubisme du Polonais Marcous (auquel Apollinaire conseilla de prendre le nom de Marcoussis) et surtout celle de Juan Gris. L'année suivante, la *Section d'Or* est fondée à Puteaux, dans l'atelier de Jacques Villon qui peindra, deux ans plus tard, les *Soldats en marche*. C'est dans ce groupe que Marcel Duchamp expose les *Joueurs d'échecs*. Puis, Delaunay se joint au mouvement dans lequel il se distingue par un dynamisme qui annonce le *Futurisme*. En 1912, Gleizes et Metzinger publient leur livre *Du Cubisme et des moyens de le comprendre*. Désormais, le nom est donné publiquement à la nouvelle esthétique dont Reverdy sera le prolongement poétique, et qui est qualifiée d'« antiartistique et antinationale » dans une interpellation, à la Chambre, d'un député nommé Jean-Louis Breton. Marcel Sembat, le socialiste défenseur de l'art vivant, lui répond en disant que lorsqu'un tableau semble mauvais, on a le droit de ne pas le regarder, « mais on n'appelle pas les gendarmes. »

Comme le dit dans sa thèse M. John Golding, le Cubisme fut la création de Picasso et de Braque. Sa première étape importante fut celle de la rencontre des deux artistes et du déclenchement de la nouvelle esthétique. La deuxième, celle de l'investigation, avec l'affirmation de la nouvelle conception de la forme et de l'espace. La troisième, en 1912, marque l'arrivée de Juan Gris dans l'équipe de Braque et de Picasso (c'est aussi le moment des *collages* et des *papiers collés*). Enfin, la quatrième étape, est celle des prolongements du cubisme dans le constructivisme de Léger (le *Tubisme*, comme disait un confrère en poussant



DELAUNAY. Les trois grâces, 1908. Peinture. (Photo Musée de Houston).





DOUANIER ROUSSEAU. Portrait de Joseph Brummer, 1929. Coll. Franz Meyer, Bâle. (Photo Musée de Houston).

un peu de la langue) et de l'*Orphisme* de De-launay (1).

Mais déjà, en Italie, un mouvement différent avait pris naissance. Le Futurisme s'ouvrait en plein sur la nouvelle optique pour donner aux aspects divers d'un même objet une apparence non plus statique comme la concevaient Picasso, Braque et Juan Gris (qui proscrivaient dans leurs sujets de tableaux tout ce qui n'était pas table, guitare, compotier, paquet de tabac, journaux, cartes à jouer), mais franchement dynamique. La vélocité d'un train, d'un autobus ou de muscles en activité, la femme qui se penche à la fenêtre

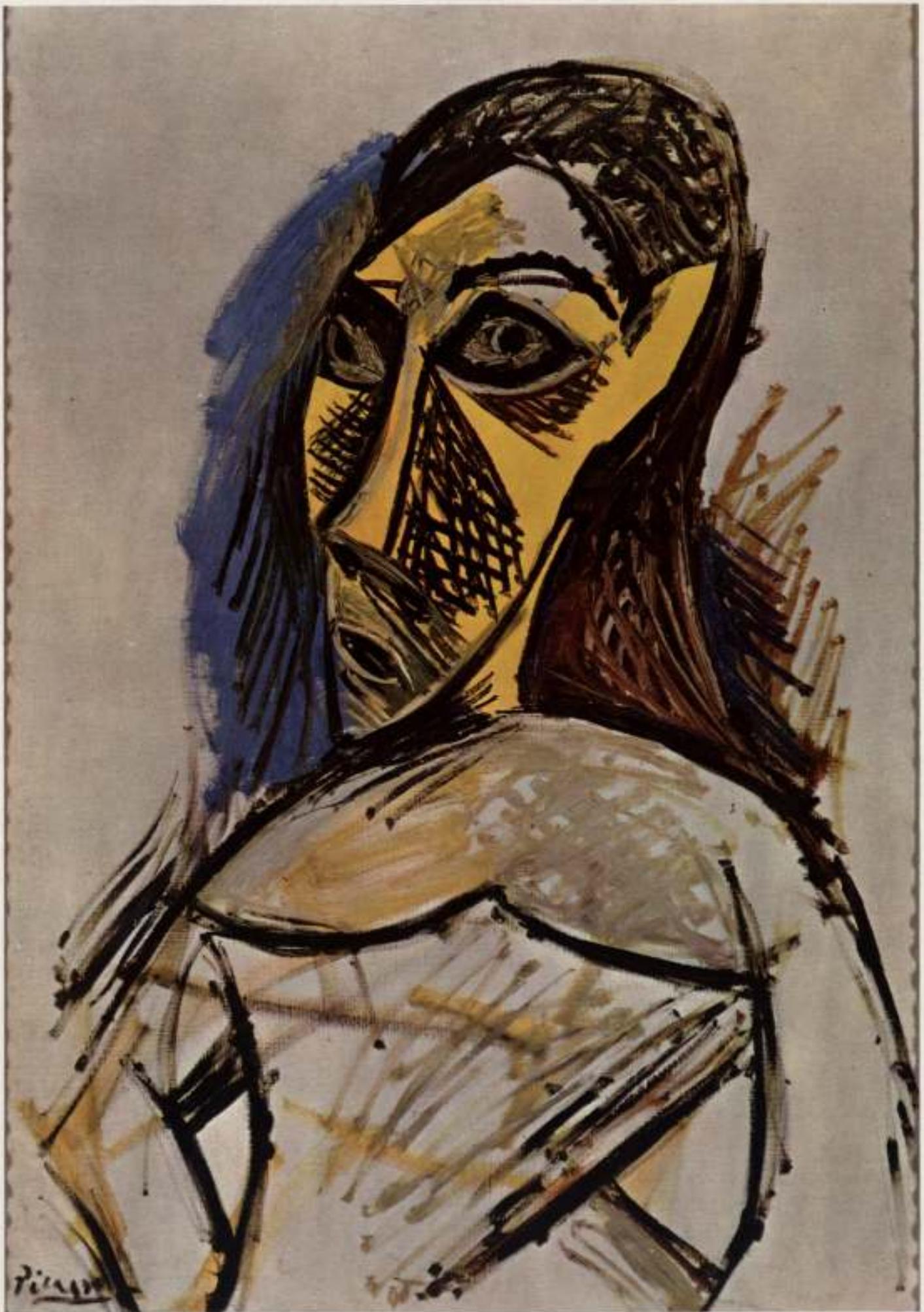
et reçoit du même coup, au visage, comme une gifle, toute la vie de la rue avec ses passants, son activité, ses bruits (que Severini et Boccioni essayent de transposer en langage pictural (2); ou, encore, pour revenir à son point de départ, le galop d'un cheval, la course d'un petit chien devant la robe de sa maîtresse à la démarche lente (Balla), l'essai d'évoquer la naissance et la mort, ceux qui s'en vont et ceux qui viennent (Boccioni), ou le

(1) A ces diverses phases de l'évolution du Cubisme, nous avons ajouté un dérivé: celui de la *Section d'Or* de Jacques Villon où la recherche nouvelle s'orienta vers des règles mathématiques.

(2) Dans la couleur, le Futurisme a pris un peu du divisionnisme de Seurat et un peu du Symbolisme à la Filiger.



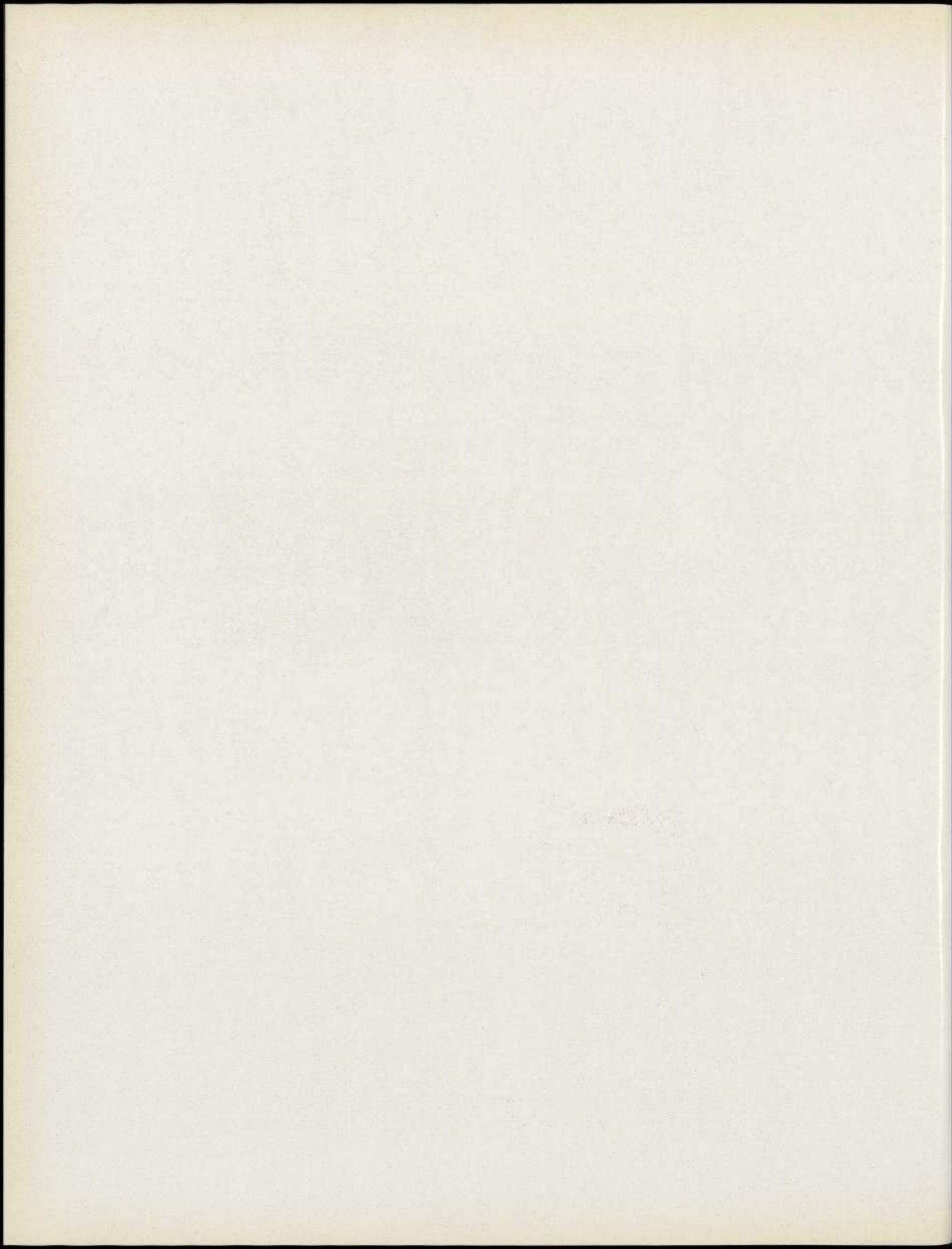
PICASSO. Femme assise. 1915. Coll. A. Iolas.



PICASSO. Etude pour Les demoiselles d'Avignon. 1907. 81 x 60 cm. Collection Berggruen, Paris. (Photo Delagenière).



BRAQUE. L'homme à la guitare. 1914. 130 x 73 cm. Ancienne Collection Lefèvre. (Photo Delagenière).



rythme du *Pan-pan à Monico*, le cabaret montmartrois, comme l'a fait Severini.

Le Futurisme, mouvement de création et de participation purement italiennes est une des principales manifestations du baroque, peut-être même son expression capitale. Il ouvre aux possibilités optiques non pas tant la peinture ou la sculpture de quelque chose qui bouge et se meut, que celle du *mouvement même*. De plus, le Futurisme correspond assez bien à l'idée bergsonienne de la transparence de l'espace et du refus d'en accepter la limitation par des apparences solides comme le murs et les maisons au delà desquels pénètre le regard (3). Comme le Cubisme, le Futurisme synthétise. Mais où le Cubisme résume une forme dans un dépouillement statique de ses lignes, le Futurisme, par une interpénétration des plans et une décomposition de ceux-ci, montre leur jaillissement dans l'espace.

Le Fauvisme, le Cubisme et les mouvements germaniques d'expression n'ont pas eu de règles. Personne n'a codifié ces mouvements qui, comme l'Impressionnisme, doivent leur nom sinon au hasard, du moins à un mot, parfois à une boutade. Par contre, le Futurisme a eu son manifeste. Lancé par Filippo Tommaso Marinetti, le 20 février 1909, dans le *Figaro*, il fut suivi du Manifeste des peintres futuristes, daté du 2 février 1910, puis, du Manifeste technique (11 avril 1910) et enfin, du Manifeste de la sculpture futuriste (11 avril 1912). La première exposition du groupe eut lieu à Paris, en février 1912.

Mais, si le Cubisme s'est pleinement exprimé, et par des chefs-d'œuvre qui, dans les musées du monde entier témoignent désormais de son extrême importance (sa révolution a ramené l'œuvre d'art à une plasticité aussi pure que pouvait l'être en son temps celle des temples doriques), on ne peut pas en dire autant du Futurisme, qui reste ouvert à de nouvelles tentatives. Aussi, cette actualité du Futurisme nous engage-t-elle à examiner avec une attention particulière, ce qu'ont été et ce que sont ses postulats.

Le Futurisme a voulu renouveler le langage et la technique des arts plastiques par la mise en chantier d'une nouvelle « discipline d'expression ». Comme le dit Soffici, il a violemment secoué la stagnation spirituelle dans laquelle était alors plongée l'Italie. Rythmes, couleurs sensations, liberté, amour effréné de la vie en travail et en évolution, machines en mouvement, tels sont les principaux moteurs du Futurisme. Ce serait une erreur de voir dans cette école (on peut dire école en parlant du Futurisme, puisque, nous l'avons vu, il s'est codifié par des manifestes) un dérivé du Cubisme français, bien que celui-ci l'ait précédé de quelques années à peine. Les Futuristes étaient aussi lyriques que les Cubistes l'étaient peu; leur *dynamisme plastique* est joyeux, entraînant. Ardeno Soffici dit très justement que les créateurs du Cubisme qui essayèrent d'abord de repousser et même d'étouffer le Futurisme finirent par en faire usage dans leurs propres créations (4).



Ces artistes qui ont produit leurs œuvres de 1907 à 1917 avaient pour objectif, les uns une organisation nouvelle de la forme, les autres une répartition inhabituelle des couleurs; d'autres encore, la recherche d'une expression très accusée ou une traduction du mouvement autre que par les rythmes en usage. Certains d'entre eux cherchaient

(3) C'est un peu le clocher de Combray de Marcel Proust, aperçu de côtes différents, au point de paraître fait de vues dissemblables, mais dont le fil invisible de l'identité finit par reconstituer l'unité.

(4) Dans ce cycle de dix années (1907-1917), il faudrait aussi parler de Dada. Mais, en réalité, ce mouvement, qui engloba son activité dans l'axe Zurich-New-York-Paris est en partie postérieur à notre champ d'investigation. Il fut fondé à Zurich, en février 1917, par le poète Tristan Tzara assisté du sculpteur Jean Arp, puis de Picabia et de Max Ernst. A Paris, il allait rallier André Breton, Soupault, Ribemont-Dessaigne, Benjamin Péret, ceux qui constitueraient bientôt le groupe des Surréalistes. Marcel Duchamp participa avec le *Tu m'1918*, le long ruban déployé de Yale.



même à remettre en question toute la conception de la peinture qu'on avait eue jusqu'alors, mais en prenant garde de ne pas excéder son domaine: celui des possibilités optiques. Plusieurs de ces recherches sont parties aussitôt sur une base sérieuse: Cubisme, Futurisme, « Die Brücke », « Der Blaue Reiter ». D'autres sont apparues d'abord comme des manifestations plus ou moins folles, et même comme une quasi-mystification.

Nous savons aujourd'hui qu'il y a dans le Cubisme une ouverture marquée vers la géométrisation et les larges plans de la sculpture nègre, un

austère ramassé de la forme, bref: une esthétique plutôt cartésienne; dans le Futurisme une influence bergsonienne conjuguée avec l'attrait des machines à moteur (avion, automobile); chez les Expressionnistes germaniques des tendances vers le gothique, l'art populaire ainsi qu'une réaction sociale vers le religieux antibourgeois. Quant au mouvement Dada, qui termine notre période chronologique, il avait l'intention de faire table rase (« Il faut brûler le Louvre »), et de tout recommencer par le *ba, be, bi bo, bu*, afin de nettoyer les esprits des idées et des images préconçues.

Voilà quelques unes des réflexions qui nous viennent à l'esprit si nous pensons à cette période qui, dans les autres domaines, ne fut pas moins fertile en inventions et en découvertes. 1907-1917, c'est le moment où Pierre et Marie Curie poursuivent leurs recherches sur les sources d'énergie du radium; où Planck prépare ses travaux sur la théorie des quanta; où le duc de Broglie découvre le spectre des rayons X; où Einstein, professeur à l'Université de Zurich, travaille sa théorie de la relativité; où Freud publie son Introduction à la psychanalyse; où Henri Poincaré ouvre aux mathématiques de nouveaux horizons; où Bergson fait paraître l'Evolution créatrice. C'est le temps du Debussy des Images, du Ravel des Valses nobles et sentimentales, du Richard Strauss d'Elektra et du Chevalier à la Rose, du Schönberg de Pierrot Lunaire, des Ballets russes de Serge de Diaghilev, ce Louis XIV des temps modernes, et des révélations qu'il fit, au Théâtre Sarah Bernhardt de Petrouchka et de L'Oiseau de feu de Stravinsky. C'est l'époque du Claudel des Cinq grandes Odes et de L'Annonce faite à Marie, du Valéry de La Jeune Parque, du Ramuz de Raison d'Être. Enfin, à ces manifestations d'une extraordinaire force de jeunesse, il faudrait ajouter les premières révélations du talent de James Joyce, le grand poète irlandais et la création (non encore révélée par l'édition) du génie littéraire du siècle, ce Marcel Proust qui écrivait emprisonné dans sa chambre par la maladie, alors que le Tout-Paris, suivant sa traditionnelle imbécillité s'enthousiasmait pour des niaiseries.

Imprégnés de toutes ces idées de tous ces sentiments, enrichis de toutes ces profondes nouveautés, les peintres et les sculpteurs travaillent de leur côté. Picasso multiplie ses inventions plastiques avec un génie protéen du renouvellement, décortiquant, sectionnant le vivant pour le reconstituer et le ressusciter à sa manière. Braque, dans des harmonies d'une adorable subtilité ouvre au Cubisme l'élégance la plus raffinée. Matisse (« Si je n'étais pas Matisse, me disait le grand Fauve chez qui, pourtant, l'ingénuité était rare, je voudrais être Picasso ») parvient à un art à la fois volontaire et improvisé, d'une pureté toute mallarméenne. Paul Klee, le plus grand artiste germanique des temps modernes allié à une science très particulière de l'optique un don de poète visuel ouvert sur l'avenir. Kandinsky introduit son enrubannement dans l'espace de sa peinture ma-

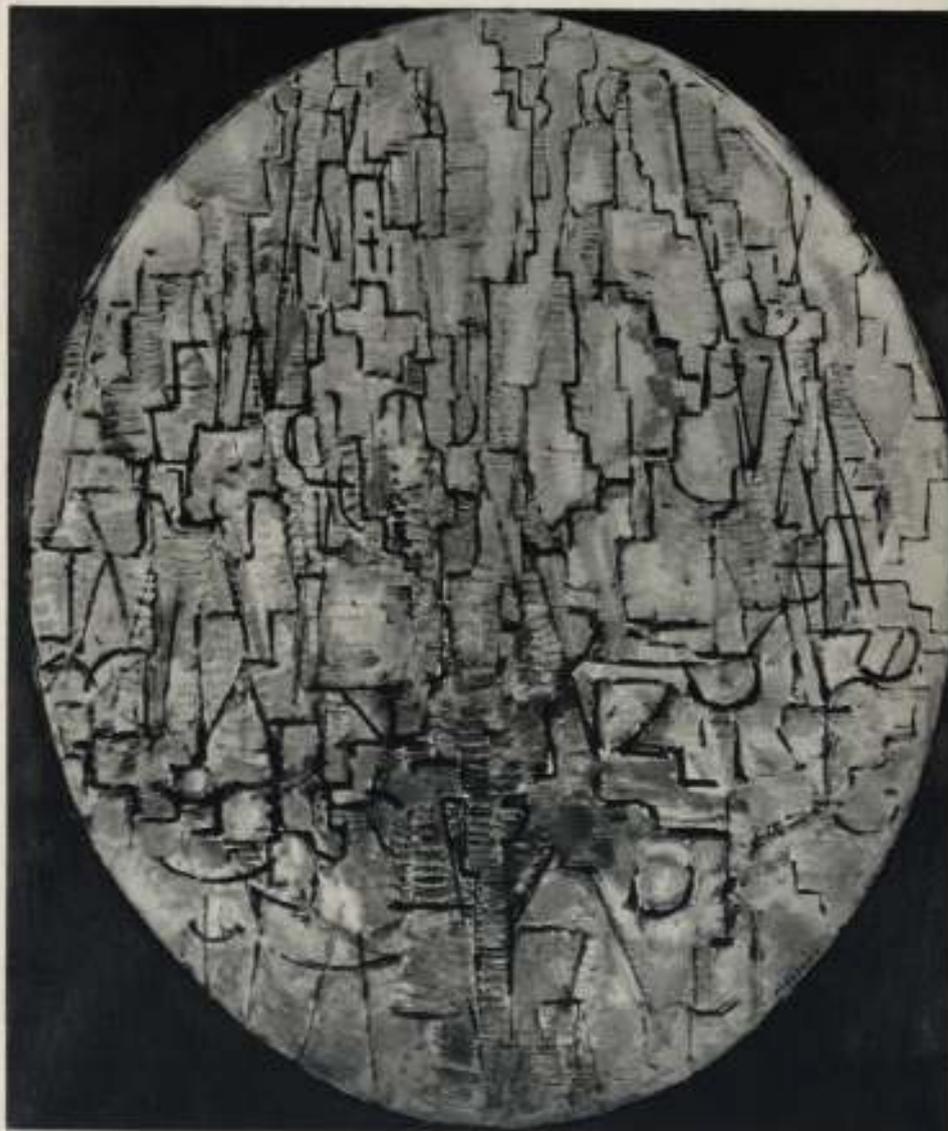
thématique. Modigliani peint les pauvres filles à long cou et au regard atone. De la Fresnaye et André Lhote se font les modérateurs du Cubisme. Van Dongen et Raoul Dufy prolongent le Fauvisme. Bonnard ouvre ses fenêtres sur le Merveilleux, alors que Vuillard s'embourgeoise et que Vallotton fait de l'esprit, le pinceau à la main, que Morandi travaille seul, en Italie, que de Chirico compose, à Paris, sa peinture « métaphysique », que Marcel Duchamp fait exploser la forme dans une direction nouvelle, que Schwitters, génie du « papier collé », songe à son *Merz*, ironique abréviation de l'annonce *Kommerz und Privat bank*, découpée et collée dans un assemblage. Et c'est la théosophique épuration de Mondrian qui, proportionnant avec perfection ses plans et ses couleurs va jusqu'à proscrire toute courbe; ce sont les plans spatiaux de Malevitch, les recherches fuguées de Kupka. Et il y a les sculpteurs: Maillol, Bourdelle, Lipchitz, Archipenko, et surtout Brancusi, qui donne au volume sa signification la plus pure, alors que Gargallo et Gonzalès substituent à la forme continue des aspérités acérées, des tiges et des plans métalliques.

Il serait intéressant de faire certains parallèles. N'est on pas trop habitué à considérer l'évolution des arts plastiques de 1907 à 1917 uniquement selon les groupes et les tendances qui ont servi momentanément d'étiquettes aux artistes? De même que Cézanne, précurseur de l'art construit et du Cubisme, n'a rien à proprement parler, pour nous, d'un impressionniste, ainsi, certains artistes peintres et sculpteurs, dépassent l'*isme* dans lequel on les a enfermés quand ils ne s'y sont pas eux-mêmes ligotés. Ces artistes demandent aujourd'hui à être examinés séparément en tant que réalisateurs d'une poétique particulière. Quels rapports autres qu'historiques peut avoir Klee désormais, avec le *Blaue Reiter*? Marcel Duchamp avec le Dadaïsme? Rouault avec l'Expressionnisme? Ces mots ne les étrangent-ils pas dans une sorte de carcan? A cet égard, certaines confrontations pourraient être édificantes. Il serait instructif de comparer les *Muscoli in velocità* du sculpteur Italien Boccioni aux *Nus vites descendant un escalier* du peintre français Marcel Duchamp. Ne pourrait on pas mettre en présence les scènes évangéliques, parfois volontairement barbares de l'Allemand Nolde, et les coups de sonde en profondeur que Rouault a donnés au thème religieux? Il serait non moins curieux de comparer les peintures de Kirchner à celles de van Dongen. Tous deux n'ont-ils pas, vers 1913, le même type allongé, la même tendance à s'inspirer des modes de leur temps? L'Orphisme de Robert Delaunay dont l'invention est parallèle à celle des Futuristes n'a-t-il pas avec les recherches de ces derniers une analogie frappante?

D'autres confrontations pourraient être faites, par exemple entre Ensor, Munch et Hodler, trois peintres qui ne se ressemblent guère, mais se situent à un carrefour des manifestations esthéti-



MONDRIAN. Composition ovale, 1914. Tableau n° 3. Peinture. Gemeente Museum, La Haye.





LÉGER. Femme devant une table, 1913.
Peinture. Coll. Berggruen.

ques, entre la recherche nordique de l'expression stridente à la Strindberg et le dessin germanique appuyé et dur de l'école munichoise.

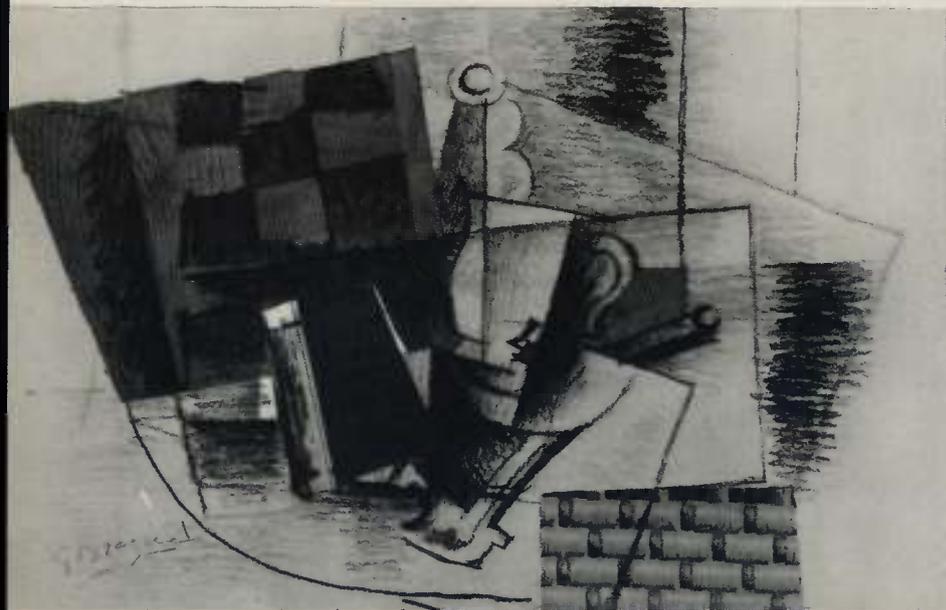
1907-1917. Où en était-on, alors, en ce qui concerne les croyances et les réflexions? On sortait d'une époque facile, au scepticisme faiblement motivé et plutôt court, celui d'Anatole France, pour reconnaître enfin les limites de la raison. Dans tous les pays, les artistes, soudainement réveillés, revenus au « Je sais que je ne sais rien » du philosophe grec, se posaient la question essentielle, celle de *Tête d'Or*:

*Me voici
Imbécile, ignorant
Homme nouveau devant les choses inconnues...*

Cette modestie devant l'inexploré succédait à une position très positive, à un raisonnement très sûr de lui, parfois même outrecuidant devant la foi religieuse, la mystique, les ouvertures de l'inconscient. Et ce n'est pas un mince mérite que celui de Freud qui — prenant dans les pays puritains la suite des grands confesseurs catholiques — a redonné à sa manière, celle d'un étrange talmudiste plus que d'un casuiste — toute sa force au rêve, à l'incontrôlé et à la libido dans l'existence humaine, alors que, de son côté, Bergson montrait l'importance de l'intuition et de l'énergie spirituelle. Claudel enfin, dans son art poétique, allait jusqu'à la prise d'une identification, d'une communion de l'homme avec l'univers, au point de co-naître (naître avec) les choses autour de lui.

Auparavent, si riche que fût la critique d'art, ses maîtres s'occupaient exclusivement des anciens. Bernard Berenson commentait les peintres italiens de la Renaissance; Max Friedländer analysait avec une rare compétence les maîtres des anciens Pays-Bas; Emile Mâle révélait les sources de l'iconographie religieuse depuis le XII^{ème} siècle; Henri Focillon traçait le déroulement des formes au cours de leur création, en faisant ressortir ce qu'elles doivent à la fois à l'esprit et à la main de l'homme. Jacques Maritain, alors jeune philosophe, reprenant la Somme de saint Thomas montrait l'accord merveilleux de la science et de l'art dans Art et scolastique qu'il avait en préparation. Comment ne pas faire aussi leur part aux défenseurs de l'art vivant: Apollinaire, soutien des cubistes, André Salmon, poète-troubadour des artistes de Montmartre et de Montparnasse? Quant au lyrique Elie Faure, il célébrait, en un style à la Bossuet, la joie de vivre d'un Renoir que Walter Pach, aux Etats-Unis, révélait à ses compatriotes. En Allemagne, après les bases didactiques données par Wölfflin pour l'étude des maîtres de la Renaissance (avec la séparation des peintres en linéaires et en picturaux), Meier-Graefe, Hausenstein et Scheffler célébraient les impressionnistes dont les frères Cassirer (Picasso a dessiné d'eux les portraits jumelés, à la Ingres) s'étaient assurés le marché. A Paris, l'art nouveau était défendu commercialement par Druet et sa femme, par les Bernheim-Jeune (qui avaient en contrat Matisse,

BRAQUE. Nature morte, 1912. Papier collé et fusain. 28 x 44 cm. Coll. part.



Bonnard, Vuillard et Marquet), et surtout par Ambroise Vollard, le fin connaisseur, né à la Réunion, et qui, rue Laffitte, sut assembler autour de ses Cézanne, de ses Pissarro, de ses van Gogh, des artistes aussi différents que Rouault, Maillol, Picasso, Bonnard et les Nabis; enfin, par Kahnweiler qui, en 1908, expose dans sa galerie de la rue Vignon les premières toiles cubistes refusées au Salon d'Automne. Avec l'aide de Félix Fénéon qui distillait au compte-gouttes sa prose éblouissante, les Bernheim publiaient le Bulletin de la vie artistique.

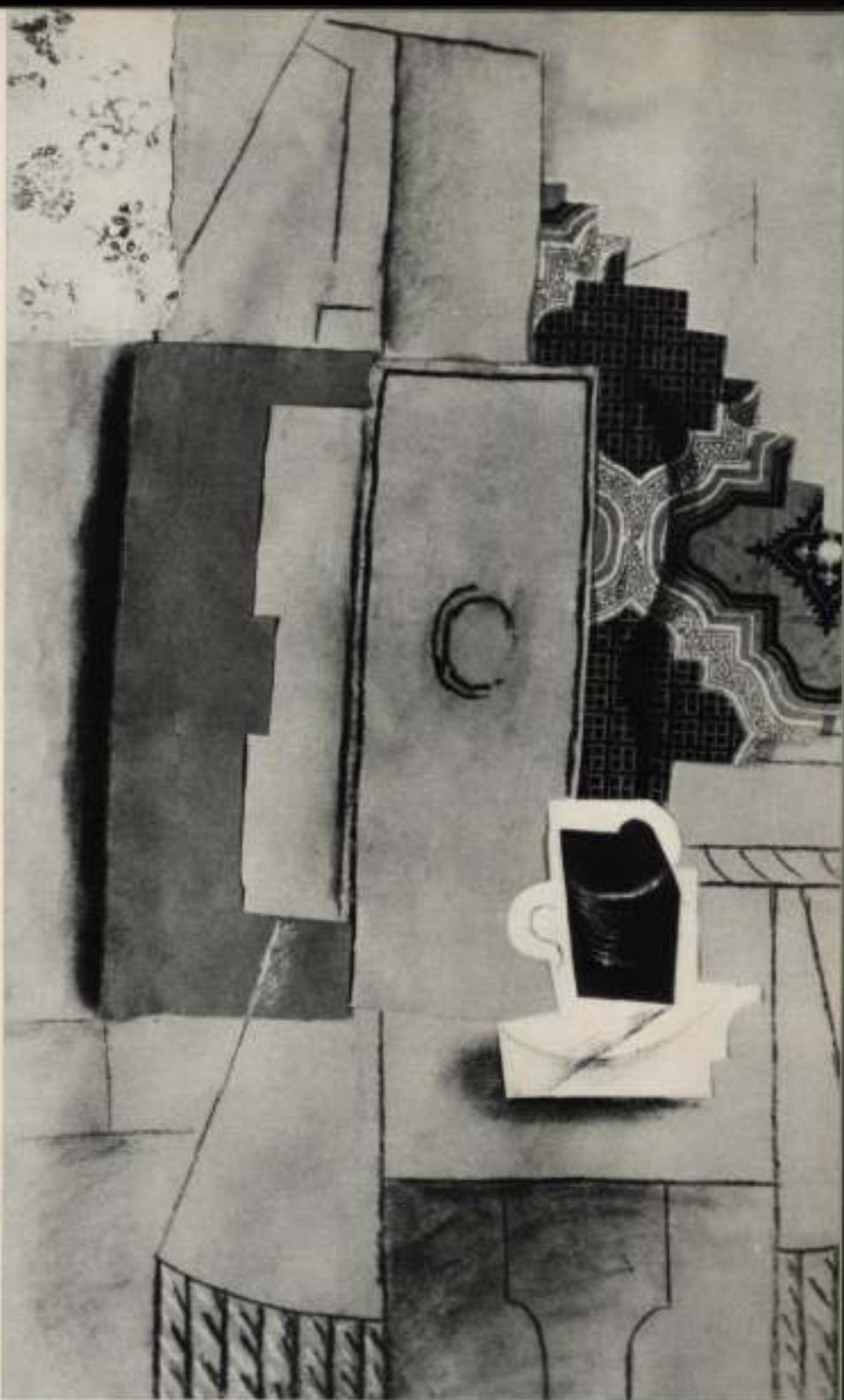
Les peintres eux-mêmes prenaient la plume. Gleizes et Metzinger commentaient le Cubisme. André Lhote, invité par Jacques Rivière donnait ses chroniques à la Nouvelle Revue Française; Maurice Denis publiait ses Théories (1913); Jacques-Emile Blanche écrivait d'éblouissantes chroniques sur les Ballets russes de Serge de Diaghilev lequel, à partir de 1909 avait révélé au public d'élite les étoiles insurpassées qu'ont été Nijinski et la Pavlova.

En Allemagne, Kandinsky écrivait son essai sur le Spirituel en art. Aux Pays-Bas, nous l'avons vu, van Doesburg allait faire paraître une revue que compléterait à Paris l'Esprit Nouveau, organe du Purisme de Le Corbusier et d'Ozenfant (1920).

Mais, il faut le constater: pour les peintres et les sculpteurs, les meilleurs résultats sont obtenus le plus souvent, non point par les théoriciens, mais par ceux qui, faisant un « art muet », armés de patience de confiance en eux et de persévérance (ce sont les mots dont Corot se servait pour conseiller un jeune peintre) ont affirmé, dans leur production, la plus forte personnalité. Et c'est si vrai que, pendant la période qui nous occupe — et où il était difficile de ne pas se rattacher au Cubisme ou à l'Expressionnisme —, des peintres considérables comme le Douanier Rousseau, Bonnard, Chagall, Utrillo, Modigliani et, plus tard, Soutine sont restés en marge de ce que j'appellerai l'évolution esthétique.

La qualité était la pierre de touche du jugement pour les critiques de valeur. Le reste passait après. On voulait qu'une œuvre d'art retînt longtemps l'attention et demandât à être sans cesse regardée à nouveau. Au « C'est sensible! » des Impressionnistes avait succédé, comme louange suprême, le « C'est bien construit! » des Cubistes (de nos jours, le « C'est curieux, c'est du tonnerre! » a remplacé l'éloge de la période « abstraite »).

Nous devons le redire: l'art est sans cesse en gestion, sans cesse en question, sans cesse en devenir. Tout est toujours à reprendre, à continuer, parfois dans le sens de la direction donnée précédemment, parfois en rupture brutale avec cette voie, en évolution ou en révolution. Mais, quelles que soient les exagérations et les outrances des jeunes volées, nous ne pouvons pas oublier ceci: ceux qui se méfient des nouvelles orientations prises par la génération qui leur succède, ceux qui mettent en doute la valeur du présent et celle de l'avenir par rapport à un passé dont ils ont



VLAMINCK. Nature morte au vase, pichet et comptoir, 1908. Staatsgalerie, Stuttgart.

adopté les clichés (au point que leur vision s'est bouchée sur le futur), ceux-là ont toujours tort. La vie, sa marche, son évolution son rythme adapté à de nouvelles circonstances, à des sentiments nouveaux, à des pensées dirigées vers l'inconnu finit par leur échapper. Ce qu'est le *cliché* en littérature les atteint sous la même forme dans les arts plastiques. Leurs yeux se sont si bien habitués à telle ou telle harmonie de couleurs, à un certain accord d'intensité dans l'association des complémentaires, à tel trait de dessin gras ou maigre, à telle façon de composer en dur ou en mou, par le contour ou par le plan — et à construire dans le parallélisme de la symétrie, ou dans un rythme baroque d'enrubannement — qu'ils ne peuvent plus sortir de cette enceinte où il ne se savent même pas emprisonnés, et où la lumière s'obscurcit peu à peu, au point de les rendre aveugles.

De 1907 à 1917, de profondes secousses ont modifié les vues sur l'art que pouvaient avoir les adeptes de l'optique des impressionnistes. On voulait aller plus fort, plus brutalement, et plus loin. Et, comme toujours, pour paraître à la page, les peintres à succès, comme Albert Besnard (il se faisait photgraphier en toge devant ses tableaux) prenaient un tout petit peu de la décoction des peintres maudits, qui effrayaient les *bien-voyants*, pour la servir à dose homéopathique à leur clientèle mondaine. « On nous fusille, mais on fouille nos poches », disait le père Degas, devant l'ostracisme qui atteignait les pastels de nus, violemment sabrés, des dernières années de sa peinture.

Aussi, que de cris, que de haros, que de risées devant les toiles des Fauves où la couleur sortait du tube dans son éclat sans mélange. Les philistins hurlaient. Van Gogh semblait avoir épuisé les possibilités d'une peinture vivement éclatante et appuyée d'un cerne gras. On devait aller pourtant plus loin encore. « Vous verrez, me dit Matisse, quand vous viendrez à Cimiez, j'ai deux reproductions en couleurs piquées dans mon couloir: *L'Homme à l'oreille coupée* de van Gogh et le *Vieux Roi* de Rouault. Eh! bien, à côté de ce dernier, le van Gogh semble être une peinture du dix-huitième siècle. »

Il en fut de même du Cubisme, qui reprenait les constructions de Bracelli et la méthode dite « Pestalozzi », enseignée à Genève par un élève d'Ingres: Barthélemy Menn, qui fut le maître de Hodler. Il semblait que la construction d'un tableau ne dépasserait jamais celle de l'École d'Athènes de Raphaël et ne pourrait jamais transgresser la composition triangulaire de la *Transfiguration sur le Thabor* de ce même artiste. Pourtant, dans les *Massacres de Scio*, Delacroix avait déjà inversé le triangle, donnant ainsi à la scène l'expression tragique que lui confèrent les lignes descendantes. Mais on devait aller plus loin. Reprenant les théories d'Humbert de Superville, et du Genevois David Sutter, le Bernois Albert Trachsel montrait, en 1905, que l'architecture pouvait, par ses lignes constructives, exprimer la joie, la douleur, la jeunesse ou la vieillesse, le doute ou la foi. On fit alors la découverte que la réalité ne se montre pas à l'œil telle qu'elle est, que certaines choses peuvent être cachées par d'autres qui les mas-

JUAN GRIS. Nature morte, 1915. Peinture. 60 x 72 cm. Coll. Berggruen, Paris.



MALEVITCH. Le matin à la campagne après la pluie, 1911. Peinture. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

quent, et qu'un artiste a le droit de dérouter la perspective classique.

Revenir sur cette période de dix années, au cours de laquelle beaucoup de nos notions et de nos conceptions — et jusqu'à notre optique — ont changé, c'est revoir en transparence une assez courte épaisseur de temps, dans laquelle une infinité de choses se sont inscrites. Nous avons pu, alors, revenir sur bien des erreurs de nos sens, comprendre, par exemple, pourquoi l'abstraction s'est emparée des arts plastiques, ceux-ci, devant le cinéma, la multiplication des photographies et des reproductions n'ayant plus besoin de ce qui désormais n'est plus qu'un *additurus*. C'était là, si l'on veut, une victoire de l'architectonique sur le sujet anecdotique, historique ou descriptif. Le portrait même tombait en désuétude. Les arts plastiques avaient cessés d'être des arts d'imitation.

Dans les sciences — et c'est là l'une des données majeures pour l'étude de cette période — le monde einsteinien ouvrait le cosmos à un mouvement que rien désormais ne pourrait plus immobiliser. Cependant, le temps moral bergsonien se substituait peu à peu au temps chronologique. Et Freud révélait sans fausse pudeur la puissance de l'instinct sexuel chez l'homme, lequel, avec Jung, en prenait une conscience plus personnelle. Tout cela sans parler des découvertes radioactives.

En résumé, ce cycle de dix ans a été d'une vivacité inlassable, riche en illuminations, en réalisations joyeuses et d'une hardiesse extrême, comme si le fait d'avoir couvert des années pacifiques eût encouragé les créations. Un écrivain cependant prenait toute l'attention et s'imposait à l'univers avec un génie d'une telle profondeur que nous ne pouvons pas clore cette étude, hélas trop rapide, sans revenir à lui. Par une inviolable sincérité, Marcel Proust rejoint le génie de métamorphoses d'un Picasso Ecoutons-le nous parler des « cent masques qu'il convient d'attacher à un même visage », et de l'art de « mettre des traits dans le visage d'une passante, alors qu'à la place du nez, des joues et du menton, il ne devrait y avoir qu'un espace vide sur lequel jouerait tout au plus le reflet de nos désirs ». Cette forme désormais élastique de peindre et d'évoquer mettait fin à la perspective bien déduite qui avait alimenté le monde visuel, d'Euclide à Valéry. Elle lui substituait une tout autre manière de voir. Comme chez les enfants et les primitifs, ce que notre esprit pouvait savoir des choses remplaçait désormais ce qu'en voyaient nos yeux. C'est ainsi qu'un nouvel âge se dessinait, avec la désarticulation de la forme habituelle, le renversement des lois de la coloration, la fin du contour prévu. Tout devenait possible et imaginable. Tout, jusqu'aux plus folles tentatives était source de découvertes. Une conception spirituelle, ingénue (elle rejoignait par certaines libertés la poétique des sculpteurs romans et des gothiques) renversait le canon du bel athlète évoluant dans un paysage dont il était le roi, tel

MALEVITCH. Composition suprématisse, après 1915. Geemente Museum, La Haye.



MALEVITCH. Nature morte cubiste, 1914.





JAWLENSKY. La plume blanche. 1909.
Peinture sur carton. 101 x 69 cm. Staatgalerie, Stuttgart.

que nous l'avions conservé depuis la Renaissance. N'allait-on pas jusqu'à douter de la puissance du savoir, et même parfois de l'aptitude? Nettoyé de ses clichés, l'œil se remettait à voir avec fraîcheur, et comme pour la première fois. C'est ainsi qu'une « jungle » du Douanier Rousseau rejoint l'ingénuité des meilleurs Primitifs. Mais, en général, le langage des grands chercheurs, nous l'avons vu, est alors non imitatif. Une bonne œuvre de Fernand Léger tient le mur, avec quelques éléments très simples, aussi bien qu'une composition à personnages d'un fresquiste du *trecento*. Et c'est une erreur des marxistes de voir une déchéance de l'art dans les compositions sans personnages, l'art n'ayant pas besoin de représenter un homme pour être humain, puisqu'il peut l'être par la substance même de la peinture.

Quelle leçon tirer de tout cela, la bêtise étant, selon Flaubert, de vouloir conclure? Que l'art, encore un coup est en perpétuel devenir, que son orientation, sa poétique, ses réalisations sont sans cesse à reprendre et à refaire. Pourtant, ses œuvres sont exécutées pour toujours et sans contestation possible, alors que les découvertes de la science demandent à être complétées (quand elles ne sont pas amoindries pour ne pas dire annulées par d'autres découvertes qui les contredisent). A chaque fois, celui qui vit son siècle se trouve devant une sorte de nuit, derrière laquelle un nouveau jour se prépare. L'adoption ou plutôt la compréhension d'une nouvelle esthétique est aussi douloureuse qu'un accouchement. Aussi devons nous regarder franchement vers l'avenir, même si nous sommes étonnés et presque effrayés par ce que nous voyons se dessiner. La seule chose que nous sommes en droit d'exiger de ce qui vient, c'est que les œuvres aient autant de richesse et de contenu, qu'elles aient coûté autant de patience et de larmes que celles qui les précèdent, qu'elles soient aussi durables.

1907-1917. Toute cette production s'est partagée entre la fin de l'imitatif et la profonde nouveauté d'un art ramené à son intime pureté. Mais, figurative ou non, elle est d'une énergie, d'une activité, d'une vitalité formidables.

Peut-être, à l'avenir, considérerons-nous ce grand mouvement révolutionnaire comme une dernière réaction du monde extérieur et visible dans son intégralité, avant l'effacement, par la civilisation atomique, non pas de son essence géologique, animale ou humainement corporelle, mais de son aspect mesurable. Se sera alors un nouveau départ vers cette réalité secrète, approchée par un Teilhard de Chardin, et cachée, celle-là, dans l'infiniment petit de la particule qui la compose. Cette nouvelle conception de l'univers n'a-t-elle pas déjà donné naissance à un nouvel art, fait d'intuition, de sensibilité et d'instabilité tournoyante, tel un essaim d'abeilles à la recherche de la nouvelle ruche.

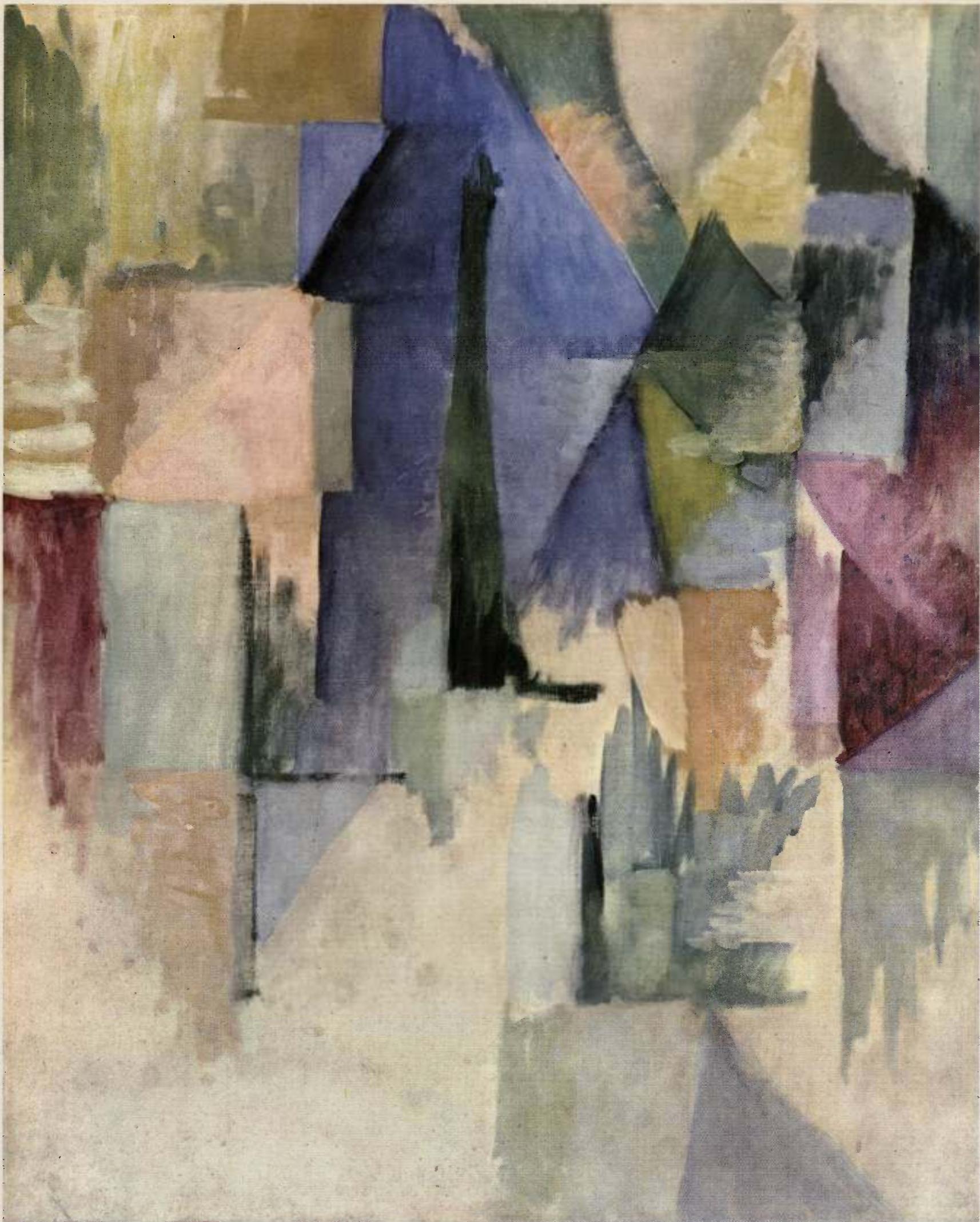
PIERRE COURTHION.



