

le
mouvement
dans
l'art
contemporain



POUR L'ART

Textes et documents

choisis par René Berger

SOMMAIRE ET SOURCES

Avant propos.

Marinetti : Premier Manifeste du futurisme, 20 février 1909 (extrait).

Umberto Boccioni, Carlo D. Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini :
Manifeste des peintres futuristes, 5 février 1910.

Paolo Buzzi : Boccioni (poème).

Marinetti, Luigi Russolo : Pensées détachées.

Umberto Boccioni : Manifeste technique de la sculpture futuriste, 11 avril 1912.

Cf. « *Cahiers d'Art, 1-1950, Un demi-siècle d'art italien* » dans lequel sont réunis les principaux documents concernant le futurisme.

Guillaume Apollinaire, Fernand Léger, Jacques Maritain : Phrases.

Kandinsky : Fragments.

« *Du spirituel dans l'Art* », Editions de Beaune, Paris, 1954.

Kandinsky : Les Promenades (poème).

« *L'Art abstrait* », Editions Maeght, Paris, 1950.

Jean Lurçat : Hommage à Paul Klee (extrait).

Paul Klee : Confession créatrice (extrait).

« *Paul Klee* », Will Grohmann, Editions des Cahiers d'Art, 1950.

Robert Delaunay : Notes.

« *Art d'aujourd'hui* », No 6-1952, Paris.

Jacques Villon : La création artistique (extrait).

« *XXme Siècle* », No 4-1954, Fernand Hazan, éditeur.

Jean-Paul Sartre : Les mobiles de Calder (extrait).

« *Calder* », Louis Carré, éditeur, Paris, 1946.

Prassinos : Extrait d'une correspondance inédite avec Guy Weelen.

Aragon : Vers une mythologie moderne (extrait).

« *Le Paysan de Paris* », Editions Gallimard, Paris, 1926.

Jean Epstein : Le mouvement, condition de la réalité (extrait).

« *L'intelligence d'une machine* », Editions Jacques Melot, Paris, 1946.

Jean Bazaine : Fragments.

« *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* », Editions du Seuil, Paris, 1953.

La gravure de la page de couverture est de Kandinsky.

TEXTES ET DOCUMENTS PRÉSENTÉS PAR

POUR L'ART

A L'OCCASION DE L'EXPOSITION

LE MOUVEMENT DANS L'ART CONTEMPORAIN

MUSÉE CANTONAL DES BEAUX-ARTS

DE LAUSANNE

du 24 juin au 26 septembre 1955

Tirage à part du numéro spécial

de juillet-août 1955

N° 43

Le mouvement dans l'Art contemporain

C'en est fait de notre rétine d'autrefois ! Le temps pour les bœufs de Virgile d'ouvrir leur sillon que l'avion supersonique a déjà labouré le ciel du levant au couchant... Adieu Virgile ! Aux yeux de nos petits enfants, nul doute que Jules César et Jean-Jacques Rousseau ne fassent figure de contemporains, confondus l'un et l'autre dans cette ère où les hommes se déplaçaient à pied... Vive le moteur ! En découvrant la vitesse, le monde est en train de se refaire un passé, de s'inventer un avenir, en un mot de changer de peau.

« Il faut maintenant nous rendre à l'évidence que l'humanité vient d'entrer dans ce qui est probablement la plus grande période de transformation qu'elle ait jamais connue... Quelque chose se passe dans la structure de la conscience humaine. C'est une autre espèce de vie qui commence. » écrit en toute lucidité Teilhard de Chardin¹⁾ qui se préoccupe avant tout que, dans cette aventure, l'homme ne perde pas son âme.

Il n'est pas le seul. Depuis un demi-siècle, c'est le mérite des artistes d'avoir compris qu'à la conception d'un monde statique se substitue peu à peu celle d'un monde dynamique. Mais si leur mérite est de l'avoir compris, leur gloire vient de ce qu'ils mettent tout en œuvre pour accorder notre conscience à la réalité qui lentement se forme, et dont nous ne pouvons plus ignorer qu'elle est nôtre. Car s'il n'est pas question de perdre ce que nous avons été, il est encore moins question de perdre ce que nous sommes, ou de nous méprendre... Aux artistes de nous ouvrir les yeux !

Ils ne s'en font pas faute, témoin les œuvres réunies, grâce à l'actif patronage de M. le Conseiller d'Etat Oguey, par nos amis Ernest Manganel, conservateur du musée, Guy Weelen, critique d'art, et Alberto Sartoris, architecte, qui participe lui-même au mouvement futuriste.