SEVERINI. Rythme abstrait de Mme S., 1912.
Peinture. Coll. Zacks, Toronto.



ROBERT DELAUNAY. Disque. 1912.



ROBERT DELAUNAY. Fenêtre. Vers 1912-13. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

PETIT DICTIONNAIRE DES ANNÉES HÉROÏQUES (1907-1917)



CHIRICO, Portrait d'Apollinaire, 1914. Coll. J. A. Paris.

APOLLINAIRE

(Guillaume de Kostrowitzky, dit) (1880-1918). Né à Rome, mort à Paris. L'une des gloires d'Apollinaire aura été de perpétuer la tradition, instaurée au XIX^e siècle par les poètes, Baudelaire en tête, de consacrer l'une des plus belles parts de leur activité à exalter les arts plastiques et particulièrement la jeune peinture de leur temps. A vrai dire, moins peut-être qu'un amour particulier pour les jeux des couleurs et des formes, c'est son encyclopédique curiosité et son érudition choisie qui le décidèrent à publier, dès 1902, dans *l'Européen*, des articles sur l'art en général, et notamment une étude sur le *Musée germanique de Nuremberg*, qui témoigne encore d'un certain attachement à l'iconographie traditionnelle. Mais pardessus tout, c'est son tempérament de poète, son constant souci de création, et aussi sa fidélité éclairée à l'art du passé, qui le destinèrent à jouer auprès des Cubistes ce rôle de premier exégète que nous lui connaissons.

Voir XX^e siècle, n° III, 1952.

ARMORY SHOW

On désigne sous ce nom une exposition internationale d'art moderne qui se tint, en février 1913, à New York: survenant après la première exposition Matisse (1908) et celle de Picasso (1911) organisées en cette ville sous les auspices d'Alfred Stieglitz (v. ce nom) dans sa Galerie 291, elle est demeurée célèbre dans les annales de la vie artistique aux Etats-Unis. Des artistes tels que Matisse, Picasso, Braque, Léger, Derain, Vlaminck et aussi Kandinsky, Brancusi, Marcel Duchamp furent invités à exposer leurs œuvres. A leurs côtés, on pouvait voir un certain nombre de jeunes peintres américains, dont les œuvres étaient comme chaperonnées par celles de quelques anciens notoirs: Whistler, Ryder, Twachtman, etc. Toutes les tendances se trouvaient ainsi représen-

tées. Au milieu de vociférations et de rires, la salle cubiste et notamment le *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp furent pris à partie par une foule délirante, qui menaçait de détruire les toiles jugées les plus offensantes pour le bon goût.

ARP

(Jean ou Hans) né en 1887, à Strasbourg.

Très attiré par la peinture et bouleversé par ses premiers contacts avec l'art moderne à Paris, en 1904, Arp obtient de ses parents d'être envoyé à Weimar pour y suivre des cours à l'Académie (1905-1907), puis à Paris, où il fréquente l'Académie Julian (1908). Mais cet enseignement officiel n'a pas de prise sur lui et il se retire dans un isolement méditatif à Weggis, en Suisse, où il rencontre Klee (1909). En 1912, il rend visite à Kandinsky, à Munich, et participe à la célèbre exposition du Blaue Reiter (*). L'année suivante, il se rend à Berlin où il prend part, aux côtés des principaux Expressionnistes, au Erster Herbstsalon (Premier Salon d'Automne) organisé par Walden qui, dans sa revue *Der Sturm*, avait déjà publié de curieux dessins de Arp, figures humaines faites de lignes ondoyantes. En 1914, il est de nouveau à Paris et y rencontre Max Jacob, Modigliani, Apollinaire et Delaunay. Mais à la déclaration de guerre il retourne en Suisse où, en décembre 1915, à la galerie Tanner (Zurich), il expose ses premières œuvres abstraites, peintures aux formes généralement rectilignes. En 1916, il illustre d'une série de bois abstraits, qu'il nomme études de symétrie, les *Phantastische Gebete* (Prières fantastiques) de Hülsenbeck. En 1917 naissent les premiers reliefs polychromés et, l'année suivante, les premiers bois en forme de taches (illustrations pour *Cinéma Calendrier du Cœur Abstrait* de Tzara). Entre temps, il a fait la connaissance de Sophie Taeuber, qui sera plus tard sa femme,

et subit un moment l'influence de son art plus rigoureux. Voir XX^e siècle, n°s I, IV, V, VI, VII, VIII, XI, XIII; XIX.

BALLA Giacomo

1871-1958. Né à Turin, mort à Rome. Balla est la plus étonnante révélation du Futurisme. Il se fit connaître par des peintures académiques, très appréciées de la critique de l'époque. Au cours d'un bref séjour parisien, il découvre l'Impressionnisme et le Divisionnisme et se passionne pour les problèmes de la couleur et de la lumière. De retour à Rome, il fait la connaissance de Severini et de Boccioni auxquels il transmet la foi nou-

BALLETS RUSSES

Serge de Diaghilev (1872-1929), cet « impresario de l'art contemporain sous toutes ses formes et espèces », devait appliquer son génie de prodigieux animateur non seulement à la danse, mais aussi dans le même temps à la musique et à la peinture. Du ballet, qui avant sa venue n'était qu'un intermède dansé, enfermé dans les règles d'un académisme formel, il fit un spectacle total où tout concourait à la joie des yeux, de l'oreille et de l'esprit. Dans cette synthèse des arts du théâtre que devient, grâce à lui, le ballet, la musique et la peinture ne sont plus des ornements, mais des éléments essentiels qui s'intègrent au spectacle et dont



ARP. Autoportrait, 1914.

velle. En 1909, Marinetti le convertit au dynamisme futuriste. Trois années plus tard, son tableau *Chien en laisse*, maintenant au Museum of Modern Art de New York, suscite une grande hilarité dans le public. Des cinq signataires du Manifeste de la peinture futuriste, il fut le seul à ne pas prendre part à l'exposition de Paris.

En 1913-1916, il peint toute une série de tableaux, dont *Mercury passant devant le Soleil*, autant d'œuvres qui, pour être inspirées de l'observation de la nature, comptent toutefois parmi les plus abstraites que le Futurisme nous ait laissées. Voir XX^e siècle, n° XVII.

la présence s'impose avec une inéluctable nécessité.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que les premières manifestations artistiques organisées par Diaghilev à Paris ne furent pas des spectacles de ballets, mais une exposition d'art russe au Salon d'Automne de 1906 et, en 1908, la présentation de *Boris Godounov* interprété par Chaliapine.

BLAUE REITER (Der)

On désigne sous ce nom le mouvement artistique le plus fécond qui ait vu le jour en Allemagne avant 1914. On a cru, pendant longtemps, que ce titre avait été donné en raison d'un petit



BOCCIONI. Les paveurs, 1914. Coll. Winston.

tableau de Kandinsky, daté de 1909 et précisément intitulé « Le cavalier bleu ». Or, en 1930, Kandinsky a pris soin d'expliquer lui-même, dans le *Kunstblatt*, comment cette appellation avait été retenue: « Franz Marc et moi-même, dit-il, nous avons choisi ce nom à la terrasse ombragée de Sindelsdorf en prenant le café; tous deux nous aimions le bleu, Marc les chevaux, moi les cavaliers. Ainsi le nom est venu de lui-même. »

Marc et Kandinsky se chargent, en juillet 1911, de préparer l'édition d'un volume collectif comportant des études esthétiques et de nombreuses illustrations et dont le titre devait être « Der Blaue Reiter ». Mais avant même sa parution, à l'occasion de la troisième exposition de la Nouvelle Association des Artistes de Munich (décembre 1911), des divergences éclatent sur des questions de jury. Kandinsky, Kubin, Marc et Gabriele Münter quittent l'Association et ouvrent le 18 décembre, dans la même galerie Thannhäuser, la première exposition du nouveau groupe Der Blaue Reiter, réunissant 43 tableaux d'Henri Rousseau, Delaunay, Epstein, Kahler, Macke, Bloch, Schönberg, David et Wladimir Burljuk, Bloé-Niestlé, Gabriele Münter, Kandinsky, Marc et Campendonck. Une seconde exposition, trois mois plus tard, en février 1912, à la galerie Goltz, ne comportait que des dessins et des gravures (noir et blanc), en tout 315 pièces; mais le cercle s'élargissait avec la participation de la Brücke de Dresde, de la Nouvelle Sécession de Berlin, des Français Braque, Derain, Picasso, La Fresnaye, Vlaminck, Lotiron, Véra et des Russes Nathalie Gontcharova, Larionov, Malevitch. Paul Klee, touché par les œuvres de Marc, Delaunay et Kandinsky, se lie avec le groupe.

Le livre-almanach du Blaue Reiter reflète assez bien l'ampleur du mouvement embrassant tous les arts et son enthousiasme révolutionnaire. « Nous ne cherchons pas à propager une forme précise ou particulière; notre but est de montrer, dans la variété des formes représentées, comment le désir intérieur des artistes se réalise de multiple façon ». Voir *Der Blaue Reiter, réédition critique et définitive de l'« Almanach » publié par Kandinsky et Franz Marc en 1912* (Piper Verlag, Munich).

BOCCIONI Umberto

1882-1916. Né à Reggio, en Calabre, mort à Sorte. Peintre et sculpteur italien. Ayant fait la connaissance de Marinetti à Milan, en 1908, il sera



BOCCIONI. Autocaricature. 1912.

avec Balla et Severini, Russolo et Carrà, l'un des signataires du *Manifeste des peintres futuristes* en février 1910 et deviendra le véritable théoricien du groupe. Dans ses manifestes et dans son livre *Peinture Sculpture Futuristes* (1914), il affirmait qu'il fallait universaliser l'« instant impressionniste ». « Tandis que les Impressionnistes font un tableau pour donner un moment particulier et subordonnent la vie du tableau à sa ressemblance avec ce moment, nous synthétisons tous les moments (temps, lieu, forme, couleur-son) et construisons ainsi le tableau. » L'œuvre futuriste doit exprimer en outre des sensations et des « états d'âme », ce qui est contraire à l'objectivité du Cubisme. Bannissant les lignes horizontales et verticales que la Peinture métaphysique, en revanche, exaltera, Boccioni invente la ligne-force, c'est-à-dire l'énergie avec laquelle tout objet réagit à la lumière et à l'ombre et qui engendre la forme-force et les couleurs-forces. Son chef-d'œuvre est la toile intitulée *Elasticité* peinte en 1912, après l'exposition futuriste à Paris. On retrouve le même lyrisme puissant dans les sculptures: *Synthèses du dynamisme humain*, exposées en 1913 avec les fameux « polymaterici » (sculptures composées de divers éléments: fer, bois, verre, etc.). Mobilisé à la déclaration de guerre, Umberto Boccioni meurt en 1916, à tren-

te-quatre ans, des suites d'une chute de cheval.

Voir XX^e siècle, nos XVII, XIX.

BRAQUE Georges

1882-1964. Né à Argenteuil, mort à Paris. Son père était entrepreneur de peinture en bâtiment et peintre amateur à ses heures de loisir. Il était âgé de huit ans lorsque sa famille quitta la région parisienne pour se fixer au Havre.

Braque est le seul maître qui ait traversé et illustré les deux plus importants mouvements esthétiques de ce siècle. Si son passage parmi les Fauves n'a été que de courte durée, — on ne connaît guère qu'une trentaine d'œuvres, — il n'en a pas moins donné au Fauvisme un de ses plus intéressants côtés. Dès 1907, il peint à l'Estaque des paysages auxquels l'influence cézannienne donne un accent singulier, où apparaissent déjà, à côté des courbes et des couleurs intenses, des droites anguleuses, des structures géométriques, une pâte plus fine, des frotis légers. C'est ainsi qu'il préludait au mouvement cubiste, quand Picasso prenait lui aussi un nouveau tournant avec ses *Demoiselles d'Avignon*. Braque n'a pas pour autant renié les conquêtes du Fauvisme, qui l'ont préservé d'une austérité et d'une sécheresse que Picasso n'a pas toujours évitées.

Voir XX^e siècle, nos II, III, IV, VI, XI, XIII, XVIII, XX, XXII.

BRÜCKE (Die) ou « Le Pont »

Association d'artistes fondée en 1905, avec Fritz Bleyl, par Ernst-Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, alors élèves à l'École Supérieure technique de Dresde. L'une des aspirations de la Brücke, comme l'indique son nom, est d'attirer à elle tous les éléments révolutionnaires et en fermentation. C'est ainsi qu'en 1906 Emil Nolde et le Suisse Cuno Amiet, ancien camarade de Gauguin à Pont-Aven, qui exposaient à la galerie Arnold de Dresde, sont invités à participer au mouvement, auquel adhèrent la même année Max Pechstein et le Finlandais Axel Gallén. En 1908, Kees Van Dongen, qui jouissait alors à Paris d'une position avancée, est sollicité à son tour et répond avec sympathie. Des expositions régulières eurent lieu à partir de 1905. En 1913, la Brücke était officiellement dissoute. Ce mouvement — à partir duquel on peut dater le début de l'art moderne en Allemagne — représente pour ce pays l'équivalent à peu près contemporain du Fauvisme français dont il s'inspira largement (Van Dongen en est le chaînon significatif), mais avec une accentuation expressionniste et sociale, fortifiée par l'exemple de Munch et révélatrice de l'angoisse nordique.

Voir XX^e siècle, no IV.

CARRÀ. La Galerie de Milan, 1912. Coll. Mattioli, Milan.



CHIRICO. Composition métaphysique, 1914. (Photo Marc Vaux). ▷

Catalogue du Cavalier Bleu (Blaue Reiter). ▽
Dessin de KANDINSKY.



SONIA DELAUNAY. 1912-1913. Couverture pour « Pâques » de Cendrars



CARRÀ Carlo

Né en 1881 à Quargnento. Peintre italien, Carrà est l'un des signataires du Manifeste futuriste. Il emprunte au Cubisme sa structure et ses grisailles, tout en cherchant à insérer dans la sévère construction cubiste le mouvement de la foule cher au dynamisme futuriste. Dans ses compositions, il introduit des mots (alors que les Cubistes s'étaient contentés de quelques lettres) qui n'ont pas, comme dans les œuvres de Severini à la même époque, une simple valeur lyrique, mais exercent une sorte de magie plastique. En 1916, lorsqu'il fait à Ferrare la connaissance de Giorgio de Chirico, l'inventeur de la Peinture métaphysique, il croit avoir enfin découvert sa véritable voie: retrouver la magie de la peinture dans la représentation de l'objet le plus simple. « Ce sont les objets les plus usuels, écrit-il, qui remplissent de grâce notre âme. L'artiste qui les dédaigne devient inévitablement absurde. Sur le plan artistique, comme sur le plan intellectuel, son œuvre est nulle. Les choses ordinaires ont cette simplicité qui est le secret même de l'art le plus fastueux. »
Voir XX^e siècle, n° XVII.

CHAGALL Marc

Né en 1887 à Vitebsk. Le père de Marc Chagall, homme simple et doux, était employé dans un dépôt de harengs. Sa mère, petite et vive, s'affairait pour tenir sa nombreuse famille: huit filles et deux garçons, et avait ouvert une petite épicerie. Chagall a longuement évoqué dans *Ma vie* les souvenirs de la maison paternelle. Ayant échoué à l'examen d'entrée à l'École des Arts et Métiers, il réussit à se faire inscrire à l'École impériale d'Encouragement des Arts, où il obtient même une bourse de dix roubles par mois. Mais l'enseignement y est inexistant, l'atmosphère y est triste et morne. Au contraire, l'école nouvelle de Bakst est entourée d'une jeune renommée et d'une auréole d'art moderne, de contacts avec la France. Chagall admis dans cet atelier y reçoit un choc profond. S'il se sent étranger aux recherches décoratives qui s'y poursuivent, il y trouve une justification à ses refus antérieurs et à ses

audaces instinctives. Il renouvelle arbitrairement sa palette, découvre la valeur expressive de la couleur en soi et de la déformation de la ligne. Ainsi dans le *Nu rouge* de 1908. Quand Chagall revient à Vitebsk, il est déjà en possession d'un métier personnel encore lourd et sombre, mais traversé d'éclairs.

Revenu à Pétersbourg avec une œuvre qui tranche déjà sur la peinture russe contemporaine, il trouve la protection et l'amitié d'un député de la Douma, Vinaver, qui lui offre une petite pension pour aller à Paris. C'est à Paris que, selon son expression, il a lavé ses yeux.
Voir XX^e siècle, n° IX, XIII, XIV, XVII, XX.

CHIRICO Giorgio de

Né en 1888 à Volo, en Thessalie. Son père, Sicilien de Palerme, était venu s'installer en Grèce pour y exercer son activité d'ingénieur. Quelques années plus tard, sa famille s'étant fixée à Athènes, Chirico entre à l'École polytechnique, qui est à la fois école d'ingénieurs et des Beaux-Arts. Il se consacre à la peinture et exécute des paysages et des marines crépusculaires. En 1906, il part pour Munich, attiré par le prestige qu'ont, à ses yeux, les peintres de l'école romantique allemande et particulièrement Arnold Böcklin. Ayant achevé ses études, il revient en Italie en 1909. Il séjourne d'abord à Milan et reçoit à Turin le choc d'architectures rectilignes, peuplées de statues qui, placées à hauteur d'homme, paraissent surgir de la foule des passants. S'étant transporté à Florence, Chirico peint en 1910 ses premières œuvres caractéristiques: *L'Enigme de l'oracle*, *L'Enigme d'un soir d'automne*, où deux personnages se séparent au pied d'une statue blanche, tandis qu'une voile se détache à l'horizon, derrière un mur. Le 14 juillet 1911, il débarque à Paris avec ses toiles, ses Enigmes Sabaudiennes, qu'il expose au Salon d'Automne. Aux Indépendants, il y joint ses premières œuvres inspirées par la gare Montparnasse. Elles sont remarquées par Picasso et Apollinaire qui devient son ami et le proclame le peintre le plus étonnant de son temps. Exécutant le portrait du poète, Chirico le repré-



CHIRICO. Portrait de De Pisis, 1916.

sente, d'une façon prophétique, le crâne troué par le rond d'une balle. Dans les œuvres de cette époque, Chirico s'efforce, par de nouvelles correspondances entre les objets, de déceler les liens, les rapports secrets qui peuvent exister entre eux. Chez lui, la voyance résulte de la rencontre imprévue d'éléments qui, fruits de la mémoire ou de l'observation, sont placés volontairement dans une position d'étrangeté, génératrice de conflits ou d'affinités. Il semble résulter du témoignage de ses amis que Chirico possédait alors un véritable don de déceler les spectres et les événements du futur. Cet état second est consciemment créé, il est le fruit d'une méthode à laquelle Chirico renoncera plus tard par un véritable phénomène d'auto-mutilation. Ramené en Italie par la guerre, en 1915, Chirico est mobilisé à Ferrare où il rencontre Filippo de Pisis, Carlo Carrà.

CUBISME

Les créateurs du Cubisme n'acceptèrent le terme qu'avec réserve et se défendirent constamment de toute volonté théorique. « Quand nous avons fait du Cubisme, déclare Picasso, nous n'avions aucune intention de faire du Cubisme, mais d'exprimer ce qui était en nous. » Et Braque a confié de son côté: « Pour moi le Cubisme ou plutôt mon Cubisme est un moyen que j'ai créé à mon usage et dont le but fut surtout de mettre la peinture à la portée de mes dons. » La vitalité et la fécondité du Cubisme tiennent à la conjonction de ces deux tempéraments exceptionnels qui s'exaltèrent en commun, sans abdiquer leur personnalité propre, et furent rejoints dans leurs efforts par Gris et par Léger. On distingue généralement dans le développement du Cubisme:

DE PISIS. Nature morte métaphysique, 1914.



une phase cézannienne (1907-1909), une phase analytique (1910-1912), une phase synthétique (1913-1914). Voir XX^e siècle, n° VI.

DELAUNAY Robert

1885-1941. Né à Paris, mort à Montpellier. En 1906, Delaunay fait son service militaire à Laon. Ayant été réformé, il poursuit l'étude des théories de Chevreul et s'intéresse à la conception cézannienne de l'espace. C'est le moment de la naissance du Cubisme. Delaunay regarde les œuvres de Braque et de Picasso, les statues nègres et, au Louvre, les œuvres de l'Égypte et de la Mésopotamie. Enfin une grande amitié l'unit au douanier Rousseau, à qui il fait commander par sa mère la *Charmeuse de serpents*, aujourd'hui au Louvre (lors de la mort du vieil artiste, il achètera 10 toiles à la vente de son atelier). De 1908, datent les grandes études de feuillages et de végétations peintes d'après nature en couleurs soutenues, ainsi qu'un petit panneau d'atmosphère grise où apparaît la première Tour Eiffel. En 1909, il peint la série des *Saint-Séverin*: la lumière s'y décompose en couleurs prismatiques; quant à l'architecture, elle se simplifie et tend à se rapprocher des formes tournant dans l'espace. En 1910, Delaunay épouse Sonia Terk qu'il connaissait depuis 1907 et qui poursuit à ses côtés une œuvre parallèle. Avec ses deux compositions de *la Ville*, Delaunay entre dans le Cubisme.

Cette œuvre marque le commencement de ce qu'on appelle la période constructive de Delaunay, par opposition à la période précédente dite destructive. Parti à la recherche de quelque chose qui ne soit plus déchiré, déchiqueté, dramatique, Delaunay compose alors ses *Fenêtres*, qu'il a ainsi définies: « Des phrases colorées, vivifiant la surface de la toile de sortes de mesures cadencées, se succédant, se dépassant en des mouvements de masses colorées. La couleur agissant cette fois presque en fonction d'elle-même. » On accuse Delaunay de revenir à l'Impressionnisme et de faire une peinture décorative. En réalité, un art nouveau est né qui assure une représentation formelle à l'espace et au mouvement. Après les *Fenêtres simultanées prismatiques*, Delaunay achève de se libérer et rejoint la peinture pure dans les *Disques* et les *Formes circulaires cosmiques*, toujours de 1912. Avec une grande modestie, il semble que Delaunay ne considère pas ses recherches, si importantes pour la naissance de l'art abstrait, comme un aboutissement mais bien plutôt comme un passage nécessaire. « Nous sommes à l'A.B.C. de la peinture nouvelle », avait-il coutume de dire. Dans l'*Hommage à Blériot* (1914), où dominent les recherches abstraites, le peintre retrouvait cependant une signification objective. Voir XX^e siècle, n°s III, VI, VII, IX, X, XV, XVI, XVIII, XXI, XXIII.

DELAUNAY Sonia Terk

Née en 1885, en Ukraine. D'abord entraînée par le dynamisme de Delaunay



DUFY. Maison à l'Estaque. Coll. A. Robert, Paris.

qui exige une participation permanente à sa vie, Sonia élabore un mode d'expression personnel qui résume ses expériences du Cubisme et de l'Orphisme, en réalisant pour des reliures, des coussins, des couvertures, des collages en papiers et tissus violemment colorés. Elle couvre ses murs de compositions abstraites et se compose des robes de « couleurs simultanées ». Elle construit sur le même principe des toiles qui sont des orchestrations de couleurs dégagées de toute représentation, suggérant le mouvement et l'émotion par leurs seules combinaisons. Elle expose en 1913, en même temps que Robert Delaunay, au Herbstsalon de Berlin, une vingtaine d'objets et de tableaux et le premier « livre simultané » composé pour illustrer le poème de Blaise Cendrars: *la Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*. Elle peint des rythmes de danses inspirés du bal Bullier. En 1915, la lumière de l'Espagne réveille pour Sonia Delaunay les souvenirs colorés de son village natal. Au Portugal, la beauté de la nature et des costumes populaires lui inspire de grandes compositions éclatantes. Voir XX^e siècle, n°s VI, VII, X, XII, XIX, XXI, XXIII.

DE PISIS Filippo

(Luigi Tibertelli, dit)

1898-1956. Né à Ferrare, mort à Milan. Le plus populaire des peintres italiens de la « seconde génération ». A connu De Chirico à Ferrare et a participé pendant quelque temps au mouvement métaphysique.

DERAIN André

1880-1954. Né à Chatou, mort à Chambourcy. C'est Derain, sans doute, qui, le premier, découvrit l'art nègre, qui éprouva la saveur de l'imagerie populaire, la richesse du folklore, qui trouva les raisons d'admirer les Primitifs siennois et les peintres de l'École d'Avignon. Mais André Derain fut tout d'abord un protagoniste du Fauvisme. Comme son ami Vlaminck, il emploie alors la touche segmentée, la courbe rapide,

la couleur crue. Mais sa touche à lui est moins brutale, ses courbes sont plus soutenues, ses couleurs plus harmonieuses. Puis, s'étant converti à Cézanne, il participe à l'élaboration du Cubisme, mais se refuse à y adhérer. Il paraît vivre avec son temps; en réalité, il vit avec l'histoire.

DOESBURG Théo Van

1883-1931. Né à Utrecht (Hollande), mort à Davos. Van Doesburg — il s'appelait en réalité Küpper — se destina d'abord à la carrière théâtrale. Il écrit des fables, des pièces de théâtre, des articles. En 1913, il publie un recueil de poèmes et commence ses recherches sur l'unification de la peinture et de l'architecture. Très jeune encore, il s'était mis à peindre et avait exposé une première fois à La Haye en 1908. En 1915, il publie un article élogieux sur Mondrian, dont il fait ensuite la connaissance. Dès lors sa peinture s'oriente vers l'abstraction. La transformation que Mondrian avait subie lentement de 1911 à 1914 (les abstractions successives sur les thèmes de l'arbre, de l'échafaudage, etc.), Van Doesburg l'accomplit beaucoup plus rapidement de 1916 à 1917 (thèmes de la vache broutant, de la nature morte et des joueurs de cartes). En 1917, il fonde avec Mondrian, Huszar, Van der Leek, Vantongerloo et plusieurs architectes hollandais d'avant-garde, la revue *De Stijl* qui exercera une grande influence sur l'évolution des arts, particulièrement en Allemagne. Voir XX^e siècle, n° XIX.

DONGEN Cornelis T.M., dit Kees van

Né en 1877 à Delfshaven, près de Rotterdam. En 1897, sept ans après la mort de son compatriote Van Gogh, Van Dongen vient s'établir à Paris. Il est trop dépourvu d'intellectualité, trop désireux d'éprouver des sensations, pour apporter ses soins au dessin et à la composition. Mais quelle dextérité, quelle âpre saveur, quelle aisance un peu insolente dans les ouvrages qu'il a exécutés de 1905 à 1913.

DOVE Arthur G.

1880-1946. Né à Canandaigua, Etat de New York, mort à Centerport. Une fois ses études terminées, Dove débuta comme illustrateur pour des revues du genre de *Scribner's* et *Saturday Evening Post*. La véritable personnalité de Dove ne se révéla qu'à son retour à New York, où il rencontra Stieglitz, exposant à maintes reprises dans sa galerie, au «291». L'année 1910 pour Dove est importante, car elle marque son passage à l'abstraction: il produit alors six peintures non figuratives et, l'année suivante, il expose chez Stieglitz une série de dix pastels intitulés *les Dix Commandements*.

DUCHAMP Marcel

Né en 1887 à Blainville, près de Rouen. Son père était notaire. Il eut six enfants, dont quatre artistes connus, Jacques Villon, peintre, Duchamp Villon, sculpteur, Suzanne Duchamp et Marcel Duchamp, peintres. Marcel Duchamp fut d'abord bibliothécaire à Sainte-Geneviève, gagnant peu et réduisant au minimum sa liberté. Il avait fait des dessins pour le *Courrier Français* et, vers 1908-1910, quelques toiles «à la manière» des grands Impressionnistes, pour lui-même, «pour se rendre compte comment ils faisaient ça». En 1911, son génie personnel éclate (*A propos de petite sœur*); sa dissociation des formes s'accroît, il arrive en 1912 à des œuvres définitives dont la plus célèbre est le *Nu descendant un escalier*. Il fit la connaissance de Francis Picabia, ils devinrent pour un temps inséparables. Ils tiraient l'un de l'autre de longues étincelles, du plaisir et de l'émulation. Ils sont deux responsables de l'esprit et du mouvement Dada. De 1915 à 1923 il exécuta, à grand loisir, son œuvre capitale de trois mètres de haut, le premier tableau construit sur une dalle de verre transparente, supportant des fragments d'étain découpés et peints, fixés au verre par un vernis inébranlable. «Les toiles, disait-il, ont de la poussière au derrière.» Ce fut: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Voir *XX^e siècle*, nos III, VII, XIII, XX, XXV.

FEININGER. Dessin, 1916. Collection Sprengel.



DUFY Raoul

1877-1953. Né au Havre, mort à Forcalquier. En 1903, il participe pour la première fois au Salon des Indépendants. A ce même Salon, deux ans plus tard, il a l'occasion de voir la toile de Matisse: *Luxe, calme et volupté*. Plus que celui de Matisse, son art avoisine alors celui de Marquet, dont il est devenu l'ami et avec qui il travaille en 1906 à Sainte-Adresse, à Trouville et au Havre. De retour à Paris, il fait sa première exposition particulière chez Berthe Weill. Mais bientôt il se détourne du Fauvisme: un séjour avec Braque, en 1908, à l'Estaque, l'oriente vers une palette plus sévère et une construction plus rigoureuse de l'espace, d'inspiration cézannienne. Dans l'espoir de gagner sa vie, il s'initie à la gravure sur bois, illustre le *Bestiaire* d'Apollinaire, lorsqu'il fait la rencontre de Paul Poirret, le couturier, qui lui assurera son indépendance en le faisant travailler à titre de teinturier et de peintre sur étoffe.

ERNST Max

Né en 1891 à Brühl, près de Cologne. Il fait des études de philosophie à l'Université de Bonn de 1909 à 1911. Il s'intéresse aux œuvres récentes de Picasso et de Chirico, mais aussi à celles d'August Macke et au courant expressionniste de la jeune peinture allemande. Cependant, plus déterminante sera l'influence du Dadaïsme. En 1914, il fait la connaissance de Hans Arp qui devait, trois ans plus tard, être un des créateurs du premier groupe de Zurich. Voir *XX^e siècle*, nos VI, VIII, X, XI, XVIII, XX, XXII, XXIV.

FEININGER Lyonel

1871-1956. Né et mort à New York. La structure de ses tableaux, après 1912, s'apparente à celle du Cubisme de la «Section d'Or» à Paris, mais devient ensuite de plus en plus complexe et cristalline pour atteindre, entre 1915 et 1919, une autonomie presque non figurative.



NATALIA GONTCHAROVA. Lumières électriques, 1912.

FREUNDLICH Otto

1878-1943. Né à Stolp en Poméranie, mort en Pologne au camp de Lublin-Maidanek où il fut déporté par les nazis. Il s'installe à Paris en 1909 et habite le Bateau-Lavoir. Il est le voisin de Picasso, de Herbin et fait la connaissance de Delaunay, Kandinsky, Juan Gris, Max Jacob, Braque. De 1910 à 1913, Freundlich participe à diverses manifestations artistiques: à Paris avec les Cubistes, à Amsterdam, à la Nouvelle Sécession de Berlin, à la grande exposition internationale du Sonderbund à Cologne en 1912. De retour en Allemagne en 1914, il y restera dix années. Ses premiers vitraux, ses premières mosaïques datent de cette époque, où il expérimente des matériaux nouveaux et aborde en peinture des compositions résolument non-figuratives (1919). Il revient à Paris en 1924.

FRIESZ Othon

1879-1949. Né au Havre, mort à Paris. Un des plus enthousiastes et des plus musclés parmi les Fauves, enivré de couleur, fervent de l'arabesque, hostile par tempérament à la mièvrerie et à la préciosité, Friesz peint jusqu'en 1907 ses grandes séries de Flandre, de la Ciotat, des Baigneuses et son admirable *Portrait du poète Fernand Fleuret*. Puis il retourne en Normandie... et à la Tradition.

FUTURISME

Tandis que la simultanité dont parle Apollinaire en 1913 ne concerne que la vision et les lois de l'optique selon les dernières découvertes scientifiques, la «simultanité des états d'âme plastiques» dont se réclame l'intuition futuriste met en cause l'acte créateur lui-même, pris à sa source, au moment où, dans l'esprit de l'artiste, se pressent les souvenirs, les analogies, les émotions les plus diverses. Au sujet de l'espace, Boccioni a osé parler de quatrième dimension, mais ce n'est pas là une définition

suffisante, ni spécialement futuriste. Les Futuristes abordent le vrai problème lorsqu'ils affirment que «désormais le spectateur sera posé au centre du tableau», ce qui implique une conception de l'espace absolument neuve à cette époque. Le Futurisme italien, auquel Apollinaire adhéra lui-même pendant un court moment, eut de nombreux fidèles et émules dans le monde. Apollinaire alla jusqu'à proposer de réunir sous l'étiquette «futuriste» toutes les tendances d'avant-garde, mais Marinetti s'y opposa. Voir *XX^e siècle*, no XVII.

GLEIZES Albert

1881-1953. Né à Paris, mort à Avignon. En 1910, il expose aux Indépendants (*l'Arbre*) et au Salon d'Automne et, en 1911, il participe à la fameuse salle des Cubistes aux Indépendants. Au Salon d'Automne de la même année, son *Portrait de Nayral* a un succès de scandale. Gleizes participe aux réunions du groupe de Puteaux. En 1912, Gleizes publie avec Metzinger le livre: *Du Cubisme*, aux éditions Figuière; c'est l'ouvrage théorique le plus important sur les recherches nouvelles. Il expose à Moscou et à Barcelone; en 1913 à l'Armory Show à New York.

GONTCHAROVA Nathalie

1881-1962. Née en Russie, dans le district de Toula, morte à Paris. Dès 1900 ont lieu ses premières expositions; elle figure dans le vaste ensemble d'Art russe réuni par Frantz Jourdain et Serge de Diaghilev au Salon d'Automne de 1906. Depuis 1904, elle a renoncé à la sculpture pour se consacrer à la peinture. Jusqu'en 1914 — date de son arrivée à Paris avec Larionov, où ils exposent chez Paul Guillaume, salués par Apollinaire — Gontcharova peint sans doute ses plus belles compositions, qui constituent quelques-uns des premiers témoignages de la non-figuration en peinture.



JUAN GRIS. La bouteille de vin rosé. 1914. Coll. part.

GRIS Juan

1887-1927. Né à Madrid, mort à Boulogne-sur-Seine. José Victoriano Gonzales, dit Juan Gris, est né d'un père castillan et d'une mère andalouse. En été 1913, Gris séjourne à Céret avec Picasso qui l'encourage et Manolo avec qui, au contraire, il a d'interminables discussions théoriques. Dès ce moment, il s'efforce de rendre le Cubisme plus clair, plus rigoureux, plus irréfutable. La guerre le surprend en 1914 de nouveau à Céret, où se trouvent Matisse et Marquet. Revenu à Paris, il se remet au travail, soutenu par Léonce Rosenberg qui lui consacrera une exposition en 1919. Max Jacob et Reverdy sont ses amis les plus intimes; il sent entre son art et la poésie du second les plus grandes affinités.
Voir XX^e siècle, n° VI.

GROSZ Georges

1893-1959. Né à Berlin. Après des études aux Académies de Dresde et de Berlin, Grosz dessine pour des revues humoristiques. Bien que déjà avant 1914 il commence à faire de la peinture, l'intérêt principal de son art réside dans le dessin. Grosz est hanté par l'actualité.

HERBIN

1882-1960. Né à Quiévy, mort à Paris. Herbin occupe une place originale dans les mouvements idéologi-

ques contemporains qu'il côtoie sans s'y mêler. Ses paysages et portraits de 1907 affirment la priorité d'une construction par la couleur, celle-ci étant véritablement de feu plutôt que fauve. La construction angulaire tend à la géométrisation et à l'organisation de la surface. Herbin, qui a son atelier au Bateau-Lavoir, fait figure de précurseur au Salon des Indépendants de 1906 à 1909. Mais il cesse bientôt d'y exposer et ne prend part à aucune des manifestations spectaculaires qui s'organisent autour du Cubisme.

JAWLENSKY Alexej von

1864-1941. Né à Souslovo, près de Tver, mort à Wiesbaden. Peintre russe. Jawlensky quitte sa carrière d'officier de la garde impériale pour faire de la peinture et étudie à partir de 1889 à Moscou, à l'Académie et chez Répine, et, dès 1896, à Munich où il rencontre Kandinsky. Dès 1902 il travaille seul. Il est, avec Kandinsky, Kubin, Gabriele Münter et d'autres, un des fondateurs, en 1909, de la Nouvelle Association des Artistes de Munich et, sans participer aux expositions du Blaue Reiter, il est très proche de ce mouvement.
Voir XX^e siècle, n° XXI.

KANDINSKY Wassily

1886-1944. Né à Moscou, mort à Neuilly-sur-Seine. En 1901, il fonde le groupe de la « Phalanx » (la Pha-

lange), dont il devient le président, et ouvre sa propre école de peinture et de dessin. Après divers voyages en Hollande en 1904, à Kairouan en Tunisie en 1905, en Italie début 1906, Kandinsky s'installe à Sèvres, près de Paris, en juin 1906 et y passe une année. Depuis 1904 il expose au Salon d'Automne, et aux Indépendants à partir de 1907. A sa période impressionniste qui se caractérise par des touches allongées, posées, au couteau, et un parti pris de construction, succède un Fauvisme d'un mouvement ample qui se prête davantage à des paysages de rêve ou d'imagination qu'à des traits observés. Revenu à Munich à la fin de 1907, après des séjours à Berlin et à Dresde où il expose à la Brücke, Kandinsky fonde en 1909 la Nouvelle Association d'artistes de Munich. Il peint en 1910 ses premières œuvres entièrement dégagées du naturalisme et écrit *Du Spirituel dans l'Art* (Über das Geistige in der Kunst), publié en 1912 par Piper. Il rencontre Franz Marc, Auguste Macke et Paul Klee. Il fait paraître, avec le premier, le recueil du *Blaue Reiter* qui donne son nom au mouvement, dont les deux expositions, en décembre 1911 et en 1912, sont les événements marquants de la peinture moderne en Allemagne. L'apparition, en 1910, de la première œuvre non figurative de Kandinsky, *Aquarelle abstraite*, est le résultat d'une longue évolution dont il a retracé les étapes dans son livre *Regards sur le passé*.
Voir XX^e siècle, nos I, III, VI, VIII, X, XIII, XIV, XVII, XIX, XXI.

KIRCHNER Ernst Ludwig

1880-1938. Né à Aschaffenburg, mort à Davos. Peintre allemand, Kirchner est la personnalité dominante du groupe de jeunes peintres qui, à Dresde, en 1905, s'associent pour fonder le mouvement de la Brücke. L'exemple de Munch ainsi que la découverte, en 1904, de l'art polynésien et de l'art nègre l'aident à dépasser le néo-impressionnisme de ses débuts et l'amènent à simplifier la forme et la couleur par la pratique des aplats. Le travail en commun avec ses amis, surtout de 1907 à 1909, lui permet de donner à cette pratique un caractère encore plus systématique.
Voir XX^e siècle, n° IV.

KLEE Paul

1879-1940. Né à Munchenbuchsee, près de Berne, mort à Muraltolocarno, dans le canton du Tessin. Après un séjour à Paris au printemps 1912, il entreprend en avril 1914 avec ses amis Macke et Moilliet un voyage en Tunisie, dont les principales étapes seront, après Tunis, Carthage, le port d'Hammamet et Kairouan, la ville aux cent mosquées. Ce voyage fut décisif dans l'évolution de l'artiste. Agé de 35 ans, Klee était alors essentiellement dessinateur et n'avait guère peint à cette date que des aquarelles. Dans son *Journal*, il note ces mots particulièrement significatifs, qui attestent qu'une ère nouvelle vient de s'ouvrir dans sa vie comme dans son art: « Moi et la couleur ne faisons plus qu'un, je suis peintre! »
Voir XX^e siècle, nos V, VIII, XVII.

KOKOSCHKA Oskar

Né en 1886 à Pöchlarn. Peintre autrichien, Kokoschka étudie à Vienne depuis 1904. S'étant rendu à Berlin en 1910, Kokoschka entre en contact avec Herwarth Walden, le directeur du *Sturm*, dont il devient l'un des principaux illustrateurs. Séjournant alternativement à Berlin et à Vienne, il peint alors des portraits, surtout d'écrivains et d'acteurs, qui sont des documents psychologiques d'une vérité hallucinante. Son œuvre capitale d'avant la guerre est *le Tourbillon* (1914), où deux amants, transposés dans le mythe, deviennent eux-mêmes toutes les forces démentées de la nature.
Voir XX^e siècle, n° XX.

KUPKA François

1871-1957. Né à Opocno, en Bohême, mort à Puteaux. En 1911-1912, Kupka peint la première œuvre totalement abstraite: la *Fugue en rouge et bleu* où, sur un fond blanc, se déploient des rythmes concentriques bleu, rouge, vert, noir. Il cherche à la fois à superposer des masses colorées, des blocs chromatiques qui s'étagent et sortent les uns des autres (ainsi ces *Plans verticaux* qu'il expose au Salon des Indépendants de 1913) et à dégager des lignes isolées qui rappellent parfois des motifs graphiques.
Voir XX^e siècle, n° XIII.

LA FRESNAYE Roger de

1885-1925. Né au Mans, mort à Grasse. Plus préoccupé du volume que de l'espace, il cherche par-dessus tout les justes proportions. « Dans la peinture, disait-il, il y a deux choses, l'œil et le cerveau. Il faut travailler à leur développement mutuel, à l'œil par la vision sur nature, au cerveau par la logique des sensations organisées qui donnent les moyens d'expression. »

LARIONOV Michel

Né en 1881, à Tiraspol, près d'Odesa, mort en 1964. Exposé en 1909, à la Société de la Libre Esthétique, une toile d'influence cubiste, *le Verre*, qui est l'une des premières approches de la non-figuration. L'année suivante, au Studio Kraft, il montre, aux côtés de Nathalie Gontcharova qui expose *les Chats*, une toile intitulée *le Boulevard* et parle, pour la première fois, de Rayonnisme. Dans un manifeste, qu'il écrira en 1912 et qui ne sera publié qu'un an plus tard à Moscou — quand le Rayonnisme aura déjà vécu son apogée — Larionov précise sa pensée: « Il fallait trouver un point de départ d'où la peinture, tout en gardant le stimulant de la vie réelle, pouvait pleinement devenir elle-même, les formes usées étant pénétrées de l'esprit créateur et l'horizon élargi. Il fallait que la peinture accepte comme loi gouvernante la couleur, tout comme la musique a sa vie réelle dans le son... »

LAURENCIN Marie

1885-1957. Née et morte à Paris. Elle fait la connaissance de Clovis Sagot, le marchand de tableaux, qui parle d'elle à Picasso et à Apollinaire. Si elle assiste aux fiévreuses discussions d'où devait sortir le Cubisme, elle ne fut guère influencée par ce mouvement. Apollinaire écrira de l'art de Marie Laurencin à cette époque qu'« il danse comme Salomé entre celui de Picasso, nouveau Jean-Baptiste qui lave les arts dans le baptême de la lumière, et celui de Rousseau, Hérodote sentimental, vieillard somptueux et puéril, que l'amour amena sur les confins de l'intellectualisme ».

LÉGER Fernand

1881-1955. Né à Argentan, mort à Gif-sur-Yvette; fils et petit-fils de paysans normands. Il subit l'influence de Cézanne. Il se lie avec Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, puis avec Blaise Cendrars, Henri Rousseau. Il rencontre, en 1910, Picasso et Braque. En 1911, il expose au Salon des Indépendants ses *Nus dans la forêt*. Participe aux réunions qui se tiennent à Puteaux chez Jacques Villon et qui aboutiront au Salon de la Section d'Or. En 1912, il expose au Salon d'Automne sa *Femme en bleu*, aujourd'hui au Kunstmuseum de Bâle. Mobilisé en 1914, il combat sur le front, exécute des dessins de soldats, de machines de guerre, dont le côté mécanique retentit sur sa sensibilité. Gazé à Verdun, il est réformé en 1916. Léger, qui avait peint entre 1912 et 1914 des objets réduits à leur schéma géométrique, cônes, cylindres, polyèdres (*Contrastes de formes*), aborde dès 1917 la phase dynamique de son œuvre.
Voir XX^e siècle, nos IV, V, VIII, XIV, XIX.



HERBIN. Paysage, 1914. Galerie Bénézit.



KANDINSKY. Lignes noires. 1913.

LEWIS Percy Wyndham

1884-1957. De parents anglais, il naquit sur un yacht au large de la côte de Nova Scotia et sa naissance fut enregistrée à Amherst, Canada; il est mort à Londres. Peintre et écrivain anglais. Après avoir suivi les cours de la Slade School à Londres, il fut l'une des premiers membres du London Group formé pour défendre les conceptions modernes de l'art. Créateur du Vorticisme, mouvement fondé en 1914, dont les idées dérivent en partie du Futurisme et du Cubisme, il fut le rédacteur en chef du journal vorticiste *Blast* (Conflagration).

LHOTE André

1885-1962. Né à Bordeaux, mort à Paris. Il expose au Salon des Indépendants dès 1906 et au Salon d'Automne en 1907. Sa première exposition particulière, en 1910, est fort remarquée. Lhote eut le mérite et la chance d'être tout de suite apprécié et soutenu par André Salmon, puis par Guillaume Apollinaire et Jacques Rivière. Mais il eut sans doute le tort de choisir la littérature comme second métier, car on pardonne difficilement à un peintre d'écrire ou à un écrivain de peindre.

MACDONALD-WRIGHT Stanton

Né en 1890 à Charlottesville, Virginie. En 1912, il fait la rencontre de Morgan Russell, son aîné, qui l'initie à Cézanne. Dans le catalogue de l'exposition synchroniste qu'ils organisent en octobre-novembre 1913 à la galerie Bernheim-Jeune, Macdonald-Wright écrit: «Chaque couleur a une position qui lui est propre dans l'espace émotionnel et possède un caractère bien défini. Je conçois l'espace même comme doué d'une signification plastique, s'exprimant par la couleur.» Partant du principe que la forme ne peut être réduite au volume de chaque objet pris isolément, Macdonald-Wright conçoit et organise ses toiles comme un tout, tant en profondeur qu'en surface. En fait, le Synchronisme devait beaucoup à l'Orphisme de Delaunay, dont il était en quelque sorte une dissidence.

MACKE August

1887-1914. Né à Meschede dans la Ruhr, mort à Perthes, en Champagne, pendant la guerre. En 1909-1910, il rencontre à Munich Franz Marc et

Kandinsky. En 1911, il participe à la préparation de l'almanach du Blaue Reiter. Interrompant un séjour à Hilterfingen au lac de Thoune, Macke entreprend au printemps 1914 un voyage en Tunisie avec Klee et le peintre suisse Moilliet. De retour à Bonn, il lui reste quelques semaines avant de partir pour la guerre, où il trouvera la mort peu après.

MAGNELLI Alberto.

Né en 1888 à Florence. Au cours d'un long séjour à Paris, de février à juin 1914, il se lie d'amitié avec Apollinaire, Max Jacob et Léger. Il peint à Florence une série de grandes natures mortes et de compositions de personnages extrêmement simplifiés. Cette synthèse de formes très dépouillées le conduit, en 1915, à peindre ses premiers tableaux complètement abstraits, aux couleurs vives, posées en aplats.
Voir XX^e siècle, nos I, V, VI, IX, X, XIX, XXII.

MALEVITCH Casimir

1878-1935. Né à Kiev, mort à Léninegrad. Malevitch fut d'abord influencé par les post-impressionnistes et par les Fauves. Plus tard, il se lia d'amitié avec Larionov et les poètes russes d'avant-garde. Ces derniers l'aiderent, en 1915, dans la rédaction de son manifeste suprématisiste. Cette étape le conduisit au seuil de l'abstraction complète et, à la fin de 1913, il expose à Moscou un carré noir sur fond blanc qui fit grande sensation. Ce carré, dont la surface était soigneusement recouverte de crayon noir, est le premier élément suprématisiste, aussitôt suivi du cercle, de la croix et du triangle. Les années qui suivent, Malevitch fera de nombreuses compositions à l'aide de ces formes essentielles, compositions le plus souvent fort simples, les formes elles-mêmes étant colorées de couleurs franches sur fond blanc.
Voir XX^e siècle, n° X.

MARCOUSSIS Louis

1883-1941. De son vrai nom Louis Markous, qu'Apollinaire transforma en Marcoussis, — nom emprunté à un village près de Montlhéry, — le peintre est né à Varsovie et mort à Cusset, dans l'Allier. En 1910, il fait la rencontre d'Apollinaire et de Braque, lequel le présente à Picasso. Dès ce moment, il participe aux recherches

des peintres cubistes et figure, en 1912, au sein du groupe de la Section d'Or.

MARQUET Albert

1875-1947. Né à Bordeaux, mort à Paris. Au Salon des Indépendants, en 1901, au Salon d'Automne en 1903, chez Berthe Weill dès 1902, puis aux deux galeries d'Eugène Druet, ses toiles voisinent avec celles de Matisse. Aussi l'a-t-on considéré comme

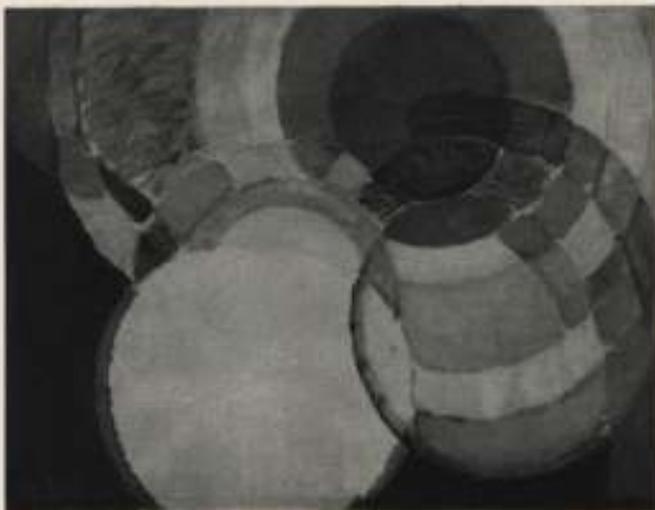
un Fauve de la première heure. Il était plutôt isolé, bien qu'il fût un de ces jeunes insurgés qui, au début de ce siècle, donnèrent les derniers coups à la bataille impressionniste.