Déconcerté d'abord, le spectateur découvre bientôt que futuristes et abstraits lui proposent des voies qui rejoignent celles de son expérience intime. Et c'est à son tour de s'étonner qu'il ait pu attendre si longtemps pour se rendre à l'évidence... Aventure palpitante !

Désireux de s'y associer, Pour l'Art a pris à tâche de consacrer un numéro spécial à cette exposition. Mais plutôt que d'ajouter des études à des articles de critique, nous avons jugé préférable de republier certains textes-clés : extraits des manifestes futuristes, extraits des écrits de Kandinsky, de Delaunay, de Klee, etc. Nous espérons que ceux que nous avons pu retrouver permettront de mieux situer l'effort des artistes au cours de ce demi-siècle. Une orientation en tout cas s'en dégage : l'expression du mouvement répond à un autre homme, à celui que nous sommes en train de devenir.

R. B.

¹⁾ Dans *La Crise présente*.

Marinetti

Premier Manifeste du futurisme

Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse...

Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.

Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux...

Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles ! A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'impossible ? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente...

Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte ; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées ; les ponts aux bords de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés ; les paquebots aventureux flairant l'horizon ; les locomotives au grand poitrail qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux et le vol glissant des avions, dont l'hélice a des claquements de drapeaux et des applaudissements de foule enthousiaste.

... Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles !...

« *Le Figaro* », 20 février 1909.

Manifeste des peintres futuristes

5 février 1910

Notre besoin grandissant de vérité ne peut plus se contenter de la Forme et de la Couleur comme elles furent comprises jusqu'ici.

Le geste que nous voulons reproduire sur la toile ne sera plus un *instant fixé* du dynamisme universel. Ce sera simplement la *sensation dynamique* elle-même.

En effet, tout bouge, tout court, tout se transforme rapidement. Un profil n'est jamais immobile devant nous, mais il apparaît et disparaît sans cesse. Etant donné la persistance de l'image dans la rétine, les objets en mouvement se multiplient sans cesse, se déforment en se poursuivant, comme des vibrations précipitées, dans l'espace qu'ils parcourent. C'est ainsi qu'un cheval courant n'a pas quatre pattes, mais il en a vingt, et leurs mouvements sont triangulaires.

Tout est conventionnel en Art. Rien n'est absolu en peinture. Ce qui était une vérité pour les peintres d'hier n'est plus qu'un mensonge aujourd'hui. Nous déclarons par exemple qu'un portrait ne doit pas ressembler à son modèle, et que le peintre porte en soi les paysages qu'il veut fixer sur la toile.

Pour peindre une figure humaine, il ne faut pas la peindre ; il faut en donner toute l'atmosphère enveloppante.

L'Espace n'existe plus. En effet, le pavé de la rue, trempé par la pluie sous l'éclat des lampes électriques, se creuse immensément jusqu'au centre de la terre. Des milliers de kilomètres nous séparent du soleil ; cela n'empêche pas que la maison qui est devant nous soit encastrée dans le disque solaire.

Qui donc peut croire encore à l'opacité des corps, du moment que notre sensibilité aiguisée et multipliée a déjà deviné les obscures manifestations de la médiumnité ? Pourquoi oublier dans nos réactions la puissance redoublée de notre vue, qui peut donner des résultats analogues à ceux des rayons X ?

Il nous suffira de citer quelques exemples choisis parmi d'innombrables, pour prouver la vérité de ce que nous avançons.

Les seize personnes que vous avez autour de vous dans un autobus en marche sont, tour à tour et à la fois, une, dix, quatre, trois ; elles sont immobiles et se déplacent ; elles vont, viennent, bondissent dans la rue, brusquement dévorées par le soleil, puis reviennent s'asseoir devant vous comme les symboles persistants de la vibration universelle.

Que de fois sur la joue de la personne avec laquelle nous causons n'avons-nous pas vu le cheval qui passait très loin au bout de la rue.

Nos corps entrent dans les canapés sur lesquels nous nous asseyons, et les canapés entrent en nous. L'autobus s'élance dans les maisons qu'il dépasse, et à leur tour les maisons se précipitent sur l'autobus et se fondent avec lui.

La construction des tableaux a été jusqu'ici stupidement traditionnelle. Les peintres nous ont montré les objets et les personnes placés devant nous. Nous placerons désormais le spectateur au centre du tableau.

Comme dans tous les domaines de l'esprit humain, une clairvoyante recherche individuelle a balayé les immobiles obscurités du dogme, de même faut-il que le courant vivificateur de la science délivre bientôt la peinture de la tradition académique.

Nous voulons à tout prix rentrer dans la vie. La science victorieuse de nos jours a renié son passé pour mieux répondre aux besoins matériels de notre temps ; nous voulons que l'art, en reniant son passé, puisse répondre enfin aux besoins intellectuels qui nous agitent.

Notre conscience rénovée nous empêche de considérer l'homme comme le centre de la vie universelle. La douleur d'un homme est aussi intéressante à nos yeux que la douleur d'une lampe électrique qui souffre avec des sursauts spasmodiques et crie avec les plus déchirantes expressions de la douleur. L'harmonie des lignes et des plis d'un costume contemporain exerce sur notre sensibilité la même puissance émouvante et symbolique que le nu exerçait sur la sensibilité des anciens.

Pour concevoir et comprendre les beautés neuves d'un tableau futuriste, il faut que l'âme se purifie ; il faut que l'œil se délivre de son voile d'atavisme et de culture, pour considérer enfin comme unique contrôle la Nature et non pas le Musée.

Dès que ce résultat sera obtenu, on s'apercevra bien vite que des teintes brunes n'ont jamais circulé sous notre épiderme ; on s'apercevra que le jaune resplendit dans notre chair, que le rouge y flamboie et que le vert, le bleu et le violet y dansent avec mille grâces voluptueuses et caressantes.

Comment peut-on voir encore rose le visage humain, alors que notre vie, dédoublée par le noctambulisme, a multiplié notre perception de coloristes ? Le visage humain est jaune, rouge, vert, bleu, violet. La pâleur d'une femme qui contemple la devanture d'un bijoutier a une irisation plus intense que les feux prismatiques des bijoux dont elle est l'alouette fascinée.

Nos sensations en peinture ne peuvent plus être chuchotées. Nous voulons désormais qu'elles chantent et retentissent sur nos toiles comme des fanfares assourdissantes et triomphales.

Vos yeux habitués à la pénombre s'ouvriront bientôt à de plus radieuses visions de clarté. Les ombres que nous peindrons seront plus lumineuses que les pleines lumières de nos prédécesseurs, et nos tableaux, auprès de ceux des musées, resplendiront comme un jour aveuglant opposé à une nuit ténébreuse.

Nous en concluons qu'il ne peut aujourd'hui exister de peinture sans Divisionnisme. Il ne s'agit pas là d'un procédé que l'on peut apprendre et appliquer à volonté. Le Divisionnisme, pour le peintre moderne, doit être un complémentarisme inné, que nous déclarons essentiel et nécessaire.

On accusera probablement notre art de cérébralisme tourmenté et décadent. Mais nous répondrons simplement que nous sommes au contraire des primitifs d'une nouvelle sensibilité centuplée, et que notre art est ivre de spontanéité et de puissance.

Nous déclarons :

1. Qu'il faut mépriser toutes les formes d'imitation et glorifier toutes les formes d'originalité ;
2. Qu'il faut se révolter contre la tyrannie des mots « harmonie » et « bon goût », expressions trop élastiques avec lesquelles on peut facilement démolir les œuvres de Rembrandt, de Goya et de Rodin ;
3. Que les critiques d'art sont inutiles ou nuisibles ;
4. Qu'il faut balayer tous les sujets déjà usés, pour exprimer notre tourbillonnante vie d'acier, d'orgueil, de fièvre et de vitesse ;

5. Qu'il faut considérer comme un titre d'honneur l'appellation de « fous » avec laquelle on s'efforce de bâillonner les novateurs ;
6. Que le complémentarisme inné est une nécessité absolue en peinture, comme le vers libre en poésie et la polyphonie en musique ;
7. Que le dynamisme universel doit être donné en peinture comme sensation dynamique ;
8. Que dans la façon de rendre la nature il faut avant tout de la sincérité et de la virginité ;
9. Que le mouvement et la lumière détruisent la matérialité des corps.

Nous combattons :

1. Contre les teintes bitumineuses par lesquelles on s'efforce d'obtenir la patine du temps sur des tableaux modernes ;
2. Contre l'archaïsme superficiel et élémentaire fondé sur les teintes plates, et qui, en imitant la facture linéaire des Egyptiens, réduit la peinture à une impuissante synthèse puérile et grotesque ;
3. Contre le faux avenirisme des sécessionistes et des indépendants qui ont instauré de nouvelles académies aussi poncives et routinières que les précédentes ;
4. Contre le Nu en peinture, aussi nauséux et assommant que l'adultère en littérature.