MATISSE Henri

1869-1954. Né au Cateau, dans le Nord, mort à Cimiez. « Vous allez simplifier la peinture », lui avait prédit Gustave Moreau, et, de fait, Matisse renonce à tous les impedi-

KIRCHNER. Danse nègre, 1911. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf.





KUPKA. Les disques, 1911-12. Paris, Musée National d'Art Moderne.

menta dont elle avait, depuis le XVI^e siècle, alourdi sa démarche, pour retrouver l'aisance et la disponibilité du voyageur sans bagages, prêt à entreprendre toutes les aventures. Plus de « passages », ces équivalents picturaux des transitions que poètes et romanciers abandonnent à la même époque: les couleurs voisinent franchement les unes avec les autres, se heurtent souvent, quand ce heurt permet de les exalter; mais quand il est à éviter, un gros trait noir cernant les formes les sépare, ou parfois le blanc de la toile laissé visible. Les « valeurs » de même sont délaissées: Matisse, au lieu de diversifier ses tons par le dosage attentif de leurs lumières et de leurs ombres, les unifie et les étale par larges nappes, trouvant d'autres moyens d'exprimer la lumière et de modeler la forme. Ces autres moyens, ou plutôt cet autre moyen, c'est la couleur, ce sont les rapports de couleurs.
Voir XX^e siècle, nos II, IV, V, VI, VIII.

METZINGER Jean

1883-1957. Né à Nantes. Metzinger participe au fameux Salon des Indépendants de 1911, assiste aux réunions de la Section d'Or qui se tiennent dans l'atelier de Jacques Villon à Puteaux et expose avec ce groupe en 1912 à la galerie La Boétie. En cette même année, il publie, en collaboration avec Gleizes, *Du Cubisme*, le premier ouvrage théorique sur le mouvement écrit par des peintres y ayant participé. Il se garde cependant d'une démarche purement abstraite, s'efforçant d'exprimer l'harmonie générale du modèle par la mise en valeur de détails caractéristiques. Il contribue à créer un style de l'époque où les objets rendus en surface sont entourés d'une sorte de halo devenu lui-même un plan.

MIRÓ Joan

Né en 1893 à Barcelone. Agé de quatorze ans, Joan Miró entre à l'École des Beaux-Arts de Barcelone. Plus tard, il suit les cours de l'Académie Gali. En 1915, le jeune homme estime que l'enseignement officiel est plus pernicieux qu'utile. Il décide de travailler seul. Et il rencontre cette chance d'être pris en amitié par Dalmau, avisé directeur d'une importante galerie à Barcelone. C'est Dalmau qui, en 1918, organise la première exposition de son protégé. Certaines œuvres, tel le *Portrait de Ricart* (1917), sont alors influencées par Van Gogh et les Fauves.
Voir XX^e siècle, nos II, VI, VII, VIII, IX, XIII, XV, XVI, XVII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV.

MODIGLIANI Amedeo

1884-1920. Né à Livourne, mort à Paris. D'une beauté aristocratique, déjà rongé de tuberculose, fantasque et cynique, sans volonté mais non sans tendresse, il devient assez vite un des plus turbulents parmi la jeunesse excentrique de Montmartre, où il habita six ans, taciturne, prodigue, changeant sans cesse de domicile, errant de bistrot en bistrot, mais aussi participant aux batailles esthétiques, dessinant, ébauchant des sculptures, esquissant des tableaux. Il prend part aux discussions du Bateau-Lavoir.
Voir XX^e siècle, n° III.

MOILLIET Louis

Né en 1880 à Berne. Adolescent, il connaît Paul Klee et, ensemble, ils font de la musique et dessinent à la campagne le dimanche. Ses premières peintures à l'huile datent de 1910. L'année suivante, il rencontre August Macke et retrouve Klee à Munich, qu'il présente à Kandinsky, grâce auquel il vient d'entrer en contact avec les artistes du Blaue Reiter. Moilliet participe en 1913 à la première manifestation du Sturm à Berlin. Le voyage qu'il effectue en Tunisie, en 1914, avec ses amis Klee et Macke, marquera dans son œuvre un changement d'orientation, qui se traduit principalement dans des aquarelles.

MONDRIAN Pieter Cornelis, dit Piet

1872-1944. Né à Amersfoort, dans le centre de la Hollande, mort à New York. Son nom d'état-civil est Mondriaan, mais il supprime le second *a* dès son premier séjour à Paris, à la fin de 1911. Tout de suite influencé par le Cubisme, il peint la série des *Arbres*, abstractions successives d'un thème donné qui demeurent uniques dans la peinture du siècle. Dans d'autres compositions il tente d'aller jusqu'au cœur de l'expérience cubiste et, ce faisant, la traverse en quelque sorte de part en part, débouchant dans une nouvelle région de la peinture où tout est rythme, orchestration de lignes et de couleurs sans nul rappel de la réalité objective. Ces lignes elles-mêmes se réduiront peu à peu aux seuls traits horizontaux et verticaux, tandis que les couleurs tendent à se limiter aux trois couleurs fondamentales: le rouge, le jaune, le bleu, accompagnées du noir et du blanc, rarement du gris. Il fait la connaissance de Theo Van Doesburg, homme dynamique et entreprenant, peintre, poète et journaliste, qui deviendra le premier propagateur de ses idées et avec lequel il

fonde la revue *De Stijl*, dont le premier numéro paraît en octobre 1917. Mondrian, à cette époque, écrit plus qu'il ne peint.
Voir XX^e siècle, nos IV, IX.

MORANDI Giorgio

(Bologne, 1890-1964). Peintre et graveur italien. Son premier paysage est daté de 1911. C'est un des rares artistes italiens qui ne soient jamais allés à Paris, dont il a subi toutefois l'influence dans ses premières œuvres. Artiste isolé, solitaire, il lui a été donné, en 1918 et 1919, d'achever avec bonheur le cycle métaphysique de la peinture italienne.

MUNCH Edvard

1863-1944. Né à Loyten, mort à Ekely, près d'Oslo. Peintre norvégien. Sur un plan européen, l'art de Munch, avec celui de Van Gogh et d'Ensor, est la première grande manifestation de l'Expressionnisme. Pour le goût fran-

çais il obéit trop à des préoccupations qui dépassent le domaine de la peinture. Cependant, sans jamais atteindre, il est vrai, une pure perfection plastique, il est animé par une grande volonté de synthèse entre la forme moderne et un besoin d'expression symbolique. Ceci explique son influence sur le développement de l'art, partout où une telle synthèse devait à son tour être trouvée: en Allemagne, par exemple, où l'Expressionnisme de la Brücke naquit pour ainsi dire au contact de l'œuvre de Munch.
Voir XX^e siècle, n° XXIII.

NEO-PLASTICISME

Doctrine de la plastique pure dérivée par Mondrian du Cubisme et qui consiste dans l'usage exclusif de l'angle droit en position horizontale-verticale et des trois couleurs primaires auxquelles se joignent les « non-couleurs », blanc, noir et gris. La discrimination de l'idée néo-plastique chez Mondrian est le résultat de cinq années de recherche et de méditations actives, le pinceau ou la plume à la main (1912-1917). Theo Van Doesburg fut son premier adepte (1916). De leur rencontre à Amsterdam, devait naître la revue *De Stijl* (1917-1928).



NOLDE Emil

1867-1956. Né à Nolde dans le Schleswig, mort à Seebüll, à proximité de la frontière danoise. Peintre allemand. De son vrai nom Emil Hansen, il est né d'une famille frisonne et danoise. De 1906 à 1907, il participe à la Brücke; mais, de caractère farouche et solitaire, il se tiendra par la suite à l'écart de tout groupement. Avec l'année 1908, son art atteint sa forme la plus monumentale, sa couleur chargée d'expression éclate dans toute sa force nue et terrible. En 1913-1914, Nolde fait partie d'une expédition ethnologique qui par la Russie, la Chine, le Japon, atteint la

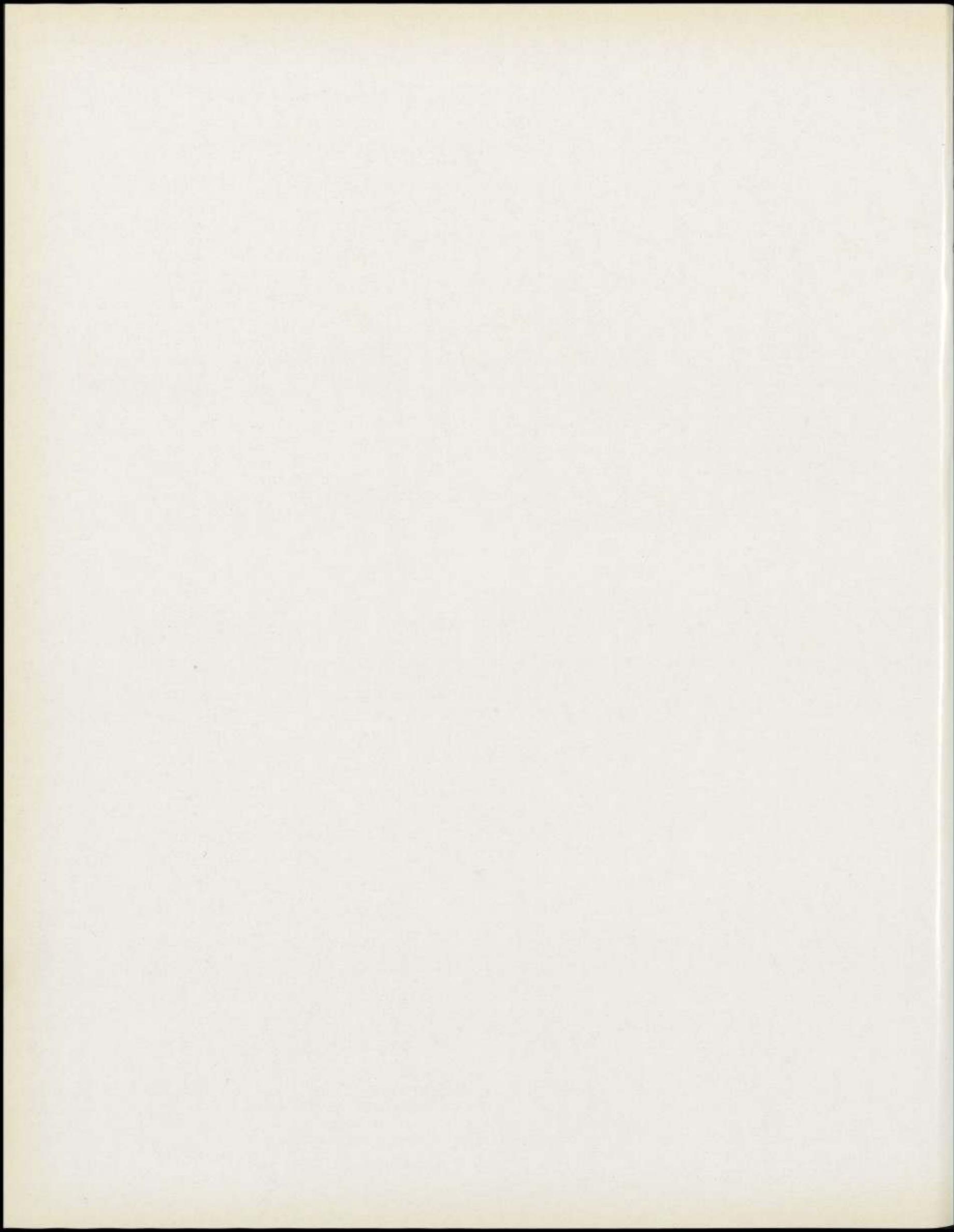
Léger par CALDER.

LÉGER. La couseuse, 1910. Collection particulière.





KANDINSKY. Première aquarelle abstraite. 1910. Collection Nina Kandinsky, Paris. (Photo Hazan).





◁ MAGNELLI. Nature morte. Florence, 1914.

▽ FRANZ MARC. Dans la forêt, 1914. Peinture. 100 x 100 cm.



Polynésie. Il y découvre non pas tant cette vie plus authentique qu'a cherchée Gauguin que, dans les attitudes des êtres primitifs qu'il étudie avec passion, une essence démoniaque élémentaire. Plus tard, Nolde sera vivement attaqué par les Nazis, qui iront jusqu'à lui interdire de peindre.
Voir XX^e siècle, n° IV.

ORPHISME

Selon Apollinaire, Delaunay croyait que si une couleur simple ne détermine pas sa couleur complémentaire, elle se brise dans l'atmosphère et provoque simultanément toutes les couleurs du spectre solaire. Delaunay, de son côté, après avoir souligné son attachement aux couleurs pures de l'Impressionnisme et exalté la création majeure de Seurat, le contraste des couleurs, affirme qu'à la base de toute expression pure en peinture moderne se trouvera désormais le contraste simultané, seul moyen d'assurer le dynamisme des couleurs et leur construction dans le tableau. Cette exaltation du rôle dynamique de la couleur entraîne la naissance d'un art entièrement nouveau ayant ses lois de création et pouvant se dégager de toute représentation objective et visuelle de la nature.

OZENFANT Amédée

Né en 1886 à Saint-Quentin. De 1915 à 1917, Ozenfant esquisse les principes du Purisme dans sa revue *l'Elan*; ayant rencontré en 1917 Charles-Edouard Jeanneret (le futur Le Corbusier), il l'associe à son mouvement et tous deux publient en 1918 *Après le Cubisme*, manifeste du Purisme. Ses œuvres se présentent alors comme des compositions de formes épurées, organisées suivant un jeu de règles strictes et strictement suivies afin d'éviter la « facilité » et d'obliger l'imagination de l'artiste à s'employer à plein. Alors que Juan Gris, au même moment, procédait de l'abstrait au concret, Ozenfant, lui, partait d'objets réels ou possibles et allait vers l'abstraction, en éliminant tout ce qu'il y avait de variable ou d'accidentel dans chaque chose pour n'en retenir que les constantes.

PECHSTEIN Max

1881-1955. Né à Eckersbach près de Zwickau, mort à Berlin. L'un des peintres les plus considérés de l'Expressionnisme allemand. Lauréat du prix de Rome en 1907, il se rend en Italie, passe par Paris où il fait la connaissance de Van Dongen et expose au Salon des Indépendants de 1908. Il fut le seul peintre de la Brücke à être venu dans la capitale française et les impressions qu'il y recueillit se reflètent dans ses toiles de 1908 à 1913, qui évoquent tantôt Van Gogh, tantôt Gauguin ou Cézanne. A en croire Kirchner, il serait aussi devenu « un imitateur » de Matisse.
Voir XX^e siècle, n° IV.

PEINTURE MÉTAPHYSIQUE

Si la Peinture métaphysique est née à Paris, c'est en Italie, à Ferrare, qu'elle est devenue pendant la première guerre mondiale, non un « mouvement » comme le Futurisme, mais une « école » qui aurait pu avoir un mannequin pour emblème. Chirico et Savinio, mobilisés, avaient été affectés au dépôt de Ferrare.

Alberto Savinio, qui fut l'Apollinaire de la Peinture métaphysique, soutenait que celle-ci était « représentation totale des nécessités spirituelles dans des limites plastiques — pouvoir d'exprimer le côté spectral des choses — ironie ». Fait surprenant, ce fut justement Carlo Carrà qui réalisa la troisième condition, l'ironie, inconsciemment peut-être, en habillant de tuniques à plis les mannequins pensifs de Chirico, en leur mettant des raquettes et des balles de tennis dans les mains.

« Nous, les peintres métaphysiques, nous avons sanctifié la réalité », affirmait Chirico. Le peintre qui nous semble avoir vraiment sanctifié la réalité est Giorgio Morandi: « fermant le triangle de la peinture métaphysique », il la porte à son expression la plus pure, à une véritable magie cristalline.

PICABIA Francis

1879-1953. Né et mort à Paris, l'artiste était d'origine cubaine par son

MARCOUSSIS. Nature morte au damier, 1912.



PICABIA. Révérences, 1913. Gouache. 75 x 55 cm. ▷

MORANDI. Paysage et bouteille. Peinture. 1914. ▽



père et française par sa mère. Ancien élève de l'École des Beaux-Arts, il peint jusqu'en 1908 des tableaux nettement impressionnistes, puis des compositions influencées par le Cubisme. En 1911, il rejoint le groupe de la Section d'Or, mais le quitte l'année suivante pour se rallier à une conception orphique de la peinture. La même année, il peint une de ses meilleures toiles: *la Procession de*

Séville. En 1915, il entre en contact, à New York, avec Marcel Duchamp et pose de connivence avec lui les bases de l'insurrection dadaïste. Picabia est à Barcelone en 1916, y fonde la revue « 391 » qu'il anime de sa verve et de son acerbie ironie. La revue paraît jusqu'en 1924, irrégulièrement il est vrai, à Barcelone, puis à New York, à Zurich et enfin à Paris.

NOLDE. Femme et Pierrot, 1917. Sammlung N.-W. Dusseldorf.



PICASSO Pablo

Né en 1881 à Malaga. S'était installé dès 1904 au Bateau-Lavoir, 13, rue Ravignan, son atelier devient un point de ralliement où artistes et écrivains élaborent les principes d'une esthétique nouvelle. Fernande Olivier nous a laissé de Picasso à cette époque le saisissant portrait que voici: « Petit, noir, trapu, inquiet, inquiétant, aux yeux sombres, profonds, perçants, étranges, presque fixes. Gestes gauches, mains de femme, mal vêtu, peu soigné. Une mèche épaisse, noire et brillante, balafrant le front intelligent et têtue. Mi-bohème, mi-ouvrier dans sa mise, ses cheveux trop longs balayaient le col d'un veston fatigué. »
Voir XX^e siècle, nos III, VI, VIII, IX, X, XIII, XV, XVI, XVII, XIX, XXII, XXIII.

RIVERA Diego

1886-1957. Né à Guanajuato, mort à Mexico. Ami de Modigliani, reconnu par Guillaume Apollinaire, Diego Rivera avait adopté, contrairement à la plupart des peintres de cette époque, une attitude réservée, on pourrait même dire d'observateur. Il suivait avec attention, sans y participer d'une façon active, les évolutions des peintres du Bateau-Lavoir. Il profitait cependant de leurs expériences. Mais, visiblement, il ne se sentait pas à l'aise dans les milieux parisiens. Il revint alors au Mexique et partit à la découverte de son pays. Il rejeta les influences que, pendant son séjour à Paris, il n'avait acceptées que du bout de ses pincesaux et il réussit à devenir un peintre révolutionnaire, en adoptant les traditions d'un lointain passé.

ROUAULT Georges

1871-1958. Né et mort à Paris. En 1907, Rouault peint des céramiques pour Méthey et fait à cette occasion la rencontre d'Odilon Redon, qui réussit alors ses plus poétiques transcriptions de rêveries colorées. Ses œuvres con-

tiennent en germe une formidable puissance. Elles commencent une vie qui va se prolonger dans toutes les futures créations du peintre. En 1910, à la galerie Druet, a lieu sa première exposition individuelle. En 1917, Ambroise Vollard devient son marchand.

ROUSSEAU Henri, dit le Douanier

1844-1910. Né à Laval, mort à Paris. Par Alfred Jarry, son concitoyen de Laval, il fait la connaissance de Rémy de Gourmont qui publie dans la revue *l'Ymagier* (1895) sa lithographie de *la Guerre* dont il a exposé le tableau l'année précédente. Installé rue Perrel, où, pour vivre, il donne des leçons de peinture, de diction et de solfège, il fait le portrait des petits commerçants du quartier de Plaisance (pour les dessiner, il prend au mètre, comme un tailleur, la mesure de ses modèles). En 1906, il fait la connaissance d'Apollinaire et, par lui, celle de Delaunay. En 1907, il entre en rapports avec Wilhelm Uhde, qui écrira sur lui la première monographie (publiée à Paris en 1911). L'année suivante, les amis du Douanier organisent en son honneur un banquet au Bateau-Lavoir, rue Ravignan, dans l'atelier de Picasso.
Voir XX^e siècle, n° XXV.

RUSSELL Morgan

1886-1953. Né à New York de parents français et anglais; mort à Broomall, Pennsylvanie. Après avoir travaillé chez Robert Henri, il vint en France à l'âge de dix-neuf ans. Il y rencontra Matisse, Apollinaire, Modigliani — qui fit son portrait — et Léo Stein qui l'encouragea et l'aïda de ses deniers. Mais le fait décisif fut sa rencontre en 1912 avec Stanton Macdonald-Wright. Il lança avec lui le mouvement connu sous le nom de Synchronisme. Sa *Synchronisme en vert* exposée en 1913 au Salon des Indépendants fut le premier ouvrage de cette tendance. La même année, une exposition synchroniste avait lieu à

Munich, à New York et à Paris. En 1916, Russell alla passer un mois à New York pour participer à la Forum Exhibition des Anderson Galleries. De retour en France, il renonça bientôt au Synchronisme.

SIGNAC Paul

1863-1935. Né et mort à Paris. Félix Fénéon, ami de toujours du peintre, a ainsi décrit les tableaux de Signac: « En amples ondes, ses colorations s'épandent, se dégradent, se rencontrent, se pénètrent, et constituent une polychromie apparée à l'arabesque linéaire. La palette avec laquelle il exprime ces jeux et ces conflits n'admet que des couleurs pures. A les supposer rangées dans l'ordre spectral, le peintre dégradera entre elles les couleurs contiguës, instituant de la sorte, autant que possible, les teintes du prisme, et les rabattra avec du blanc pour créer leur gamme de tons. Elles se juxtaposent sur la toile par séries de touches en concurrence vitale qui correspondront à la couleur locale, à celle de l'éclairage, aux reflets de tel ou tel ordre. L'œil percevra leur mélange optique à l'état naissant. Par juxtaposition de ces éléments, sera assurée la variété du coloris, par leur pureté sa fraîcheur, par leur mélange optique un éclat lumineuse, puisque, à l'inverse du mélange pigmentaire, tout mélange optique tend vers la clarté. » D'une curiosité insatiable, Signac étudia avec avidité les lois d'optique établies par Chevreul et souvent prit la plume pour répandre ses idées.

SOFFICI Ardeno

1879-1964. Peintre, polémiste et écrivain, il prit une part active aux mouvements italiens qui vont du Futurisme au Novecento.

SOIRÉES DE PARIS

Les *Soirées de Paris* vont demeurer strictement littéraires jusqu'en novembre 1913, date à laquelle Apollinaire en prend la direction avec Jean Cérusse (pseudonyme du peintre Serge Jastreboff). La revue installe ses bureaux dans l'appartement de la baronne d'Oettingen, sœur de ce dernier, au 278 Bd. Raspail. Des réunions y sont organisées entre littérateurs et artistes. Désormais les *Soirées* réservent de nombreuses pages aux arts plastiques. Un numéro entier est consacré au douanier Rousseau. Des œuvres de Matisse, Picasso, Léger, Vlaminck, Archipenko, Picabia, Marie Laurencin, Gleizes, etc., y sont périodiquement reproduites en noir et en couleurs. Les esthétiques nouvelles: Cubisme, Futurisme, Simultanisme, y sont commentées. La conférence de Léger en 1913 à l'Académie Wassilief (« Réalisations picturales actuelles ») est publiée; Apollinaire assure le compte rendu des Salons d'Automne ou des Indépendants, etc. Pendant les deux années que durera la revue, le ton général de la collaboration artistique sera celui de la polémique.

STEIN Léo et Gertrude

1872-1947 et 1874-1946. Nés tous les deux à Pittsburgh, en Pennsylvanie. Après avoir respectivement fait de solides études universitaires, le frère et la sœur vinrent à Paris vers 1900 et s'installèrent dans un petit hôtel particulier du 27 de la rue de Fleurus, qui ne tarda pas à devenir un centre intellectuel où fréquentèrent poètes, esthéticiens, philosophes et aussi les artistes d'avant-garde qui étaient devenus leurs amis. C'est à Matisse et à Picasso, alors si discutés, qu'allèrent immédiatement leurs préférences.

STIEGLITZ Alfred

1864-1946. Né à Hoboken (New Jersey), Alfred Stieglitz poursuivait des études d'ingénieur à Berlin où il était venu en 1881, lorsque sa passion pour la

photographie le détourna de cette carrière. Toutefois, dès 1906, Stieglitz allait entreprendre ce qui, plus que la photographie, serait la grande affaire de sa vie: il joint à ses expositions de photos celles d'œuvres purement plastiques. Dès lors, Stieglitz organise, toujours au plus grand effort des tenants de l'art académique, les expositions suivantes: gravures de Toulouse-Lautrec (1909), deux nouvelles expositions Matisse (1910-1912), le douanier Rousseau (1910), des aquarelles de Cézanne (1911), Picasso (1911). Après l'Armory Show de 1913, auront lieu les manifestations Picabia (1913), Brancusi (1914), Manolo (1914), Art nègre (1914-1915), Braque, etc. En 1915, Alfred Stieglitz, avec Agnès Ernst Meyer, publie la revue « 219 » à laquelle collaborent Marius de Zayas, Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp qui amorcent le mouvement « anti-peinture », auquel fera écho, à quelque temps de là, le mouvement Dada à Zurich.

STURM Der (la Tempête)

Fondé par Herwarth Walden en mars 1910 à Berlin, le *Sturm* fut non seulement un périodique, mais encore une galerie d'art, une école de peinture, une librairie et un club.

SUPRÉMATISME

Nom donné par Malevitch à l'abstraction géométrique qu'il dérivait du Cubisme en 1913. Les éléments du Suprématisme sont le rectangle, le cercle, le triangle et la croix. Quoique la première manifestation du Suprématisme ait eu lieu en 1913, lorsque Malevitch exposa un carré parfait, noir sur fond blanc, le manifeste du mouvement ne parut qu'en 1915. Il fut rédigé avec l'aide du poète russe Maïakovski et d'autres écrivains d'avant-garde. Presque simultanément, Tatlin créa le mouvement constructiviste et Rodchenko le non-objectivisme, tous deux étroitement apparentés au mouvement de Malevitch.

SURVAGE Léopold

Né en 1879 à Moscou. Ayant découvert Matisse grâce à la collection Stchoukine, l'artiste vint à Paris dès 1908, pour suivre les cours de l'Académie que venait d'ouvrir le maître du Fauvisme dans l'ancien Couvent des Oiseaux. Mais bientôt il découvrit Cézanne, puis fit la connaissance des Cubistes avec lesquels il expose en 1912, aux Indépendants.

TAEUBER-ARP Sophie

1889-1943. Née à Davos, morte à Zurich. Après des études d'art appliqué à Munich et à Hambourg, elle fut pendant treize ans professeur à l'École des Arts et Métiers de Zurich. Elle participe au mouvement dada aux côtés de Arp, dont elle fit la connaissance en 1915 et qu'elle épousa en 1921. Voir *XX^e siècle*, n° VII, XXIV.

UTRILLO Maurice

1883-1955. Né à Montmartre, mort au Vésinet. Pendant six années de son « époque blanche » (1908-1914), Maurice Utrillo disperse pour des sommes dérisoires des tableaux qui sont aujourd'hui jalousement conservés dans tous les musées du monde, de véritables chefs-d'œuvre où sont revêtus de magique splendeur les objets qui paraissent en être totalement privés au regard du commun des mortels. Car il n'y a pas dans l'univers de choses qui soient poétiques par elles-mêmes, il n'existe que des gens qui n'y voient pas de poésie.

VILLON Jacques

1875-1963. Né à Damville, dans l'Eure, mort à Putcaux; de son vrai



PICASSO. Autoportrait, 1915. Dessin. Coll. Berggruen.

ROUAULT. Marocain, 1913. Kunstsammlung N.-W., Dusseldorf.



Le Grand Jeu

DOCUMENTS

Souvenirs de Joseph Sima

Je me rends parfaitement compte du caractère simpliste et inexact de ce qui va suivre, dû à l'imperfection et l'incertitude de l'expression chez quelqu'un qui a l'habitude de peindre et non d'écrire, d'une part, et d'autre part à l'effacement de la mémoire de faits qui, au cours des années, ont pris une autre signification, se sont placés ailleurs ou autrement dans le contexte d'ensemble d'aujourd'hui.

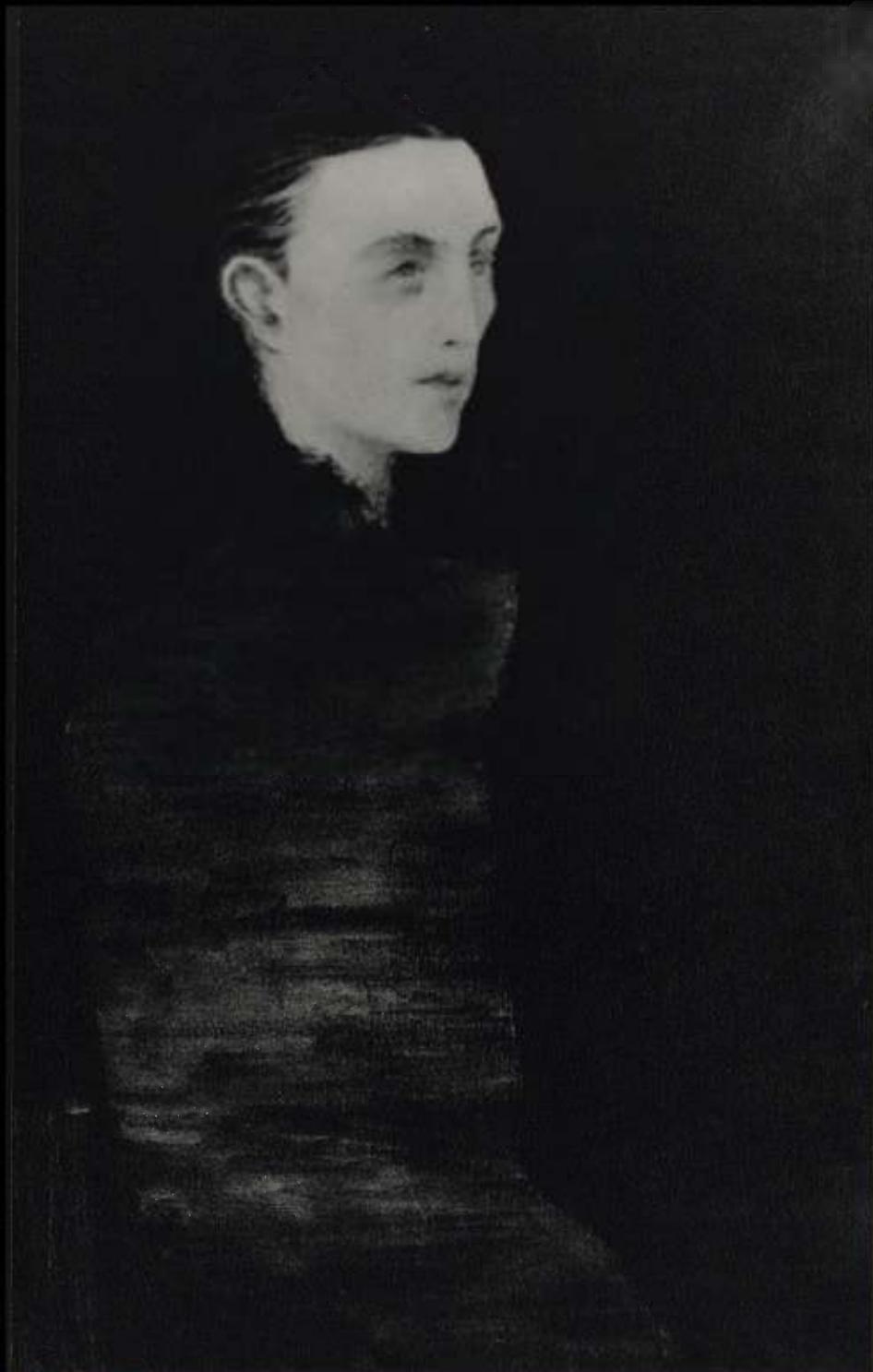
J'ai connu Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal et Roger Vaillant par l'intermédiaire d'un ami commun, Richard Weiner, correspondant à Paris d'un important journal de Prague, lui-même écrivain et poète, appartenant à ce milieu littéraire de Prague d'avant la guerre de 1914-1918 où se côtoyaient souvent les écrivains et poètes d'expressions tchèque et allemande, (comme Rilke ou Kafka), incorporés dans l'atmosphère pragoise de ce temps. Vers la fin de 1925, début 1926, j'avais peint mes premières toiles de paysage avec prisme: «Tempête électrique», et les montrais à Weiner en lui expliquant la signification de leur contenu, c'est-à-dire l'unité du monde. Quelle que soit la diversité de la matière, elle est «une». Ce monisme donne des dimensions imprévisibles à la réalité. Dans cette réalité la mémoire se reflète dans le miroir de l'instant présent en une perspective de futur. Je lui avais fait part de la réaction très sympathique de Pierre-Jean Jouve et de l'attitude sceptique d'André Breton. C'est alors que Weiner m'a parlé d'une rencontre avec deux étudiants en lettres qui lui avaient été présentés par Léon-Pierre Quint et Philippe Soupault aux Editions Kra, et il pensait que ces étudiants, Roger Vaillant et René Daumal, seraient très près de ce que lui, Weiner, croyait voir dans ma peinture. Quand je



Couverture de la revue LE GRAND JEU. Au sommaire: Arp, P. Audard, M. de Bouilly, René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, Arthur Harfaux, Maurice Henry, A. Rolland de Renéville, Georges Ribemont-Dessaignes, Sima.

Chez René Daumal à Paris: R. de Renéville, André Delons, Marianne Lams, Lecomte, Vera Milanova, Daumal, Reich.





les ai rencontrés, une compréhension mutuelle s'est vite établie, comme le prévoyait Weiner. Plus encore quand Roger Gilbert-Lecomte est venu, car c'est lui qui était le plus proche de moi, et qui a su d'une façon si exceptionnelle poser de nouveau le problème de la peinture, il a été aidé en cela par sa non moins exceptionnelle surconscience poétique. Bientôt sont arrivés Maurice Henry, Arthur Harfaux, plus tard Monny de Bouilly, Audart, Delons, P. Minet, Z. Reich; vers 1929 enfin, venant de Tours, Rolland de Renéville, jeune fonctionnaire au Ministère de la Justice.

Les réunions étaient fréquentes, puis sont devenues régulières tous les Jeudis, dans mon atelier, 3 cour de Rohan, dans le passage entre le Bd Saint-Germain et la rue Saint-André-des-Arts. C'est dans ces réunions que, sur l'initiative de Roger Gilbert-

Lecomte, s'est cristallisée l'idée d'une revue portant le titre: Le Grand Jeu, qui devenait par conséquent le nom du groupe. Si la vie cohérente du groupe n'a pas été longue, on peut dire que sa durée brève a été énergique, je dirai violente. Beaucoup plus loin du mouvement Surréaliste qu'il ne semble au premier abord, le Grand Jeu avait plutôt une ressemblance avec le coup Dadaïste, et était sur un autre plan aussi destructeur et « irrémédiable ». Quels ont été nos passés capables de créer cette affinité qui existait entre nous? Je me le demandais souvent, Le Grand Jeu étant surtout caractérisé par l'absence de théorie précise et de dogmatisme. Le mouvement, si l'on peut l'appeler ainsi, a été plutôt l'indication du chemin à suivre. Dans le n° II du Grand Jeu, Lecomte et Daumal donnent ce texte:

« Le Casse-Dogme ». « Le Grand Jeu est entièrement destructeur.

« Nous faisons rapidement remarquer que le « sens commun se fait du verbe détruire un « obscur concept dont la seule exposition dé- « montre le caractère absurde. (Fabriquer du « néant en pilonnant quelque chose). Destruc- « tion, bien sûr, ne peut être qu'un aspect de « transformation, dont un autre aspect est « création.

« Parallèlement il faut enlever au mot créer son « absurde schéma: fabriquer quelque chose avec « du néant). Nous sommes résolus à tout, prêts « à tout engager de nous-mêmes pour, selon les « occasions, saccager, détériorer, déprécier... « Ce qui jaillira de ce beau massacre pourrait « bien être plus réel et tangible qu'on ne croit, « une statue du vide qui se met en marche, bloc « de lumière pleine. Une lumière ouvrant un « nouvel œil mortel, une lumière unique, celle « qui signifie: *non!*, s'il est vrai que nier absolu- « ment le particulier, c'est affirmer l'universel, « ces deux points de vue pour le même acte « étant aussi vrais l'un que l'autre puisqu'ils sont « pris sur la même réalité ».

Il est étonnant que l'on ait pu si souvent prendre le groupe du Grand Jeu pour un groupe de mystiques et métaphysiciens religieux, bouddhistes ou autre. Pourtant Le Grand Jeu mobilise toutes les possibilités et capacités, aussi bien rationnelles que non rationnelles, c'est-à-dire aussi bien de rêve, d'imagination, d'extase, etc., qu'une méthode analytique, logique, rationnelle, consciente de son utilité et ses limites, aboutissant au doute comme source du mouvement et du dynamisme spirituel, l'Idée.

Je cite à ce propos Rolland de Renéville: « L'éla- « boration d'une méthode »: « Le monde dominé « par une religion et des institutions individua- « listes ne pouvait produire qu'une poésie ap- « pliquée au sensible, puisque seul le désir « *d'unité* permet à l'esprit humain d'opérer la « synthèse qui le fait remonter à *l'idée*... Il « faut dire qu'il n'y a ni Esprit ni Matière, mais « Esprit-Matière. Le monde sans forme n'existe

« que pour l'observateur qui fonctionne sur le
« plan sensible. S'il lui était donné au contraire
« d'être éveillé » sur le plan des idées, le monde
« sans forme deviendrait pour lui un autre mon-
« de de forme ».

Cette idée d'unité est reprise parallèlement par
R. Gilbert-Lecomte lorsqu'il dit que l'œuvre si-
gnifie:

« 1°) - ou bien l'homme, figé par l'espace hors de
« lui et qu'il tient pour solide et base, recopie
« soigneusement une nature d'images sans pen-
« ser qu'elle n'est peut-être qu'une projection
« de son esprit, et son attention glisse sur des
« surfaces ». (Dans ce cas l'homme n'a que cela:
étendue, étalement à l'infini des surfaces, une
sorte de tautologisme des surfaces). « Quant à voir
« au travers, il faudrait d'autres yeux derrière les
« yeux pour regarder sous la voûte du crâne ».
« 2°) - ou bien l'autre univers arrache l'homme
« aux aspects et aux formes externes, et le titre
« dans sa tête. Mais les cinq doigts de la main
« sensorielle n'ont aucune prise sur ce monde-
« en-croix, ce monde-reflet, ce monde de presti-
« ges, plus vrai que le monde des formes sensi-
« bles, puisqu'en lui, *quoiqu'on dise on ne peut*
« *pas mentir* ».

Mais il n'y a pas de dualité, il n'y a *qu'un*, il y
a les deux à la fois: *l'Unité*.

En 1929 au printemps, au moment de la paru-
tion du n° II de la revue du Grand Jeu, la première
exposition du groupe est organisée au 12, rue Bo-
naparte (exactement du 8 au 22 Juin 1929). Dans
la préface du catalogue, Roger Gilbert-Lecomte
parle plus spécialement du problème de la pein-
ture: « Juger la peinture d'une manière picturale
« m'apparaît comme la pire insulte que l'on puis-
« se faire à un peintre. Je me refuse systémati-
« quement à chercher chez un peintre autre
« chose qu'un poète. Ce qui me retient dans un
« tableau, c'est, et c'est uniquement, *le sujet*, non
« pas la manière dont on l'a traité. Il reste évi-
« demment à se mettre d'accord sur ce mot:
« *sujet* dont l'importance est pour moi totale;
« non pas exactement que je préfère un tableau
« représentant deux chevaux à un autre où l'on
« n'en verrait qu'un seul ».

Quelque bon marché que je puisse faire de ces
termes vagues, il « me faut bien revenir une fois
« encore sur cette constatation: que la peinture
« dite d'imagination (mais oui), plus encore que
« celle dite d'observation (reproduction garan-
« tie exacte d'une nature hypothétique), me
« navrerait si l'on m'en donnait des exemples
« précis. Bien plus, n'a-t-on pas dit de la pre-
« mière qu'elle était d'inspiration *subjective*,
« autrement dit, jusqu'à plus ample information,
« incompréhensible, incommunicable, et sans va-
« leur émotionnelle possible. Au reste, il faut
« gober cet agréable coq-à-l'âne qui donne à
« l'imagination l'épithète *créatrice*. Heureuse-
« ment qu'il existe une certaine loi de Lavoisier
« qui s'applique bien aussi à cette chimie là. Il



« faut croire que nous pouvons avoir du réel
« une autre expérience que celle que nous don-
« nent nos sens ».

Dans la revue *Mesures*, n° 2, 1938, René Daumal,
dans son article sur la poésie védique: « Les Pou-
voirs de la Parole », touche ce même problème
« Qu'est-ce donc, en fin de compte, que la Poésie?
« A cela il est répondu: *La Poésie est une parole*
« *dont une saveur est l'essence*. La saveur est la
« réalité même, la vie de la Poésie. On entend
« ici par Saveur le moment de conscience que
« l'œuvre d'art véritable doit susciter en quicon-
« que est doué d'un être intérieur et qui a une
« mesure pour juger, une mesure intérieure:
« *commensurateur* si l'on peut dire; plus exac-
« tement, celui qui est capable de recréer en
« soi les lois de la forme. Ces lois de la forme se



« traduisent dans les arts plastiques par les
 « canons traditionnels, en logique elles désignent
 « une preuve, un criterium du vrai. Il s'agit tou-
 « jours de l'activité d'une pensée qui prend con-
 « naissance d'une forme en reconstruisant cette
 « forme, en se commensurant à cette forme qui
 « lui est présentée (dans un cas comme figure
 « sensible, dans l'autre cas comme proposition
 « logique) ».

Si ces conceptions font penser aux recherches
 de la linguistique moderne, elles font également

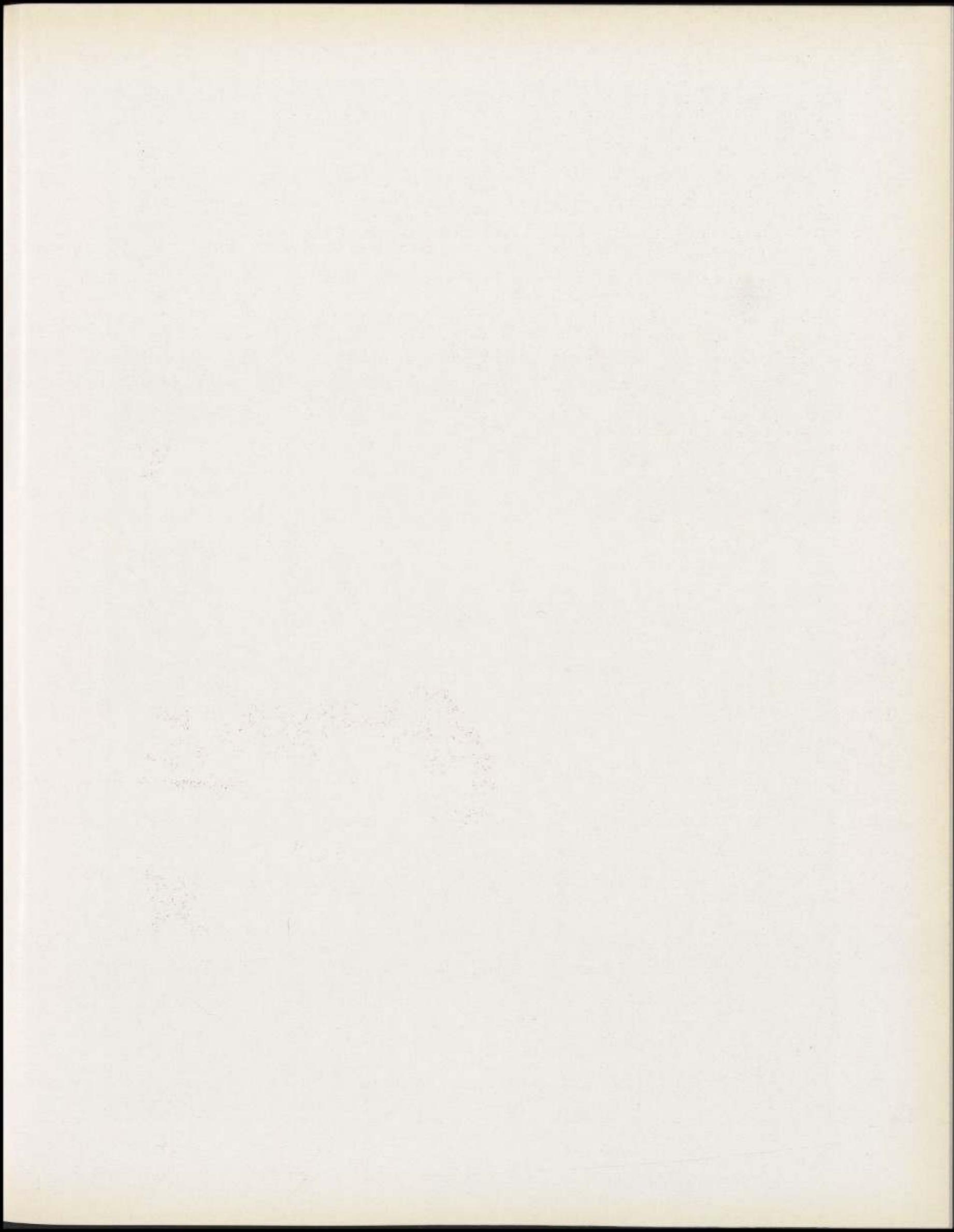
penser aux recherches chères à Mallarmé sur le
 pouvoir du Verbe. Rolland de Renéville rapporte
 cette curieuse anecdote racontée par le poète
 Viélé-Griffin:

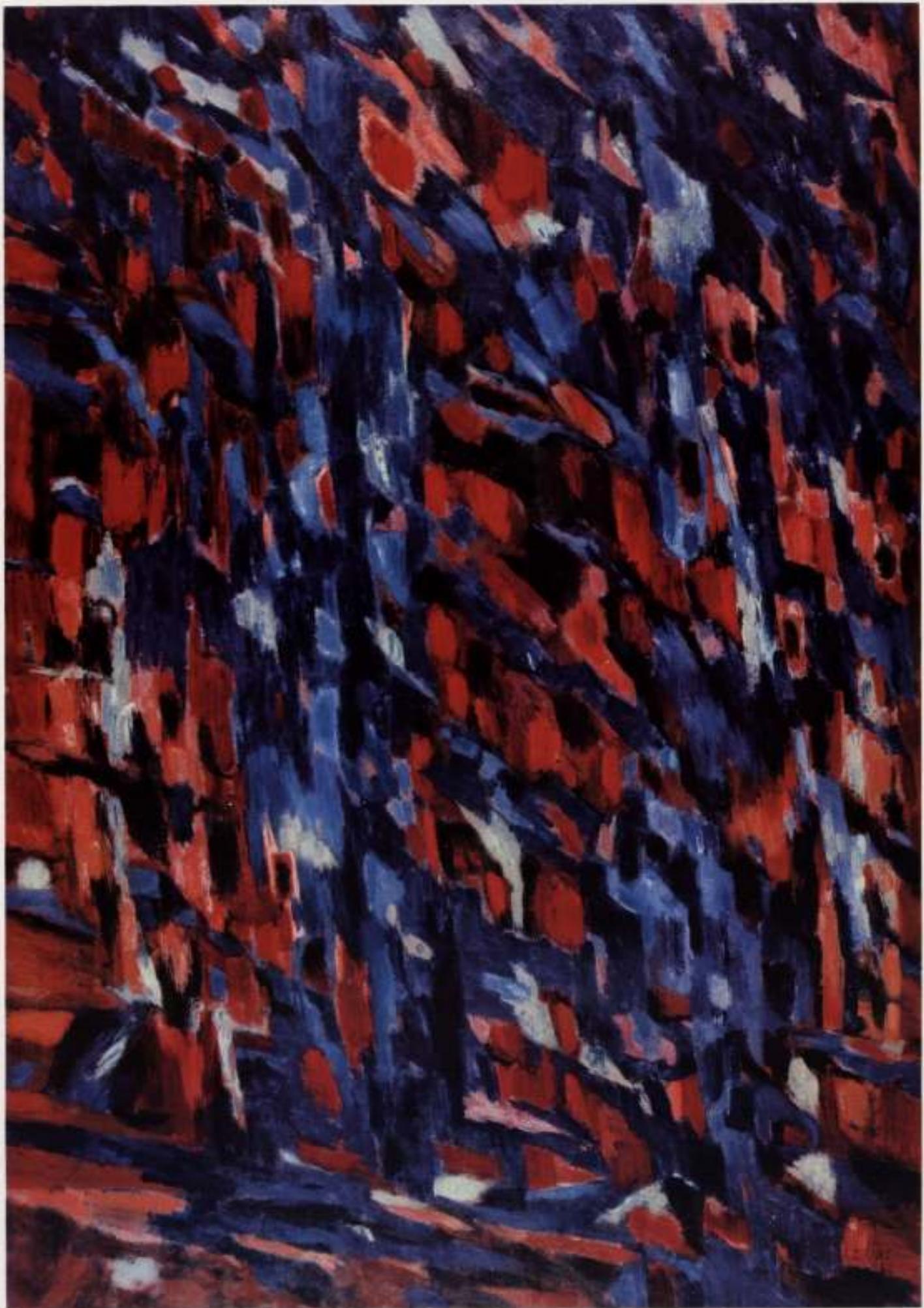
« Vous savez que Mallarmé avait constitué un
 « grand nombre de petites fiches dont la teneur
 « intrigua au plus haut point ses contemporains.
 « Il opposait un silence absolu aux questions
 « qu'on lui adressait à cet égard, et donna l'or-
 « dre qu'elles fussent brûlées après sa mort.
 « Tout ce que je puis dire c'est que pendant un
 « temps de ma vie où je travaillais avec Mallar-
 « mé à la traduction du Ten O'clock de Whistler,
 « j'entraï un jour chez lui et le trouvai assis à
 « son bureau, tenant une de ces fiches minuscule-
 « les. Il garda quelques instants le silence et
 « murmura, comme s'il se parlait à lui-même:
 « Je n'ose même plus leur écrire cela, car je leur
 « en livre encore trop ». Placé près de lui, je lus
 « sur la fiche ce mot unique: *Quel*. Il le replaça
 « parmi ses papiers et je n'eus pas l'occasion
 « d'en savoir davantage. « Rolland de Renéville
 « continue ainsi: « Cette vénération épouvantée
 « d'un mot, si abstrait soit-il, révèle à nos yeux
 « les justes pressentiments de celui qui la ma-
 « nifeste. Encore que dans le cas de Mallarmé
 « nous ne devons parler de pressentiment, mais
 « de connaissance. Il est, en effet, temps de ré-
 « véler que les recherches mystérieuses du grand
 « poète appartiennent à un domaine singulière-
 « ment plus élevé que celui de l'art. Il concevait
 « la littérature en tant que doctrine, et pensait
 « fortement que la Magie, au sens propre du ter-
 « me, ne se séparait pas de la Poésie mais en
 « faisait partie intégrante. L'erreur des occul-
 « tistes était à son sens d'employer en dehors
 « de la Poésie les propriétés infinies du Verbe ».

Si chacun de nous participait au Grand Jeu en
 développant individuellement les idées initiales
 données en tant que caractéristique du groupe,
 cela ne signifiait ni éloignement ni dislocation, mais
 au contraire un approfondissement. La véritable
 dislocation survint en 1939. Delons est tué à
 Dunkerque, Lecomte meurt à la fin de 1934, Dau-
 mal en 1944. Je cesse de peindre et d'exposer pen-
 dant près de 12 ans avant de recommencer
 vers 1952.

Je me trouvais alors dans un isolement boule-
 versant. Je ne me voyais plus, à jamais, qu'un soli-
 taire. Je me rendais compte plus que jamais de
 l'unique possibilité qu'est l'inspiration poétique,
 poétique dans le sens initial du terme, c'est-à-dire
 créatrice, une forme de voyance conçue non au
 sens occultiste, mais comme une forme de connais-
 sance, et je veux rappeler ici ce que j'aurais pu
 prendre comme exergue à ces quelques souvenirs
 et citations de mes amis, *Aurélia* de Gérard de
 Nerval: « Quoiqu'il en soit, je crois que l'imagina-
 tion humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai dans
 ce monde ou dans les autres et je ne pouvais douter
 de ce que j'avais vu si distinctement ».

JOSEPH SIMA.





BAZAINE. Dans l'arbre ténébreux, 1962. 162 x 114. Fondation Sonia Henie et Niels Onstad, Oslo.

Chroniques du jour

• XL^e ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N^o 26 DE XX^e SIÈCLE • MAI 1966 •

Il arrive parfois qu'un peintre soit le témoin *entièrement* lucide de son œuvre. Cette lucidité entière qui suit au pas l'avènement de chaque forme devient alors incertitude sans répit, car à aucun moment le peintre ne se sent devancé par sa main, mais à aucun moment non plus, même si cela était son plus vif désir, il ne se laisserait distancer par son geste, trop attaché à sa propre lucidité qui est pour lui son unique certitude. C'est à l'intérieur de ce cercle où certitude et incertitude agissent à parts égales que la peinture de Bazaine nous semble enfermée. Aussi bien dans l'espace de chacune de ses œuvres que dans le temps de son évolution.

L'évolution de Bazaine (on l'a vu à la grande exposition rétrospective que le Musée d'Art Moderne de Paris lui a consacrée) est un affranchissement de la structure du tableau qui transforme la certitude initiale en incertitude. A ses débuts Bazaine partage avec bon nombre de peintres français de sa génération l'héritage cubiste où la part intuitive de la création artistique (si forte chez Braque ou Picasso) est noyée dans la théorie, où la foi dans le rationnel est excessive. Le tableau se réfère au réel qu'il transpose selon des structures fixes. Du point de départ au point d'arrivée, l'équilibre et la mesure guident la forme. Leur ordre qui est logique, rassure le peintre.

Mais après 1945 (Bazaine est né en 1904) cet ordre progressivement s'estompe. La référence au réel qui était jusque-là unilatérale et chaque fois *une* dans le tableau, devient multiple et chaque fois aussi complexe, que ce soit dans les peintures de Bazaine, dans ses aquarelles, dans ses dessins. La logique est abolie. La composition devient cette « œuvre ouverte » dont nous parle Umberto Eco, elle se détourne de la forme fermée pour pénétrer dans le monde plus vaste du possible. Et c'est pour Bazaine la fin des structures qui étaient certitude. Son premier mouvement est alors de saisir avec la pensée la distance que le tableau parcourt. Il écrira ainsi les très pertinentes « Notes sur la peinture d'aujourd'hui », mais sa peinture a désormais choisi l'incertitude.* Si, entre autres, il s'élève contre l'art abstrait, c'est peut-être pour délimiter inconsciemment, d'un côté du

BAZAINE

par Dora Vallier

moins, l'étendue où ses œuvres se tiennent, étendue qui n'a rien pour le rassurer lui, le peintre habitué à dominer son œuvre. Au fond de lui il sait qu'il n'a pas cessé de se référer au réel. Il a même le sentiment de l'avoir approché comme jamais il n'avait pu auparavant. Or, cet état alambique dans lequel sa vision figurative est à son aise n'aurait pas été possible sans ce grand rodage des formes qu'a été l'art abstrait. Mais l'abstraction est aux yeux de Bazaine synonyme d'arbitraire. Et l'arbitraire est ce qu'il redoute le plus. S'il a accepté l'œuvre ouverte, s'il en a assumé l'incertitude, il doit à tout prix la protéger de l'arbitraire.

C'est là qu'apparaît la difficile tâche que cette peinture s'est assignée. Bazaine refuse que la création lui échappe

(son passé, sa lucidité s'y opposent) et en même temps, il demande à la forme et à la couleur une spontanéité qu'elles trouveraient plus facilement en échappant au contrôle de l'artiste, avec, bien entendu, les risques que cela comporte. Voilà pourquoi si telle ou telle autre partie de l'œuvre de Bazaine peut susciter des réactions divergentes, ses aquarelles et ses dessins réconcilient admirateurs et adversaires. Là où la rapidité de la technique et l'élan de l'exécution l'emportent, Bazaine à coup sûr parvient à exprimer ce que bien des jeunes artistes cherchent aujourd'hui et qu'il a lui-même défini mieux que personne: « Ce balancement intérieur d'une même forme entre deux explications possibles — (chacune d'elles s'arrachant à soi-même et acquérant un visage nouveau, fulgurant) — cet intervalle, cette fissure dont nous prenons — non sans malaise — une conscience aiguë, finissent par envahir l'objet, par se substituer à lui, elles deviennent sa réalité suprême, c'est en elles qu'il réalise son unité ».

* Editions Flourey, 1948; Editions du Seuil, 1953.



BAZAINE, Paysage gelé. 1951. 130 x 97 cm. Coll. L. G. Clayeux.

KEMENY

Depuis de nombreuses années Kemeny avait une santé fragile. Mais rien ne laissait prévoir à ses amis sa grave maladie puis sa mort. Dans le chagrin de la disparition d'un artiste qui nous était particulièrement cher et dont nous avons suivi avec affection l'évolution depuis son exposition en 1950 à la Galerie Mai à Paris jusqu'au triomphe du Grand Prix de Sculpture à Venise en 1964, nous avons au moins la consolation de savoir qu'il a connu la joie de ce succès ultime et la certitude de savoir que son œuvre, si longtemps méconnue, était enfin admise et consacrée.

Né en 1907 en Transylvanie, Zoltan Kemeny était donc presque sexagénaire au moment du Grand Prix de Venise. Il avait cinquante ans lorsque Paris commença à le connaître grâce aux expositions de reliefs à la Galerie Facchetti. Etabli depuis 1942 à Zurich, il lui faudra attendre 1957 pour devenir citoyen suisse et 1959 pour obtenir enfin une grande exposition dans sa ville d'adoption, au Musée des Beaux-Arts. En 1960, il obtiendra également une première exposition à New-York, Galerie Sidney Janis et pourra enfin, à cinquante-trois ans, abandonner son métier nourricier de rédacteur et illustrateur dans un journal de modes suisse pour se consacrer à son œuvre. Comme on le voit, la maladie atteignit Kemeny juste comme il commençait à vivre la vie dont il avait rêvé toute sa vie. La vie de Kemeny, si on la compare à la plupart de celles des autres artistes contemporains, est en effet pleine d'anomalies. Ce fils d'un chef de gare hongrois s'était initié dans son enfance à la peinture chez un naïf peintre d'enseignes, puis à seize ans, il était devenu ouvrier menuisier. En 1927, inscrit à l'Ecole des Beaux-Arts de Budapest, il s'initie aux grands mouvements d'art contemporains: cubisme, dadaïsme, surréalisme, constructivisme. Trois ans plus tard, il émigre à Paris et abandonne l'idée d'une carrière artistique, travaillant à des métiers artisanaux: dessinateur pour fer forgé, constructeur d'appareils d'éclairage, dessinateur de modes. Marié en 1933, il ne fera plus du tout de peinture pendant treize ans.



Kemeny. (Photo C. Cisventi).

Réfugié pendant la guerre à Zurich, l'isolement, peut être, l'amena à reprendre les pinceaux. Et l'ancien peintre d'enseignes, retrouva un style d'inspiration folklorique. Cette peinture attira l'attention de Jean Dubuffet dès 1946. Dans les années qui suivirent, Kemeny fut d'ailleurs influencé par Dubuffet, introduisant comme celui-ci des matériaux insolites dans sa peinture: sable, ficelle, cailloux, perles. Mais dès 1949 « l'art brut » de Kemeny commençait à trouver sa propre expression. Les tableaux-reliefs qu'il exposa en 1949 dans son atelier de Zurich, sous le titre LE JARDINIER ET SES AMIS, constituaient un véritable inventaire des matériaux possibles pour un artiste non-conformiste. Pour chaque ami imaginaire du Jardinier, Kemeny avait en effet utilisé le matériau adéquat, c'est à dire le cuivre repoussé pour l'orfèvre, des chiffons collés pour le chiffonnier, des herbes assemblées pour l'herboriste, de la terre pour le potier, des boutons pour le mercier, etc... Ce sont de semblables œuvres qui m'avaient particulièrement frappé à la Galerie Mai en 1950 où Kemeny exposait en compagnie de sa femme Madeleine. L'année suivante, Kemeny se lança dans une autre voie, récemment mise à l'honneur par le Pop'art et les groupes de recherches d'art visuel: les reliefs lumineux. La luminosité de ces reliefs sur fond de verre était soit obtenue par transparence, soit par lu-

mière électrique. Ces reliefs lumineux furent exposés en 1951 à la Galerie 16 à Zurich.

C'est en 1954 que, lassé de l'emploi des matériaux de rebut, il eut l'idée de puiser dans le répertoire des métaux neufs. Ces reliefs en métal (non pas ferraille, mais beau cuivre, bel aluminium, etc) étaient soigneusement composés comme des peintures. Par la suite, il en rehaussa certains par des bains de matières plastiques colorées. Ni peintre ni sculpteur, mais tenant à la fois des deux disciplines, il y avait dans Kemeny finalement, si l'on regarde avec attention son œuvre insolite qui ne paraît avoir ni père ni descendants, à la fois du peintre d'enseignes, du menuisier, du ferronnier, du graveur et de l'architecte. Toutes ces expériences avaient fini par susciter un style unique. Peut-être Kemeny avait-il gagné à posséder ce qui manque à tant d'artistes contemporains: une expérience humaine en dehors du monde strict de l'art. Ces dernières années, quelques architectes avaient compris que Kemeny était en train de façonner les hauts-reliefs pour un Parthénon de notre temps qui serait construit en acier et en verre. Il avait participé avec ses reliefs à l'expérience d'intégration des arts de l'Université de Saint-Gall et à l'Exposition Nationale Suisse. Mais surtout, il avait animé par un relief gigantesque, le hall du nouveau théâtre de Francfort.

Les reliefs de Kemeny forment une étrange symphonie de pliures, d'excroissances, de ravines, de pluies d'étoiles en T, de larmes de clous rouges, d'ondes de cuivre tranchantes comme des rasoirs, de géométries hallucinées, de cartographies de planètes inconnues, de minéralisations angoissantes. Ses « tableaux » (lui ne parlait jamais de ses « sculptures », il se considérait à un tel point comme peintre qu'il disait même « mes toiles ». Et il me disait aussi qu'il espérait un jour faire de la sculpture) se détachent du cadre en des apparitions inquiétantes. Ils sont autant de saillies, hors du mur. On les voit poindre, déborder, avec leurs arêtes tranchantes, leurs balcons, leurs encorbellements voluptueux. Ils ont des rehauts et des rondeurs, des allures de cames d'engrenage. D'autres se mettent à croître, à rayonner, à mûrir comme des cœurs d'arbres. Cher Kemeny, si présent toujours, par ses tableaux « pleins d'âmes ».

MICHEL RAGON.

LE CORBUSIER

Le 27 Août 1965 mourait en se baignant dans une petite crique de Roquebrune-Cap Martin, un homme de soixante-dix-huit ans dont le nom était le symbole de l'architecture moderne: Le Corbusier.

Né en 1887 à la Chaux de Fonds, en Suisse, et de son vrai nom Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier avait pris ce pseudonyme pour ses écrits. Mais ceux-ci eurent un tel retentissement, à partir de son livre *Vers une Architecture* (1923) qu'il ne signa plus autrement, ni ses tableaux, ni son architecture. Autodidacte, il serait néanmoins inexact de considérer Le Corbusier comme un architecte spontané. Ses aimables confrères lui ont pendant longtemps fait une réputation d' amateur à des fins que l'on devine, et lui disait par boutade qu'il était « peintre occupé d'inventer des formes conditionnées ». S'il n'était pas diplômé de l'Ecole des Beaux-Arts, il n'en avait pas moins étudié l'architecture dans la meilleure école qui soit, c'est-à-dire en travaillant chez des maîtres comme Hoffmann à Vienne, Behrens en Allemagne, Perret à Paris. C'est chez Perret qu'il apprit à aimer et à exalter le béton armé. En même temps, il avait rempli des carnets de croquis pris sur le vif à Istamboul, Athènes, Rome. Et il ne devait jamais oublier la leçon de l'Acropole.

Architecte toute sa vie l'après-midi, Le Corbusier fut toute sa vie peintre le matin. Son œuvre peinte est donc très abondante, et s'augmente d'œuvres de tapisserie, puis plus tard de sculptures réalisées par un artisan d'après ses croquis.

Comme si cette activité de peintre et d'architecte n'était pas suffisante, il la triplait par une œuvre d'écrivain également abondante. De 1920 à 1927, il publia avec Ozenfant et le poète Paul Dermée, une revue de combat L'ESPRIT NOUVEAU, et dans la collection l'ESPRIT NOUVEAU huit volumes dont le célèbre livre: *Vers une Architecture*, véritable manifeste de l'architecture nouvelle. Plus tard, il publiera en 1937: *Quand les cathédrales étaient blanches*, en 1939 *La Ville radieuse*, en 1946 *Propos d'urbanisme*, en 1951 *Le Modulor*.

On dit couramment que Le Corbusier a peu construit. Et il est bien certain que la France en fit un demi-chômeur sur le plan architectural, ce qui est proprement scandaleux et ce n'est pas



Le Corbusier. (Photo Pablo Volta).

le tour de passe-passe de la Cour du Louvre qui change quelque chose à cet état de fait. Mais si Le Corbusier a été totalement inemployé en tant qu'urbaniste (tous ses projets pour Paris, pour Alger, pour Saint Dié, pour La Pallice, ont été soit rejetés avec mépris, soit même pas du tout examinés par les autorités responsables) il avait, depuis l'ouverture de son agence d'architecture à Paris en 1924 et jusqu'à la guerre de 1939, réalisé pendant quinze ans un nombre appréciable d'œuvres: maisons individuelles à Paris pour Ozenfant, La Roche, A. Jeanneret, Lipchitz, Mietschaninoff entre 1922 et 1924; cité-jardin ouvrière de Bordeaux-Pessac entièrement préfabriquée en 1925; maison Savoye à Poissy, immeuble Clarté à Genève et Ministère de l'Industrie légère (Centrosoyus) à Moscou en 1930; asile de l'Armée du Salut à Paris, Pavillon Suisse de la Cité Universitaire et immeuble d'habitation de la rue Nungesser et Coli à Paris en 1931; Ministère de l'Education à Rio de Janeiro en 1936 (avec ses disciples Costa et Niemeyer, les futurs auteurs de Brasilia).

Privé de toute commande pendant l'occupation allemande, il reprit son activité après la Libération avec sa première œuvre vraiment spectaculaire, le prototype d'Unité d'Habitation de Marseille, qui a été repris depuis à Nantes-Rezé, à Berlin Ouest et à Briey

en Lorraine. Puis ensuite ce fut le plan d'ensemble et les bâtiments administratifs de la nouvelle capitale du Penjab: Chandigarh, l'église de Ronchamp, le Pavillon Philips à l'Exposition Mondiale de Bruxelles en 1958, le Couvent des Tourettes, le Visual Art Center de Boston aux Etats-Unis.

Mais il faut bien dire que l'amertume de Le Corbusier se justifiait par le fait que ses œuvres les plus importantes étaient restées à l'état de projet. L'Unité d'Habitation de Marseille elle-même, réalisation d'un de ses rêves de jeunesse, n'était qu'un élément de Ville Radieuse et donc une mutilation de sa pensée, une démonstration tronquée. J'ai connu Le Corbusier décoré, fêté, glorieux. En fait, c'était un homme terriblement seul, aigri, déçu. Seul comme l'était Nehru, son grand ami, qui le précéda dans l'au-delà. Il aura eu encore le grand mérite de se contredire dans sa vieillesse, en passant à une architecture tout en courbes, après avoir prôné pendant vingt-cinq ans l'angle droit absolu. Il aura su aussi ne jamais se laisser prendre aux pièges des honneurs, refusant par trois fois de créer un atelier à l'Ecole des Beaux-Arts et, en 1956, éconduisant ceux qui lui demandaient de poser sa candidature à l'Institut.

Il aura su rester jeune, non-conformiste, frondeur, et tourné vers l'avenir.

MICHEL RAGON.

LA VIII^e BIENNALE DE TOKIO

1965

PAR

W. ZANINI

P. ROUVE

M. THÉVOZ

G. BOUDAILLE

G. MARCHIORI

P. WALDBERG

La Biennale de Tokio, organisée par le journal « Mainichi Shimbun », a eu lieu en mai dernier avec la participation de 17 pays (490 œuvres de 272 pays, dont 179 japonaises). Les visiteurs de la Galerie Métropolitaine d'Art ont ainsi pu avoir une certaine vision d'ensemble des problèmes artistiques actuels. Beaucoup seront surpris de ce que la Biennale japonaise n'ait pas connu le même essor que les manifestations de Venise, de São Paulo, de Cassel, de Pittsburgh, de Ljubljana et de Paris. Les limitations de l'organisation plus que la distance expliquent ce phénomène. Tandis que Venise et São Paulo s'imposent par un nombre bien plus grand de concurrents, et les autres par un certain critère de spécialisation, Tokio n'a pas encore su trouver sa vraie personnalité. Cela tient en partie à des raisons d'ordre matériel. Seule la participation de l'Etat aux frais assurés actuellement par le « Mainichi Shimbun » ouvrirait de meilleures perspectives à la Biennale, qui a un besoin urgent de locaux mieux appropriés à ses buts. En effet, le bâtiment du Parc Ueno est peu hospitalier; son système d'éclairage est fatigant; sur ses murs en béton, les œuvres d'art luttent pour échapper à une atmosphère désolante.



POLIAKOFF (France). Peinture. Prix du Ministère des Affaires Etrangères.



Le Japon, l'Allemagne, l'Autriche, la Belgique, la Grande Bretagne, la France, l'Italie, l'Espagne, le Portugal, la Suède, la Suisse, la Yougoslavie, l'URSS, les Etats-Unis, le Brésil, l'Inde et la Corée ont participé à l'exposition. Parmi les pays étrangers, la France a présenté l'ensemble le plus complet: trois divisions exposant des œuvres de peinture et de sculpture et une salle entièrement consacrée aux gravures de Picasso. Les responsables de la sélection française ont obéi à des critères très souples, admettant autant de figuratifs que d'abstraites, mais ils n'ont envoyé que des artistes déjà célèbres: Poliakoff (prix du Ministère des Affaires Etrangères), Manessier, Soulages, Tal Coat, Max Ernst, Hartung, Schneider, Masson, Ubac, Belin, Cottavoz et Aizpiri, et n'ont pas cherché à révéler de nouveaux talents. Chez les sculpteurs, dont les œuvres, presque toutes de petites dimensions, étaient, pour des raisons d'espace, groupées avec celles des Japonais, les meilleures tendances de Paris étaient représentées: Stahly (un des prix), Hadju, Gilioli, César, Penalba, Roël d'Haese, Ipousteguy, Hiquily, Delahaye, Cardenas et

Cascella. Ce groupe raffiné et prestigieux était complété étrangement par la rude présence des « hommes aux chapeaux » de Kosta Alex.

La participation des Etats-Unis fut bien plus discrète et même pauvre. Les jaillissements de couleurs parfaitement contrôlés et incrustés de thèmes figuratifs de Paul Jenkins dominaient la salle. Quelques autres artistes avaient été réunis pour montrer les alternatives de la peinture américaine actuelle: Richard Lindner, porte-parole du Pop' Art, George Ortman sur le plan de la géométrie emblématique; Alfred Jensen, abstrait quelque peu constructiviste dans le domaine de la couleur chargée d'émotion, et Richard Anuszkiewicz, qui recherche la composition des tonalités vibratiles et ses effets les plus excitant pour le nerf optique. Ils n'ont remporté aucun prix.

Chez les Japonais on a remarqué la continuité d'un effort généralisé vers le mûrissement d'un art qui écarte toute dichotomie entre traditionalisme national et internationalisme. Ce qui ne justifie pas, chez beaucoup d'artistes,



STEFEN GILBERT (Angleterre). Structure 26 A. Prix du Ministère de l'Education.

HANS STAUDACHER (Autriche). Poésie objective. Prix du Journal Mainichi.



l'adoption des manières occidentales, ni, non plus, la persistance d'un certain esprit étroit s'appuyant sur des traditions locales non renouvelées. Ces traits caractérisent d'ailleurs les différentes formes de vie de ce pays.

Dans une liste restreinte des valeurs que nous avons le plus appréciées, nous notons le peintre Shiraga, expressionniste-abstrait, auteur de compositions monumentales aux coloris pâteux et gais, qui n'hésitait pas à faire des gesticulations, en se servant de ses pieds pour peindre, debout sur la toile, le corps suspendu par une poulie. Le jury lui a donné une mention. Kawabata, qui habite les Etats-Unis, fait penser à Newmann avec son espace silencieux coupé par un trait de lumière en diagonale, mais plein de finesse orientale. A cette synthèse spirituelle appartiennent également la peinture primitive de formes-symboles de Yoshiwara, la verve graphique de Tsutaka et la délicate figuration de Tabuchi.

Du côté de la sculpture, plusieurs artistes japonais supportaient la comparaison avec la production occidentale. Dans la pierre, où ils comptent avec une tradition qui remonte à la haute antiquité, comme dans le fer et d'autres matériaux plus modernes, ils révèlent une créativité diverse et incisive. Mukai, Bushiri Mori, Takahata et Nagaro étaient absents, mais d'autres ar-

tistes tels que Kimura, qui réunit les influences du sensualisme d'Arp à ses intuitions d'oriental et qui a mérité un prix, Azuma, Hosokawa, Inoue, Takata, Tsuchitani, et le talentueux Seji Shimizu, ont présenté leurs travaux. Une certaine sculpture occidentalisée, fidèle aux programmes des « Beaux-Arts », brisait l'harmonie de l'ensemble. La Grande Bretagne avait préféré envoyer un groupe homogène de sculpteurs fidèles à l'idéal constructiviste, qui ont retrouvé Mondrian par l'intermédiaire de Pasmore. Un certain « brio », caractère habituel des manifestations britanniques aux rencontres internationales, compensait la discrétion de leur présence, et a valu un prix à Kenneth Martin. Les autres exposants anglais furent Mary Martin, Anthony Hill, Stephen Gilbert, et Gillian Wise. L'Allemagne a présenté le lauréat de la III^{ème} Biennale de Paris, Horst Antes, un figuratif qui tire profit des traditions expressionnistes et cubistes dans sa composition de lignes dures et statiques, ce qui nous paraît maintenant moins « nouveau ». Kuchenmeister possède une réelle « force d'image »,

WESLEY DUKE LEE (Brésil). Peinture. *Prix International.*



mais manque de générosité émotionnelle. Brunnig, Wind et Mavignier, prisonniers du même problème de lumière qu'il y a dix ans, complétaient la sélection.

L'Italie n'a pas semblé se soucier de montrer une salle qui fût du niveau de ses participations habituelles à d'autres biennales. Les trois artistes envoyés semblaient s'annihiler réciproquement: Enzo Brunori, Turcato et Dorazio; ce dernier avait dû rassembler en hâte ses tableaux, toujours de petit format et de valeur inégale. Les autres représentations européennes n'ont guère modifié le panorama.

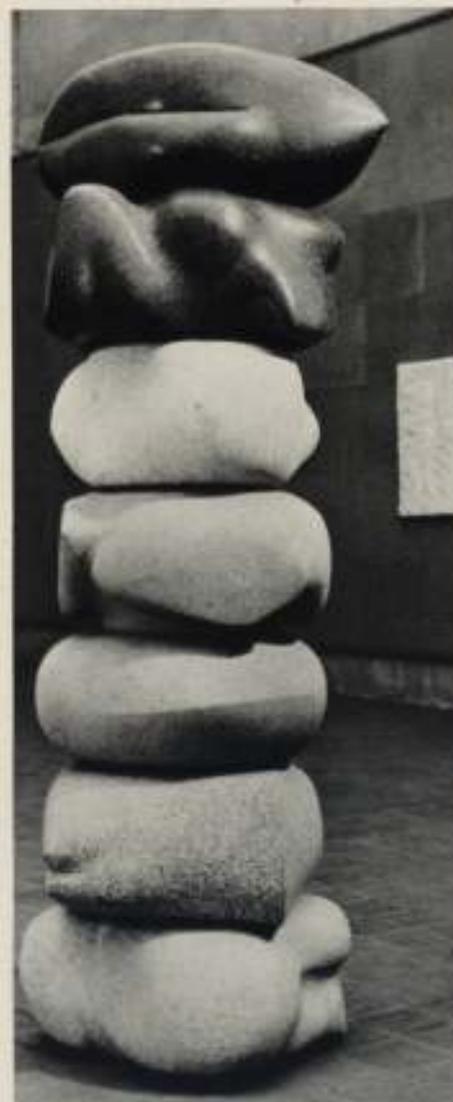
En dehors du Japon, il n'y avait que deux pays asiatiques, ce qui est peu pour une manifestation née d'une initiative extrême-orientale: la Corée, avec le sculpteur surréalisant Hyo-Chong Yoon, et l'Inde avec le peintre Shanti Dave (prix « Mainichi Shimbun »), qui s'exprime dans une matière dense et sensible.

Le Brésil était représenté par trois artistes de São Paulo: Fernando Odriozola, Maria Helena Chartuni et Wesley Duke Lee. Ce dernier offre sans doute une contribution nationale au phénomène figuratif international; il a été récompensé par le prix de la « Japan International Art Association ».

WALTER ZANINI.

◁ STAHLY (France). *Prix de la ville de Tokio.*

KENTARO KIMURA (Japon). *Prix de la* ▷ *meilleurs oeuvre.*



LA GRAVURE À LJUBLJANA

Depuis dix ans Ljubljana a choisi d'être le miroir des permutations de la gravure contemporaine: sa Biennale assemble des œuvres qui ne se ressemblent pas, oppose les saillies à l'immobilité, retrace le cheminement d'une modalité visuelle trois fois dénigrée. Pour le public, la gravure continue d'être un art mineur; pour l'artiste, elle n'est souvent qu'une occupation marginale, un passe-temps bien plus qu'un engagement. Et quant à la critique, elle l'exile tout bonnement du domaine privilégié de l'art: elle n'accède à la gravure que par l'escalier de service de la technologie. Paresseuse et nonchalante, elle s'obstine à perpétuer une démarcation surannée, fondée sur les contingences de la production et non pas sur l'immanence du produit. Hypocritement on magnifie le Faire aux dépens de l'Être. On bannit l'art qui est obscurité révélée pour ne s'en tenir qu'à la technique qui est tout au plus évidence obscurcie.

Or, le grand mérite de Ljubljana est la revendication de l'honneur artistique de la gravure: les expositions qu'elle organise constituent une véritable réhabilitation. A l'étendue horizontale de cette dernière Biennale qui présente trois cent quatre-vingt-treize artistes fait pendant la descente verticale au cœur même de la gravure. Si bien que tous, y compris ceux qui auraient été tentés de glisser en surface, cataloguant selon l'usage de jadis les manipulations de la matière, se voient forcés à méditer sur le dépassement de la matière.

L'œuvre d'art ne se justifie que par ce dépassement qui progresse le long de sentiers inaccessibles à la logique. Se place-t-on à une telle profondeur de la communication essentielle, la plaque ne diffère en rien de la toile: l'une et l'autre baignent dans la même lumière qui est à la fois aube de l'œuvre et premier matin de l'esprit.

Certes, il ne s'agit point d'une illumination uniforme: bien des images demeurent enveloppées d'obscurité — les unes, parce qu'elles n'ont pas encore réussi à s'en dégager; les autres, parce qu'elles ont toujours été réfractaires à ces éclairs surgissant du fond insondable de l'être. Toute l'évolution de la gravure pendant les dix dernières années, ainsi que les œuvres successivement exposées à Ljubljana l'attestent et le manifestent, se situe entre ces deux silences: l'un provisoire, tendu dans l'attente d'une articulation qui soit aussi révélation; l'autre im-



JAMES GUITET (France). Gravure n° 5 de « Les rêveries de la matière ».

muable, figé dans la pérennité d'un mutisme qui est une tare de naissance. C'est davantage vers cette imagerie incapacitée par sa constitution même de s'énoncer, que tendait la première Biennale de Ljubljana, celle de 1955, et cela non pas à cause de la prédominance figurative dans les envois. Les quelques œuvres plus libres qui s'y étaient faufilees relevaient plutôt du maniérisme abstrait, aussi stérile que tout réalisme d'imposition. Elles aussi réduisaient l'être au paraître et dénonçaient la douloureuse aphonie de ces formes qui flottaient en surface même lorsqu'elles essayaient non pas à reproduire la réalité, mais de produire une réalité. Favorsky et Severini, Léger et Lardera, Zadkine et Stainton-Blair, ceux qui s'inclinaient devant le visible et ceux qui le brisaient pour le ressusciter ensuite « dans un certain



BERNIK JANEZ (Yougoslavie).
Gravure, 1965.



SCHUMACHER (Allemagne). Eau-forte en couleurs, 1964.

ordre assemblé», tous paraissent frappés d'interdit dans l'ordre du spirituel. Et pourtant cette première Biennale était d'une importance capitale: elle faisait le bilan de l'état de la gravure qui était au point mort. Elle mettait à nu l'épuisement de la génération née avec le siècle — mais elle n'en présentait pas encore la relève. Ce qui était plus grave, elle n'indiquait pas la direction d'où aurait pu s'annoncer

CELIC STOJAN (Yougoslavie). Eau-forte en couleurs, 1965.



le renouveau. Impitoyable étalage de l'impasse où languissait un art sans profondeur, la Biennale de Ljubljana, à ses débuts, dénonçait bien haut le malaise de la gravure — et c'était son mérite, même si elle ne prescrivait aucun remède. Le cri d'alarme était donné et il avait l'accent d'un cri de désespoir.

Deux ans plus tard, pourtant, les premières lueurs du salut paraissaient — indécises encore, vacillantes, perceptibles dans l'incertitude des jeunes bien plus que dans l'assurance des maîtres. Quoique Picasso, Villon, Laurens et Arp fussent cette fois les vedettes, c'est les recherches d'artistes inconnus comme le Yougoslave Celic et le Brésilien Chaves, l'Anglais Clarke et le Suisse Honegger qui remettaient en question non pas les modalités techniques, mais les assises ontologiques de la gravure. Aux inventaires réalistes du visible, aux avatars formalistes du visuel, ils opposaient un sourd désir de dimensions autres, de quelque chose qui dépassât la perception pour investir l'œuvre de résonances plus amples et plus profondes.

Le grand prix de cette Biennale devait aller à Henri-Georges Adam pour son burin « Nervures », articulation laconique mais éloquente de ces angles à lame de rasoir qui, dans « Les désastres de la guerre », exposés à Ljubljana en 1955, balbutiaient à peine, submergés et étouffés par une cohue de configurations. La gravure retrouvait son souffle: on ne composait plus, on posait un signe riche en résonances parce que lourd de mystère, tout comme le sphynx avait posé sa question à Oedipe. La gravure renaissait parce que les graveurs avaient senti que ce qui les avait entravés n'était pas une carence d'invention formelle, c'était une crise de sémantique visuelle. Aussi, afin de contrecarrer l'insignifiance des formes prêtes à se livrer — et totalement — au premier coup d'œil, fallait-il aller au delà de l'œil, réexaminer et revaloriser le rapport entre le signe et le signifié, réduire la forme pour en élargir le contenu, resserrer le visible pour dégager l'invisible.

La gravure se prêtait admirablement à cet enrichissement du signe qui allait de pair avec sa décantation visuelle: à la médiation du procédé se greffait la méditation de l'artiste. Et les résultats que Ljubljana eut à enregistrer furent remarquables: le Slovène Bernik, magicien de l'alphabet cyrillique, cryptographe de l'histoire ou plutôt de ce résidu de l'histoire devenu sensibilité héritée, complexe inextricable, actualité du révolu ressenti à la fois comme une chaîne et comme une délivrance; le Français Guitet, analyste de l'incarnation, dompteur du chaos qui rend la matière inerte et ordonna-

teur du désordre qui harcèle l'homme, presque un Mondrian du subconscient; et enfin Rauschenberg lui-même, touffu et confus comme il est, ne s'obstine-t-il pas à surpeupler d'allusions significatives ses assemblages grouillants où les juxtapositions formelles sont toujours en fonction des contrastes référentiels? La gravure avait retrouvé son langage. C'est ce que l'on constate encore mieux à la Biennale de cette année qui couronne dix ans d'efforts inlassables: la gravure ne craint plus la concision et la nudité du signe, inversement proportionnelles à l'éloquence et à l'ampleur du signifié. Les prix décernés à Emil Schumacher et Stojan Celic le confirment et même les effusions du Pop'Art le prouvent: hurlant sans cesse, mais en sourdine, ces forains de l'art s'évertuent, eux-aussi, à signifier à leur façon. Certes le grand prix décerné à Vasarely semble trancher sur ce fond commun d'aspirations qui visent, sinon à l'intériorité du moins à la signification. « Régie par la plus extérieure des déterminations, la quantité », la dévotion de Vasarely au miroitement des apparences paraît la négation même de ce recueillement formel qui est gage d'intériorité et source de signification. La mesure annule l'être. Et pourtant qui dit nombre dit aussi chiffre — allusion et non description, signe et non calque. Symbole de la quantité, le chiffre est en soi qualité. Mesure du réel, il est abstraction. Pourquoi alors, au lieu de concevoir l'optique comme une soumission à la perception, ne la concevrait-on pas comme un dépassement du perceptible? A ce moment-là, la fusion entre le perçu et le percevant, seuil de l'absolu offert au libre arbitre de la sensibilité individuelle, ferait — ou tout au moins, pourrait faire jaillir les premiers rayons d'une signification enfin dévoilée, d'un mystère enfin déchiffré par le jeu même des chiffres. L'œuvre de Vasarely n'est peut-être pas aussi insignifiante qu'on est porté à croire. Il se peut qu'elle n'exprime pas des concepts, mais — pour nous en tenir au chapitre et au verset de Hegel — « rend évident l'auto-développement du concept qui, une fois extériorisé dans la forme, s'aliène de soi-même. Toutefois, l'esprit a le pouvoir de se reconnaître dans cette forme aliénée, de s'appréhender dans cet autre soi-même — ce qu'il fait en transformant cette forme aliénée en pensée et la ramenant ainsi à soi-même. » Si Vasarely figure au palmarès de la Biennale de Ljubljana, ce n'est guère parce que celle-ci a quitté sa voie royale pour suivre la mode du jour. La Biennale fait son chemin qui n'est pas celui de la mode. Il se peut bien que de temps à autre elle la croise. Mais alors elle la creuse et elle l'éclaire.

PIERRE ROUVE.

LA II^e BIENNALE DE LA TAPISSERIE À LAUSANNE

René Huyghe a-t-il raison de considérer l'actuelle renaissance de la tapisserie comme « le principal événement de l'art contemporain »? C'est à Lausanne qu'il faut en juger, au Palais de Rumine, qui abrite tous les deux étés la *Biennale internationale de la tapisserie*, organisée par le C.I.T.A.M. (Centre international de la tapisserie ancienne et moderne). Sous l'impulsion de son président Jean Lurçat, le Citam s'est consacré depuis 1961 à un travail de documentation et d'information, et surtout à l'organisation de ces vastes panoramas de la tapisserie mondiale. Cette fois-ci, la 2^e Biennale a déjà pris une ampleur surprenante, puisqu'elle a réuni les envois de 25 pays et de 86 artistes. La diversité, la disparité même des tendances témoignait de la vivacité d'un art qui, au début de ce siècle encore, paraissait avoir décliné. On connaît la raison de ce déclin: victimes de la hiérarchie idéaliste et bourgeoise des arts en fonction de leur immatérialité, les tapissiers du XIX^e siècle imitaient la peinture, amenuisaient le grain à l'extrême et multipliaient les tons pour retrouver le brillant et le fondu de la pâte; ils cherchaient même à créer des effets illusionnaires de glacis et d'empâtements.

Une négation aussi aberrante des qualités propres à la laine n'était plus à la 2^e Biennale que l'exception. Est-ce un indice: après quelques jours d'exposition, les écriteaux « Ne pas toucher » proliféraient? Les tapisseries d'aujourd'hui appellent en tout cas la carresse du regard, sinon de la main. Elles acquiescent sans complexes à leur chair laineuse, et vont même parfois jusqu'à s'y dévergondier. De plus en plus le cartonnier et le lissier ne font qu'un: l'artiste tisse lui-même sa tapisserie, attentif aux suggestions de la technique et du matériau, faisant corps avec le métier. Ce serait encore peu de dire que la tapisserie a retrouvé sa personnalité: certaines œuvres, présentées notamment par la Hollande, la Suède, la Pologne et la Yougoslavie, ont un caractère franchement expérimental, comme si la tapisserie se livrait à une exploration fiévreuse de ses moyens d'expression. On se félicite, à ce propos, de l'assouplissement du règlement, qui admettait cette année des techniques comme le canevas, la broderie ou l'assemblage, pourvu qu'elles eussent un caractère mural. L'envoi le plus important — du moins quantitativement — est celui de la France, qui reste fidèle à la technique

de la haute et de la basse lisse. Les manufactures des Gobelins, d'Aubusson et de Beauvais ont traduit dans la laine avec une insurpassable maîtrise les cartons de *Prassinos*, d'*Arp*, d'*Adam*, de *Vasarely* ou de *Soulages*, qui s'expriment tous dans le langage de la laine et du tissage, bien qu'ils aient adopté tardivement cette technique. *Lurçat* ne se détourne pas de la voie royale qu'il a ouverte à la tapisserie moderne: l'œuvre qu'il présentait cette année est une nouvelle fête cosmique d'astres, de coqs solaires, de plantes découpées en flamèches qui allument sur le mur un joyeux incendie de laine. L'action de ce grand novateur sur les peintres-cartonniers français n'a pas été contraignante mais libératrice: la juxtaposition spectaculaire des œuvres de *Vasarely*, de *Prassinos* et d'*Arp* manifeste assez la diversité des styles.

L'abstraction domine cette année, et semble répondre naturellement à la vocation murale et décorative de la tapisserie. C'est sans doute la raison pour laquelle elle est favorablement accueillie par un grand public généralement réfractaire à la peinture non-figurative, comme le remarquait *Prassinos*. Cet artiste paraît avoir maintenant trouvé dans la tapisserie un mo-

SOULAGES (France). Composition.





MAGDALENA ABAKANOWICZ (Pologne). Tapisserie 29, Desdémone, 295 x 420 cm.

yen d'expression à la mesure de son tempérament baroque: la laine donne à ses éclatements de formes une intensité et à ses harmonies de rouges une incandescence dont l'huile serait bien incapable. *Soulages* provoque un choc visuel en faisant exploser de gigantesques taches noires sur une nappe laiteuse. On ne saurait lui reprocher d'avoir demandé au lissier le fac-similé d'une peinture, car il semble avoir joué délibérément sur le paradoxe: ses signes fulgurants, jetés sur le carton à la vitesse de la brosse, gagnent, à être pris dans la laine, une évidence troublante.

Ce sont surtout les Hollandais qui semblent se préoccuper de l'intégration de la tapisserie dans l'architecture. Ils renoncent à toute composition figurée et mettent en évidence la structure orthogonale de la trame et de la chaîne, qu'ils laissent apparente. *Wilhelmina Fruytier* organise des contrastes de matériaux et laisse voir le mur par des ajours. Comme les édifices modernes, la tapisserie tire un parti expressif de sa matérialité et de ses structures franchement affirmées; il serait aberrant de ne lui concéder qu'une fonction décorative, alors qu'elle représente déjà en elle-même une architecture autonome qui secrète son propre espace; l'édifice doit en quelque sorte l'envelopper pour s'y réfléchir. Les architectes croient trop souvent réaliser une synthèse des arts en faisant simplement appel à l'artiste une fois la construction achevée pour animer quelque surface morte prévue pour lui.

L'envoi de la Pologne, composé des œuvres de sept artistes, a été particulièrement remarqué, plus encore que

dans la Biennale précédente. Il faut dire que la tapisserie connaît dans ce pays un extraordinaire renouveau. Depuis l'après-guerre, des Ecoles nationales ont été créées à Varsovie et à Cracovie; les lissiers s'y livrent à des recherches d'une audace surprenante. Ainsi, c'est à l'Atelier expérimental de Varsovie que *Magdalena Abakanowicz* a elle-même tissé la « Tapisserie 29 Desdémone », qui a fait sensation. L'artiste s'interdit résolument toute séduction picturale et tente de réconcilier la tapisserie avec sa matière, qui est de nature essentiellement tactile; elle utilise aussi bien de la laine brute ou

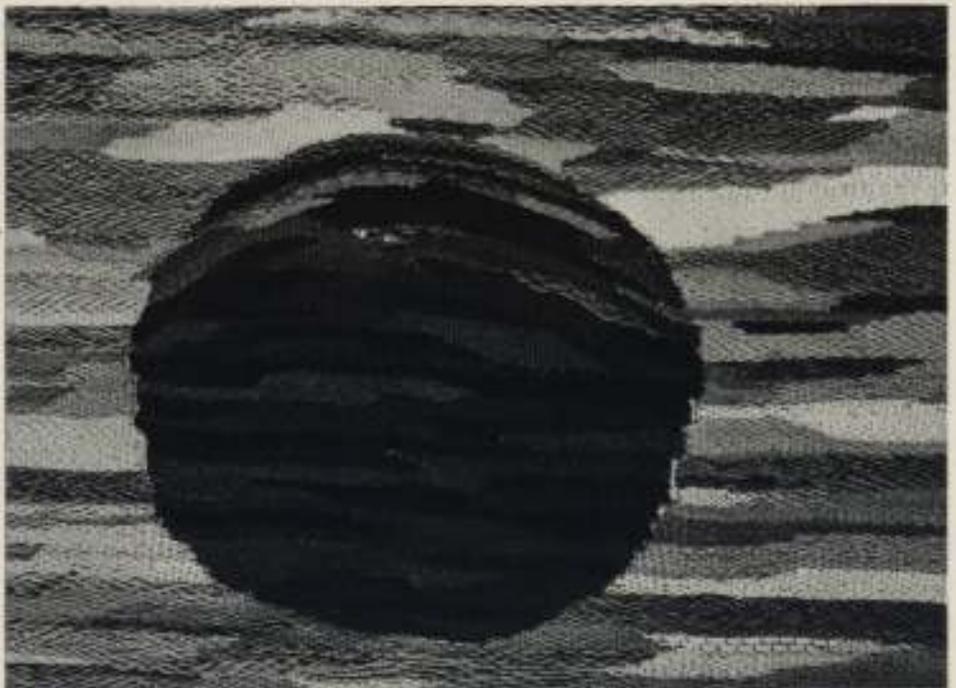
filée, de la soie, des lacets et même des crins de chevaux en touffes; elle varie très librement le tissage. La composition paraît n'avoir été conçue que pour opposer brutalement les matériaux en une sorte de sociodrame qui les exaspère jusqu'à leur faire avouer leur intimité la plus secrète. C'est un art brut, sauvage, charnel, à l'extrême opposé de celui des Gobelins.

Il faudrait encore parler d'autres envois, de celui de la Suède, par exemple, libre de toute tradition, qui ouvre à la tapisserie une voie originale orientée vers les recherches des ensembliers et des architectes d'intérieur. Qu'il suffise de relever la multiplicité des courants. La tapisserie connaît une nouvelle jeunesse, et comme tous les arts vivants, elle se nourrit d'échanges et d'oppositions; aussi la Biennale répond-elle à un besoin. Comme l'a écrit René Berger, directeur-conservateur du Musée des Beaux-Arts de Lausanne, dans la préface du catalogue: « A une époque où la vitesse et l'abondance des informations risquent de provoquer (et provoquent) des malentendus, des conflits, il est bon que des « vocables de laine », tissés fil à fil, maintiennent une tradition et, en la prolongeant dans notre vie quotidienne, nouent des rapports d'harmonie. Ainsi du grand discours inscrit aujourd'hui aux cimaises du Musée, dont nulle traduction n'est requise, et dont le sens s'épanouit dans la délectation ». Ignorant toute frontière, la Biennale a pour le public la valeur d'un bilan international; mais surtout, elle est pour les artistes l'occasion d'une confrontation vivante et féconde.

MICHEL THÉVOZ.

Le Musée Cantonal de Lausanne organise cette année, de Juin à Septembre 1966, le 2ème Salon International des Galeries Pilotes.

WILHELMINA FRUYTIER (Hollande). Soleil, 1964. 290 x 400 cm.



LA IV^e BIENNALE DE PARIS

La IV^e Biennale de Paris a marqué un nouveau pas dans son évolution. La peinture n'y règne plus en maître. Si elle continue d'y occuper la plus grande surface, c'est en raison de sa nature qui exige des kilomètres de cimaise pour se déployer sous nos yeux. Mais désormais, tous les arts y ont leur place, et la Biennale de Paris semble en voie de devenir le lieu international de rencontre de tous les jeunes créateurs, peintres et sculpteurs, mais aussi musiciens, cinéastes et gens de théâtre, sans parler de la télévision qui accapare tous les arts. Mais c'est là un autre sujet qui fut le thème d'un colloque passionné.

En effet, en 1965, la salle la plus fréquentée ne fut pas une salle de peinture ou de sculpture, mais l'auditorium, lieu de rencontre par excellence qui « fonctionna » tous les jours sans interruption pendant cinq semaines de quinze heures à vingt-trois heures. S'y succédaient des programmes de télévision, de films d'art ou sur l'art, des lectures à haute voix de pièces de théâtre et de poésie, des colloques, des programmes de musique enregistrée, des jeunes virtuoses, des concerts de jazz, et enfin tous les soirs à vingt-et-une heures les représentations d'un théâtre d'essai dont les débuts s'avèrent prometteurs. Sur écran panoramique total (360 degrés) de l'appareil conçu par Pierre Faucheu et baptisé « cyclotone », les concurrents purent donner une vue complète et exacte de leur maquette de travaux d'équipe tandis qu'un accompagnement enregistré diffusait un commentaire explicatif ou une musique appropriée.

Parmi les projets présentés, la Grande Bretagne prit, une fois de plus, une place de choix avec une « Architecture fantastique » due à trois frères et une sœur (David, Derwent, Stuart et Yvonne Wise) et le « Labyrinthe optique » de B. de Orfe, Robert Meadows, David Porter et Christofer Richardson. Pour la France, c'est le projet le plus audacieux, le « Miasto » (étude d'une ville) de Bezou, Darnaud, Lefebvre et Zandfos qui fut récompensé tandis que



GRANDE BRETAGNE. Architecture fantastique. *Prix de la Ville de Paris.*

recevaient une mention « l'Espace-Mêlée », ingénieux complément d'un stade de rugby et le « Lieu de rencontre » dont la conception architecturale mériterait d'être retenue pour l'édification d'une maison de la culture.