Expliquons ce dernier point. Il n'y a rien d'immoral à nos yeux ; c'est la monotonie du Nu que nous combattons. On nous déclare que le sujet n'est rien et que tout est dans la façon de le traiter. D'accord. Nous l'admettons aussi. Mais cette vérité inattaquable et absolue il y a cinquante ans, ne l'est plus aujourd'hui, quant au nu, du moment que les peintres, obsédés par le besoin d'exhiber le corps de leurs maîtresses, ont transformé les Salons en autant de foires aux jambons pourris !

Nous exigeons, pour dix ans, la suppression totale du Nu en peinture !

UMBERTO BOCCIONI
peintre (Milan)

CARLO D. CARRA
peintre (Milan)

LUIGI RUSSOLO
peintre (Milan)

GIACOMO BALLA
peintre (Rome)

GINO SEVERINI
peintre (Paris)

Boccioni

Erige les constructions massives pour la Ville future,
qu'elle s'élève dans le libre ciel des aviateurs
couleur du rouge de la guerre ! les aurores de sang
et les bleus chevaux de la gloire
aux pattes d'hélices tourbillonnantes,
nouveaux hippogriffes,
viendront, à ta renaissance ô Poète, qui reconstruis les mondes.
La paresseuse Volga où tu apparus aux moujiks
très beau, avec ta chevelure raphaélienne, fils de Rome,
lance ses poissons de flamme
comme des obus de foudre vers l'Occident.
Peins, ô toi, les nouveaux étendards de l'Histoire
et sculpte les Icones nouvelles pour les Victorieux !
La loi de l'avenir monte en spirale.
Mains de fer, l'acier de tes muscles
se quintuple dans tes doigts :
et sixième — souverain —
le pinceau et le ciseau qui les résume
et forge l'optique démoniaque dans la couleur et dans le moteur,
et brise l'état d'âme à l'instant universel.
Les formes
de ton atelier s'échappent
comme autant d'adolescentes jalouses de toi seul :
et elles vivent dans les vies quotidiennes :
et qui les poursuit les adore par delà la mort...

(Les Médailles, 1909)

Paolo Buzzi.

Pensées détachées

A la poésie du souvenir nostalgique, nous opposons la poésie de l'attente fiévreuse.

Aux larmes de la beauté qui se penche tendrement sur les tombes, nous opposons le profil tranchant, aiguisé du pilote, du chauffeur et de l'aviateur. A la conception de l'impérissable et de l'immortel, nous opposons, en art, celle du devenir, du périssable, du transitoire et de l'éphémère.

F. T. Marinetti.

Nous prenons infiniment plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules poussant des cris qu'à écouter l'*Héroïque* ou la *Pastorale*... En traversant une grande capitale, avec les oreilles plus attentives que les yeux, nous éprouvons une grande joie à distinguer les glouglous d'eau, d'air ou de gaz dans les tuyaux, le bruit des moteurs qui respirent et palpitent avec une animalité indiscutable, la vibration des soupapes, le va-et-vient des pistons, les cris stridents des scies mécaniques et les bonds des tramways sur les rails.

Luigi Russolo.

Voilà comment nous renions la splendeur obsédante des siècles abolis et nous collaborons avec la mécanique victorieuse qui tient la terre dans son réseau de vitesse. Nous collaborons avec la mécanique pour détruire la vieille poésie de la distance et des solitudes sauvages, l'exquise nostalgie du départ, que nous remplaçons par le tragique lyrisme de l'ubiquité et de l'omniprésente vélocité.

F. T. Marinetti.

Boccioni

Manifeste technique de la sculpture futuriste

... Pourquoi donc la sculpture devrait-elle rester entravée par des lois qui n'ont aucune raison d'être ? Brisons-les donc crânement et proclamons l'abolition complète de la ligne finie et de la statue fermée. Ouvrons la figure comme une fenêtre et enfermons en elle le milieu où elle vit. Proclamons que le milieu doit faire partie du bloc plastique comme un monde spécial régi par ses propres lois. Proclamons que le trottoir peut grimper sur votre table, que votre tête peut traverser la rue, et qu'en même temps votre lampe familière peut suspendre d'une maison à l'autre l'immense toile d'araignée de ses rayons de craie.