Je n'aimerais pas qu'un de mes confrères étrangers l'écrive, mais force m'est de reconnaître que la section française, pour importante en nombre qu'elle fût, demeurerait assez décevante à la fois par la rareté des œuvres de grande qualité, et par une multiplicité qui confinait à l'incohérence. Ce caractère négatif tient à son organisation. La section française, en effet, est la seule à ne pas posséder un commissaire général responsable mais trois jury qui opèrent successivement et séparément. Conçue dans l'anarchie, elle ne peut que refléter la diversité des options qui président à sa naissance, malgré les efforts de Jacques Lassaigue pour mettre un peu d'ordre dans l'accrochage. Se firent néanmoins remarquer des artistes déjà signalés par le Prix Lefranc



FRANCE. Projet Masto. *Prix des travaux d'équipe.*



ALLEMAGNE. Mack. *Prix de la Biennale de Paris.*

de Cheval-Bertrand, bien que placés dans un lieu de passage furent, hélas, mal vus. Leur réussite n'en demeure pas moins la preuve de leur valeur. Pour la sculpture, la salle Charpentier, lauréat 1963, fut le centre d'attraction d'un ensemble d'une qualité supérieure à la moyenne dominé par Dyens, Patkai et Berrocal.

Les sections étrangères plus homogènes ne dégageaient cependant pas toutes l'impression de vigueur et d'élan qu'on attend généralement de la jeunesse. La salle suisse toute blanche, la salle hollandaise entièrement dans l'esthétique du groupe de Stijl montraient à la fois esprit d'équipe et conformisme. L'absence de la section soviétique, dans la mesure où elle aurait été dans le même esprit que les autres sélections officielles aux grandes manifestations étrangères, ne créa aucun vide. Celle de la section des Etats-Unis est autrement

Iqbal Geoffrey (Pakistan), de Mohamed El Din (R.A.U.), de Cherkaoui (Maroc), etc. Mais à quoi bon énumérer des noms. Il est plus important de signaler que si les jeunes artistes de ces pays semblent parfaitement au courant des esthétiques dominantes en Europe et aux Etats-Unis, ils semblent avoir à cœur de ne pas renier certaines traditions nationales, de trouver une synthèse qui leur permette d'exprimer dans un style international des émotions personnelles et originales.

Cette rencontre passé-présent est typique de l'art japonais actuel représenté ici par Nobumichi Kondo et Shoichiro Mori, entre autres. La peinture anglaise, elle, semble avoir trouvé un nouveau souffle avec un style que j'appellerai « pop » par commodité mais qui est bien à elle, ne serait-ce que par son humour. L'Europe continentale montre sa vitalité avec le sculpteur autrichien Roland Goeschl et le peintre Hermann Painitz, l'Allemand Mack. En revanche, le néoarchaïsme de la section italienne déçut tous les visiteurs. Si l'URSS était absente, une des sensations de la Biennale fut le courant de liberté qui souffle chez les jeunes de la plupart des démocraties populaires, sauf la Hongrie et la Pologne dont les envois marquent une stagnation. En Tchécoslovaquie, Dlouhy et Vesely donnent libre cours à une veine baroque et lyrique; en Roumanie, même élan lyrique et coloré avec Setran; comme en Yougoslavie avec Velickovic entre autres.

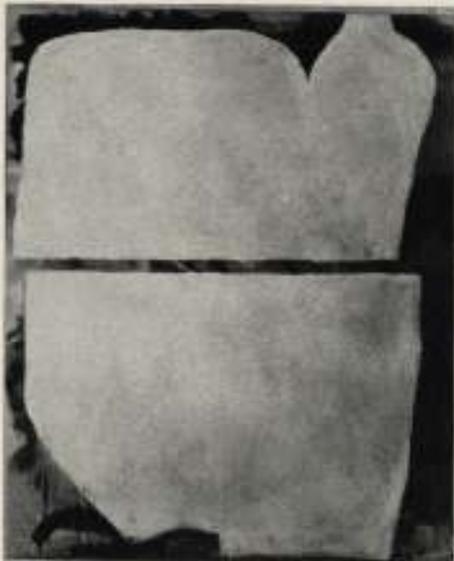
Encore est-il difficile de porter un jugement définitif sur des œuvres exécutées pour la plupart à moins de trente ans et souvent à vingt-cinq. Ce rajeunissement des exposants est gage d'une riche moisson future.

GEORGES BOUDAILLE.

comme Daniel Buren et Juan Romero mais aussi Loïc Dubigeon, Walter Strack, Zenderoudi, Ado, Teyssier, tous dans des styles très différents qui vont de la géométrie au lyrisme informel en passant par l'expressionnisme et un certain primitivisme.

La meilleure part de la Section Française fut, sans conteste, les grands panneaux dont le hall et l'escalier principal furent habillés par les huit peintres désignés par les jeunes critiques. Le lyrisme monochrome d'Ivackovic et de Skira, les rythmes colorés de Rouan, la composition savante de motifs naïfs

FRANCE. Buren. *Prix de Peinture.*



regrettable, d'autant qu'elle semble due à un mouvement d'humeur incompréhensible.

Ces circonstances ne firent que mettre en valeur le développement de l'art moderne dans ce que les chroniqueurs politiques appellent le « tiers monde ». Les envois des pays d'Amérique du Sud, du Moyen-Orient et d'Afrique monopolisèrent l'attention, même si le palmarès ne reflète qu'imparfaitement leur essor. Le pop' du Brésilien Antonio Dias, primé, me semble moins prometteur que les recherches du Mexicain Messeguer, de l'Uruguayen Nelson Ramos, du Vénézuélien Edgar Guinand, d'André Rakotoson (Madagascar), de Gautam Vaghela (Inde), de

FRANCE. Claude Vedel.



TCHECOSLOVAQUIE. Vézely. *Prix de la critique.*

PANATHÉNÉES DE LA SCULPTURE MONDIALE

Le but principal de l'exposition internationale de sculpture d'Athènes était de donner une idée assez complète de l'évolution historique de cet art, de Rodin à Marino Marini, dans un cadre extraordinairement suggestif, et même fascinant: la colline de Philoppapos qui s'élève, couverte d'oliviers, en face de l'Acropole. C'était bien sûr, s'exposer au risque de superposer le caractère décoratif — la mise en scène — de l'exposition à son caractère éminemment didactique, pour un vaste public de Grecs et d'étrangers. Il n'est pas douteux en effet que l'Acropole et le Parthénon constituent un ensemble tellement prestigieux qu'il ne puisse servir *seulement* de fond à la sculpture moderne. Et il est tout aussi vrai que pour former un jugement objectif sur Brancusi ou sur Moore, sur Arp ou sur Laurens, il n'est nul besoin d'une confrontation avec l'art grec du VI^{ème} ou du V^{ème} siècle, avec Phidias ou les anonymes sculpteurs des frises du Parthénon. On avait voulu au contraire montrer, à Athènes, une exposition qu'on aurait pu aussi bien voir à Florence ou à Syracuse, avec le souci de commencer en Grèce une entreprise d'information et, donc, de démontrer la continuité d'un art qui a connu, au XX^{ème} siècle, une nouvelle Renaissance. Pour des raisons évidentes on a dû procéder à une sélection sévère, afin de distinguer, dans les formes inventées, les valeurs absolues, des valeurs relatives, nées des formes originelles, et qui appartiennent à un véritable tissu culturel.

On a donc prononcé des jugements qui se veulent historiquement valables, et c'est sur ces bases qu'a été organisée l'exposition. On a tenu compte des éléments innombrables qui contribuent à créer la vision originale d'une personnalité artistique, en les analysant dans une perspective critique qui permette de les situer dans le style d'une époque et d'une civilisation. L'art moderne a la même vitalité que l'art antique, même s'il obéit à des schémas visuels différents et se construit selon des procédés et avec des matériaux absolument nouveaux.

Les exemples d'une telle vitalité sont multiples (et nous avons voulu les arrêter au seuil de l'expérimentation contemporaine, aujourd'hui encore dans une phase de recherche), mais ils sont



LAURENS. Amphion. n° 4/5, 1937. Haut: 227 cm. (Photo R. Essen).



MIRÓ. Femme. Céramique. 50 x 90 x 35 cm.

toujours profondément significatifs, de Arp à Picasso, de Giacometti à Ernst, de Calder à Marino Marini, de Max Bill à Moore (pour citer seulement les artistes vivants); et qu'il soit légitime de parler d'un profil historique de la sculpture moderne, c'est ce qui est ressorti avec évidence de la confrontation des œuvres individuelles, même en faisant abstraction du cadre où elles étaient placées à Athènes. On a eu ainsi la confirmation du fait que le tracé de l'évolution historique de la sculpture moderne (tel qu'il se dégage des textes les plus connus des autorités en la matière que sont Read et Carola Giedion, Trier et Seuphor, Francastel et Jaguer) était pleinement justifié.

Il s'agit là d'une confirmation très importante, qui n'a pas échappé à tous ceux qui ont eu la chance de voir l'exposition sur la colline du Philopappos, parmi les oliviers gris et dans la lumière immobile et pure, vraiment méditerranéenne (en donnant à ce mot la signification extensive d'une civilisation extraordinairement riche et complexe, unique au monde).

MATISSE. Tête de Jeannette. n° 5, 1910-11. Bronze. Haut: 58 cm. (Photo R. Essen).





MARINO MARINI. Miracle. Bronze. Collection particulière.

Revenant à quelques œuvres, liées dans la continuité de l'art à la civilisation qui a pour symboles le Parthénon et les sculptures du musée de l'Acropole, nous pouvons dire sans craindre le démenti, que les grands bronzes de Moore, de Marini et de Bill acquerraient dans la solennité du lieu, sous la lumière d'Attique, leur véritable dimension poétique, leur solide structure constructive. C'était à nos yeux la reconnaissance indirecte de la grande aventure de l'art moderne, depuis Brancusi et Arp, Matisse et Picasso jusqu'à Germaine Richier, Giacometti et Marini. Et ce n'est pas à tort qu'on peut parler d'*aventure*, puisque les frontières du monde occidental se sont étendues à la civilisation extra-européenne en accueillant de nouvelles valeurs plastiques, ignorées du monde classique.

Tony Spiteris qui eut l'idée de l'exposition, et l'architecte Condiglis, auquel on doit sa préparation, peuvent être fiers de l'œuvre accomplie. Maintenant les attend la mise à l'épreuve et la confirmation que sera l'exposition en 1967, des œuvres des sculpteurs appartenant aux générations plus jeunes.

GIUSEPPE MARCHIORI.

MAX BILL. Rhythmus im raum, 1947-62.





HENRY MOORE. Figure debout. Bronze 1961. Haut 284,5 cm. (Photo Roland Essen).

LA BIENNALE INTER- NATIONALE DE SCULPTURE À CARRARE

Le comité directeur de la Biennale de Carrare s'est proposé, ainsi qu'on peut le lire dans le catalogue, « d'étudier une formule de manifestation capable d'obtenir, sur le plan de la culture et de l'éducation, un résultat plus précis, répondant à des exigences confirmées ». On a donc cherché à faire une exposition didactique, selon un schéma déjà tracé par la critique internationale la plus autorisée, mais en faisant une part plus large à la sculpture italienne dont tous les représen-

tants n'étaient pas dignes du critère historique. On ne pouvait d'ailleurs prétendre que l'effort financier et d'organisation fourni par la ville de Carrare allât au-delà de certaines limites, visant des objectifs trop ambitieux. Une exposition complète de la sculpture moderne, épuisant le thème, exige une préparation et une étude de plusieurs années, puisqu'à la difficulté de formuler un jugement « historique » s'ajoute celle d'obtenir le prêt des œuvres choisies. Une telle exposition ne peut être qu'une exposition historique. Le choix des noms ne suffit donc pas: il faut aussi choisir les œuvres les plus représentatives des différents artistes. Une entreprise de ce genre suppose une connaissance profonde d'au moins soixante années de sculpture moderne et serait à coup sûr hors de proportions avec un genre d'expositions comme celle de Carrare qui dispose, pour exposer un nombre considérable de sculptures, d'un jardin public et des salles de classe d'une école fermée pendant les vacances.

A Carrare non plus on n'a pas trouvé



△ GARELLI. Alciel. Fer. 1965.

◇ GILIOLI. Croix en marche à l'amitié. Bronze, 1964. Haut: 130 cm.



△ CONSAGRA. Sculpture frontale. (Photo Michel Chilo).

◁ PENALBA. Grand double. Bronze, 1962-64. (Photo Michel Chilo).

la formule juste d'une présentation moins hasardeuse des œuvres. Mais c'est là un problème qui n'est pas encore résolu dans les grandes expositions italiennes comme la Biennale et la Quadriennale. C'est un problème urgent qui concerne la réforme d'un système vieilli ou même erroné, et qui a reçu des solutions très suggestives dans certaines expériences muséographiques valables pour l'art ancien (et qui pourraient l'être également pour l'art moderne).

A Carrare les sculpteurs anglais étaient vraiment présents en force, avec, à leur tête, Moore, dont on voyait quatre sculptures monumentales, absolument autonomes, dans un jardin brûlé par le soleil, entre des arbres altérés. Le « Grand Torse » en bronze semblait presque un arc de triomphe, solennel dans ses masses puissantes et orgueilleuses. Le maître était entouré de Hepworth, Butler, Armitage et Chadwick, dans les modes d'expression déjà connus et caractéristiques de leurs personnalités propres.

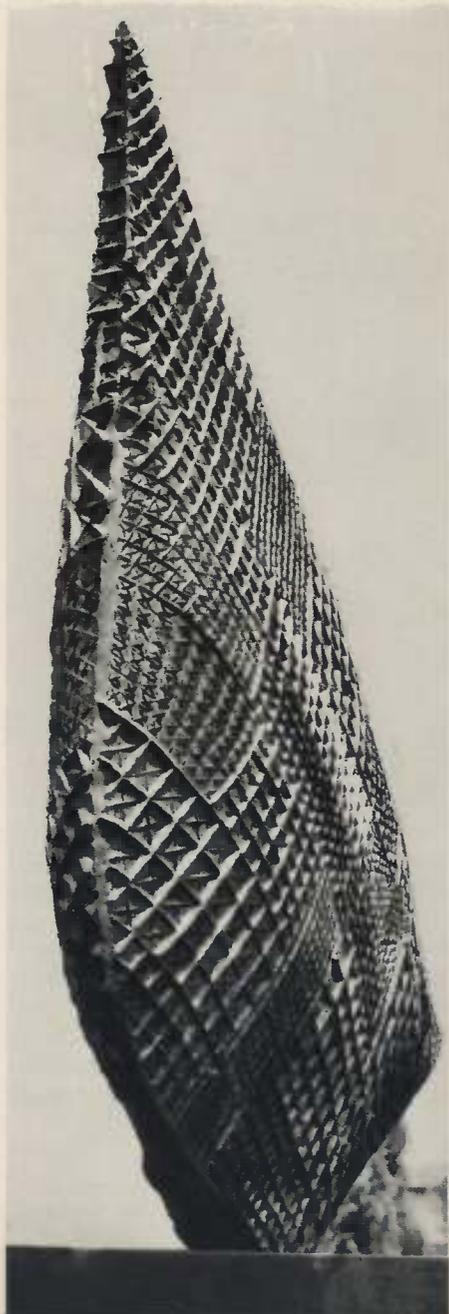
La représentation anglaise était la plus homogène, pour la qualité et le niveau du style, bien différente en cela de la

participation italienne, trop souvent gâtée par un choix d'une excessive indulgence (peut-être par charité pour la terre natale). Viviani, Marini et Manzù manquaient, et ces absences se faisaient trop sentir. En revanche étaient présents: Mirko et Minguzzi, Cassani et Pietro Cascella, Consagra et Signori, Ghermandi et Guasti, Milani et Guerrini, Negri et Perez, Gio Pomodoro et Somaini. Les cinq sculptures de Signori, en marbre de Carrare, confirmaient ce qu'a écrit San Lazzaro: que « la grâce de ces formes n'est pas concevable sinon dans le merveilleux mais sensible matériau extrait de ces carrières glorieuses ». Ce sont des formes pures, inspirées de la conception brancusienne, noblement et amoureuxment sculptées dans le marbre le plus pur. Ce sont des formes tournées vers l'absolu, en net contraste avec de nombreux aspects de la sculpture contemporaine, mais non avec les œuvres de Hajdu et de Gilioli qui, s'ils parviennent à des résultats différents, s'inspirent des mêmes principes.

A l'opposé sont les pierres de Lorenzo Guerrini, taillées directement en blocs sommaires, d'une vitalité plastique pri-

mitive rappelant les dolmens mégalithiques bretons. Guerrini aime la violence expressive dans les formes monumentales inventées (ou retrouvées?) qui révèlent une extrême liberté créatrice. Naturellement et profondément en accord avec la pierre, Cassani sait l'adapter aux figures symboliques de son imagination, faites de plans horizontaux opposés ou circulaires comme dans « Rotation ». Les pierres de Cassani et celles de Guerrini, ainsi que les marbres de Signori, sont les mieux adaptées à une exposition en plein air, plus que les bronzes, les bois, les fers, trop souvent dépaysés dans la lumière implacable du soleil qui les détruit. Le marbre blanc de Carrare est aussi cher à Gilioli que le bronze doré, poli, car la matière est au service de sa pure spiritualité qui lui permet de transformer même un objet ordinaire en une forme méditée.

Deux autres sculptures d'importance repropoisaient, en quelque sorte, l'actualité du marbre, sans qu'on veuille par là affirmer la nécessité d'un retour à Praxitèle ou à Michel Ange. L'une, « Paysage bucolique » d'Arp, se



situait dans la ligne de son développement organique, en une construction plus complexe d'éléments plastiques typiques et chargés de signification; l'autre, la « Vénus » d'Adam, marque un fait nouveau, une sorte d'interprétation, dans un sens moderne, d'un classique fragment de fouille. Deux modes, tout à fait différents, d'un retour au marbre.

Le même Stahly qui découvre les qualités les plus secrètes du bois dans ses gigantesques sculptures totémiques, sait trouver également dans le marbre une mystérieuse image symbolique: une forme organique germant dans l'espace. Mais l'ensemble le plus homogène était constitué par les cinq sculptures en bronze et en ciment d'Alicia Penalba. Alicia a su disposer dans un enclos fermé de paravents d'arbres cinq éléments d'une grande composition plas-

tique qui semblait née de la terre généreuse et violente. Structures végétales qui jaillissaient, avec la vivacité naturelle des plantes, dans un domaine fantastique d'une très grande suggestion. Le vigoureux tempérament d'Alicia s'exprime dans des solutions formelles rythmées et accordées à l'élan d'un bonheur d'invention naturel et génial. Les deux Japonais de Milan, Azume et Toyofuku, renouvelaient dans des formes modernes l'esprit d'une tradition antique, l'un avec des structures fermées, l'autre avec ses transennes magiques, évoquant dans un présent actif et vivant un lointain passé.

A Carrare exposaient encore Avramidis, Lipchitz, les peintres Burri et Cagli, cette fois en qualité de sculpteurs, et Enzo Mari, parmi les artistes les plus sérieux et vivants.

GIUSEPPE MARCHIORI.

ADAM. L'étrave. Bronze.

VASAPELY. Manhattan. Sculpture, 1964, 120x70x50 cm. (Grand prix international de peinture, ex-aequo avec Alberto Burri).

LA BIENNALE DE SÃO PAULO

Si la Biennale d'Art Moderne de Sao Paulo, qui occupe un vaste palais dans le parc d'Ibirapuera, ne ressemble à aucune manifestation de même nature, c'est au charme de l'accueil brésilien que cela est dû. Nulle part au monde, je pense, ne se rencontre à un degré égal la simplicité du contact, l'ouverture d'esprit et la chaleur fraternelle grâce à quoi, dès qu'on est là, on a le sentiment d'« appartenir », comme disent les anglo-saxons: *to belong*.

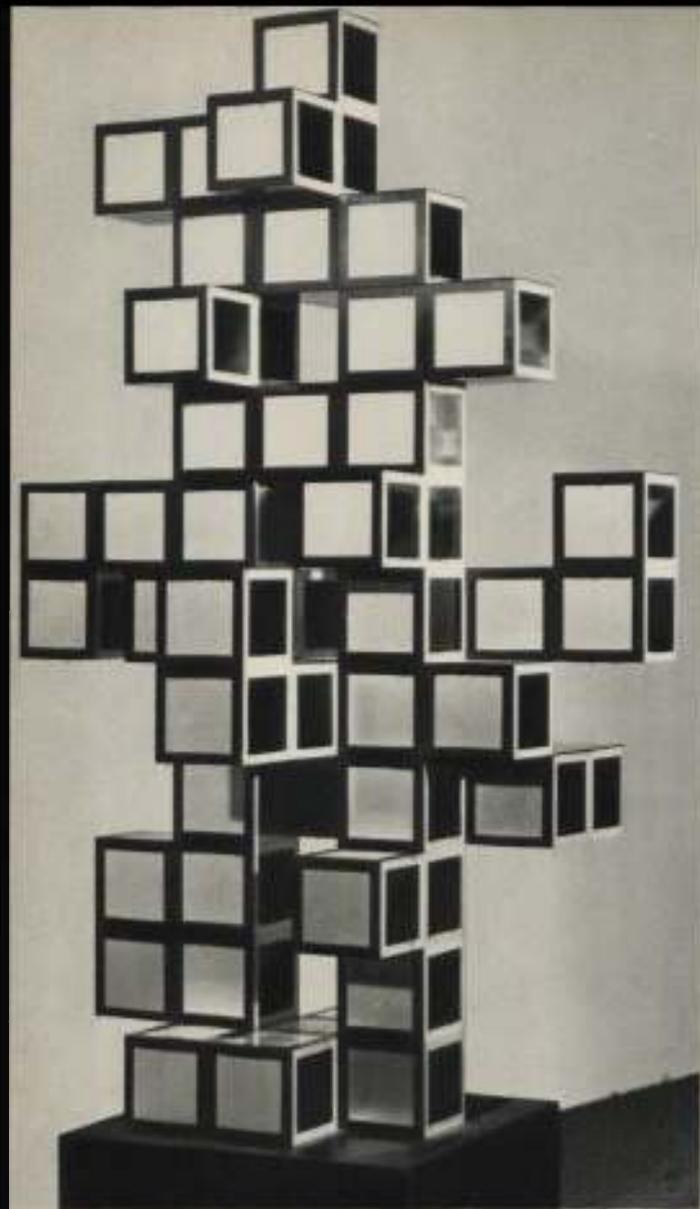
Ceci dit, et toutes grâces rendues à Francisco Matarazzo, à Dina et Luis Coelho et à tous ceux et celles qui se dévouent depuis seize ans avec tant de cœur, il est permis de se demander si la formule ne devrait pas être revue. Les jurys qui président à ces sortes de concours et distribuent les récompenses sont composés d'hommes qui, souvent, obéissent à des réflexes de prestige national absolument étrangers à l'art. A ces partis-pris viennent se mêler ceux que suscitent l'adhésion à telle ou telle tendance, l'un attaché à l'« abstraction lyrique », l'autre à l'« action painting », un troisième au Pop', ou à l'Op', et ainsi de suite. A quoi s'ajoute encore le cas — plus rare, il faut le dire, mais qui existe néanmoins — de critiques ou d'« experts » liés à

des intérêts de galeries ou de groupes, capables d'influencer les uns ou les autres, et dont la cause n'est pas pure. De cet ensemble de facteurs négatifs, les organisateurs de la Biennale de Sao Paulo ne sont évidemment pas responsables. Leur bonne foi est aussi évidente que l'est leur désintéressement, et si je me permets ces quelques réserves, ce n'est pas dans l'intention de les décourager, mais de les amener, peut-être, à trouver une formule nouvelle, susceptible de donner de plus grandes chances aux artistes que ne soutiennent ni les nations ni les marchands.

Pour le reste, je crois très utile et féconde la confrontation, surtout dans un pays comme le Brésil, vibrant de jeunesse et avide d'universalisme, de peintres, sculpteurs, graveurs, décorateurs venus de tous les points de l'horizon et dont les œuvres, ainsi juxtaposées, doivent se défendre par elles-mêmes. Pour ce qui concerne les prix, ma foi, c'est toujours un peu la loterie, et l'on se déclarera satisfait ou mécontent selon le saint pour qui l'on plaide. J'ai trouvé là-bas un Jacques Lassaigne ayant perdu six livres, les yeux battus et le teint grisâtre, après la dure bataille livrée et gagnée en faveur de Victor Vasarely. Qui pourrait se plaindre d'un tel choix, honorant un artiste qui incarne avec élégance et rigueur l'une des tendances majeures de l'art d'aujourd'hui? Le prix de sculpture attribué à la Chilienne Marta Colvin souleva l'indignation de Restany, qui militait fanatiquement pour Tinguely. Ce dernier, d'ailleurs, fit un petit esclandre en refusant un prix d'« expérimentation » jugé par lui indigne de son génie. J'avoue, pour ma part, éprouver beaucoup plus de plaisir à la contemplation des pierres sculptées de Marta Colvin, qu'une belle envolée poétique anime, qu'à regarder bouger les machines de l'artiste helvète.

Des prix « nationaux » brésiliens, je ne saurais juger, n'ayant pu, en quelques jours, prendre toute la mesure d'un art très diversifié, et que l'on devine en perpétuel enrichissement. Parmi les jeunes peintres du pays, celui de qui je garde le meilleur souvenir est Flavio Shiro, d'ascendance japonaise et qui réside à Paris. Il y a chez lui mouvement et lumière, et je ne serais nullement surpris de voir bientôt monter son étoile. Dans les salles étrangères, à signaler la qualité de ceux qu'on peut appeler les grands décorateurs; Sugai, emblématique et majestueux, avec des rappels de Fernand Léger; Patrick

SUGAI, La route pour la lune, 1965. 200 x 155 cm. (Prix du meilleur peintre étranger).



Heron, coloriste d'une belle tenue, dont les compositions ont une densité musicale; Vasarely lui-même, d'une ingéniosité de kobold, dont les inventions optiques attirent et intriguent et que les arts appliqués, déjà, mettent au pillage. A côté de ces princes des grandes surfaces ou, plus exactement, à leurs antipodes, l'on s'émerveillait de rencontrer, dans les salles néerlandaises, un curieux maître anachronique, spécialiste des petits formats minutieux, fouillés, précis, inquiétants, qui se nomme Johann Obdeboerrigter Melle. Restaurateur de tableaux anciens, Amsterdambien isolé et sauvage, Melle peint des paysages à la Bosch qu'il meuble des produits les plus incongrus de ses obsessions. L'alliage détonant de cette technique archaïque et du scandaleux étalage d'indications freudiennes non voilées engendre un climat d'humour tel qu'il est impossible, parfois, de résister au fourire. Seul, Clovis Trouille peut être comparé à ce zélateur du sexe, mais chez Clovis, la sensualité est plus débonnaire et gauloise, tandis que la libido tortueuse de Melle épouse les hérissés de l'auto-censure huguenote.

Quelques impressions durables: la salle de l'Allemagne fédérale, partagée entre deux peintres. Bruno Goller, qu'une certaine qualité de composition rapproche de Campigli, et Hann Trier, lyrique et informel, avec des rappels d'efflorescences et de sacre printannier; la Pologne, dont les envois si riches mériteraient un développement plus élaboré, mais dont j'indiquerai particulièrement les reliefs de Zbigniew Gostomski, les assemblages de Wladyslaw Hasior, et les tapisseries originales et fortes de Magdalena Abakanowicz et de Jolanda Owidzka; chez les Italiens, Peverelli, ses villes et ses oiseaux-spectres; le sculpteur japonais Toyofuku dont les hautes colonnes ajourées feraient d'imposantes sentinelles, à l'entrée de quelque temple zen; enfin, présenté par Pontus Hulten, commissaire pour la Suède, un attachant ensemble de Max-Walter Svanberg.

On retrouve ce dernier dans la section hors-concours dédiée cette année au Surréalisme et organisée, avec le plus grand soin, par Félix Labisse. Tous ceux à qui le Surréalisme doit sa renommée s'y retrouvaient, représentés avec discernement, parmi beaucoup d'autres, dont un certain nombre de nouveaux venus. Les métamorphoses de Maria Martins, les brouillards hantés de Marie-Laure, les images de contes de fée de Fleur Cowles voisinaient là avec les constructions poétiques de Méret Oppenheim, les rêveries aériennes de Léonora Carrington, les visions plus anxieuses de Frieda Kahlo de Rivera et de Remedios Varo. Parmi ceux qu'on n'a point coutume de voir dans



une telle assemblée, citons les Polonais Zbigniew Makowski, Jan Lebenstein et Kasimiers Mikulski; les Tchèques Camil Lhotak et Muzika; les Yougoslaves Vasilije Jordan et Miljenko Stancic; l'Uruguayen Jorge Paez Vilaro; le Chilien Mario Toral Muñoz; le Grec Constantin Tsoclis; les Autrichiens Rudolf Hausner et Wolfgang Hutter.

De la réunion d'œuvres à ce point différenciées, inégales mais, somme toute, représentatives d'à peu près tous les courants qui agitent les arts depuis une décennie et plus, on pourrait craindre que naisse la confusion. Il me semble au contraire que pour qui sait voir, la Biennale est riche d'enseignements: aucune propagande, si bien huilée soit-elle, ne peut arracher au néant ce qui en procède. Et le promeneur candide y saura distinguer l'huître perlière, parmi les écailles vides et les algues mortes.

PATRICK WALDBERG.

MARTA COLVIN. Aku-Aku, 1965. Haut: 265 cm. (Grand prix international de sculpture à la VIII^e Biennale de São Paulo).

MARTA COLVIN

par Pierre Volboudt

Par ses affinités profondes avec les forces et les formes de l'élémentaire, l'art de Marta Colvin est l'un de ceux qui, par delà son acte, ses déterminations, ses décisions créatrices, vient de plus loin que son auteur. Il s'enracine dans le fond antérieur à l'humain qui est l'espace même de l'œuvre. Les thèmes de son inspiration ne sont pas dans la nature; ils sont eux-mêmes de la nature.

Dresser une pierre, appareiller ses masses, faire se mouvoir les anatomies du volume, contraindre les forces vives du bois, échafauder jusqu'à leur faite les pièces maîtresses de hautes aires nues comme des taillis de pierre, suppose une entente innée avec les éléments premiers, une sensibilité accordée aux grandes ordonnances de la matière.

Dès les œuvres des débuts de l'artiste, la figure semble à demi engagée dans la gangue dont le ciseau la délivre. Elle est une sorte de masque creusé dans l'impénétrable, l'effigie d'une pensée mais aussi de ce qui, peut-être, est assoupi dans l'inanimé, avivé d'émotions, de passions, adouci de grâce tendre ou virile et ressaisi par quelque rêve de lourdeur et de gravité.

Très tôt, la forme se refuse à cette apparence humaine. La vie enclose dans le germe va s'épanouir en volumes charnels qui aspirent à leur mûrissement. Elle s'ouvre à l'espace entier de sa croissance. Ses courbes arborescentes déploient leurs élans à l'extrême de ses écarts et se ferment. Le labyrinthe intérieur, la spirale fluide en laquelle pleins et vides s'enlacent et s'accouplent, glisse, fuit, s'enfante sans fin de ses retours et de ses circuits. Le volume suit toutes les inflexions de la force organique nouée sur soi en signe abstrait et qui lui imprime ses déliés, ses saillies, ses cambrures, la svelte torsion de ses rameaux ployés en torsades d'ailes ou de flammes. Des œuvres importantes marquent cette période: « Humus », « Terra Mater » « Tronco », « Quinchamali », « Manutara ».

Enfin, le contour immatériel cède à la force qu'il enveloppait et tournait contre elle-même. Le tronc vertical s'érige, jailli du bloc dont il tire sa substance et développe à la lumière les structures cachées. Il édifie, à l'image des monumentales abstractions de la géologie, ses architectures vivantes et ses hautes charpentes.

De cette terre extrême, le Chili, Colvin a reçu les leçons, l'obsession de l'anguleux profil d'un continent écartelé entre le hiératisme des cimes et la transe pétrifiée. Monde de vertiges et de conflits sans cesse refait de ses abrupts décombres; creuset de violences convulsives et glacées. L'œuvre du sculpteur répond à ces figures du possible qui ont marqué de la même empreinte les couches souterraines de l'inanimé et les niveaux les plus dérochés d'une sensibilité préparée à communiquer avec toutes les pulsations, les séismes de la matière. Elle se bâtit à partir de thèmes formels déduits de la seule dynamique de l'énergie et de la rupture, du rythme et de l'équilibre. Seules, la réduction à l'abstrait, les formes dépouillées et concises, élaguées de tout ce qui n'est pas l'essentiel, pouvaient donner naissance à cet univers parallèle et soumis aux mêmes impératifs.

Les volumes s'agencent, s'articulent par le jeu de leurs masses, de leurs asymétries, de leurs écarts. Des orifices les percent, des lacunes les disjoignent. Mais il s'agit moins là d'éléments fictifs, d'équivalents de la forme que d'ouvertures vers un au delà ou un en deçà de la forme. Le vide n'y égale

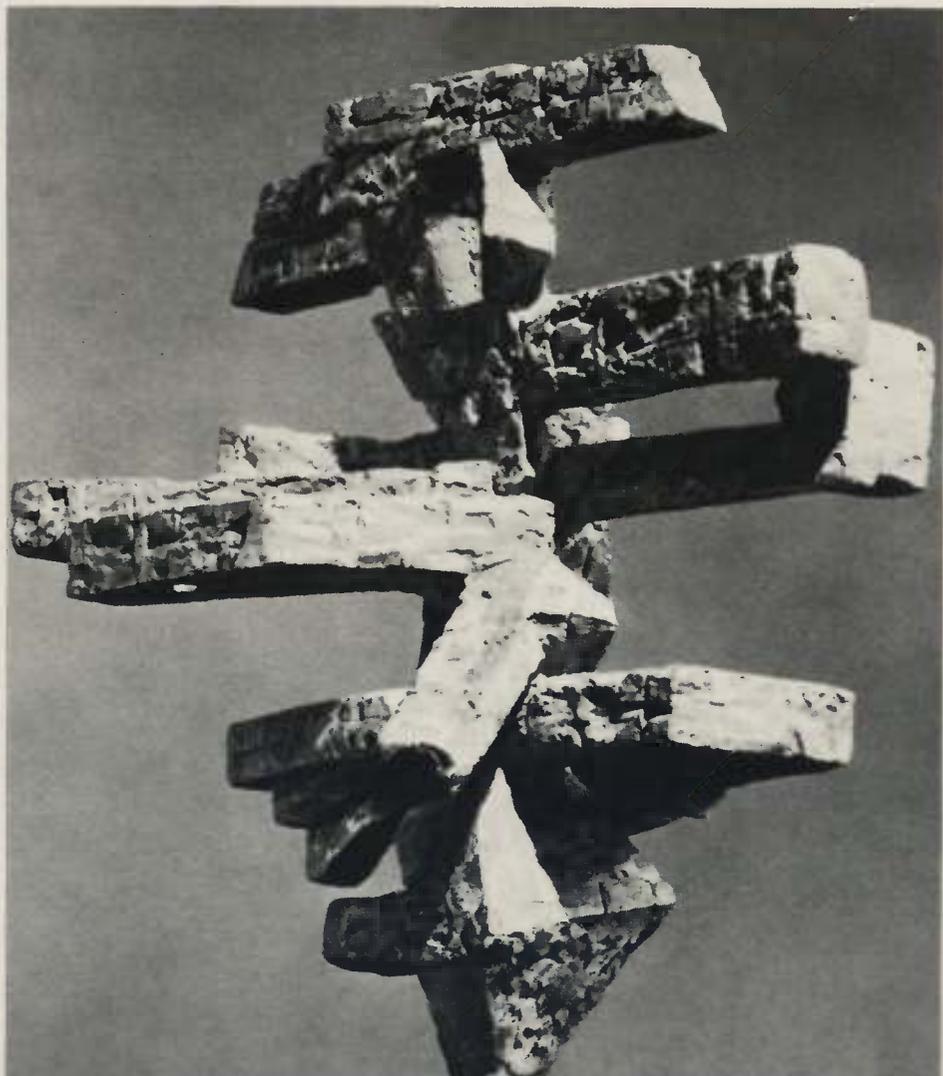
pas le plein; il n'est que l'image en creux d'une tension formatrice. La couleur qui revêt les plans annule sur eux les effets ordinaires de la lumière. Elle renforce la densité des volumes et leur confère une rayonnante plénitude. Ils se résorbent dans l'éclat minéralisé qui, sous le glacié, en émane, les imprègne, les divise par ses contrastes, les unit et les fonde par ses accords, ses nuances, accentue et scande, à chacun de ses degrés, l'ascension de la forme. Il faut citer à cet égard des œuvres telles que: «Tours du Silence», «Murs du Temps», «Porte du Soleil», «Grand Signe», «Caleuché», «Hommage à Hottu-Matua».

Nulle réalité ne peut ici être admise comme référence. Rien n'en suggère une représentation quelconque. Tout, pourtant, y est présence; tout y implique, autour du corps formel, un espace mythique qui fait de lui le mirage concret d'une réalité imaginaire d'où l'inspiration naît et tire ses prestiges. Signe monstrueux d'un inconnu pressenti et que le Maya «divinisait avec son cœur», entité polymorphe, parée des troubles fascinations de l'élémentaire ou puissance anonyme convertie en certitudes et en nombres, en fuyantes énigmes, l'image originelle continue de hanter, d'agir, d'inspirer. C'est aux confins de ces friches immémoriales et de ces insaisissables structures d'espace, édifices perpétuels des métamorphoses du réel, qu'il faut situer l'œuvre de Colvin. Dans ces espaces inhumains, domaine et règne de l'innomé, l'astre éclate en véhémences de métal déchiré de cratères fulgurants; le bloc se dégrade en orogénies abstraites; des bastions de ruines démantelées se dressent en vigies de la solitude au seuil de hauts lieux vides et vastes, présences du bout du monde.

Par une mystérieuse et profonde consonance, la puissance et la rigueur, le lyrisme sobre et emporté de cette assumption de la forme l'apparente aux plus altiers versants de ces «fins de terre» dont l'artiste, comme en un double legs ancestral, a reçu la vision prémonitoire. Le dynamisme primordial des formes-mères imprime à l'œuvre une dimension et une vitalité presque panthéistes. Les exigences de la démarche du sculpteur lui ont fait, d'instinct, retrouver les voies secrètes et l'esprit de ce faire universel que l'invention créatrice transpose pour son but et soumet impérieusement à son ordre plastique et architectural tout ensemble.

L'art de Colvin ne doit qu'à soi sa figure achevée, la mesure exacte et la démesure de son dessein. Art d'aujourd'hui, mais davantage et avant tout, art d'un temps hors du temps.

PIERRE VOLBOUDT.





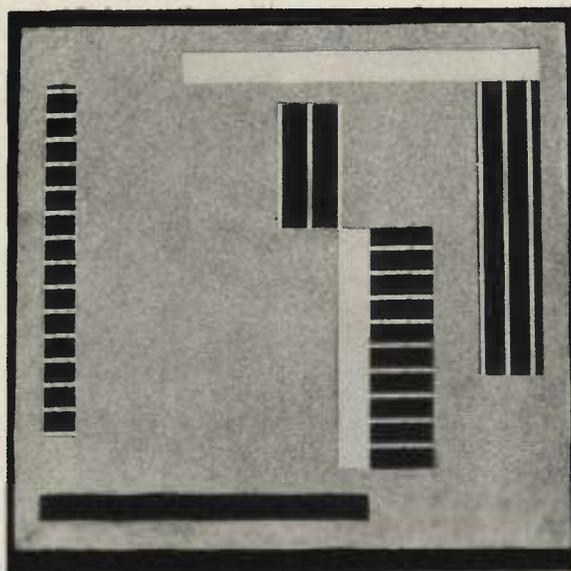
MARTA COLVIN. Santiago du Chili. Monument à Arturo Prat, 1965. Pierre des Andes. Haut: 120 cm.

BERLEWI ET LES «MÉCANO-FACTURES»

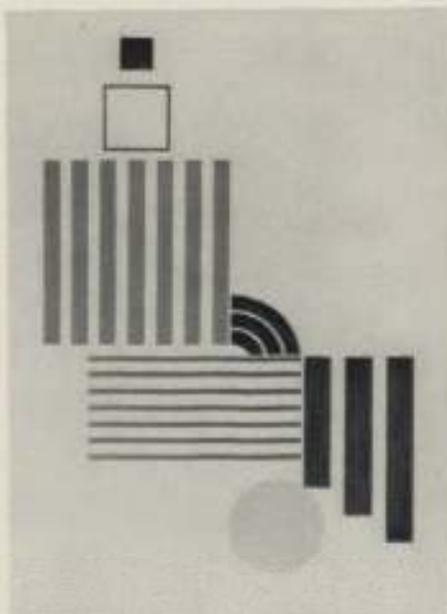


H. BERLEWI.
Femme assise,
1922.

H. BERLEWI. Mécano-facture. (Collage), 1924



H. BERLEWI. Mécano-facture, 1924. Kaiser-Wilhelm Museum à Krefeld.



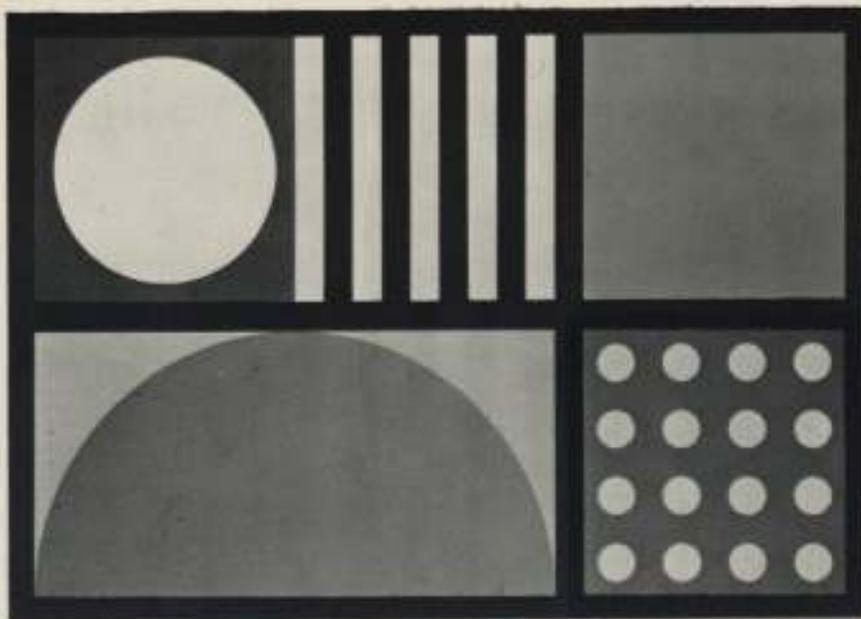
L'histoire de l'art moderne — l'art de la première moitié de ce siècle — est écrite, et bien écrite, nous assure-t-on: je crois bien, puisque cet ésotérisme, ce point focal de l'art moderne qu'est l'art abstrait, a d'ores et déjà ses historiens officiels et, par conséquent, sa vérité officielle. Néanmoins certaine ironie critique qui est comme le « fou du roi » de l'histoire a plaisir de temps à autre à signaler des faits, obscurs ou obscurcis pour des raisons X, qui obligent à des corrections d'angle non négligeables. Et le « fou du roi » n'est pas si fou — il a en mémoire la célèbre question de Fustel de Coulanges « avez-vous un texte? », ou un document, une œuvre précisément datés — puisqu'il nous oblige tout au moins à élargir la question, à créer par exemple d'autres axes de circulation des idées et des œuvres, à côté des avenues officiellement inaugurées. Ainsi...

Ainsi on a écrit l'histoire de l'art abstrait, mais peut-être s'est-on moins penché sur sa géographie, voire sa psychologie. On connaît assez bien le grand courant lyrique dont les origines, avec Kandinsky, sont extrême-orientales; et le courant rationnel de « de stijl », dont l'activité a une saveur bien curieuse de terroir hollandais, soit dit sans nulle intention dépréciative; et l'axe futuriste Milan-Moscou, et tout au bout le constructivisme de Tatlin et le suprématisme de Malevitch; mais ce qui s'est passé en Europe Centrale aux alentours de 1922, dans l'axe Berlin-Varsovie, n'est pas encore très claire-

ment situé, que je sache, comme l'un des pôles spirituels de l'art abstrait historique. Berlin 1922, c'est la fermentation d'idées et d'œuvres autour du « Sturm » de l'animateur quelque peu méphistophélique qu'était Walden. Dans le « groupe de Novembre » et les « grandes rencontres d'art de Berlin » se coudoient des tempéraments aussi hétérodoxes que, par exemple, Pougny, Charchoune, Chagall, Georges Grosz, Moholy Nagy — j'en passe — et Henryk Berlewi, celui-ci venu de Varsovie. Voici encore le groupe de la revue G avec Hans Richter, Mies Van der Rohe, voici Viking Eggeling... Berlin 1922, c'est aussi le bouleversement social de l'inflation menaçante, et le jeune Brecht qui a déjà dans la tête Mahagonny et l'Opéra-de-quatre-sous; et non loin, à Vienne, c'est l'année où Schoenberg écrit sa première œuvre dodécaphonique — sur le principe de la « série » inventée déjà par Hauer, l'obscur Hauer, en 1908. Encore une correction d'angle... Passons.

Mais revenons à Berlewi. Ses études de Varsovie, il les complète par un séjour en 1911-1912 dans le Paris du Cubisme: influence capitale, qui va le conduire progressivement, après son retour dans sa patrie, à un art d'un positivisme à la fois et d'un idéalisme absolu, et après l'évanouissement de l'objet représenté, à ce nouvel objet qu'est la totalité plastique pure du tableau. Avec des avatars bien entendu, des retours de l'objet représenté, que ce soit dans des décors et des masques

H. BERLEWI. Construction en 6 carrés, 1963.



de théâtre, ou des natures mortes — des « réintégrations », comme il l'écrit lui-même de ce qu'il peignait de 1947 à 1957 — il n'importe, l'art d'Henryk Berlewi est essentiellement un art « abstrait », de principe et de sentiment, et pas seulement un art d'abstraction. Et cet art trouve sa forme la plus absolue, la plus originale, dans ses « mécano-factures » de 1922 à 1926.

« Mécano-factures », c'est-à-dire un système plastique universel de la peinture et de l'art graphique basé sur « point, lignes et plans » ainsi qu'aurait écrit Kandinsky — certains éléments étant obtenus par la technique du pochoir. L'originalité de la méthode et la saveur des résultats sont lisibles et sensibles dans une série de tableaux très précisément datés — catalogués, reproduits dès leur naissance — de 1922 à 1925: la « nature morte à la bouteille » de 1922, les « éléments de mécano-facture » de 1923, le « contraste » de 1923, la « construction » de 1924. Signalons, à ce propos, que les premières œuvres « dans ce genre » de Sophie Taeuber-Arp et d'Albers sont datées, celle-là de 1927, celle-ci de 1928. A l'attention des spécialistes, n'est-ce pas... Bien sûr on me dira que nulle création ne tombe du ciel, qu'en 1922 Berlewi avait connu Lissitsky, pris contact avec le suprématisme de Malevitch; qu'en 1922 il avait rencontré Van Doesburg; qu'il devait être l'ami de Marinetti; bien sûr, toute œuvre d'art est fille de son temps, écrivait Kandinsky. Mais la question est de savoir ce que l'artiste fait, ou ne fait pas, avec son temps. Dans le cas qui nous occupe, la réponse est lisible dans les faits, les dates, dans les œuvres. Et ce que Berlewi a inventé entre 22 et 26 s'est avéré assez original pour engendrer, ces récentes années, une postérité inattendue et ingrate, bien entendu, comme toute postérité. C'est ainsi qu'au début de l'imprimerie il y eut les incunables de Gutenberg, et que maintenant il y a le livre de poche. Mais je m'en voudrais d'insister sur ces aspects polémiques de la question. Le but de ce propos est clair: c'est, ainsi qu'il était annoncé dès le départ, situer à la place qui lui revient l'un des pionniers authentiques de l'art abstrait, dans le lieu et le temps historique de ses découvertes et de son influence. Simple correction d'angle, je le répète, mais qui fait de Berlewi, l'initiateur de l'art abstrait constructiviste en Pologne, et l'un des « primitifs » incontestables de l'art abstrait des années 22-26, dans le chapitre jusqu'alors mal connu de l'histoire de cet art. Et ceci fait, où l'ironie critique a dérangé quelque peu l'apparat officiel de l'histoire, il n'y a plus que la vérité; qui est le meilleur hommage.

CHARLES ESTIENNE.

KANDINSKY À DESSAU

Les huit années que Kandinsky a passées au Bauhaus de Dessau, partagées entre son enseignement et son activité créatrice, marquent dans son œuvre un apogée. Les tumultes dramatiques apaisés, maîtrisés par le despotisme de la rigueur, rien encore ne laisse présager la prolifération future des grandes chimères constellées, l'ultime féerie avant la nuit. A Dessau, Kandinsky médite sur les principes de son art; mais sa réflexion ne se nourrit que de ce qu'il peint.

Son langage pictural se réduit aux éléments les plus stricts, aux données formelles les plus dépouillées. Les ayant recensés, analysés, définis, il en compose ces austères ordonnances de tensions et d'équilibres paradoxaux, ces effigies d'un monde étrange, irréel et concret, en suspens dans ce « quelque part » qui, hors des dimensions ordinaires de l'espace constitue un champ illimité de tracements impérieux, de relations nettes et de rapports mouvants, une aire spirituelle.