Proclamons que tout le monde apparent doit se précipiter sur nous, s'amalgamant à nous, en créant une harmonie qui ne sera gouvernée que par l'intuition créatrice. Une jambe, un bras ou un objet quelconque n'ayant que l'importance d'un élément du rythme plastique, peuvent aisément être abolis dans la sculpture futuriste, non pour imiter un fragment grec ou romain, mais pour obéir à l'harmonie que le sculpteur veut créer. Un ensemble sculptural aussi bien qu'un tableau ne peut ressembler qu'à lui-même, parce que la figure humaine et les objets doivent vivre en art en dehors et en dépit de toute logique physiologique.

Une figure peut avoir un bras habillé et tout le reste nu. Les différentes lignes d'un vase de fleurs peuvent se poursuivre avec agilité en se mêlant aux lignes du chapeau et à celles du cou.

Des plans transparents de verre ou de celluloïde, des lames de métal, des fils, des lumières électriques intérieures ou extérieures, pourront indiquer les plans, les tendances, les tons et les demi-tons d'une nouvelle réalité. De même, une nouvelle coloration intuitive de blanc, de gris et de noir, peut augmenter la force émotive des plans, tandis qu'un plan coloré peut accentuer violemment la signification abstraite d'une valeur plastique.

Ce que nous avons dit sur les lignes-forces en peinture (Préface-manifeste du Catalogue de la Première Exposition Futuriste de Paris : Octobre 1911) s'applique également à la sculpture. En effet nous donnerons

la vie à la ligne musculaire statique en la fondant avec la ligne-force dynamique. Ce sera presque toujours la ligne droite, qui est la seule ligne correspondante à la simplicité intérieure de la synthèse que nous opposons à l'extériorité baroque de l'analyse. La ligne droite pourtant ne nous entraînera pas à l'imitation des Egyptiens, des Primitifs ou des sauvages, en suivant l'exemple absurde de quelques sculpteurs modernes qui se sont efforcés ainsi de se délivrer de l'influence grecque. Notre ligne droite sera vive et palpitante; elle se prêtera aux exigences des innombrables expressions de la matière et sa sévérité fondamentale et nue exprimera la sévérité de l'acier qui caractérise les lignes du machinisme moderne. Nous pouvons enfin affirmer que le sculpteur ne doit reculer devant aucun moyen pour obtenir une réalité. Rien n'est plus sot que de craindre de sortir de l'art que nous exerçons. Il n'y a ni peinture, ni sculpture, ni musique, ni poésie. Il n'y a de vrai que la création. Par conséquent si une composition sculpturale a besoin d'un rythme spécial de mouvement pour augmenter ou contraster le rythme arrêté de l'ensemble sculptural (nécessité de l'œuvre d'art) on pourra lui appliquer un petit moteur qui donnera un mouvement rythmique adapté à tel plan et à telle ligne.

Il ne faut pas oublier que le tic-tac et le mouvement des aiguilles d'une horloge, l'entrée ou la sortie d'un piston dans un cylindre, l'engrenage tour à tour ouvert et fermé de deux roues dentées, avec l'apparition et la disparition continuelles de leurs petits rectangles d'acier, la rage folle d'une volant, le tourbillon d'une hélice, sont autant d'éléments plastiques et picturaux dont l'œuvre sculpturale futuriste doit se servir.

Par exemple : une soupape qui s'ouvre et se referme crée un rythme aussi beau mais infiniment plus nouveau que celui d'une paupière animale !

Conclusions.

1. — La sculpture se propose la reconstruction abstraite et non la valeur figurative des plans et des volumes qui déterminent les formes.

2. — Il faut abolir en sculpture, comme dans tout autre art, le sublime traditionnel des sujets.

3. — La sculpture ne peut pas avoir pour but une reconstruction réaliste épisodique. Elle doit se servir absolument de toutes les réalités pour reconquérir les éléments essentiels de la sensibilité plastique. Par conséquent le sculpteur futuriste percevant les corps et leurs parties comme des zones plastiques, introduira dans la composition sculpturale des plans de bois ou de métal, immobiles ou mis en mouvement, pour donner un

objet ; des formes sphériques poilues pour donner des cheveux ; des demi-cercles de verre, s'il s'agit par exemple d'un vase ; des fils de fer ou des treillis pour indiquer un plan atmosphérique, etc., etc.

4. — Il faut détruire la prétendue noblesse, toute littéraire et traditionnelle, du marbre et du bronze et nier carrément que l'on doive se servir exclusivement d'une seule matière pour un ensemble sculptural. Le sculpteur peut se servir de vingt matières différentes, ou davantage, dans une seule œuvre, pourvu que l'émotion plastique l'exige. Voici une petite partie de ce choix de matières : verre, bois, carton, ciment, béton, crin, cuir, étoffe, miroirs, lumière électrique, etc.