La forme y prend une acuité, un tranchant, une densité, parfois une transparence, qui en font la figure de cristallisation de la couleur. A l'extrême de la concision, réduite à son essence, elle rayonne la froide et brûlante intensité de sa « sonorité intérieure », fixe par ses nets contours la profondeur et l'éclat d'un lyrisme sévère. Si détachée qu'elle soit de toute réalité autre que celle qu'elle doit à sa forme propre, chaque figure s'impose avec l'évidence, l'ambiguïté aussi, des signes intraduisibles mais déchiffrables d'une écriture secrète de la nature. « Qui sait, écrivait Kandinsky, si, toutes ensemble, ces formes abstraites ne sont pas des formes naturelles. »

Le cercle en est l'exemple le plus remarquable. Seul ou associé, s'occulant, s'auréolant de couronnes concentriques, disque opaque ou simple anneau sans matière et sans poids, il est présent dans presque toutes les toiles de cette époque. Avec une prédilection maintes fois avouée, le peintre en fait la figure majeure de son vocabulaire pictural. Foyer de convergences et de puissance réverbérée en soi, il est pour lui l'image de ces cercles intérieurs de l'être qui, en élargissant ses limites, tend à coïncider avec le Tout auquel aspiraient les Naturphilosophen dont Kandinsky a pu, par incidence, recevoir l'empreinte. Toutes les figures d'une géométrie de l'Imaginaire, autour de lui, — droites, courbes brisées, elliptiques, verticales, obliques, triangulaires, carrés irréguliers — renouvel-



Kandinsky en 1920.

lent dans fin leurs thèmes et leurs combinaisons.

Les fonds eux-mêmes deviennent de plus en plus l'accompagnement de la forme. Riches et complexes, ils l'enveloppent de leurs plages sombres et sans reflets, de leurs nappes frangées de vapeurs, de leurs irradiations massives, tout animées et vibrantes de sourdes incandescences. Ils la cernent de contours fluides, lisses ou granuleux, irisés ou d'une pesante matité. A leur tour, ils se font formes, nuées vagues, halos, ombres et doubles de la forme. Leur perspective sans profondeur détermine l'action picturale à la façon d'une scène où l'événement est donné par la seule position, l'orientation, les dispersions, les concentrations simultanées de tous les éléments qui y contribuent.

Des convergences d'angles s'évasent comme pour soutenir l'ascension de quelques cercles impondérables (« Sur des pointes ») au « Développement en brun » où l'implacable glissement de grands pans obscurs superposés semble rétrécir le dernier intervalle laissé à la montée des formes dans la lumière, l'espace de l'œuvre participe, à l'égal d'une présence active, complémentaire, au jeu multiforme des forces dont l'ordre plastique n'est que l'un des états possibles et contient en puissance une variante inconnue.

Une antithèse perpétuelle associe les figures ou les groupes de figures, leurs éléments entre eux et le lieu même auquel ils sont confrontés. La sèche osature de la forme contraste avec l'opulence nébuleuse en qui elle se dédouble. La légèreté aérienne répond à la tension comprimée. Comme par une sorte d'ironique défi, l'insolite contredit la résonance quasi mystique qui émane de la substance même de la couleur. En fusées fantasques, la fantaisie éclate, qui est la grâce de la rigueur. On peut, ici, la nommer humour, car elle est le signe de la tragique et essentielle dualité dont se colore toute la Poétique de l'œuvre de Kandinsky. (*Galerie Maeght, Paris*).

PIERRE VOLBOUDT.

BYZANTIOS

par Jean Paul Aron

Des fruits — une pomme, des pommes et une poire, et encore des pommes; des raisins, un artichaut; des arbres, en bouquet, en enfilade: nous voilà loin des compositions que Byzantios présentait il y a moins de trois ans à la Galerie Jeanne Bucher, de ce *Roi se meurt*, toile superbe, dédiée à Ionesco, dont les accents violents scandent l'espace en noir et rouge, domptent la surface, s'intègrent en une forme souveraine où se creusent à la fois la distance aux objets réels et une nouvelle présence des objets. Ne faut-il pas s'étonner que, brusquement, sans avoir pris la peine de nous y préparer, Byzantios accomplisse ce spectaculaire dépassement et, sans ambiguïtés, sans réticences, qu'il nous restitue le paysage réel, les choses familières que nous avons perdu l'habitude de regarder avec bonne conscience? Ne doit-on pas le regretter?

Certes, l'importance de quelque vingt toiles exposées à la Galerie des Cahiers d'Art, leur richesse, leur rigueur, me tiennent déjà lieu de réponse. Mais surtout, malgré l'apparence, malgré la conversion de la méthode, il y a continuité profonde entre la manière abstraite et la manière figurative de Byzantios. Voyez cet artichaut posé sur son ombre, aux feuilles découpées en traits aigus sur un fond qui s'épanouit à travers l'espace dans un indécomposable mouvement, c'est là l'aboutissement d'une recherche déjà manifeste en 1962: la capture de l'espace par le volume, l'induction du volume par le dessin, l'indistinction du dessin et de la couleur. Dès ce moment, nous présentions ici-même le prochain rendez-vous de Byzantios avec la nature sur la foi de toiles résolument abstraites dont pourtant un *sujet* se dégageait, où les signes, détachés sur un fond, s'articulaient dans l'unité d'une ordonnance privilégiée.

Mais si poussée que fût cette tentative pour insérer dans l'espace de nouvelles structures, elle ne pouvait répondre que partiellement au problème que depuis longtemps se posait Byzantios: la saisie de l'objet dans sa présence essentielle, telle qu'elle s'offre, non plus sous tel ou tel éclairage, sous tel ou tel point de vue, mais comme une donnée immédiate et nécessaire. Pour aller jusqu'au bout de cette démarche, il fallait revenir à la nature, car plus la réalité fournit de sollicitations au choix du peintre, plus l'objet retenu s'impose dans son impérieuse évidence.



De là aussi les thèmes de la récente exposition de Byzantios, la simplicité des compositions: des fruits, des arbres. Le contenu de la représentation compte ici pour bien peu; ce qui s'impose à nous, c'est l'objet pur.

L'objet, c'est-à-dire le volume. Peindre, c'est réconcilier le volume et la couleur, dissociés, distancés depuis cinq siècles par les artifices de la lumière. Somptueux artifices auxquels la peinture occidentale a confié l'une de ses revendications les plus impatientes: circonvenir les choses, les égarer dans les labyrinthes de la psychologie. Le clair-obscur est plus qu'une technique pour ordonner l'espace selon l'inégalité des plans et la diversité des poids plastiques, c'est une éthique qui y institue une certaine image de l'homme. Pour Byzantios qui puise aux sources grecques, romaines et byzantines de la peinture, l'objet n'est pas livré aux états d'âme, c'est une vérité, et c'est pourquoi il appartient d'abord au dessin de le cerner et de l'investir. Au dessin, mais en ne l'entendant point comme un exercice préparatoire sur lequel s'effectuerait ensuite l'art de peindre. Peindre, c'est intégrer la couleur dans une forme, ce n'est pas faire ressortir la forme par les jeux de lumière de la couleur. C'est le pinceau qui dessine l'objet, qui l'engendre, qui l'accomplit jusqu'au terme de son avènement.

Au moment où, de toutes parts, s'esquisse le retour de la peinture à la réalité, il faut marquer l'originalité de l'attitude de Byzantios. Il n'y a pas pour lui d'alternative entre la figuration et l'abstraction, mais entre deux figures de l'objet: selon qu'il naît pour ainsi dire de l'intérieur par un mouvement le projetant vers le monde, comme on voit dans ces portraits du Fayoum aux yeux immenses qui semblent se fondre dans le spectacle de l'univers; ou selon qu'il se prête, de l'extérieur, aux fantaisies et aux fascinations de la lumière. Rien donc de plus éloigné de Byzantios que les tentatives néo-impressionnistes et néo-figuratives de certains peintres contemporains. Mais rien de plus éloigné aussi de son aventure que la tentative anti-psychologique qui, à partir du Nouveau Roman, a fini par envahir toute l'esthétique contemporaine. Le Nouveau Roman a bien fait de mettre un terme aux outrances d'un certain psychologisme afin de revenir aux choses elles-mêmes. Mais, pour y parvenir, il a cru utile de révéler un « en-dessous des choses ». Par là il justifiait dans tous les arts le préjugé de non-figuration radicale. Byzantios nous propose cette grande leçon que, pour restituer le langage des choses, il ne faut ni parler sur elles ni parler sans elles, mais seulement les regarder ou les écouter parler. (*Galerie Cahiers d'Art*).

UN MUSÉE IDÉAL DE LA PEINTURE MODERNE À DUSSELDORF

par J. P. Hodin

Le Dr Werner Schmalenbach a été nommé directeur de la *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*. C'est une collection qui est loin d'être achevée, d'où le surnom de « Museum ex nihilo » qu'il lui a donné; mais on peut en attendre de grandes choses sous l'autorité experte de l'ancien directeur de la *Kestner-Gesellschaft* de Hanovre, représentant d'un idéalisme qui est en fin de compte la plus réaliste des politiques.

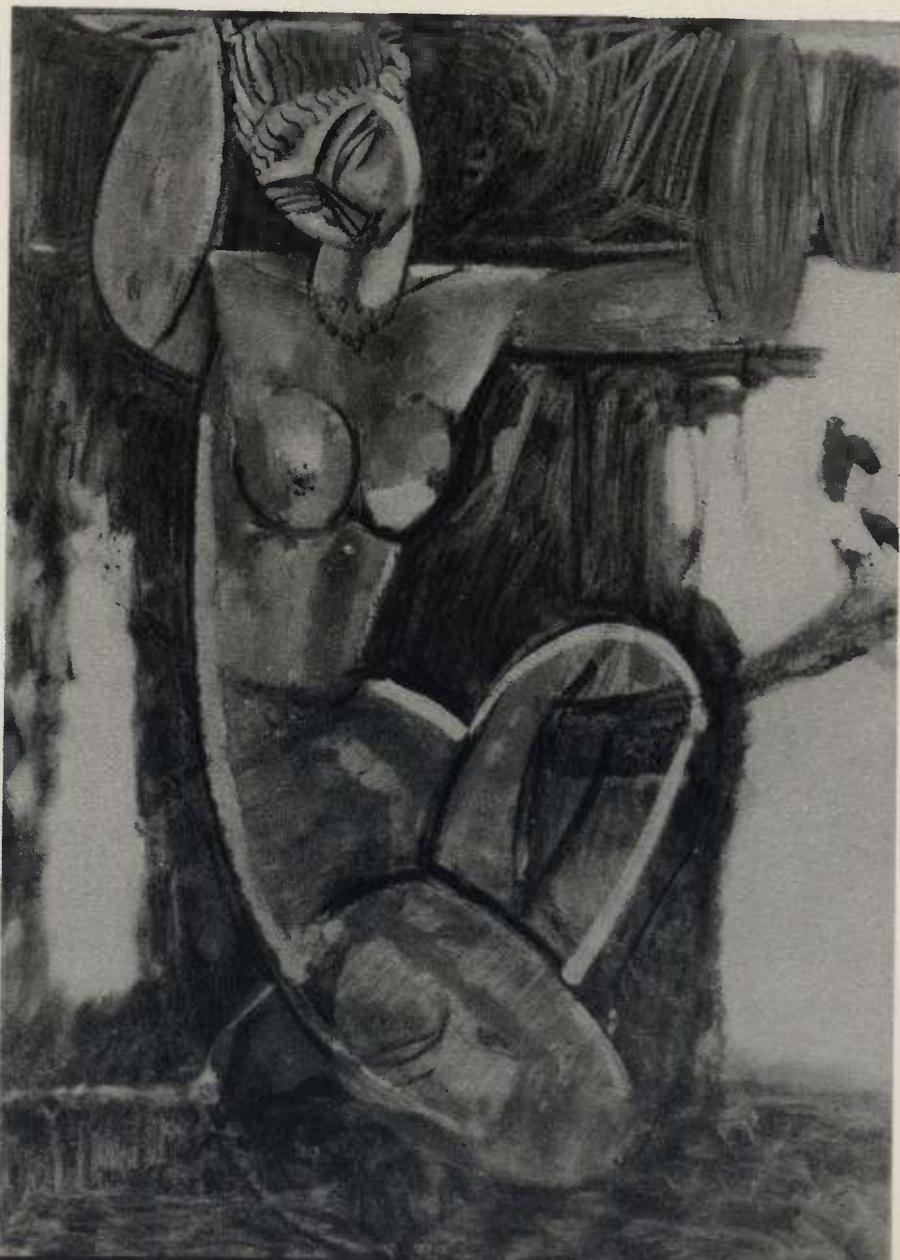
Il a pour principe de considérer avant tout la qualité artistique de chaque œuvre destinée à entrer dans son musée, sans jamais se laisser influencer par des considérations « historisantes ». Le musée, estime-t-il, est un lieu de représentation artistique et non de documentation sur l'histoire de l'art; et les œuvres d'art ne doivent jamais être réduites à de simples illustrations de l'histoire. Ce n'est pas l'histoire de l'art, mais l'art lui-même, qu'il faut satisfaire. L'histoire, en conséquence, reprendra nécessairement ses droits dans son propre domaine.

Le critère de qualité doit être le seul admis, même en ce qui concerne l'art contemporain. En un temps où l'art jeune se voit offrir tant de facilités de diffusion et de consécration rapide, le Dr. Schmalenbach est fermement décidé, pour sa part, à attendre autant qu'il le faudra. Autrement dit, il ne se croira pas tenu d'acquérir la dernière œuvre à la mode sous prétexte que, même si la plupart des acquisitions de ce genre doivent finir entassées dans les réserves du sous-sol, les œuvres durables (parce qu'enracinées dans leur temps) auront été achetées à bon compte.

Comme il l'écrit lui-même dans le beau catalogue de son exposition exceptionnelle, le Dr. Schmalenbach ne permettra pas « l'intrusion de l'esprit de masse et de légalisation des tendances ». Cette collection réunie au Schloss



KANDINSKY. Composition n° 4.



MODIGLIANI. Cariatide, vers 1910.

Jägerhof, commencée en 1962, a été ouverte au public le 20 novembre 1965. Elle ne comprend encore que 63 peintures, mais chacune d'elles est un chef-d'œuvre, choisi avec soin et, dans bien de cas, payé un prix exorbitant. Un Kirchner de la première période voisine avec un Kandinsky, également de la première manière. Les fauves ne sont encore représentés que par un Matisse récent, mais on peut admirer un Modigliani des débuts ainsi que des œuvres de Braque, Picasso, Delaunay, Léger, Feininger, Chagall et Klee. (En 1960, la ville de Dusseldorf a prouvé son intérêt pour l'art moderne en achetant 88 œuvres de Klee. Celles-ci ne sont pas exposées. Les deux Klee qui le sont ont été acquis depuis par le Dr. Schmalenbach. Klee ne constitue donc pas le noyau de la collection.)

Un jour viendra pourtant, quand le musée aura grandi et disposera d'un nouveau local approprié (le Schloss Jägerhof est un petit palais du XVIII^e siècle), où l'on s'attachera non seulement à représenter chaque artiste de façon plus complète, mais à donner un plus large panorama de l'art d'aujourd'hui. Actuellement, vingt peintures seulement jouent ce rôle; ce sont des chefs-d'œuvre de Hans Hartung, Mark Tobey, Jackson Pollock, Nicolas de Staël, Jean Dubuffet, Sam Francis, Jean Bazaine, Vieira da Silva, Antonio Tapes, Julius Bissier, Alberto Giacometti, Pierre Soulages, Ernst Wilhelm Nay,

MIRÓ. Nu au miroir, 1918.



Emil Schumacher. Il est question d'aborder également par la suite la gravure, le dessin et la sculpture.

Les autres grandes signatures sont celles d'August Macke, Emil Nolde, Georges Rouault, Max Beckmann, représentant le style expressionniste; Kurt Schwitters, Joan Miró, Giorgio de Chirico, Georg Grosz, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister et de nouveau Léger à un stade ultérieur de son évolution, Piet Mondrian, Kandinsky avec son style géométrique, Miró avec ses signes naïfs et symboliques de caractère anthropomorphique ou zoomorphique, Braque avec un chef-d'œuvre de sa vieillesse, encore un Léger, encore un Braque, Picasso et Miró en diverses étapes de leur développement.

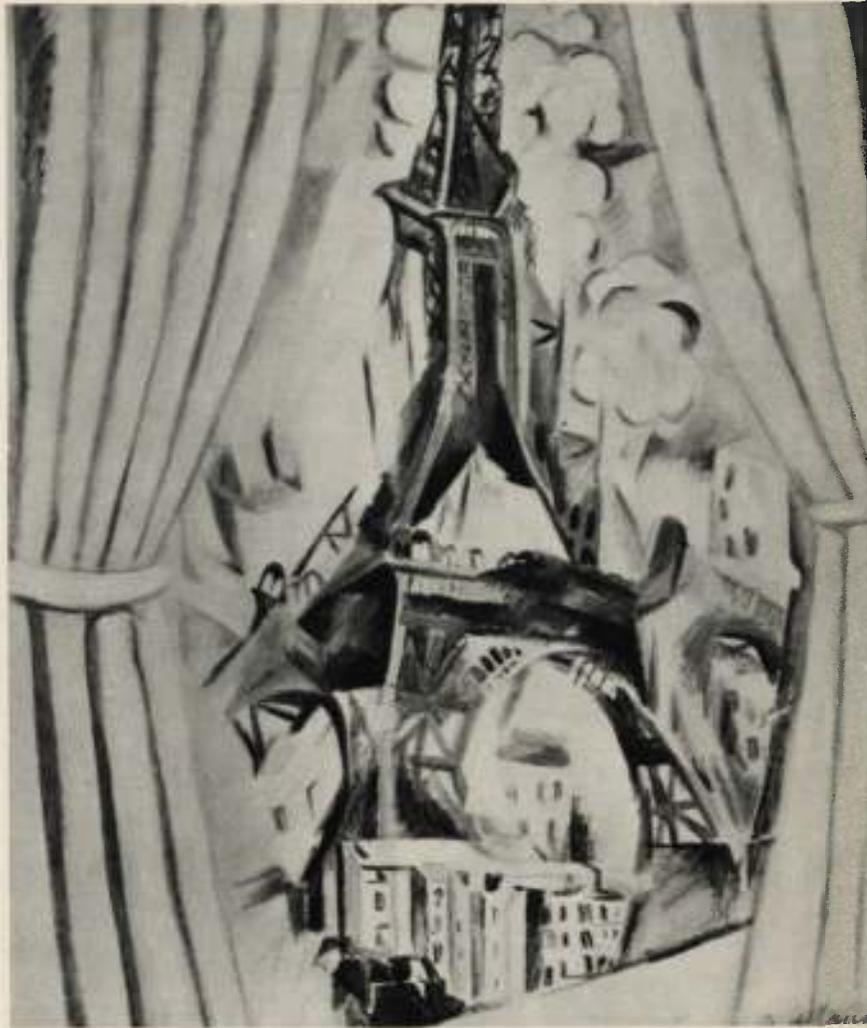
J. P. HODIN.

Plusieurs œuvres appartenant à la Kunstammlung Nordrhein-Westfalen sont reproduites dans la première partie de XX^e Siècle.

PAUL KLEE. Rote und Weisse Kippeln, 1914.



PICASSO. Portrait de Fernande, 1909.



DELAUNAY. La tour aux rideaux, vers 1910.



M. Werner Schmalenbach. (Photo Adolf Clemens).



AUGUSTE MACKE. Cathédrale de Fribourg, Suisse, 1914.

SZENÈS

par Jean Tardieu

Cet apparent désordre du monde, ces parcelles de signification, ces lueurs intermittentes, ces sonorités brisées, que le vent apporte comme d'une voix égarée, ce langage perdu qu'il faut toujours réapprendre...

Un peintre au front de poète, au regard d'enfant, attentif, émerveillé, souriant, précis, délicat, plein de savoir et de mesure, nous offre le monde *tel qu'il est*, c'est-à-dire un secret qu'il faut toujours redécouvrir, à la fois très proche et très lointain, évident et surprenant, tantôt nommé tantôt voilé; le feu qui couve sous la cendre, la vaste blancheur et les structures qui la soulèvent, les éclats de toit, d'arbre et d'eau qui percent l'étendue, tant de couleur sous une telle neige, tant d'échos sous un tel silence, un enchantement visible, une longue hermine étendue sur le paysage, un tendre présent pour des anges — cette fenêtre de lumière et de ferveur, mallarméenne allusion à « la région où vivre ».



SZENÈS. Le fief, 1965. 66 x 66 cm.

SZENÈS. La citadelle, 1965. Gouache sur papier. 32 x 63 cm. (Galerie Cahiers d'Art).



GEORGES VANTONGERLOO

par Max Bill

Il n'est peut-être pas inutile de présenter ici en quelques mots Georges Vantongerloo, car l'artiste mort le 6 Octobre 1965 à Paris, à l'âge de 79 ans, est encore inconnu de beaucoup malgré son importance. Aussi faut-il dire brièvement pourquoi il est toujours le grand inconnu.

Dès 1917, avec ses études analytiques de la couleur et de la forme ainsi qu'avec ses constructions dans la sphère, il suivit un chemin qui ne devait pas vraiment le conduire à créer des « œuvres d'art », mais à manifester les résultats de sa pensée, à expérimenter l'activité de cette pensée dans le domaine de la peinture et de la plastique. Autrement dit: ce n'est pas la volonté de produire une œuvre d'art qui est au point de départ, mais la représentation de sa pensée dans la couleur et l'espace. C'est pourquoi sa voie ne procède pas du cubisme, comme, par exemple, c'est le cas pour Mondrian ou Malevitch, ni de la libération de la couleur et de la forme, comme pour Kandinsky; il fut bien plutôt un chercheur en quête de rapports, de structures et de valeurs chromatiques universelles.

Tant que sa pensée fut liée aux données du monde objectif environnant, soit comme son prolongement dans la direction du pur esthétique, depuis 1917, soit en tendant à de purs rapports de volumes, jusque vers 1933, il était encore du domaine de l'« admissible » d'étiqueter les œuvres de Vantongerloo selon les catégories reçues ou devenues courantes entre temps. L'évolution parallèle de la structure horizontale-verticale chez Piet Mondrian semblait permettre la comparaison. Mais aujourd'hui chacun voit qu'une telle comparaison est insuffisante, parce que Mondrian et Vantongerloo, malgré la similitude du canon formel, cherchaient et créaient des valeurs d'expression différentes par principe. Non seulement parce que Vantongerloo réalisait ses conceptions à la fois dans le domaine de la peinture et de la plastique, mais aussi parce qu'il existait entre les origines artistiques des deux Néerlandais une différence essentielle qui est encore soulignée par un écart d'âge de 15 années.

Certes, lorsque, vers la fin de la première guerre mondiale, la revue « De Stijl » fut fondée par Theo van Doesburg, Vantongerloo, comme celui-ci et d'autres, a été gagné au mode de composition horizontale-verticale alors établie par Mondrian. Mais, des « Réflexions » que Vantongerloo écrivit dès

1917 pour « De Stijl », et qui y parurent réparties sur sept numéros jusqu'en 1920, il ressort sans équivoque que ce système de rapports ne pouvait pour lui demeurer le seul valable et obligatoire. Cependant, au cours d'une période classique de 20 ans entre 1917 et 1937, il l'a pratiqué et développé magistralement et il a su tirer de ces thèmes aux structures réduites de surprenantes possibilités.

Durant la guerre et l'occupation de Paris Vantongerloo se retira presque complètement du monde extérieur et se retrouva seul avec ses pensées. Auparavant déjà, de nouveaux problèmes étaient apparus. Si ses compositions horizontales-verticales étaient souvent conçues comme fonction d'un ovoïde ou d'une courbe, ces formes incurvées devinrent alors directement visibles dans ses œuvres. Les développements nouveaux des idées et des thèmes vinrent briser la cage aux barres horizontales et verticales qu'il s'était lui-même choisie. Pendant cette période d'isolement de la guerre naquirent des œuvres d'une conception si absolue, si neuve et indépendante qu'elles devaient demeurer incomprises durant des années.

Depuis, Vantongerloo avait encore élargi son monde spirituel, l'« Incommensurable », la création pure l'intéressait toujours davantage. Il s'écartait toujours plus de la « fabrication d'œuvres d'art ». Ses œuvres devenaient toujours plus des modèles à penser, des esquisses de processus naturels captés. Devant ses œuvres on est souvent tenté de se dire surtout en lisant ce qu'il nous a livré de ses idées par l'écriture, qu'il s'agit d'un nouveau Douanier Rousseau. Comme celui-ci était le peintre de la réalité, Vantongerloo est devenu dans un certain sens le révélateur de réalités ailleurs invisibles, que sa pensée créatrice a su concentrer en faits esthétiques. Par là elles sont devenues de l'art. Mais un art qui ne se laisse pas mettre en rang. Ce sont bien des « objets pour l'usage de l'esprit » qui sont nés ainsi, mais dans leur essence même ils se distinguent fondamentalement de tout ce qui a été produit ailleurs. Toute possibilité de comparaison avec l'utilitarisme fait ici défaut.

Les œuvres de Georges Vantongerloo montrent la magnificence de l'univers, le rayonnement des formes et des couleurs dans l'espace et le temps. Par là il est lié tout entier à la pensée expérimentale de notre temps et ses créations sont l'expression typique de notre époque: d'aussi neuves, d'aussi libres, d'aussi inattendues, aucun artiste jusqu'à aujourd'hui n'a osé en laisser.

VANTONGERLOO. Noyau. Paris, 1954. Bois peint et nickel. Haut: 20 cm. (Photo E. Scheidegger).



VANTONGERLOO. Rapport des volumes. Bruxelles, 1919. Pierre. 12 x 12 x 18 cm.



◁ R. D'HAESE. La main. Bronze. 1965.

CÉSAR. Le pouce de César. Haut: 41 cm. ▷

LA MAIN

Paul Valéry qui a écrit sur la main une page admirable aurait-il aimé l'exposition organisée à la Galerie Claude Bernard par M. Heim? Qu'il nous soit permis d'en douter. Les mains que 80 sculpteurs ont envoyées à la Galerie de la rue des Beaux-Arts, ne sont certes pas les mains à caresses chères à l'auteur de la Jeune Parque. Elles ne sont pas non plus heureusement des mains d'étrangleurs célèbres, destinées à quelque musée Grévin.

Détachées du corps humain, elles le sont également de tout sentimentalisme littéraire. C'est donc tout d'abord à



GILIOLI. La main. Bronze, 1965. 23,5 x 24 cm.

CHAVIGNIER. Bronze. Haut: 23 cm.



l'incorruptibilité de la sculpture qu'il faut rendre hommage. Ensuite, nous pouvons constater que la plupart des artistes auxquels on s'est adressé ont instinctivement pensé plus à Rodin qu'à Picasso, dont le célèbre « bras » déçoit un peu, pour son manque de vigueur « picassienne ». César, ayant décidé de faire de son petit corps une sculpture colossale qui, découpée en morceaux, nous sera montrée, paraît-il, l'été prochain, avait envoyé sa carte de visite: son « pouce » monumental en polyester rouge.

nombre de « mains » soit décevant. Mais, parmi celles exécutées spécialement pour cette exposition, et qu'il serait maladroit de comparer à quelques exemples illustres offerts à notre méditation — Rodin, Etienne Martin, Le Corbusier — il faut signaler quelques œuvres exceptionnelles: et d'abord la main-personnage de Roel d'Haese, glorifiée par l'affiche, il est vrai, de l'exposition; le bronze de Gilioli, la pierre de Lipsi, d'une grande puissance plastique; la main ouvrière de Chavignier et cette main de vieillard aveugle, légère comme une écorce, de Maria Papa, qui nous regarde et peut-être même nous juge.

Il est fatal que, dans une exposition groupant 80 artistes, un assez grand

SAN LAZZARO.

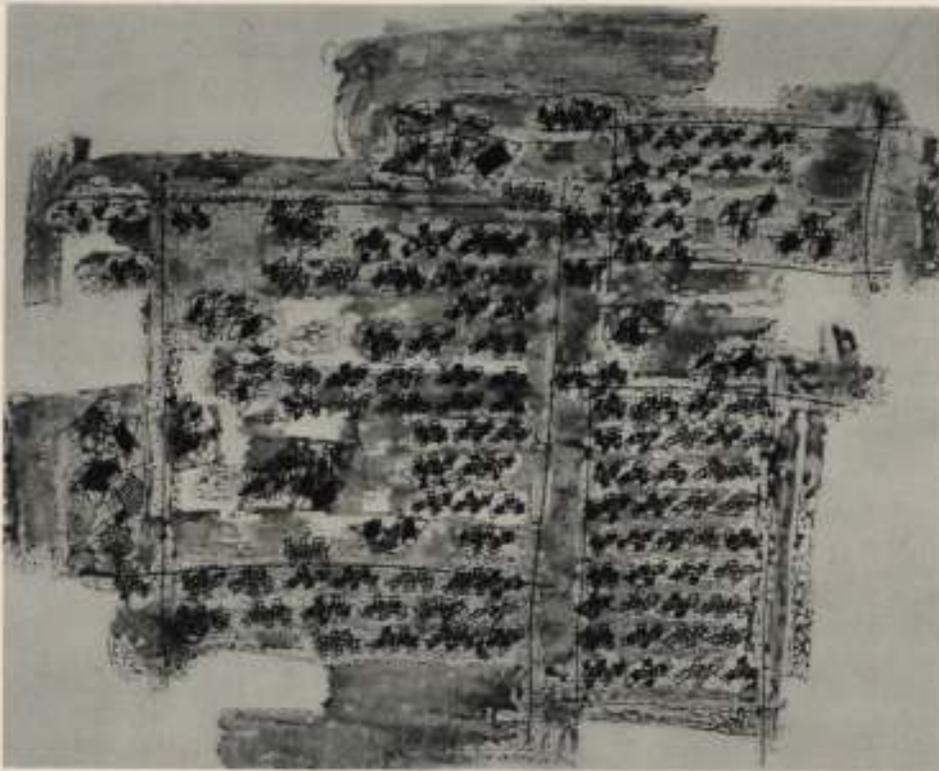
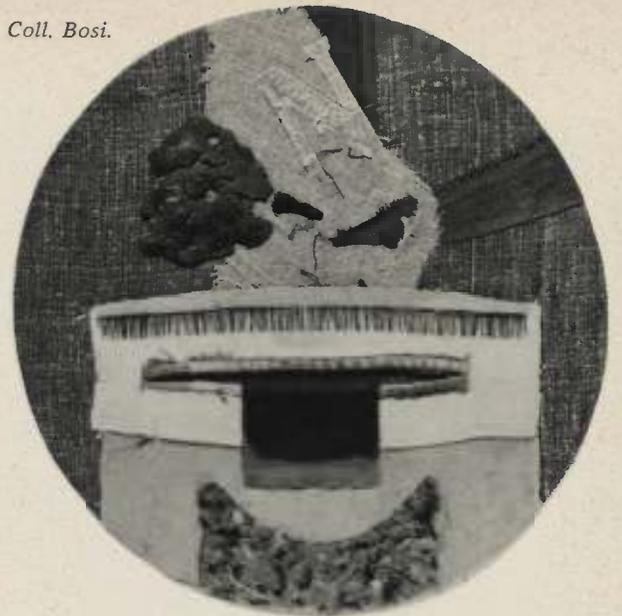
MARIA PAPA. La main d'Edipe. Bronze, 1965.



ART ET HUMOUR

En employant principalement la ouate et la toile tailleur, Bona a « peint » des tableaux que les peintres les plus orthodoxes n'ont pu s'empêcher d'admirer. Boutons de manteau et de bottines, ouate et toiles, manches et doublures de vêtements ont permis à l'ar-

cherche ses matériaux au marché aux puces et dans l'arrière-boutique des brocanteurs de Milan et de Paris. Ses « hommes de guerre » intéressent toutefois davantage les littérateurs que les peintres. Et ils ont tout particulièrement amusé André Pieyre de Mandiargues qui, en préfaçant le surprenant catalogue édité par Berggruen, a écrit sur cette assemblée de généraux et de maréchaux une de ses plus belles pages: ... « l'homme de guerre est un objet artisanal autant qu'artistique. Naturalisé (quand la mode en viendra), bourré d'un sain kapok ou de crin lavé d'insecticide, il aura dans les grands magasins sa juste place aussi bien au rayon « décoration » qu'à celui de la



NATALIA DUMITRESCO. Dessin, 1964. 82 x 66 cm. Galerie D'Incelli, Paris

tiste de repenser tous les grands mouvements de la peinture contemporaine, de la « *pittura metafisica* » à l'art informel. Ces exercices de style ne manquent jamais d'intérêt et constituent souvent de véritables réussites plastiques. (*Galerie XX^e Siècle*).

Quant à Baj, l'exposition qu'il a organisée chez Berggruen est sans doute la plus amusante qu'il nous ait été donné de voir de cet artiste milanais qui, depuis de longues années désormais,

« dorure », de la « quincaillerie », de la « matelasserie », de la « passementerie » ou de « bronzes d'ornement ». (*Galerie Berggruen*).

Natalia Dumitresco nous a montré à la Galerie d'Incelli une nouvelle phase de son évolution, peut-être même un nouveau départ, où l'humour s'exprime toutefois par des moyens traditionnels. Gouaches, aquarelles et toiles nous permettent déjà d'admirer la maîtrise de l'artiste, qui parvient enfin à une ma-

nière bien à elle, absolument personnelle, en donnant plus de liberté à sa fantaisie sans rien sacrifier de ses qualités de peintre. (*Galerie Beno d'Incelli*).

Une vingtaine de nouveaux collages nous a montré Max Ernst à la galerie Iolas. Jamais l'artiste n'a été plus heureux dans ces évocations d'un des thèmes qui lui sont les plus chers depuis une quarantaine d'années: la cage, l'oiseau et son plumage. L'humour de Max Ernst, si proche de celui de Arp, de Marcel Duchamp et de Miró, et pourtant si personnel, échappe à toute définition: il n'a pas d'équivalent en littérature.

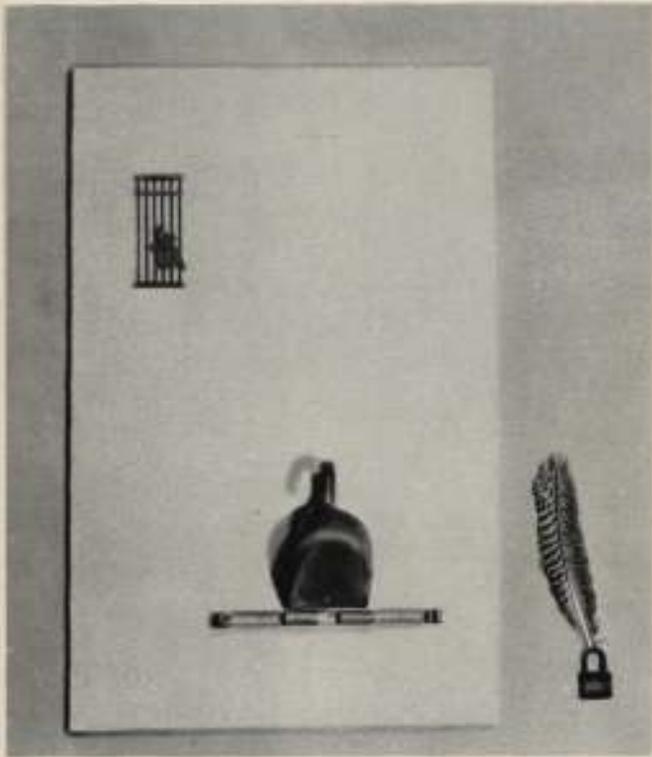
Il en a cependant un dans la nature: ces poèmes visuels ont la fraîcheur d'un léger gazouillement de haute école.



BAJ. Mottin de la Balme, Fourrier de gendarmerie (env. 1750). 100 x 81 cm., 1965. Galerie Berggruen.

LES PREMIERS CALDER

par Michel Ragon



MAX ERNST. La clef des champs, 1965. Gal. Iolas.

Combien la parole est plus lourde!
(Galerie A. Iolas).

Le jeune Toledo nous est revenu du Mexique avec une belle série de petites sculptures et un assez grand nombre de peintures, généralement sur papier, où l'humour dépasse souvent avec bonheur l'érotisme sacré de sa race. Il est reparti aussitôt pour son pays natal. Il ne peut s'acclimater comme un cactus dans notre monde occidental, dont le libertinage lui est intolérable. Faut-il craindre qu'il nous quitte à jamais, comme jadis Diego Rivera? Ce serait une perte regrettable pour la jeune Ecole de Paris. (Galerie Frinkel).

S. L.

TOLEDO. Peinture sur papier, 1965. 24 x 31 cm. Gal. Flinker.



Les rétrospectives de Calder au Salomon Guggenheim Museum de New-York et au Musée National d'Art Moderne de Paris, ont mis l'accent sur des œuvres peu connues du père des stables et des mobiles. Entre les croquis de sportifs et le reportage sur le cirque Barnum, que l'ingénieur Alexander Calder (exactement « Mechanical Engineer ») exécute entre 1923 et 1926 pour la « National Police Gazette », et les premiers mobiles mus non mécaniquement par déplacement d'air, en 1933, l'artiste se cherche, expérimente des matériaux divers qui vont du bois au fil d'acier en passant par le bronze. Il peint des toiles néo-plasticiennes, confectionne des jouets, crée des bijoux, se marie, découvre Paris, expose à New-York et à Paris. On ne peut pas dire que cette œuvre pendant dix ans soit du Calder avant Calder, car tout Calder y est déjà contenu. Ce sont les années d'apprentissage où Calder se cherche et se trouve.

Ce fils d'un sculpteur philadelpheien et d'un peintre, arrière-petit-fils de sculpteur, hésite sur la voie à prendre. Tant de bronzes, de pierres taillées, de toiles peintes dans la famille l'orientent vers ce qui paraît alors le plus loin de l'art: la technologie. Il fait ses études d'ingénieur et obtient les meilleures notes jamais données dans son Université du New Jersey, en géométrie descriptive. Il assumera son premier poste d'ingénieur en 1919, mais dès l'année suivante on le trouve travaillant dans un journal, puis trois ans après il est matelot sur un cargo, puis comptable sur un chantier d'exploitation forestière.

Le virus artistique familial l'atteint malgré ces détours. En 1923, il se met à suivre des cours de dessin et de peinture. Pendant trois ans, il dessinera et peindra, tout en continuant son métier d'ingénieur.

1926 sera pour Calder une année capitale. Il n'a que vingt-huit ans, mais il expose pour la première fois ses peintures et réalise une première sculpture: *The flattest cat*. Il exécute aussi des affiches, des dépliants publicitaires, des dessins. Le voilà qui vire de l'ingénieur à l'artiste. Il vient à Paris en Septembre, s'installe 22 rue Daguerre et commence « Le Cirque ». Il aborde également les sculptures en fil d'acier et réalise du même coup sa première œuvre marquante: *Joséphine Baker*. Que ce soit dans les figures animées du *Cirque*, ou dans les sculptures

plus ou moins humoristiques en fil d'acier, l'artiste Calder s'unit déjà étroitement à l'ingénieur Calder. A partir de ce moment, l'ingénieur et l'artiste ne feront plus qu'un. Calder sera pour la vie un artiste-ingénieur ou un ingénieur-artiste. Au choix.

Je lui ai demandé ce qui l'avait amené à réaliser des jouets. Il m'a répondu que c'était un copain de Montparnasse, qui lui avait conseillé ce travail pour gagner quelque argent. Et cela vous a fait gagner de l'argent? lui dis-je. « Oui, me répondit Calder, goguenard, mais après un long détour ».

En effet dans les jouets animés que Calder expose en 1927 au Salon des Humoristes, jouets articulés en bois, contreplaqué, fil de fer, il y a déjà l'esprit des futurs mobiles.

Toutes ces premières œuvres de Calder seront placées sous le signe de l'humour. Calder s'amuse avec son *Cirque*, dont il donne les premières représentations à Paris en 1927. Il s'amuse avec ses sculptures en fil d'acier qui sont des dessins dans l'espace. Il m'a dit ne s'être aperçu que beaucoup plus tard que ces œuvres « drôles » n'étaient en fait pas si mal que ça. Du Salon des Humoristes, elles sont en effet passées dans les musées de sculpture. Et c'est justice.

En 1928, Calder ayant invité à tout hasard Pascin à une « bottle party », celui-ci vint avec quarante personnes après un vernissage d'Hermine David. Calder est ainsi lancé dans le monde des peintres. Il connaît Miró la même année.

En 1929, il réalise pour Paul Fratellini *Miss Tamara*, c'est à dire un basset en fil de fer et tuyau de caoutchouc. Mais en même temps il se livre à des travaux plus sérieux; ses premiers bronzes, des bois sculptés, des peintures. Les jouets et le *Cirque* l'amènent à des premières constructions animées, dont un mobile à moteur, dont il ne devine peut-être pas tout de suite l'avenir. L'année suivante, il donne en effet des représentations du *Cirque* qui attirent Varèse, Kiesler, Painlevé, Léger, Le Corbusier, Mondrian, Van Doesburg. Il visite l'atelier de Mondrian et en ressort très troublé, disant à Marcel Duchamp: « Je voudrais faire des Mondrian qui bougent ».

Les peintures abstraites que réalise alors Calder sont influencées par Mondrian, mais elles ne bougent pas. Ses sculptures en bois, en bronze, sont également immobiles. Il n'y a que les



ALEXANDRE CALDER. Vache. Bois, 1928. Hauteur: 32 cm. (Photo Claude Gaspari, copyright by Fondation Maeght).

sculptures en fil d'acier qui accaparent l'espace d'une singulière manière. Se balançant au bout d'un fil, elles accrochent la lumière, projettent des ombres mobiles sur les murs. Calder approche du but.

En 1931, il rencontre Arp et Héliou et adhère au Groupe *abstraction création*. Dans ce climat du regroupement des artistes non-figuratifs, il crée ses premières sculptures animées non-figuratives. Ce sont des mobiles, qu'il expose Galerie Vignon en 1932, mais des mobiles à moteur. Ce n'est qu'en 1933, que les mobiles ne seront plus animés que par les souffles de l'air. En 1934, *Steel fish* sera le premier mobile de plein air. La suite est trop connue pour que nous nous attardions.

Ce qu'il faut dire c'est que ces œuvres des dix premières années, ont une présence incontestable. A elles seules, elles constitueraient déjà un apport considérable à la sculpture contemporaine.

A trente-cinq ans, Calder était déjà situé. Si nous sommes moins sensibles à ses peintures, à ses bronzes, à ses bois, par contre les sculptures en fil d'acier sont d'une invention plastique incontestable. Quant aux premières constructions animées, comme le *Bocal de Poissons Rouges à Manivelle*, elles sont d'une provocation que l'on retrouvera plus tard dans Tinguely. Calder est alors néo-dadaïste avec entrain. Il se moque aussi bien des tableaux de son ami Miró qu'il met en marche, que de la « sculpture ouverte » de Lipchitz. Ses sculptures à lui, en fil d'acier, sont tellement « ouvertes » qu'elles constituent un dessin dans l'espace. *Romulus et Remus*, c'est un squelette de sculpture d'Henry Moore; c'est un Henry Moore dévoré par les rats, et dont il ne reste plus que l'essentiel, c'est-à-dire la structure. Rappel à l'ordre de l'ingénieur aux artistes de son temps. En

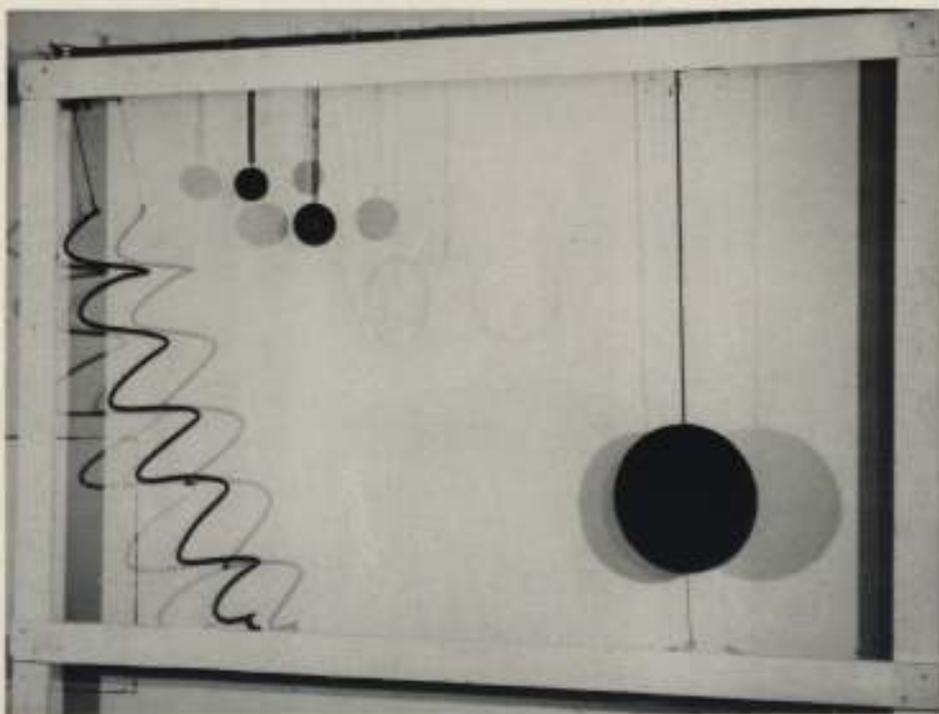


CALDER. Gibraltar. Fil d'acier et bois, 1936. 132,5 x 64 cm.



CALDER. Le cirque, 1926-27. (Photo Claude Gaspari, copyright by Fondation Maeght).

CALDER. Le cadre blanc. Bois, fils d'acier, cordolette, tôle peinte, moteur, 1934.



même temps, il fait rire avec ses sculptures, car il ne faut pas se prendre trop au sérieux. N'oublions pas que Calder est un ami de Duchamp et de Miró! Mais avec Léger et Mondrian, il s'aperçoit que tout cela peut être un truc drôlatique, mais ça peut être aussi une constellation d'étoiles dans le ciel, un perchoir pour nos rêves. « C'est sérieux sans en avoir l'air » disait Léger des Calder de 1931. Rien de plus juste. Calder s'aperçoit lui même que ces œuvres de ses dix premières années d'artiste étaient en fait plus sérieuses qu'il ne l'avait pensé. Les œuvres de Calder qui voulaient être sérieuses, comme les peintures néo-plasticiennes et les bronzes, nous ne les prenons plus très au sérieux. On se dit: « Il se cherchait ». Mais par contre les œuvres qui voulaient être drôles, on se dit que c'est du sérieux. Même si on sourit.

MICHEL RAGON.

YVES KLEIN ET MARTIAL RAYSSE AU MUSÉE D'AMSTERDAM

par Pierre Descargues

Le Stedelijk Museum d'Amsterdam remplit fort bien sa mission d'analyste et d'informateur. Ainsi a-t-il su présenter le nouveau réalisme, mouvement qui, malgré l'activité de son défenseur Pierre Restany, n'a pas eu les moyens de s'imposer au monde comme allait pouvoir le faire ensuite le Pop'art, son équivalent des Etats-Unis. Je crois que le Musée a commencé en 1962 par une exposition Dylaby, ou Labyrinthe dynamique, qui groupait Tinguely, Spoerri, Saint-Phalle, Raysse, Ultvedt et Rauschenberg. Puis, en 1964, il présenta séparément l'œuvre d'Arman. En 1965, il vient de mettre simultanément à la disposition du public une rétrospective de l'œuvre d'Yves Klein, la première après l'exposition de points de repère de la Galerie Iolas et un ensemble également nombreux de travaux anciens et récents de Martial Raysse. Voilà du bon travail.

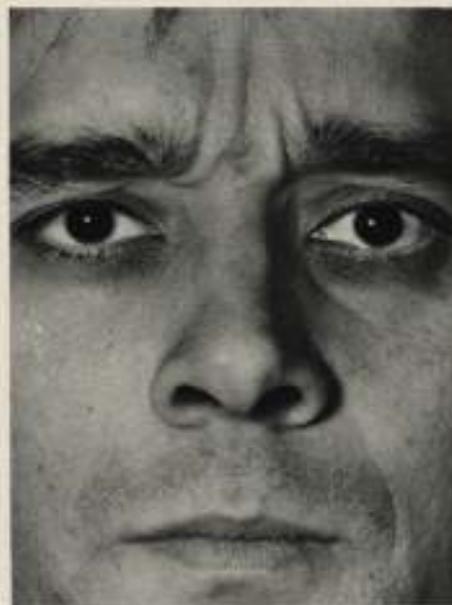
Certes, le nouveau réalisme n'est pas aujourd'hui une aventure achevée. Il est trop tôt pour conclure. L'avenir le placera peut-être sous un éclairage dont nous ne pouvons pas deviner l'orientation. Cependant, dès aujourd'hui, il est précieux de pouvoir explorer le rassemblement de quelques jeunes artistes qui s'opéra avant 1959, mais qui aboutit vers 1960 à la proclamation d'une certaine communauté de vues. Rassemblement dont les réunions furent parfois orageuses. Je me souviens d'avoir assisté à l'une d'elles. Il y avait dans l'appartement d'Yves Klein, à Montparnasse, outre Restany et, il me semble, Jouffroy, Arman, Hains, Villeglé, Dufrenoy, César et Raysse. On discutait assis par terre. Les dames des peintres tricotaient avec philosophie pendant que les époux témoignaient devant le magnétophone plus de leurs divisions que de leur unité. Ainsi ces jeunes hommes m'étaient-ils apparus constituer un groupe véritable, non un troupeau. Ce serait une erreur que d'insister sur leurs oppositions, car ils s'étaient rassemblés pour des raisons profondes. Leurs recherches les séparaient parce que la précarité de leurs travaux devant l'opinion publique les obligeait à se préciser sans cesse. Rien d'ambigu n'était tolérable dans leurs œuvres. Ils devaient se définir eux-mêmes constamment et cette quête de leur unité s'accommodait évidemment assez mal de la notion de groupe. Pourtant le nouveau réalisme a été,

est encore une force. Il a un avenir. Même si nous prenons de plus en plus l'habitude de considérer ses membres séparément.

L'œuvre d'Yves Klein a été la première à trouver cet isolement. Par sa nature d'abord: elle est la plus abstraite. Klein me faisait penser à ce personnage de Rimbaud qui tendait des guirlandes de clocher à clocher et dansait dessus, en funambule: Yves Klein en effet passait au-dessus du monde: son domaine était l'air plus que la terre. Et l'œuvre qu'il inventa est telle qu'on pourrait la conserver en emportant sur soi un centimètre carré de bleu, un petit feuillet d'or, peut-être quelques cendres et un diapason. Car Klein est tout entier dans le bleu qu'il avait choisi. Qu'il y en ait assez pour s'y plonger, comme dans le ciel, pendant des années-lumière ou juste de quoi couvrir une tête d'épingle, c'est le même. L'or, ce pourrait être celui d'un gigantesque *monogold* frémissant sur un mur ou ce lingot que je vis un jour un amateur lui remettre en échange d'une « zone de sensibilité picturale immatérielle ». Klein le jeta dans la Seine et, en réponse, l'amateur brûla le chèque par lequel l'artiste lui avait remis tous pouvoirs sur la plus belle peinture du monde, celle qu'on n'a jamais peinte. Et le vent souffla les cendres du papier.

Quant au diapason, il pourrait conserver le souvenir de la symphonie *monoton* qu'il inventa de faire entendre, sachant sans doute qu'il suffirait d'une seule vibration sonore pour que notre monde s'écroule.

Yves Klein est mort en 1962. Il avait 34 ans. Cette mort est survenue comme la clé de sa hâte prodigieuse à créer, à inventer, à proposer. Comme l'explication aussi qu'il ait songé, seul de son groupe, à soigner sa vie, à en faire une œuvre. Il la devinait brève; il était donc naturel qu'il souhaitât l'orner de quelque faste. Et voici l'image qu'on pourrait conserver, non sans panache: un homme jeune, élégant, qui, par son comportement autant que par son travail, a redonné au monde matérialiste de l'art qui compte par quantité, la notion de qualité. Il suffit d'un gramme de bleu pour que Klein existe. La légende est toute prête du plus abstrait des artistes, de l'homme pour qui la création s'était résolue en sa seule idée. Elle doit être connue.



Yves Klein.



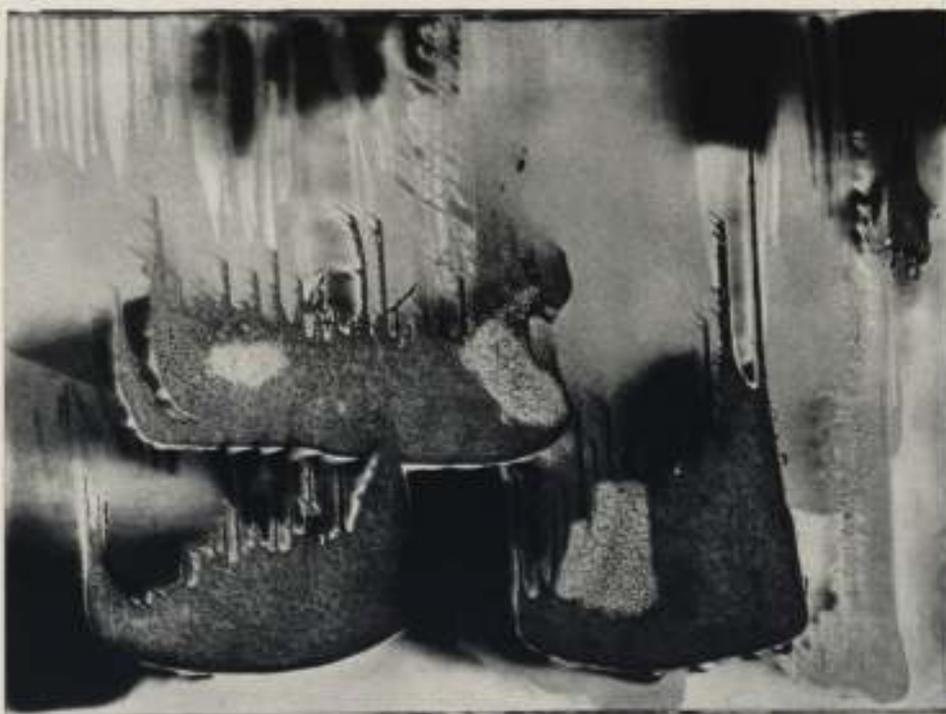


YVES KLEIN. Grande empreinte, 1963. Galerie Iolas. (Photo Shunk-Kender).



Yves Klein fut un être extraordinaire. Mais celui qui cherchait les moyens de retrouver le paradis perdu et se flattait de n'être jamais un de ces peintres-artisans couverts de taches de couleurs, a beaucoup travaillé et laissé un grand nombre d'œuvres que nous nous refusons à considérer comme des reliques. Il a couvert d'éponges bleues les grands murs de l'Opera nouveau de

Gelsenkirchen, brûlé de son lance-flammes de nombreux panneaux, pris maintes empreintes de corps féminins, révélant des dimensions surprenantes. Il a organisé plusieurs grandes fêtes du mouvement en lançant ses mannequins bleus sur la toile. L'exposition de quelque 80 œuvres du Stedelijk Museum nous révèle ce travail dans sa continuité comme cela n'a jamais encore été donné. On voit que le nom d'Yves Klein ne vaut pas seulement parce qu'il représente une aventure spirituelle nouvelle: il y a en effet dans ces salles un peintre, qu'il se soit exprimé par le mouvement de ses pinceaux vivants sur la grande toile blanche, ou par le passage, quelques secondes, du grand souffle de la flamme sur du bois humecté par endroits. Et ce peintre, tant dans ces traces humaines que dans ces traces du feu, n'a pas déçu ceux qui, avec lui, avaient voulu l'immatériel. On trouve dans ses tableaux une sensation, une expérience du monde, nouvelles: ce n'est pas ce monde où l'on a la terre sous les pieds et le vide du ciel sur la tête; c'est un monde libéré de la pensateur, où les densités sont nouvelles, les sons différents, les couleurs éclairées comme jamais encore. Le nouveau réalisme? Chez Yves Klein, c'est la réalité des cosmonautes quand ils sortent de leur capsule. Chez Martial Raysse, il est tout autre, disons, pour comparer, aussi différent que physique l'est de métaphysique. Ce qui pouvait rassembler Raysse et Klein (de huit ans son aîné), c'était un certain goût du bonheur, une avidité de jeune fauve devant la vie. Mais Klein pensait à changer les climats et Raysse, méthodique, s'attachait à son idée que



△ YVES KLEIN. Feu. 98 x 136 cm. Galerie Iolas, Paris.

◁ YVES KLEIN. Portrait-relief d'Arman, 1962. 173 x 94 cm.

MARTIAL RAYASSE. L'étalage hygiène de la vision, 1960. Première Biennale de Paris.

la peinture tachiste était une fin, qu'il fallait tout reprendre et puiser les éléments non point dans les déchets, dans les rebuts, les vieilleries, mais dans les objets neufs. Quelle réserve de nouveauté que les productions emballées, colorées, présentées de cette industrie du récipient qui triomphe dans les supermarchés! Rayasse était sûr de sa vérité et décelait des relents de tachisme et de passéisme chez tous ses confrères sans exception. Parmi les premières œuvres qu'il exposa, il y eut, à la première Biennale des Jeunes, à Paris en 1961, un présentoir de produits de plage. Certains pensèrent que ce n'était qu'un choix, comme Duchamp en fit jadis. Or c'était une composition à partir de plusieurs structures d'étalages. L'art, pour Rayasse, ne pouvait être alors qu'un travail de mise en ordre, d'assemblage somme toute assez classique, presque sage en comparaison du vide de Klein et du plein d'Arman. Il lui servit à exprimer le plaisir qu'il ressentait dans les supermarchés devant les fastes de notre civilisation de consommation et le bonheur de sa plage de Juan les Pins avec ses belles filles en maillot et tous les accessoires de l'été. En toute logique, il aboutit à installer, en 1962, au Dylaby d'Amsterdam, un magasin d'articles pour baigneurs, à l'enseigne de *Rayasse Beach* et c'est en toute logique également que, dans sa galerie de New

York, il alla jusqu'à se baigner, le jour du vernissage, dans la piscine gonflable qui faisait partie de son spectacle, de son bonheur. N'était-ce pas la meilleure façon de témoigner de sa foi en son œuvre?

J'imagine volontiers Martial Rayasse découvrant dans sa piscine qu'il touchait alors au fond de son aventure et, tel Archimède, saisissant le principe qui allait le faire jaillir en surface: après ce bain, le plus hygiénique, le plus décompressant qu'on puisse trouver pour le regard, il fallait faire plus qu'assembler. L'étalagiste allait oser enfin devenir peintre parce qu'il était fasciné par les couleurs nouvelles qu'on ne manie pas au pinceau, mais grâce à un compresseur, les fluorescentes, les flocages, puis par les photos qu'on pouvait avoir gigantesques, avec des trames variées, des surexpositions, enfin par le néon qui allait entrer dans le jeu, dévorer de son éclat les couleurs les plus vives, lâcher ses serpents à travers les photos des baigneuses, jusque dans les tableaux classiques dont les thèmes traînent aussi bien sous le pinceau vengeur de Picasso que dans la tête de tout touriste cultivé: Cranach, Ingres, Prud'hon. Le néon allait ravager les peintures qu'on n'ose plus faire, les paysages innocents, ronger les vieilles structures où l'invention s'ennuie, le cadre rectangulaire où l'on ne peut que faire toujours le même tableau. Tout



MARTIAL RAYASSE. L'été dernier, 1963. 100 x 220 cm. Galerie Iolas. (Photo Jacqueline Hyde).



◁ MARTIAL RAYSSE. Peinture à haute tension, 1964. 163 x 97 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.
▽ MARTIAL RAYSSE. Made in Japan in Martialcolor, 1964. 116 x 89 cm.



éclata sous les nouvelles techniques. Pourtant Martial Raysse n'est pas un destructeur. C'est un inventeur qui sait très bien le mal qu'on a pour décoller du passé. De toutes ses forces, Raysse exige autre chose, évidemment. Et comme il se trouve, à 30 ans, assez libre, pour n'avoir aucun complexe à user des techniques que les artistes-peintres ignorent, mais dont les artisans-peintres se servent naturellement, il est capable de proposer un art tout à fait actuel. Ce n'est pas un art contre le passé. C'est un art avec aujourd'hui. Et un art heureux, simple: une telle gaité, un tel bonheur de vivre, ça ne se rencontre pas souvent dans les galeries de tableaux.

Ainsi Martial Raysse est-il, sans doute, parmi les nouveaux réalistes, le plus jeune, celui dont l'œuvre correspond le mieux à l'idée qu'on peut se faire de ce mouvement. C'est pourquoi il est trop tôt pour conclure.

PIERRE DESCARGUES.

M. RAYSSE. L'appel des cimes. Tableau horrible. Coll. Art Investenard Ltd., Houston.

LES ANNÉES HEROÏQUES AU MUSÉE DE HOUSTON

On a tant écrit sur le Texas qu'aucun visiteur ne peut maintenant aborder ce pays avec un regard neuf. Si j'en juge moi-même par mes brefs contacts avec le Texas, par ce qu'il m'a été permis de connaître de sa richesse, de sa mégalomanie, je dois dire que tout ce qui a été écrit à son sujet — aussi bien en termes ironiques qu'en termes élogieux — est vrai et demeure encore en deçà de la vérité. Le Texas, c'est un mélange déconcertant des pires vices de la vie américaine et de ses plus chères manies. Il confirme en moi une conviction depuis longtemps acquise, à savoir que l'Amérique est un pays qui pousse le paradoxe jusqu'au vertige.

N'est-il pas paradoxal, en effet, que Houston, cette ville qui s'est procuré depuis peu un vernis de civilisation, moyennant finance, et où le mauvais goût abonde, aux enseignes des rues, aux vitrines des magasins comme dans les vêtements de ses habitants — les magnats du pétrole, entre autres, aisément reconnaissables à leurs costumes de soie, à leurs chapeaux ornés de dix galons, à leur démarche traînante, celle des cow-boys qu'ils furent à l'origine —, n'est-il pas stupéfiant que cette ville possède un magnifique musée et qu'un petit groupe de citoyens soit capable d'en apprécier la valeur?

Non seulement Houston possède un musée remarquable, mais encore ce musée est dirigé par l'une des personnalités les plus raffinées de toute l'Amérique, l'une des autorités les plus compétentes en matière d'art moderne. Il s'agit de James Johnson Sweeney, conservateur de ce remarquable monument, qui comporte une œuvre architecturale de tout premier ordre: l'aile

par Dore Ashton

Cullinan, immense espace, magnifiquement conçu par Mies van der Rohe, — pour abriter un musée de sculpture — et achevé en 1959.

Cette vaste salle unique, avec ses murs très légèrement cintrés, avec sa façade de verre fumé et son plafond construit à trente pieds au-dessus du sol, était un défi pour Sweeney qui, tenu d'y exposer indifféremment peintures et sculp-

tures, se refusa à violer l'espace créé par Mies. Au lieu de le cloisonner au mépris des proportions générales, il imagina d'accrocher les tableaux à des intervalles et à des hauteurs variables, de telle sorte que chacun pût être regardé sous l'angle le plus favorable. Bien que cet agencement puisse paraître un peu spectaculaire et trahisse un peu trop la démesure du Texas, il constitue néanmoins une merveilleuse solution. Il ne fait aucun doute que la grande exposition, « Les Années héroïques: Paris 1908-1914 », est une



JUAN GRIS. Le paquet de café. 1913. Collage. Prêté par Marlborough-Gerson Gallery.





HENRI MATISSE. Deux négresses Bronze. (Prêté par Marlborough-Gerson).



réussite étonnante. Tandis que, dans un cadre d'une pureté toute antique, j'allais de l'un à l'autre de ces chefs-d'œuvre isolés au milieu d'une surface nue, je dois avouer que je retenais mon souffle, saisie d'émerveillement. Pour Sweeney, une œuvre d'art est un fait spécifique — et non pas seulement un phénomène historique — elle doit être vue d'abord en tant qu'œuvre unique. Rien ne peut donc mieux la servir que l'espace nu ménagé tout autour d'elle.

Avec l'arrogance de la New-Yorkaise que je suis, je m'étonnai de trouver au Texas une exposition d'une telle importance. C'est à New-York qu'elle aurait dû trouver sa place! D'une qualité exceptionnelle, tant par la sûreté de la documentation que par le soin apporté au choix des œuvres, elle offrait un panorama complet, non seulement de cette période révolutionnaire entre toutes, mais des tendances qui, depuis, ont dominé l'art moderne. Presque toute l'évolution ultérieure des arts plastiques a été décidée lors de ces années fertiles.

Sweeney était tout désigné pour mener à bien pareille entreprise. Connaissant bien Paris, étant en relation avec de nombreux artistes (et même étroitement lié d'amitié avec quelques-uns d'entre eux), il a passé près de quarante années de sa vie à étudier l'art moderne. Il possède un regard infaillible pour juger de la qualité d'une œuvre. Par exemple, je n'ai jamais été très sensible à la peinture de Marcoussis; or Sweeney m'a obligée à réviser mon opinion. Le tableau qu'il a choisi d'exposer, la « Nature morte au damier » est excellent. Il en va ainsi de la plupart des œuvres secondaires, retenues pour cette exposition. Invariablement Sweeney a su trouver le meilleur et l'a présenté de la façon qui le mettait le mieux en valeur.

Si peintures et sculptures constituaient, à mes yeux, l'essentiel de l'exposition, je fus néanmoins touchée par les autres témoignages de cette époque. Sweeney avait réuni un choix judicieux de livres, lettres et photographies. Il avait réservé à Diaghilev une salle où l'on pouvait voir les modèles des plus intéressants costumes de Léon Bakst. Des photos agrandies montraient les constructions d'Auguste Perret. Et, chose charmante entre toutes, une petite exposition était consacrée aux robes de Paul Poiret et aux modèles dessinés par ses jeunes élèves de l'École Martine.

Je passai ainsi deux jours à explorer le musée, perpétuellement consciente du gouffre qui sépare encore le public de l'œuvre d'art. Les habitants de Houston vinrent visiter l'exposition mais les rapports essentiels à établir entre les œuvres proposées, très visi-

blement, leur échappaient. J'ai été heureuse de constater que Sweeney ne sacrifiait pas à une tendance commune aux musées d'Amérique: expliquer ce qui, de toute évidence, doit se passer d'explication. Il peut paraître très tentant, en effet, de considérer chaque peinture, chaque sculpture, comme un événement historique, dont l'unique raison d'être serait de constituer un lien avec l'événement historique suivant. Pour une exposition de ce genre, c'est là une tentation qui peut sembler irrésistible, et à laquelle cependant il est nécessaire de résister.

Je ne prétends pas, bien sûr, que cette anthologie d'une époque doive être considérée sans référence aucune à l'histoire contemporaine. Cet aspect historique est évidemment essentiel. Mais comment ne pas reconnaître que la vie intense qui émane de certaines œuvres — de la « Danseuse » de Picasso, par exemple, de la « Notre Dame » de Matisse — rend secondaire cet ordre de considérations.

Une introduction à l'année 1908 nous aide, dans une certaine mesure, à comprendre les premières œuvres de cet ensemble. On nous rappelle qu'une grande exposition Cézanne avait eu lieu, un an auparavant, et que le Mercure de France avait publié la lettre de Cézanne à Emile Bernard, lettre dans laquelle il conseillait à Bernard de traiter la nature pas le cylindre, le cône et la sphère. L'influence de Cézanne est dominante dans les « Trois Grâces » de Delaunay, les belles natures mortes de Picasso, dans les paysages de Derain et dans tous les tableaux peints par Dufy au cours de l'année 1908.

A cette même époque, Picasso peignait sa « Danseuse », cette étude étonnamment puissante, fruit de sa découverte de la sculpture nègre. L'élément africain est évident aussi dans l'une des « Cariatides » de Modigliani, qui, exécutée en 1911, est directement issue d'une sculpture aux genoux fléchis, à la tête stylisée typiquement nègres.

A propos d'art nègre, j'ai pu voir une grande exposition de sculpture africaine, organisée par Dominique de Menil à l'Université St-Thomas. Les de Menil sont probablement les plus importants mécènes du Texas, non seulement à cause de leurs acquisitions, qu'il leur arrive souvent de léguer au Musée, mais parce qu'ils ont le souci constant d'ouvrir Houston au monde extérieur. Leur culture française donne le ton.

Revenons-en à 1908: je me suis également souvenue de l'importance qu'avait pu avoir l'œuvre de Bergson, *l'Evolution Créatrice* parue en 1907. Je doute fort qu'Apollinaire eût pu édifier son esthétique sans les principes décisifs de Bergson. Je retrouve des échos de l'influence bergsonienne dans de nom-



M. James Johnson Sweeney.

breux écrits contemporains. Apollinaire lui-même, dans un texte de 1908, dit qu'il faut embrasser d'un seul regard le passé, le présent et l'avenir. Les titres donnés par Kupka à ses tableaux semblent se référer à la vision hardie du cosmos que Bergson proposait déjà à la fin du siècle dernier. De Kupka, Sweeney a retrouvé aux Etats-Unis deux très importants tableaux datant de 1911-12. L'un d'eux, « Amorpha-Chromatique Chaude » fut exposé et très remarqué au Salon d'Automne de 1912. La contribution de Kupka, celles de Delaunay et de Natalia Goncharova sont d'une fraîcheur et d'une actualité surprenantes. Il est certain qu'on peut retrouver dans leurs œuvres les germes de nombreuses expériences abstraites.

Sweeney affirme que la « Compenetrazione Iridiscente » de Balla, qui fut exécutée en 1912, est à l'origine de l'art dit optique. Et ce fut une révélation que le « Paysage » d'Auguste Herbin, daté de 1914, aux couleurs vives, aux rythmes saccadés, aux lignes anguleuses, qui annoncent déjà ses futures découvertes géométrique et son attitude devant la couleur.

L'exposition portait sur plus de cent cinquante œuvres de tout premier ordre; il m'est pratiquement impossible de les énumérer toutes ici. Je vous parlerai donc plutôt des tableaux et des sculptures qui m'ont saisie, émue, qui m'ont rappelé que les œuvres d'art échappent aux modes et continuent à vivre de leur vie personnelle même quand on les transplante de Paris au Texas.

Je vous parlerai d'abord de Matisse, qui me paraît bien être le plus délié

de tous. Sa « Notre Dame » de 1914, par exemple, se borne à représenter, sur un fond bleu, quelques lignes noires essentielles et une masse verte qui symbolise un arbre, mais elle résume le bond audacieux que fit Matisse dans les vastes régions inexplorées jusqu'au début de ce siècle, et dont n'eurent la révélation immédiate que quelques artistes et écrivains doués d'une extrême sensibilité.

Et Picasso, le Protéen? Il est représenté ici par ses œuvres cubistes les plus subtiles, ses paysages argentés à la manière de Cézanne, et son « Portrait de Jeune Fille » infiniment spirituel, prêté par Georges Salles et exposé pour la première fois aux Etats-Unis. De Léger, j'ai vu l'un des premiers tableaux cubistes, portrait de sa mère, qu'il chérissait, affirme Sweeney, tout particulièrement, et aussi les études de têtes crêpues de 1912, avec leurs masses fortement charpentées, leur couleur syncopée, leurs cylindres, leurs cônes et leurs sphères traités selon le rationalisme intuitif propre à Léger. Malevitch a sans doute été très fortement influencé par Léger, même s'il ne l'a pas personnellement connu. Le tableau de Malevitch: « le Matin dans la Campagne après la Pluie », exécuté en 1911, est une composition audacieuse et remarquablement architecturée, alors que son « Rémouleur de Ciseaux », de 1912, est une fidèle application des principes futuristes.

Quant au futurisme proprement dit, l'exposition nous en fournit quelques bons exemples; aucun cependant ne m'a paru plus impressionnant que « le Rythme abstrait de Madame S. » de Severini, tableau de 1912, qui soutient fort bien la comparaison avec les autres œuvres de l'exposition. Severini a le don d'animer ses volumes d'après une technique beaucoup plus subtile que les autres futuristes. Il se sert du clair-obscur pour accentuer ses rythmes le plus possible. Ses formes ne sont pas divisées arbitrairement mais selon leur nature.

Parmi les plus belles des œuvres purement cubistes, je retiens trois papiers collés de Juan Gris, datés de 1914, tous trois remarquablement lumineux.

Les sculptures de Brancusi, Archipenko, Duchamp-Villon, Modigliani, Matisse et Picasso encore apparaissent bien comme les sources de presque toute la sculpture ultérieure et témoignent de la virilité exceptionnelle de cette époque.

Finalement — et j'ai dû passer sous silence quantité d'œuvres remarquables —, je quittai le musée à la fois intimidée et reconnaissante. Ah! que de surprises peut nous réserver le Texas!

DORE ASHTON.

Nous avons reproduit plusieurs œuvres figurant à cette grande exposition dans la première partie de XX^e Siècle.



ARCHIPENKO. Le boxeur. Bronze, 1914. (Prêté par Perls Gallery, N.Y.).



R. DUCHAMP-VILLON. Cheval, 1914. (Prêté par Mrs. Arnold Maremont).

L'AFRIQUE AU TEXAS

« Humbles Trésors »; c'est là le titre de l'exposition présentée à la fin de 1965 par la Galerie d'Art de l'Université de Saint-Thomas, à Houston, Texas. Un choix nécessairement limité, mais d'une qualité toute particulière, où domine la collection personnelle de John et Dominique de Menil, à quoi s'ajoutent nombre de prêts anonymes ou provenant d'autres universités ou musées. Il est loin le temps — en 1905, à Chatou — où Derain rachetait à Vlaminck le masque nègre que ce dernier avait ramassé pour des centimes chez quelque brocanteur. Derain porta sa trouvaille à Picasso, qui fut l'un des premiers à voir ce que d'autres n'avaient que négligemment regardé. Il existe d'autres versions de cette histoire, certes, mais seul, Picasso a peint les *Demoiselles d'Avignon*.

L'art africain, l'on peut s'en convaincre en contemplant ces objets et masques Bateke, Dogon, Basonge, Bakwele, Dan, Grumshi, Bobo, Senufo et autres, est dans l'ensemble un art appliqué, puisqu'il affecte des objets usuels, ornements de cases, mobilier, peignes, ustensiles, ou bien des objets magiques, masques et statuettes, figures humaines ou animales, inséparables, eux aussi, de certaines pratiques utiles. Cependant, rien ne le sépare de ce que l'on désigne, en Occident, sous le nom de « grand art ».

Au contraire, à la solution des problèmes plastiques, l'art africain apporte les ressources d'une invention, d'une ingénuité et d'un raffinement dont les secrets s'étaient perdus, dans notre monde, depuis les âges pré-helléniques. Ce qu'il y a de stimulant pour nous

CONGO LEOPOLDVILLE. Masque Bateke. Coll. J. et D. de Menil. University of St. Thomas.

HAUTE VOLTA. Masque-papillon Bobo. Bois polychrome. 37 x 117 cm. Coll. J. et D. de Menil. University of St. Thomas.



dans cet art, c'est que le réalisme n'y est pas en conflit avec ce qui relève du décoratif. En d'autres termes, l'antinomie entre *nature* et *culture* n'y est pas ressentie dans les termes inconciliables où elle se manifeste dans notre civilisation. En outre, les sociétés qui ont suscité un tel art jouissent d'une cohésion interne que n'ont plus les nôtres, depuis les siècles religieux. Chez les Africains, le flux entre le sacré et le profane demeure constant, et les deux notions s'interpénètrent et se confondent dans la fête, qui est le phénomène total.

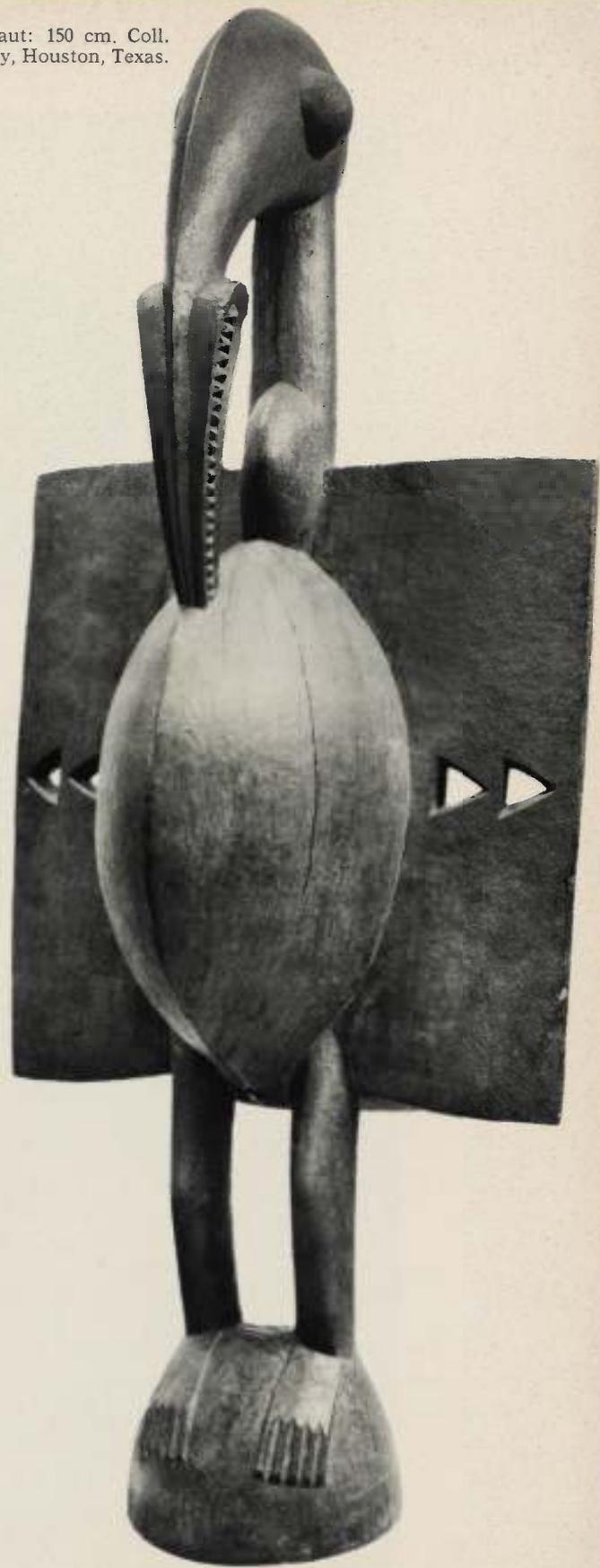
Il est évident que l'art africain, con-

taminé par ce que les sociologues modernes appellent *l'aculturation*, ou la contamination d'une culture par une autre, économiquement dominante, est sorti altéré de l'épreuve — pour ne pas dire anéanti. Toutefois, l'élan et la fraîcheur qui ont présidé jusqu'à une date récente à l'essor de cet art, se retrouveront peut-être, sous une autre forme, chez les Africains de demain, après la dure mutation de l'âge tribal — ou quasi-féodal — à l'âge nucléaire. Puissent-ils ne pas lâcher la proie d'une poésie sacrée pour l'ombre de la raison.

SIDNEY BORG.



CONGO LEOPOLDVILLE. Masque Basongé. Bois. Haut: 32 cm. Coll. J. et D. de Menil.





CONGO BRAZZAVILLE. Masque Bakwele. Bois peint. Haut: 53 cm. Coll. Museum of Primitive Art, N.Y., University of St. Thomas Art College, Houston, Texas.

DE BAUDELAIRE À LA SCULPTURE MOUVANTE

par Yvon Taillandier

Chapitre seize, paragraphe quatre. En tournant autour des sculptures d'Etienne Hajdu, je pense au paragraphe quatre du chapitre seize d'un ouvrage écrit cent dix-neuf ans plus tôt. Auteur: Charles Baudelaire. Sujet: le Salon de 1846. Au chapitre seize, Baudelaire traite de la sculpture en général: il ne l'aimait pas. Mais les ennemis sont souvent plus perspicaces que les amis: le respect ni l'amour ne les aveuglent. Ils emploient les mots les plus durs, mais les plus justes. Chapitre seize, paragraphe quatre. Au paragraphe quatre, Baudelaire n'a-t-il pas percé certains secrets, pressenti certaines futures de la sculpture, quand il déclare sur un ton de reproche (mais ceci le concerne): *Elle est brutale?* Car enfin, quel spectacle fréquent nous donne-t-elle aujourd'hui? N'y a-t-il pas quelque brutalité à se servir de ferraille, à mettre en évidence les charnières, les

soudures, à déchirer le métal à la façon d'une étoffe, comme le fait Viseux (Galerie du Point Cardinal)? Même remarque (au Musée des Arts Décoratifs « Trois Sculpteurs ») à propos du fer froissé des « compressions » et des bas-reliefs de César, à propos de ses oppositions violentes — dans ses nus, décapités ou non — entre le lisse et le gercé; à propos des calligraphies épineuses, remuantes et bruyantes de Tinguely; à propos des contrastes entre les gonflements doux et les coupures cruelles que pratique Roël d'Haese — se souvenir de son cavalier qui court immobile, ventre ouvert (littéralement). Même remarque (au Musée d'Art Moderne) à propos des énormes, solennels, effrayants stables de Calder dont la gravité terrible ne se tempère plus du léger et gracieux flottement des feuilles de métal multicolores et suspendues. Quant à la pierre à peine dégrossie,

semble-t-il, dans les statues de Faotrier (Galerie Couturier) qui, à cet égard, annonce Dodeigne; quant aux masses de plâtre, de bois, de bronze qu'Etienne Martin jette au regard dans une sorte de grandiose chaos (Galerie Couturier, Galerie Breteau et Palais des Beaux-Arts à Bruxelles) — tout cela ne paraît-il pas avoir pour objet d'illustrer et de justifier, plus d'un siècle après son énoncé, l'affirmation baudelairienne contenue dans le paragraphe quatre du chapitre seize: « La sculpture est brutale ». Oui, la sculpture est brutale. Mais, après tout, pourquoi pas?

Pourquoi pas? Je me le demande en tournant autour des sculptures d'Etienne Hajdu (Galerie Knoedler). La silhouette de la « Dame de Bagneux », ce visage sans nez, sans yeux, sans bouche, comme une hache dont les initiés retrouvent le contour d'œuvre en

ETIENNE MARTIN. Maquette de la dixième Demeure, 1965.



œuvre — à part l'idée de hache, de cognée, qui surgit quand on se force aux comparaisons — est-elle brutale? Non, sans doute. Mais brutalité ou douceur, après tout, qu'importe? De même je sais bien que ces statues, le plus souvent, ont peu d'épaisseur, sont comme des plaques. Mais pourquoi s'interdire de tourner autour? D'abord, comme la ligne mince à laquelle se réduisent certains visages d'Alberto Giacometti, la ligne mince de leur profil frémit comme sous l'action d'une vibration délicate. Et puis toutes les sculptures d'Hajdu ne sont pas des plaques, des écrans. Certaines — et c'est un signe net d'évolution — comportent des plans qui les élargissent, qui les gonflent. On y perçoit une sorte de croissance. Et, pour renforcer cette impression, sous d'autres aspects, ces formes lisses et délicieuses au toucher, ressemblent à des poussées à la fois végétales et organiques, à des buissons dont l'écorce serait un épiderme d'enfant. Enfant, jeunesse. Cette idée de jeunesse, de pureté initiale, Hajdu l'exprime, pour sa part, sans brutalité. Mais — chapitre seize, paragraphe quatre — la brutalité que je trouve ailleurs l'exprime également. En effet, dans tous les cas que j'ai cités, elle consiste à faire éprouver avec force l'existence de la matière. Or, matière, qu'est-ce à dire? Etymologiquement, la matière, c'est la mère, c'est l'origine. C'est la gestation. Et, si l'on suit cet enchaînement de symboles, la déchirure de la matière apparaît comme l'évocation de la première rupture de l'existence: la naissance. En d'autres termes, la plupart des sculptures contemporaines commémorent les origines de la vie.

Mais la vie ne se réduit pas à son début. D'organique elle devient rapidement sociale. Et qui dit social — ainsi que le prouve au Musée Galliera l'exposition « Babel 65 », sorte d'appel lancé par les sculpteurs aux architectes — dit, quand on est sculpteur, architecture. Sur ce point Baudelaire est formel. Chapitre seize, paragraphe six, « Dans son plus magnifique développement, la sculpture n'est autre chose qu'un art complémentaire... Les cathédrales... combient les mille profondeurs de leurs abîmes avec des sculptures... » La sculpture n'est qu'un art complémentaire! Les exposants de Babel 65 ne l'entendent pas ainsi. Sans tenir compte des présages funestes contenus dans le titre qu'ils se sont choisi — la confusion des langues, la destruction d'un édifice qui risquait d'atteindre les hauteurs divines — ils contestent une autre divinité, celle de l'architecture. Le véritable grand architecte, c'est, à leur avis, le sculpteur. Viseux conçoit un hôtel sur une auto-route,





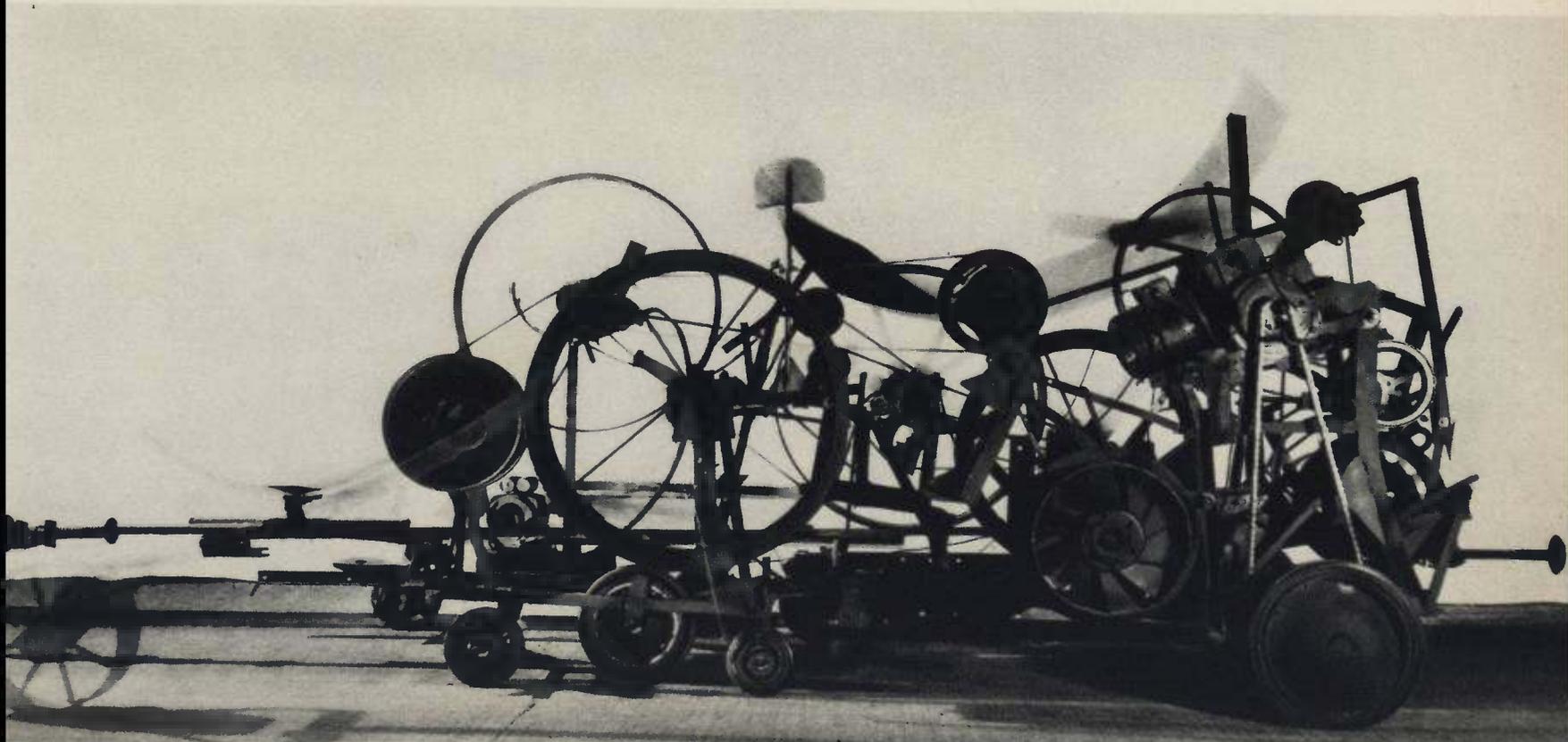
ESAR. La grande victoire, détail, 1965. 200 x 70 cm. Galerie Claude Bernard.

TROIS SCULPTEURS
AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

R. D'HAESE. The song of Evil. Bronze, 1964. 280 x 270 cm.
Galerie Claude Bernard.



NGUELY. Le char, 1965. Moteur-Fer. 220 x 500 cm. Galerie Iolas (Photo André Morain).





HAJDU. Oleron. Bronze, 1964.
113 x 54 cm. Galerie Knoedler.

Etienne Martin sculpte une eglise (Bron-Parilly) comme Michel-Ange sculpta Saint-Pierre de Rome (avec les mêmes volumes amples, la même force), Hanich réussit sa meilleure œuvre en visant le ciel: il imagine, en effet, un observatoire épineux dans l'espace de l'a-pesanteur. Mais le plus spectaculaire détronement du dieu-architecte semble opéré par Chavignier. Il projette une porte monumentale entourée d'hôtels permettant aux voyageurs de s'arrêter pour l'admirer.

Qu'eût pensé Baudelaire de ce renversement des rôles? Plutôt que de le prévoir en termes clairs, il semble avoir préféré parler d'autre chose. Mais la réponse nous échappe-t-elle? Le 17 avril 1853, les lecteurs du « Monde Littéraire » ont la primeur d'un curieux essai intitulé « La Morale du Joujou ». Les poupées, les automates, auxquels on peut comparer aujourd'hui nos sculptures animées (Calder, Tinguely, etc.), ne seraient-ils pas, pour Baudelaire, la vraie sculpture? « Cette statuette singulière, écrit-il, par la propriété lustrée, l'éclat aveuglant des couleurs, la violence dans le geste et la décision dans le galbe représente si bien les idées de l'enfance sur la beauté! » Ces idées de l'enfance selon Baudelaire ne sont-elles pas un peu les nôtres? « La plupart des marmots, dit-il encore, veulent surtout voir l'âme » du joujou, c'est-à-dire le secret de son mécanisme, ce qui réside à l'intérieur de sa forme. Or, selon Denis Chevalier, il faut croire que les adultes d'aujourd'hui sont comme les marmots baudelairiens, car la révélation de l'intérieur serait un des motifs pour lesquels Bercrocal (Galerie Kriegel) conçoit ses sculptures démontables. Baudelaire ajoute, à propos des enfants, que pour connaître l'âme du jouet, ils le démolissent et, dit-il, « je ne me sens pas le courage de blâmer cette manie enfantine: c'est une première tendance métaphysique ». Mais, encore une fois, ce n'est pas qu'une manie enfantine. Que s'est-il passé, très exactement cent sept ans après la parution de « La Morale du Joujou »? Il manque un mois pour que la cent septième année soit écoulée. C'est le 17 mars 1960. Ce jour-là, une sculpture est détruite par le fonctionnement de son propre mécanisme dont le but était précisément de la détruire. L'auteur se nomme Tinguely. La scène avait lieu à New-York, au Musée d'Art Moderne.

Dix-septième poème d'un recueil condamné sinon maudit, « Les Fleurs du Mal ». Ce dix-septième poème s'intitule « La Beauté ». Premier vers: *Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre.* Premier vers, première surprise: cet ennemi de la sculpture qu'est Baudelaire, quand il cherche à se repré-



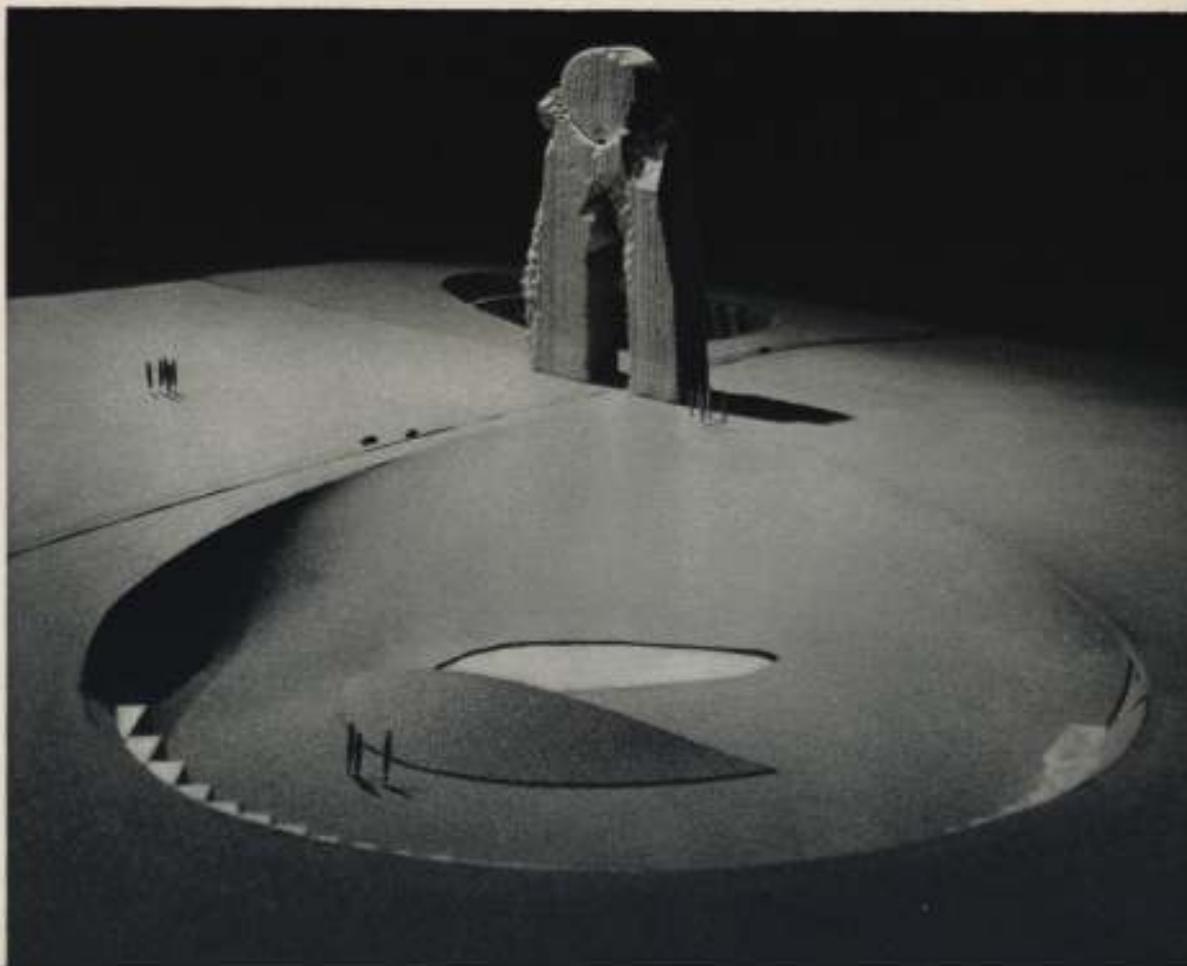
WISEUX. L'indiscret, 1965. Pièce unique. 20 x 50 cm. Galerie Le point Cardinal. (Photo Biaugeaud).

senter la Beauté, la voit comme une statue. Seconde surprise: ce même Baudelaire qui, au quatorzième paragraphe de « La Morale du Joujou », paragraphe consacré aux jouets scientifiques, décrit complaisamment le fonctionnement du phénakistoscope, ancêtre du cinéma, et qui, par conséquent, se révèle un amateur de mouvement, fait dire à la Beauté — septième vers du dix-septième poème des « Fleurs du Mal »: *Je hais le mouvement qui déplace les lignes*. Mais passons. Et revenons plutôt au couple architecte-sculpteur. Ainsi, les sculpteurs aspirent à s'associer intimement aux travaux des architectes. Fort bien. Baudelaire déclare: « A toutes les grandes époques, la sculpture est un complément ». Sous-entendu: de l'architecture. Nous savons les difficultés de cette complémentarité. Mais supposons-les surmontées, il reste ceci. Les plus audacieux des architectes contemporains, ceux qui ont vraisemblablement raison, conçoivent une architecture indéfiniment modifiable. Donc, à cette architecture modifiable, il faut une sculpture également modifiable, ou déplaçable. « Duralumin; duralumin martelé; aluminium; aluminium ». Je lis, dans le catalogue de l'exposition d'Hajdu le nom des matériaux dont ses œuvres sont faites. Matériaux légers. Déplacement facile. La sculpture se libère du poids. L'architecture peut se modifier, il suffira de déplacer la sculpture. L'opération sera sans peine. Architecture modifiable, sculpture modifiable: en voici. Récemment, le Japonais Fumo Otani me montrait des sculptures dont les éléments peuvent se combiner de diverses manières et se poser à des distances diverses. César reproduit son propre visage en le grossissant et,

ensuite, le découpe. Ici, un œil, beaucoup plus loin, le nez. Les sculptures d'Ipousteguy sont souvent en morceaux et l'on peut imaginer ces morceaux diversement disposés, même très éloignés les uns des autres. Certains « Demeures » d'Etienne Martin pourraient subir un éclatement du même genre, et aussi certaines compositions de Stahly. Donc, la modification, les mouvements commencent d'être prévus ou, du moins, sérieusement envisagés dans l'univers du sculpteur. Le couple architecte-sculpteur est donc possible. Baudelaire, le Baudelaire des joujoux, séduit par le phénakistoscope et épris

inconsciemment de mouvement s'en réjouirait. Mais le Baudelaire conscient, celui qui fait dire à la Beauté qu'elle hait le mouvement, serait de mauvais conseil, semble-t-il. Car, à la place de Tinguely, au lieu de concevoir une statue animée se détruisant elle-même par le fonctionnement de son propre mécanisme, ce serait par son immobilité même, par son absence d'animation, par sa sérénité morbide, qu'une sculpture symbolique inventée par lui, pour décrire la situation désirable de la statuaire dans notre temps, aboutirait à s'annuler.

YVON TAILLANDIER.



CHAVIGNIER. La porte du Soleil. Concept urbanistique de Marc et Chavignier.

LA COLLECTION SPRENGEL AU KUNSTVEREIN DE HANOVRE

En octobre et novembre 1965, à Hanovre, la collection du Dr. Bernhard Sprengel a été exposée pour la première fois dans son ensemble. Sa date de naissance remonte à l'inauguration par Hitler d'une « Maison de l'Art » à Munich en 1937 et à l'exposition, à la même époque et dans la même ville, d'un prétendu « Art dégénéré », une exposition tendancieuse qui visait à déconsidérer l'art moderne et en premier lieu l'art expressionniste. C'est alors que les Sprengel firent, sous main, leurs deux premières acquisitions: deux aquarelles de Nolde.

L'expressionnisme allemand, sous presque toutes ses formes, est demeuré le noyau de la collection. De l'enthousiasme ancien pour Nolde témoignent en-



core vingt-cinq œuvres, parmi les meilleures, allant d'une délicate aquarelle des mers du Sud jusqu'aux toiles: figu-

res et fleurs, aux couleurs vigoureuses, de la dernière période.

Kandinsky est représenté de façon suggestive par une « Improvisation » (1911) de l'époque des premières toiles abstraites et par une composition, presque architectonique, de la période du Bauhaus (1928).

Parmi les outsiders allemands se détache Kokoschka: au moins avec les portraits du Baron Victor Dirsztay (vers 1910-11) et de Nancy Cunard (peint en 1924 à Paris).

Si Beckmann n'est pas oublié (notons son fascinant « Artist », 1944), le massif principal de la collection, pour la peinture allemande, est cependant constitué par les 40 Klee qui jalonnent toute son expérience créatrice.

Commencé en 1949 avec des planches de Braque, de Chagall et de Picasso, l'élément français est devenu, entre temps, aussi important que le fonds allemand.

Picasso s'impose par des dessins puissants. Quant à l'œuvre gravée, elle est d'une telle richesse qu'elle a exigé une exposition spéciale: des pièces rares comme le « Repas frugal » (1904) y voisinent avec 23 planches de la « Suite Vollard », la série des « Faune » de 1948 et les 45 premiers linoléums. A côté de Picasso il faut citer un Juan Gris ancien, « Maisons parisiennes » (1911), aux tons gris, clairs et purs, d'une grande séduction; une petite nature morte de Braque et une série de Léger, depuis un « Contraste de formes » an-



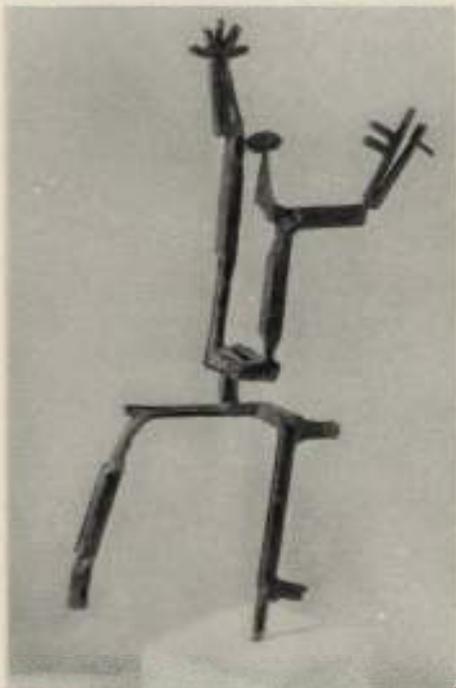
FRANZ MARC. Petite composition II, 1912-1914.

MARINO MARINI. Cheval. Bronze, 1950.
Haut: 45 cm.

cien et un oppressant « Arbre » (1925) jusqu'aux tardives esquisses de décorations. Quant à Laurens, des sculptures de ses différentes époques ont été réunies avec beaucoup d'amour, complétées encore de dessins et de gravures.

Les peintres de l'Ecole de Paris sont aussi représentés: Hartung, Soulages, Bissière, Bazaine, Poliakoff entre autres. Les trois petites toiles de Staël sont d'une remarquable qualité, ainsi que la « Ville transparente » de Vieira da Silva.

Ces peintures des années 50 sont complétées encore par des œuvres de Giacometti, Morandi, Sam Francis; de Calder, Delahaye, Armitage et de bien d'autres encore. Des toiles et des sculptures de ces dernières années, une œuvre de chaque artiste généralement, fournissent de bons exemples des principaux courants (Riopelle, Appel, Mo-



GONZALEZ. Danseuse à la marguerite, 1938.
Bronze, 1947.

reni, Schumacher, Schulze, Hundertwasser et Antes).

La personnalité du collectionneur s'exprime dans un sens poétique, lyrique: aussi les constructivistes font-ils presque entièrement défaut, à l'exception d'un Mondrian, dont la tonalité subtilement graduée adoucit la rigueur. Aussi les surréalistes agressifs sont-ils évités: les six petites toiles de Max Ernst comptent parmi les plus poétiques de son œuvre et les deux Schwitters montrent des harmonies de couleurs délicates.

B. M.

Des œuvres appartenant à la collection Sprengel sont reproduites dans la première partie de XX^e Siècle.

MIRÓ. Personnage, 1955. Céramique.



CHILLIDA. Terroso. 1957. Acier. 36,5 x 54 x 30 cm.

SCULPTURES DU CONGO AU MUSEUM OF PRIMITIVE ART

par Dore Ashton

Depuis la découverte par les peintres du riche contenu des vitrines du Trocadéro, on a beaucoup appris sur l'art africain. L'enthousiasme du néophyte n'est plus possible. Nous n'avons presque plus rien à apprendre sur l'histoire des tribus africaines et leurs différences régionales, et rares sont les commentateurs sérieux qui se risquent encore à généraliser. La balance s'est nettement mise à pencher en sens inverse: nous nous trouvons complètement désarmés en présence d'une sculpture africaine pour le simple motif que nous ne pouvons jamais être sûrs de sa signification, de son usage, voire parfois de sa provenance.

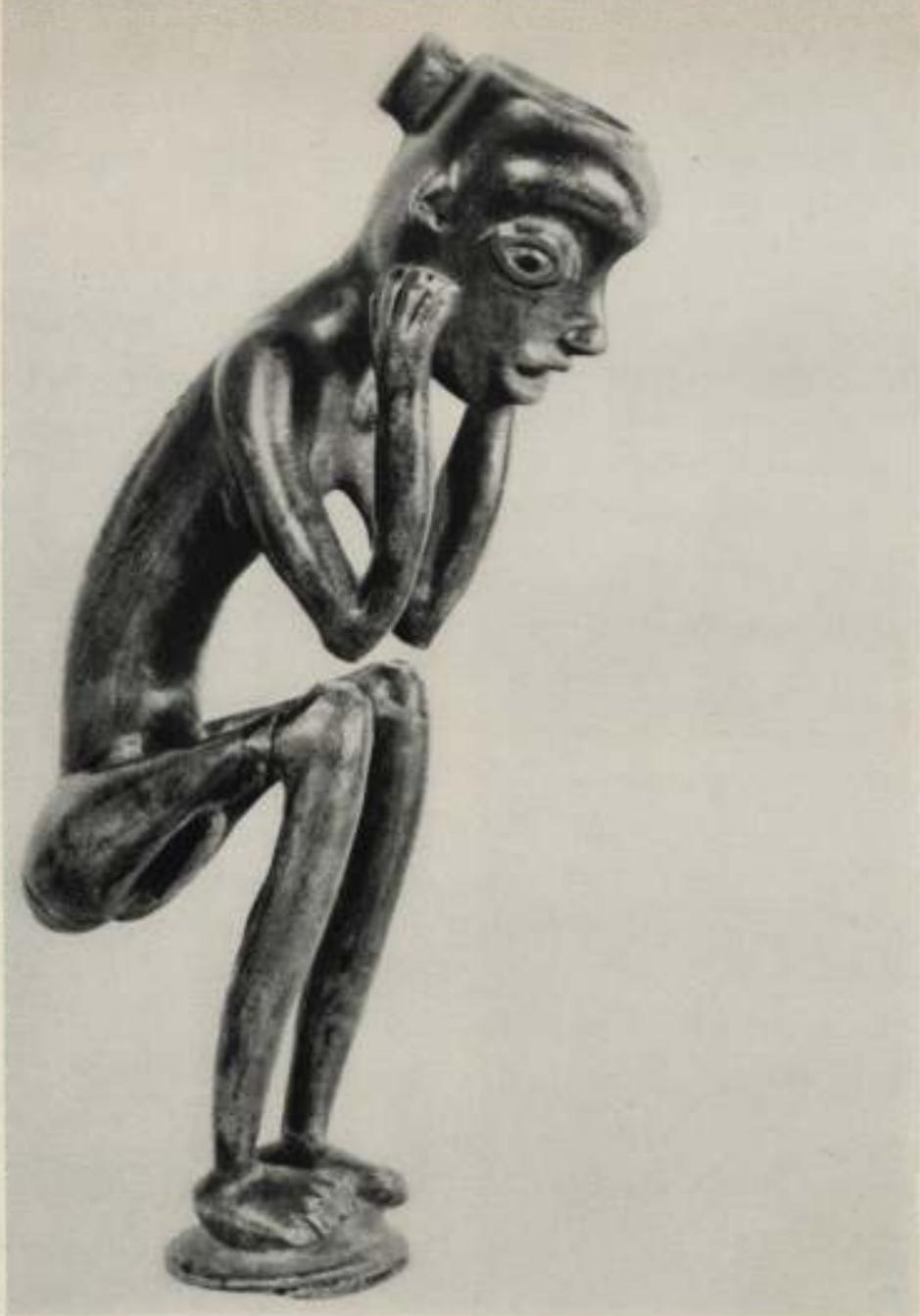
Je suppose qu'à l'époque où Derain, Vlaminck et Apollinaire hantaient le Trocadéro, l'art congolais était tout bonnement l'art congolais; à peine le distinguait-on de l'art de l'Afrique occidentale. Or, les travaux des savants ont établi qu'il existe au moins 200 styles différents, pratiqués par 40 tribus au bas mot, dans le bassin du Congo. Des spécimens judicieusement choisis des diverses tribus congolaises composent la collection de Clark et Frances Stillman, exposée au *Museum of Primitive Art*. Cette exposition est un événement, car l'art congolais n'avait fait l'objet d'aucune manifestation de ce genre, à New York, depuis 1923. Et elle est d'autant plus intéressante que les Belges gardaient jalousement le vaste territoire de leur ancienne colonie africaine, au point que l'Amérique n'avait jamais vu grand'chose des richesses artistiques du Congo.

Vu l'effarante complexité de l'histoire des guerres tribales, il est difficile de suivre en détail les caractéristiques de style de quelque 250 pièces; l'éventail, très large, va d'un extrême naturalisme à la quasi abstraction. Mais, comme l'observe Tamara Northern dans la préface du catalogue, la difficulté principale réside dans notre inaptitude à considérer l'art africain selon son propre point de vue. (Ce qu'est ce point de vue reste incroyablement mystérieux, même pour de vieux spécialistes tels que Leiris, Fagg et le regretté Frans Olbrechts, qui aidèrent les Stillman à constituer leur collection).

Sur la figure de la mère et de l'enfant, thème fréquemment traité par les artistes congolais, Mrs. Northern écrit: « On a dit qu'elle représentait le principe de maternité, à l'exclusion de la mère dans son rôle biologique et social de fondatrice de la tribu, dans une société où se pratique le matriarcat. Ces figures passent pour être, en outre, des monuments funéraires, ou

CONGO LEOPOLDVILLE. Mère et enfant -
Homme avec fusil. Haut: 20 et 22 cm.
(Photo Elisabeth Little).





CONGO LEOPOLDVILLE. Mortier à tabac. Bois. Haut: 21,5 cm. (Photo E. Little).

des représentations commémoratives d'individus vénérés que l'on honore collectivement ou individuellement ». Aussi les fonctions multiples de tels objets rendent-elles leur interprétation malaisée, sinon impossible, du moins sur le plan ethnographique.

Mais s'il s'agit seulement d'apprécier la beauté d'une pièce exceptionnelle, tout est beaucoup plus simple. Il y a par exemple à l'exposition une superbe statuette de « mère et enfant », comme échantillon du style du Congo occidental. Elle est qualifiée de « figure commémorative », mesure 56 cm de hauteur, est peinte en blanc avec des morceaux de verre.

Même considérée sous l'angle de l'esthétique européenne, cette statuette est un magnifique spécimen de sculpture. Dans une bille de bonne taille, l'artiste a taillé avec une parfaite sûreté de main une femme agenouillée, un enfant qui s'accroche à sa jambe et, sur le côté,

une marmite. La marmite, légèrement penchée au bord de la base, apporte à l'ensemble un effet subtil de projection dans l'espace que la taille directe, dans un tronc d'arbre, interdit normalement à la sculpture primitive. Le visage de la mère est ciselé — et même fouillé — avec une remarquable finesse, et son corps agenouillé se dessine en lignes tendues, reliées les unes aux autres de la façon la plus habile, en un tout de la plus haute qualité artistique. Une autre version du même thème, d'origine Mbala, est d'une inspiration plus terre à terre. La mère est debout, penchée en arrière, l'enfant allongé, se laissant aller sur un bras. Là encore, la fonction rituelle de la sculpture n'offre qu'un intérêt relatif: l'artiste a choisi un moment, une attitude et un style aussi proches que possible de la vie: la vie de n'importe quelle mère et de n'importe quel enfant.

L'exposition abonde en problèmes de

CONGO LEOPOLDVILLE. Cruche en bois. Haut: 19 cm. (Photo Elisabeth Little).

sculpture brillamment résolus. L'ingéniosité des sculpteurs de tabourets et de repose-tête est légendaire; de nombreux exemples l'attestent. J'ai été particulièrement séduite par une figure de femme assise, tenant une pipe, avec une coiffure de haute fantaisie, en cylindres étagés, qui souligne admirablement la rondeur de l'objet comme celle de la femme représentée.

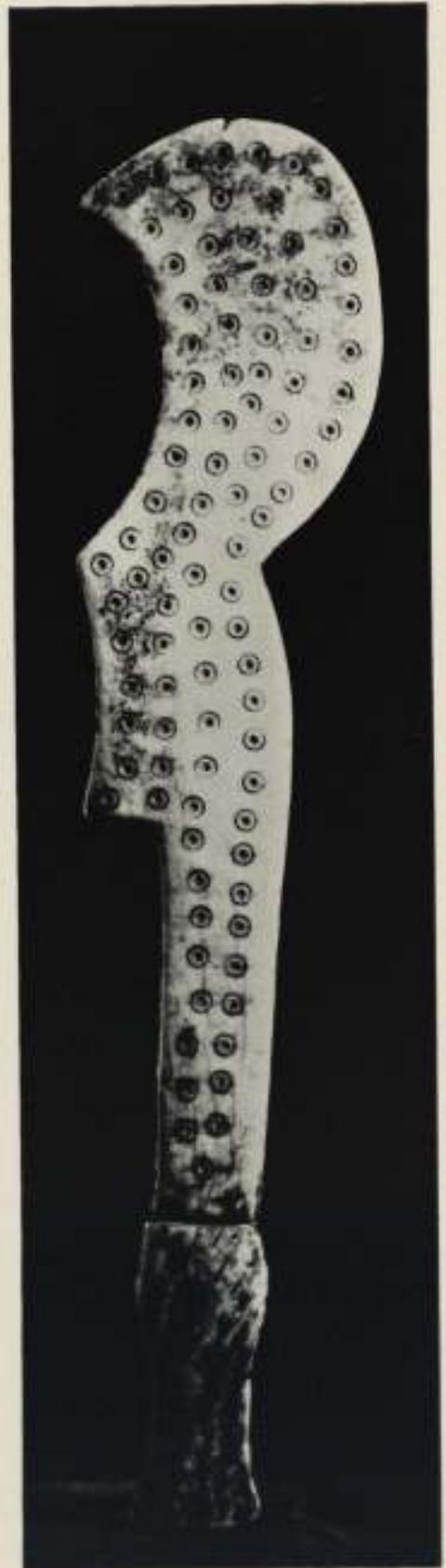
Même si nous sommes loin de savoir exactement comment il convient d'aborder ces œuvres, leur puissance ne fait jamais le moindre doute. En dernière analyse, il s'agit d'une force esthétique qui agit sur toute sensibilité, pourvu qu'elle soit un peu vive.

D. A.





CONGO LEOPOLDVILLE. Femme assise.
Bois. Haut: 13 cm. (Photo Peter Moore).



△ CONGO LEOPOLDVILLE. Couteau. Ivoire.
28, 5 cm. (Photo Elisabeth Little).

◁ CONGO LEOPOLDVILLE. Mère souriante
et enfant. Sculpture en bois peinte à la
craie. Haut: 55 cm. (Photo Peter Moore).



GIACOMETTI

Alberto Giacometti, je l'avais perdu de vue une première fois au temps de la capitulation de Munich. Mais, par une jeune sculptrice danoise qui avait son atelier à quelques pas du sien et qui lui rendait souvent visite, je savais qu'il travaillait, dans le doute et le tourment, à des figurines microscopiques, de vraies têtes d'épingles. Il ne concevait pas encore, peut-être, cette aversion pour l'abstraction qu'il conçut une vingtaine d'années plus tard, quand, à la vérité, il n'y avait plus rien à espérer de l'abstraction — et, sans s'en rendre compte, se souciant seulement de sculpter l'espace pour en tirer l'objet, qui, à son tour, engendrait un nouvel espace — il distinguait en effet entre l'espace créateur du sculpteur et l'espace propre de la sculpture — il avait réduit la figure humaine à un point.

Il est impossible cependant que je ne l'aie pas rencontré quelquefois durant l'année de cette « drôle de paix » à laquelle succédèrent les longs mois de la « drôle de guerre ». Mais, en revanche, je me souviens bien de l'avoir vu rue de Rennes, aux premiers jours de l'occupation. Il était à bicyclette, ou la poussait-il devant lui, tel un animal récalcitrant? Quoiqu'il en soit, il s'arrêta pour me saluer. Son visage, puissant et sillonné de rides, était couvert d'une couche de poussière et de sueur, et même la fameuse tignasse était collée au crâne par endroits. Il me raconta, sur le ton d'un qui récite un poème héroïque, qu'il était parti vers la Suisse à bicyclette quelques jours plus tôt, à l'approche des troupes allemandes, mais qu'en un certain point il s'était trouvé pris dans une bataille. Des flammes très hautes, « seicentesques », précisa-t-il en me fixant dans les yeux, s'élevaient de toutes parts, sans laisser un pan d'espace libre, une fissure, un trou qui eût permis de passer de l'autre côté. Un mur de feu lui barrait la route, emplissant le ciel d'une lumière sinistre et prodigieuse. Il avait dû se faire violence pour s'arracher à ce spectacle qui l'avait comme enchanté et pour reprendre, à motié brûlé, la voie du retour, sous la mitraille qui crépitait autour de lui. En parlant il s'était échauffé et je voyais vraiment reflétée sur son visage la lueur de l'incendie. Je le regardai, un peu terrorisé, de mes yeux à demi éteints par l'insomnie. Il me semblait hors de lui. Il était seulement hors du temps: une hallucination seicentesque, pour employer l'adjectif qui revenait fréquemment dans son récit. Mais Alberto n'avait rien d'une ombre;

ou plutôt, sa forte présence, dans la rue quasi déserte, avait quelque chose d'inférieur. Ma grande misère ne parvenait pas à le troubler, à le rappeler à l'amère réalité du moment. Il enfourcha enfin sa bicyclette et se mit à pédaler de toute la vigueur de ses jambes de montagnard. Je le suivis du regard, stupéfait de cette apparition et presque incroyant, jusqu'à ce qu'il ne fut plus qu'un point, pareil à une de ses minuscules sculptures.

Quand je le revis dix ans plus tard, dans un sinistre café de la rue d'Alésia, à cent mètres de son atelier où, telle Pénélope, il détruisait le matin ce qu'il avait construit dans la nuit, il n'était plus l'homme de cette rencontre. Prématurément vieilli, il toussait comme prêt à rendre l'âme dans un crachat, mordillant rageusement la cigarette toujours allumée. Il tempêtait contre les médecins qui lui interdisaient de fumer au lieu de lui donner des remèdes qui lui auraient permis de fumer sans tousser. Dans son atelier, ensuite, pendant quelques heures nous restâmes à parler de son art, de son espace. L'espace était pour lui ce qu'est le champ pour le paysan, la mine pour le mineur. Et je remarquai qu'après l'avoir réduite à un point, il tentait maintenant d'aplatir la figure humaine, la forçant à n'être guère plus qu'une ligne. Ce nouveau tourment lui avait été suggéré — c'est du moins ce qu'il me sembla — par la vue de son chat (dont j'héritai quelque temps après l'enfant rebelle) qui, tel un rayon de lumière, parvenait à passer entre deux objets très rapprochés, sans les effleurer. S'il avait, me dit-il, représenté le chat, en tenant compte de ses mesures, l'animal, de plâtre ou de bronze, n'aurait pu passer entre ces mêmes objets. Aplati comme une galette, il passait au contraire très bien. C'est ainsi que, après le chat, et peut-être même avant, mais sur la base de cette observation, à la pointe du jour, sur le vieux chevalet qui fut vraiment son métier de Pénélope, autour de longues ficelles tendues comme les cordes d'une harpe, naissaient les figures d'Annette, l'épouse, du frère Diego et des marcheurs hallucinés. Elles prenaient forme dans l'espace, mais n'en étaient pas prisonnières, puisqu'elles pouvaient le fendre comme la ligne fend l'air.

Il était cependant toujours insatisfait de son propre travail et son tourment me rappelait celui de Soutine, plus timide, mais non moins inquiet et sensible. Dans une poésie qu'il donna quelques jours après à ma collaboratrice, l'inoubliable Maria Luz, et que je publiai en janvier 1952, il disait: « *le jours passent et je m'illusionne d'attraper, d'arrêter ce qui fuit* ».

En 1952 il pouvait encore parler avec un certain détachement de cette illusion. Mais elle devint vite une obsession et à mesure qu'augmentait la compréhension, l'admiration pour son œuvre, de peintre comme de sculpteur, compréhension et admiration dont il faut relever l'exceptionnelle unanimité —, chez lui, comme déjà chez Soutine, le sentiment de l'impuissance créatrice devenait sans cesse plus déchirant. Mais ce tourment lui était désormais indispensable, et plus que dans l'admiration de la critique et des collectionneurs il y trouvait le plus exigeant des aiguillons de la création. J'avais remarqué cependant que lorsqu'il revoyait ses œuvres dans un autre milieu, il les regardait d'un œil différent, et sa satisfaction ne demeurait pas toujours secrète. Un jour, voulant composer une couverture de *XX^e Siècle* avec un de ses dessins, j'eus l'idée, plutôt que de le reproduire tel quel, d'en faire neuf petites reproductions et, les juxtaposant trois par trois sur trois étages, — plusieurs années avant que ne sévît la « répétition », — je construisis comme une façade de maison avec la même jeune fille apparaissant aux neuf fenêtres. Ensuite, je craignis un peu qu'il ne me reprochât la liberté que j'avais prise. Au contraire il se montra agréablement surpris et me fit compliment d'avoir réussi, tout en utilisant son dessin, à créer autre chose. Si à la Biennale de Venise, le jour où l'on s'attendait que lui fût décerné le prix de la Présidence de la République, il allait et venait dans ses salles, cherchant à lire dans nos yeux la certitude qui n'était pas dans les siens, quelques années plus tard, un matin de juillet 1964, à l'inauguration de la Fondation Maeght à Saint-Paul de Vence, la grande salle, disposée avec tant de bonheur, cette fois, par Louis Clayeux, illuminait ses yeux de joie, et de joie aussi faisait briller les nôtres. Clayeux avait eu la très heureuse idée de disposer dans la salle une quantité de socles, réunissant sur chacun différentes sculptures, pour ainsi dire, de la même famille mais de divers formats, et cela donnait l'impression d'une surprenante, vivante nécropole, hors du temps et comme rassemblée dans un espace inviolable. L'accumulation de ces cent chefs d'œuvres s'ajoutant à celle, non moins fantomatique, de la terrasse, recréait un mystère antique, solennel, hallucinant. La cité sacrée de Platon? On aurait dit qu'il découvrait son art pour la première fois, et il en était de même pour moi. Depuis ce jour je ne l'ai plus revu. Parce que je voulais aussi garder intact en moi tout le bonheur de son regard.

SAN LAZZARO.

Un grand fleuron vient de se détacher à la couronne de la glorieuse Ecole de Paris. Le peintre Gino Severini est mort. Arrivé à Paris en 1906, le créateur du Futurisme était né à Cortone (Toscane), en 1883. Après ses premières toiles lutéciennes — des vues de Montmartre à technique divisionniste — Severini avait aussitôt combattu pour l'art vivant. Au moment où il signa le manifeste de la peinture futuriste (2 février 1910), il habitait impasse de Guelma, à Pigalle; il avait là pour voisins Raoul Dufy, Georges Braque, Utrillo et Suzanne Valadon. Cherchant à *mettre l'art en action*, il dirigeait ses recherches vers la traduction du mouvement, opposant le dynamisme futuriste au statique des cubistes. Il essayait alors de rendre l'évolution des danseuses, la foule pressée des cabarets, le roulement et le glissement des machines mécaniques (avion, autobus, métro). 1913 fut la période féconde de sa première maturité.

Pendant la guerre de 1914-18, Severini avait fait des collages truffés de mots en liberté qui rappelaient les calligrammes de tranchées de son ami Guillaume Apollinaire qu'il voyait à la Closerie des lilas. Dans ce café dit littéraire, le peintre avait fait aussi la connaissance de Paul Fort, le poète des *Ballades françaises*, dont il allait épouser la fille, Jeanne.

Les œuvres de Severini, peu de gens les savaient alors capitales. Mais, en plus de l'esthétique dynamique et bergsonnienne des *Souvenirs de voyage* (1909-10) et de *L'Autobus* (1913), Severini avait une couleur fraîche, tendre, printanière, une matière fine et claire qu'il agrémentait parfois de confetti et de dorures. C'était un homme cultivé, ob-

SEVERINI

jectif dans ses jugements, généreux envers ses collègues. On lui fit, à Rome, en 1960, une manière de triomphe lors de la grande exposition rétrospective au Palais de Venise (elle réunissait presque toute son œuvre). Mais il était resté très attaché à Paris qu'il aimait d'amour, comme on aime la ville où l'on a traîné la dèche, où l'on s'est formé, où l'on a percé. Pourtant, envers Severini, les autorités officielles françaises de l'art s'étaient montrées plutôt réticentes. Néanmoins, grâce à Jean Cassou, on avait pu voir, ces dernières années, exposée au Musée national d'art moderne, l'immense peinture de la *Danse du Pam-Pam à Monico* (un cabaret montmartrois aujourd'hui disparu), que l'artiste avait refaite d'après la reproduction en couleurs de l'original perdu de 1911.

Après une période de réalisme parfois désenchanté où passaient des colombes, et une série de grandes décorations, des peintures à fresque pour les églises de la Suisse romande (entre autres, le monumental *Saint François d'Assise* de l'église des capucins, à Sion), Gino Severini avait repris ses rythmes dynamiques (momentanément stoppés par la période cubiste de 1918), toujours prêt à se lancer dans l'inconnu de la recherche. Ces dernières années, il a signé des peintures, et fait des constructions d'une jeunesse merveilles.

Je revois la photographie bien connue du groupe des futuristes. Gino Severini

est en chapeau melon, la cigarette à la parisienne aux coins des lèvres. Je revois, au moment du prisme de l'Esprit Nouveau, le géomètre qui écrit *Du cubisme au classicisme* (1921). Je revois Severini, rue Sarrette, quand il souffrait d'un enfant physiquement malheureux (son visage, qui faisait penser à un crayon du père Ingres, s'était alors assombri); mais il avait deux superbes filles: Gina, aujourd'hui la femme du sculpteur Franchina, et Romana. Je revois le chrétien fervent, ami de Jacques Maritain. Je revois enfin Severini dans son dernier atelier, celui de la rue Schœlcher, toujours encombré comme un chantier, et où il vient de s'éteindre dans les bras de celle qui fut pour lui la femme la plus dévouée. Pour travailler, le peintre avait toujours sur la tête un bonnet de papier journal, plié et confectionné par ses soins, comme il en avait vu porter par les maçons italiens en Suisse.

Severini était plus qu'un artiste. C'était un homme. Son œuvre va prendre désormais sa véritable importance, celle qu'elle a toujours eue pour nous, pour ses amis de *XXème siècle* (n'est-ce pas? cher San Lazzaro) et pour quelques autres, et que le négoce n'avait pas encore suffisamment valorisée au point de vue monétaire. Mais, peut-être, est-ce là, après tout, le secret de la parfaite et touchante pureté de l'artiste! Celui qui vient de nous quitter dans son apparence corporelle était un homme de cœur, un grand, un très grand ouvrier de l'art, ainsi que nous pourrions le voir dans l'ensemble de son œuvre, qui sera présentée l'an prochain, à Paris, au Musée National d'Art Moderne.

PIERRE COURTHION.

Severini (le premier à droite) avec Marinetti (au milieu) et ses amis, Boccioni, Carrà, Russolo, à Paris en février 1912.



Dorothea Tanning

œuvres récentes

juin 1966

LE POINT CARDINAL

3 rue Jacob - 3 rue Cardinale - 12 rue de l'Échaudé-Saint-Germain

PARIS VI^e

NEW YORK, NEW YORK, NEW

by Dore Ashton

The person who first made me really think about my city was not unnaturally a European: It was Blaise Cendrars.

In 1957 I went to visit him to ask him to collaborate on some project or other and although he was already very ill, he spent several hours with me. That evening I made some notes:

"My first glimpse of Cendrars: he was at the top of the stairs, and he was smiling, a stump of a cigarette—as it was always in his photographs—bobbing in the corner of his mouth. In the gloom of the stairway, I saw only the half-shy, roguish smile. He wore, it seems to me now, a rumpled sweater and pantoufles, and shuffled uncertainly into the room... His face is red, red like a sailor's face in a high wind. His mouth is still the same faunish mouth curving slightly upward on one side, down on the other. His nose is puddingish now, but it must once have been an imposing, large, nosy nose, knowing where it wanted to go and leading on. His gray blue eyes are light, but they are hung over now with the diagonal folds of skin which he seems to be fighting constantly, which want to close. His brow is a mass of anxious veins and caverns, and contracted several times as if in a great effort to fend off either pain or lassitude...

"I asked him about his 1936 visit to Hollywood, his Hollywood was the Hollywood of tycoons and crude adventurers... Then he spoke of New York. The Waldorf Astoria. One must go for two weeks every year and have cocktails with those people for that is New York. As he spoke I understood that his America was the America discovered in the first flush of the jazz age, an uncultur-

ed, crass place where the gaffes of ignorant millionaires provided keen copy for adventurous writers like Cendrars; where the food, manners, looks of the people were alien to all that a Frenchman knows of life; where a sharp observer is able to read every gesture of every svelte woman or playboy. And more—it was an outpost and he, Cendrars, was the brave buccaneer who dared to face the discomforts of mashed potatoes and barbarous cocktails." Not long after, another Frenchman, this time Georges Salles, brought my city close to me. Unlike Cendrars, who was of a generation of romantic wanderers who saw everything in terms of their innate irony, their weariness with French culture and their own rich prejudices (without which nothing of value would ever be written about "foreign" places), M. Salles was a worldly, detached witness. His enthusiasm for New York was apparent when he remarked, "here, at last, I have arrived in the 20th century."

Cendrars' encounter with the grotesque millionaire mentality and Salles' with the products of their millions—the imposing mirror palaces of Park Avenue—are certainly only two of tens of thousands of impressions this anarchic and compelling city provides. They say that a person cannot be all things to all people. But a city can. Only a few days ago I read an interview with the wife of a delegate from Africa at the United Nations. She exclaimed with delight that New York is a city in which you can get anything in the world that exists, and added that she had even been able to find palm oil here.

Well, it is not easy to make an exhibition about a place where

you can get anything in the world. Where do you begin? Recently, the Gallery of Modern Art staged an exhibition in which they chose to begin in 1915. Gathering paintings, photographs, prints, drawings and even a tape of street sounds, the museum still came out with a feeble, inadequate image of New York. A show compiled unlovingly by a committee and installed in a museum that is not really a museum (being a whim of Huntington Hartford, one of those millionaires about whom Cendrars could have chuckled lengthily) can hardly begin to synthesize the terrible diversity, the exhilarating anarchy that is New York.

From 1915 to 1965... Some of the heroes are still alive, the men who made the inner-works of this giant machine accelerate. The year 1915 saw the arrival by steamer of Marcel Duchamp, for instance. He was met at the boat by a number of reporters. He was already famous here for his "Nude Descending the Staircase" exhibited two years before in the Armory Show. Duchamp entered a whirling spectacle of contrasts. He and Picabia lost no time stirring up the local artists, scandalizing the bourgeoisie. But it was not as easy to scandalize as it might appear: the fact remains that New York greeted these two *enfants terribles* (and many more since) with a kind of neutral curiosity. They managed to survive very nicely. The year 1915 also saw the arrival of Jules Pascin who immediately acquainted himself with Greenwich Village, the New Yorker's bohemia where most artists and writers lived in those days, and where he felt at home. The Village reminded him of his left-bank haunts in Paris. He also discovered and drew the special character to the Lower East side, the ghetto in which the teeming life so much resembled eastern Europe. (Odd, by the way, that the exhibition at the Hartford gallery omits the photographs of immigrant life which Alfred Stie-

glitz made with both empathy and artistry.)

Another French painter, Albert Gleizes, was immensely impressed with his first exposure to New York during the First World War. Bringing with him the cubist technique from France, he set about recording impressions of the architecture and street furniture of New York; the letters, numbers and banners clustered in the heart of Broadway, and the magnificent Brooklyn Bridge. Gleizes was not the only artist moved to lyrical praise by the Brooklyn Bridge; Joseph Stella, an Italian-born American had returned from France in 1912 elated by Futurism and determined to capture the city of New York with the futurists' verve. In a memoir of that moment in his life, Stella wrote:

"Brooklyn Bridge had become an ever growing obsession ever since I came to America.

"Seen for the first time, as a weird metallic Apparition under a metallic sky, out of proportion with the winged lightness of its arch, traced for the conjunction of Worlds, supported by the massive dark towers dominating the surrounding tumult of the surging skyscrapers with their gothic majesty sealed in the purity of their arches, the cables, like divine messages from above, transmitted to the vibrating coils, cutting and dividing into innumerable musical spaces the nude immensity of the sky, it impressed me as the shrine containing all the efforts of the new civilization of America..."

This breathless eulogy of the force, the dark majesty both of the bridge and the New York skyline, already in those days a towering wonder, typifies the attitudes of artists undertaking to express the energies they felt surging through New York. What Delaunay did for the Eiffel Tower, Stella and a few others did for the Brooklyn Bridge.

The tide of relief and optimism that usually follows wars lasted

GALERIE BENO D'INCELLI & C^{IE}

43 RUE DE MIROMESNIL - PARIS 8. ELY 19.58

EN PERMANENCE

CAILLAUD
CLAVE'
DUMITRESCO
HELMAN
ISTRATI

ŒUVRES IMPORTANTES DE

ATLAN
DUBUFFET
FAUTRIER
GARSELL
LANSKOY
MESSAGIER
POLIAKOFF
REBEYROLLE
TAL COAT
WOLS

CAILLAUD. Le lac. (Photo Morain).



just a few years. Soon, the "lost generation" was to embark on the hysterical voyage through the Jazz Age. Its spokesman in literature was F. Scott Fitzgerald who spoke of "the ten year period that, as if reluctant to die outmoded in its bed, leaped to a spectacular death in October 1929, [which] began about the time of the May Day riots in 1919." The police during those riots brutally rode herd on the crowd, "the sort of measure bound to alienate the more intelligent young men from the prevailing order."

Fitzgerald, in a piece called "My Lost City" written in 1932, offers an account of the metropolis in 1920, already "the tall white city of today" but generally inarticulate. He mentions the old Bohemia which Pascin had known so well in the Village, and he mentions the four hundred, those monied few who dominated the highlife of the city. But the notices that "the blending of the bright, gay, vigorous elements began then and for the first time there appeared a society a little livelier than the solid mahogany dinner parties of Emily Post. If this society produced the cocktail party, it also evolved Park Avenue wit and for the first time an educated European could envisage a trip to New York as something more amusing than a gold-trek into a formalized Australian Bush."

Fitzgerald's city of New York—the city of opportunity, the magnet for ambition—was lost to him when the Empire State Building opened its observation tower. "Full of vaunting pride the New Yorker had climbed here and seen with dismay what he had never suspected, that the city was not the endless succession of canyons that he had supposed, but that it had limits . . . And with the awful realization that New York was a city after all and not a universe, the whole shining edifice that he had reared in his imagination came crashing to the ground."

The note of depression is already in this voice of the Jazz Age. But the painters held on a little longer to the dream. Georgia O'Keeffe, Charles Demuth, Charles Sheeler, to mention only the best, painstakingly recorded their awe in the face of the great urban geometry. Their city was still a source of wonder. It was still a universe which they respectfully tried to characterize in precisionist terms.

When the crash came in 1929, the men of Fitzgerald's generation were ill-prepared to cope with the subsequent nightmares. The buildings they had admired became the engines of suicide. The city canyons became wastelands that flayed the imagination. America's feverish young poet, Hart Crane, wrote passionate poems describing the subways, the streets, the industrial districts, the tunnels, and the Brooklyn Bridge in terms of their pitiless effect on men's lives. The city in Crane's poems is a kind of Hades and the power spawned by industry was emphatically not seen in the positive light that Stella had so rapturously described:

"The nasal whine of power whips a new universe . . . Where spouting pillars spoor the evening sky, Under the looming stacks of the gigantic power house Stars prick the eyes with sharp ammoniac proverbs

Crane's city became, for visual artists, the city of despair. It was the moment of social realism. William Gropper, the Daumier of the Depression, traced the savage struggle of the working classes. Ben Shahn found his pathos in the abandoned streets, the lonely public parks, the handball courts, the breadlines. Edward Hopper painted his "Early Sunday Morning", a silent, incredibly sad vision of urban tragedy.

And the young, the artists who fled to Mexico to learn from the masters how to paint to the people, carried this sad legacy into the early 1940s. Philip Guston painted his "Martial Memory" in 1941. There is a note of the drea-

ry city repetitions in the tenements hedging-in the youths playing war games, a note not unlike that sounded in Hopper's earlier painting. And the children, racially varied; symbolize an artist's exasperation with a set of social circumstances that are still today intolerable.

But even in Guston's figurative painting, there are heralds of things to come for he has gone a long way toward an abstract vision in its composition. What came to New York in the early 1940s was a new spirit of rebellion. The depression years were cancelled out by a vigorous group of young painters intent on joining the mainstream of abstract art.

Their ambitions were abetted by the arrival of scores of European masters fleeing the Nazi onslaught. One of the most ebullient was Fernand Léger whose affection for New York was mirrored in many of his paintings of the time. Léger saw the great universe of lights, street signs and skyscrapers with endless delight. In his dialogue with Cendrars and Louis Carré, he speaks of how the light of New York brought him a new means of handling color:

"Le coup de Broadway, n'est-ce pas? Oui, tout de même, j'ai été stupéfié par ce quartier de New York où, quand je parlais à un bonhomme, il avait la figure jaune, et puis, vingt secondes après, il était bleu . . ."

Others came. Piet Mondrian (inexplicably left out of the exhibition) arrived in 1943 and told reporters, "I feel here is the place to be. When asked is he weren't disturbed by the immense skyscrapers, he said oh no, they're not too tall. They are just right as they are.

He too was struck by Broadway, and his last paintings were intended to embody the spirit, the beat of the ceaselessly moving city. Mark Tobey also lingered in Broadway and in his "New York Tablet," interpreted the chaotic play of lights in a web of silvery white lines.

If the twenties were the years of the lost generation, the fifties were the years of the beat generation. Ginsberg, Kerouac, and a host of followers were the new alienated young men, reminding a prosperous America of its sins of omission. The city became a crowded, frighteningly restless warren of discontent. There were skirmishes in Harlem, a tremendous influx of Spanish-speaking immigrants, ruthless stories of racial and political repression, and an atmosphere of malaise which carries over into the 1960s. The fifties saw the disappearance of the celebrated Third Avenue "El", the elevated subway which thundered past second storey windows through the city, down past the Fulton Fish Market into the port. Saul Steinberg's elegy for the "El", and Antonio Frasconi's woodcuts of Fulton Fish Market are among the few images that directly transcribe the city. Robert Rauschenberg's is already a highly abstract vision of kaleidoscopic life, and Franz Kline's is frankly detached. But where is deKooning in this show? His ladies are very much part of New York City and his paintings are often given site titles referring directly to New York.

The representational has given way to the abstract in the 1960s. It is true that Michel Butor could interpret Rothko against the city landscape, but it is only a pretty turning of critical intelligence. Butor in "The Mosques of New York" speaks only obliquely of Rothko's paintings, but his description of New York of the 1960s is vivid:

"But in this world of supermarkets with their thousands of tin cans stacked in perfect rows, this world of department stores with their thousands of skirts hung one beside the next, these mountains of marked-down shoes, what is the use of adding more cans, more skirts, more shoes, even if they are deliciously imaginative; they will almost immediately fall victim to the con-



PAUL KLEE. Départ des bateaux. Peinture. 1927. 51 x 65,5 cm.

BRAQUE
CHAGALL
KLEE
MIRÓ
PICASSO

Peintures dessins
sculptures

B E R G G R U E N

70 Rue de l'Université - PARIS 7^e



Bissière
Tobey
Vieira da Silva
Dodeigne
Carrade
Segui

Galerie J

53 rue de Seine
Paris

Dubuffet
 Szenes
 Vieira da Silva
 Masque Bambara
 Nallard
 Moser
 Stahly
 Aguayo
 Dodeigne



Jeanne Bucher

Moser
 Dubuffet
 Aguayo
 Sculpture aztèque
 Sculpture primitive française
 Segui
 Dodeigne



Segui
 Aguayo
 Moser
 Dubuffet
 Picasso
 Dodeigne
 Stahly
 Vieira da Silva



NEW YORK: WEST SIDE

by Eugene Feldman. An experimental print which combines the world of photography and the world of art, created from 9 multi-color off-set impressions on an accordion board folding out to 25 feet. Limited edition of 250 copies. \$50.00



NUMBER OF COLORS by Albert Gregory. A portfolio of 9 silk-screen prints, each created around a single number or part of a number; two mirrors may be placed over the numbers to allow the reader to experiment with new forms. Limited edition, signed by the artist. \$40.00. Previously published: REFLECTIONS IN COLOR \$85.00 CONSTRUCTION, COLOR, AND MOIRE \$7.50

SATAN'S SAINT. Ten selections from the novel by Guy Endore based on the life and works of the Marquis de Sade; with 17 original lithographs drawn on stone by Robert Hansen; text hand-written by the artist and printed by transfer lithography. Limited edition of 25 hand-printed copies, boxed. Price on request.

American Distributor of

POUR KAHNWEILER. A collection of essays, poems, facsimile letters, illustrations compiled in honor of Daniel-Henry Kahnweiler; with 8 full-page lithographs printed by Mourlot, bibliography. \$27.50

SEEING VOICE, WELSH HEART. Seventeen poems by Cyril Hodges and 6 original color lithographs by Paul Jenkins, signed. Limited edition of 240 copies, boxed. \$100.00

Open all summer; for further details and art bulletin, write to:

Wittenborn and Company

1018 Madison Avenue New York, N.Y. 10028

XX^e siècle

recherche les numéros suivants:

N° 1 (1951), au prix de 150 F.
(prix de parution 18 F.)

N° 2, 3, 4, 5, 6, 7, au prix de 120 F.
(prix de parution 18 et 25 F.)

N° 8, 9, 10, au prix de 100 F.
(prix de parution 25 F.)

Ces exemplaires seront remis en vente au prix de rachat, majoré de 10% pour frais d'emballage, de port et de recommandation. Ne seront acceptés que les exemplaires en parfait état de conservation et complets en textes et gravures.

Adresser offres et demandes à:

XX^e Siècle, Service "Recherches"

14, rue des Canelles - Paris 6e

tamination, becoming unrecognizable, no longer distinguishable from the rest, lost in this crowd, this avalanche. What must be shaken is this terrible poverty amid an apparent superabundance. That is why, in the paintings of the following years, Rothko will avoid any direct allusion to specific objects..." Butor's world of supermarkets is, of course, reflected in the works of the pop artists who were left out of this exhibition although they are perhaps the only ones still concerned with representational veracity. For the others—

for a Guston or a Rothko—the city is part of their formation. It has tunneled into their inmost imaginations and resides there. It need not be articulated for it is the very source of their conflicts and their creation in certain ways. Cendrars' masked-ball New York, Crane's mercilessly modern New York, Fitzgerald's lost metropolis, Stella's glorious New York, Leger's gay New York, Duchamp's playground New York: all of these News Yorks are buried in the souls of the New York artists and emerge, in one way or other, as integral to their work.

A LETTER FROM HOUSTON

by Dore Ashton

Dear San Lazzaro:

So much has been written about Texas that no visitor could possibly arrive there with an innocent eye. Judging from my own brief encounters with Texas affluence and Texas megalomania, I would say that everything that has been written about it—both derisively and in praise—is true, and a lot more. It is a disconcertingly vast tangle of all the worst vices and most endearing idiosyncrasies of American life, and fortifies my longstanding belief that America is a land of staggering paradoxes.

It is certainly paradoxical that in Houston, a city with a veneer of civilization bought very recently with hard cash, a city in which bad taste proliferates in street signs, shop windows and clothes, a city in which you can really spot oil millionaires dressed in silk suits, sporting their teggallon hats and shambling like the rude cowboys they once were, there is a magnificent museum and a small nucleus of citizens who recognize its value.

Not only is there a singular museum, but this museum is directed by one of America's most sophisticated, ingenious authorities in modern art, James Johnson Sweeney. And he presides over a building which incorporates an architectural landmark: The Cullinan Wing, a huge, beautifully conceived space designed by Mies van der Rohe as a sculpture hall and completed in 1959. This immense single room with its curved—very slightly curved—walls and smoked-glass facade, and its thirty-foot-high ceiling, was a challenge to Sweeney who, forced to use the space for exhibiting paintings as well as sculpture, refused to violate Mies' space with ill-proportioned partitions. Instead, he devised a means of showing paintings to maximum advantage: he suspended them at varying heights and intervals from the ceiling.

While this might sound a bit spectacular and Texas-like, in practise it is a superb solution. Certainly the important exhibition, "The Heroic Years: Paris 1908-1914" was breathtaking. When I walked into those pristine spaces and saw one masterwork after another isolated by clear space, I assure you that I caught my breath with the wonder of it. Sweeney has a way of knowing that a work of art is singular, is more than a mere historical fact, and must be seen first in its uniqueness. Nothing helps more than the free space around it. You must remember that Sweeney was in a perfect position to compile this show. He knew Paris well, he knew many of the artists (some of them were close personal friends), he has spent the better part of forty years studying modern art, and he has an unerring eye for quality.

Although for me the paintings and sculptures were the most vital part of the exhibition, I was pleased with the other mementoes of the period. Sweeney had a good selection of books and let-

ters and photographs. He had a room devoted to Diaghilev in which a few of Leon Bakst's most impressive costume designs were exhibited. He had enlarged photographs of buildings by Auguste Perret. And, most charming of all, he had a small exhibition of the gowns designed by Paul Poiret, and designs produced by his young pupils in the Ecole Martine.

There were more than 150 works of importance in this show and it is hardly feasible to report on them all. It will tell you, instead, of the pictures and sculptures that startled me, moved, recalled me to the idea that only works of art escape the confines of epochs and retain their inexorable life even when transplanted from Paris to Texas.

First, Matisse: That man is surely the nimblest of all. His "Notre Dame" of 1914 is just a blue ground with a few black directional lines and one green mass symbolizing tree, but it summarizes Matisse's audacious leap into the vast spaces that were revealed around the turn of the century and recognized immediately only by a few supersensitive artists and writers.

And Protean Picasso—his most delicate cubist confections, his silvery Cézannish landscape, and his infinitely witty "Portrait de Jeune Fille" belonging to Georges Salles and seen for the first time in the United States.

And Léger, represented with an early blocky portrait of his mother which Sweeney says he especial cherished, and then with the crisp 1912 studies with their structured masses and syncopated color, their cylinders and cones and spheres intuitively rationalized in Léger's idiosyncratic manner.

Clearly Malevitch was tremendously impressed by Léger, although he may not have known him personally. Malevitch's "Morning in the Country after Rain" of 1911 is a bold and remarkably architectonic composition, while his "Scissors Grinder" of 1912 is a precise rendering of futurist principles. Speaking of futurism, there are good examples in the show, but nothing as impressive as Severini's "Abstract Rhythm of Madame S" of 1912, a painting which holds up as well as any in the show. Severini's way of animating his volumes is far more subtle than the usual futurist performance. He works with chiaroscuro to give the most pronounced rhythms he can. His divisions of forms are not arbitrary, but rely on the nature of the forms. Of the orthodox cubist works, among the most beautiful were three collages by Juan Gris, all of 1914, and all remarkably lucid. The sculptures, by Brancusi, Archipenko, Duchamp-Villon, Modigliani, Matisse and Picasso again indicate the sources of much subsequent sculpture, and point to the unprecedented virility of the epoch. All in all—and I have left out dozens of signal works—I came away from the museum with a sense of awe and gratitude. The things that can happen in Texas!

Catalogue "1966 Sculpteurs"

Catalogue de vente à prix marqués.

Sur chaque sculpteur, notices biographique et critique en français et en anglais, notice bibliographique.

Plus de cent œuvres reproduites.

Allemagne 20 DM; Belgique 250 F; France 25 F;
Grande-Bretagne L 1/16/-; Italie 3200 L; Suisse 20 F;
U.S.A. 5 \$.

Allemagne *Wilhelm Loth*

Espagne *Miguel Berrocal*

France *Jacques Brown*

Michel Charpentier

Jacques Delahaye

Etienne Martin

Grande-Bretagne *Elisabeth Frink*

Bernard Meadows

Italie *Carlo Ramous*

Suisse *Isabelle Waldberg*

Envoyé sur demande aux

Editions Claude Givaudan

16, Place Longemalle, Genève



LE GALLERIE CARDAZZO



CAPOGROSSI. Superficie 564. 1965.

GALLERIA DEL NAVIGLIO
MILANO - VIA MANZONI, 45 - TEL. 661.538

NAVIGLIO 2
MILANO - VIA MANZONI, 45 - SALE INTERNE

GALLERIA DEL CAVALLINO
VENEZIA - S. MARCO, 1725 - TEL. 20.528

Alexandre Tolas

New York - Paris - Genève

VICTOR BRAUNER

GPLY

ROBERTO CRIPPA

MAX ERNST

LOUIS FERNANDEZ

LEONOR FINI

LUCIO FONTANA

P. A. GETTE

GHIKA

YVES KLEIN

LALANNE

MAGRITTE

MATTA

MARTIAL RAYSSE

NIKI DE SAINT PHALLE

TAKIS

DOROTHEA TANNING

TINGUELY

New York: 15, East 55th Street

Genève: 14, Rue Etienne Dumont

Paris: 126, Boulevard Saint-Germain

Bonnard
Braque
Derain
Chagall
Kandinsky
Léger
Miro
Giacometti
Calder

Bazaine
Tal-Coat
Ubac
F. Bacon
Chillida
Palazuelo
Riopelle
Rebeyrolle
Fiedler
B. Van Velde

Capdeville
Fromanger
Garache
Gardy-Artigas

Galerie Maeght
13 rue de Téhéran
Paris 8