5. — Il faut proclamer à haute voix que dans l'intersection des plans d'un livre et les angles d'une table, dans les lignes droites d'une allumette, dans le chassis d'une fenêtre, il y a bien plus de vérité que dans tous les enchevêtrements de muscles, dans tous les seins et dans toutes les cuisses de héros et de Vénus qui enthousiasment l'incurable sottise des sculpteurs contemporains.

6. — C'est uniquement par un choix de sujets très modernes que l'on parviendra à la découverte de nouvelles idées plastiques.

7. — La ligne droite est le seul moyen qui puisse nous conduire à la virginité primitive d'une nouvelle construction architectonique de masses et de zones sculpturales.

8. — Il ne peut y avoir de renouvellement qu'en faisant la sculpture de milieu ou d'ambiance, car c'est ainsi seulement que la plastique se développera en se prolongeant dans l'espace pour le modeler. C'est pourquoi le sculpteur futuriste peut enfin aujourd'hui modeler l'atmosphère qui environne les choses, au moyen de la glaise.

9. — Ce que le sculpteur futuriste crée est en quelque sorte le pont idéal qui unit l'infini plastique extérieur à l'infini plastique intérieur. C'est pourquoi les objets ne finissent jamais ; ils s'intersectent avec d'innombrables combinaisons de sympathie et d'innombrables chocs d'aversion. L'émotion du spectateur occupera le centre de l'œuvre sculpturale.

10. — Il faut détruire le nu systématique et la conception traditionnelle de la statue et du monument.

11. — Il faut enfin refuser à tout prix les commandes à sujet fixe, et qui par conséquent ne peuvent contenir une pure construction d'éléments plastiques complètement rénovés.

Milan, le 11 avril 1912.

UMBERTO BOCCIONI
Peintre et sculpteur.

Phrases

L'homme ne se connaît pas par son essence. Sa substance lui est cachée, il ne s'aperçoit que réfracté par le monde de ses actes qui réfracte lui-même le monde des choses : s'il ne s'emplit pas de l'univers, il reste vide à lui-même ; ce n'est donc pas dans la lumière d'abord possédée d'une intuition de soi par soi qu'il a, comme les purs esprits, ses intuitions créatrices, il ne peut s'exprimer dans une œuvre qu'à condition que les choses résonnent en lui, et qu'en lui, d'un même éveil, elles et lui sortent ensemble du sommeil.

Jacques Maritain.

Mais on ne découvrira jamais la réalité une fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle.

Autrement, elle n'est qu'un système plus misérable que la nature.

Guillaume Apollinaire.

Etre libre en plein dans la vérité, voilà le drame du personnage épique que l'on désigne généralement sous le nom d'inventeur, d'artiste, de poète. Des jours, des nuits noires ou lumineuses, accoudé au Bar éclatant, visions renouvelées des formes et des objets baignés de lumière artificielle. L'arbre n'est plus l'arbre, une ombre coupe la main posée sur le comptoir, un œil déformé par la lumière, la silhouette mobile des passants. La vie des fragments ; un ongle rouge, un œil, une bouche. Le jeu élastique des couleurs complémentaires qui transforme l'objet en une autre réalité. Il se gonfle, se saoule de toute cette vie instantanée, qui le traverse en tous sens. Il est une éponge, sentiment d'éponge de transparence, d'acuité, nouveau réalisme.

Fernand Léger.

Kandinsky

Du spirituel dans l'art

... Le mot est un son intérieur. Ce son correspond, en partie du moins (et peut-être principalement), à l'objet que le mot sert à désigner. Si l'on ne voit pas l'objet lui-même, si le nom seul est entendu, il s'en forme dans le cerveau de l'auditeur une représentation abstraite, l'objet dématérialisé, qui provoque aussitôt, dans le « cœur », une vibration. C'est ainsi que l'arbre de la prairie, vert, jaune, rouge, n'est qu'un « cas » matériel, une forme fortuite, matérialisée, de l'arbre que nous ressentons en nous lorsque nous entendons prononcer le mot arbre. L'emploi judicieux d'un mot (suivant le sens poétique), la répétition intérieurement nécessaire de ce mot, deux fois, trois fois, plusieurs fois de suite, n'amplifient pas seulement sa résonance intérieure : ils peuvent encore faire apparaître d'autres pouvoirs de ce mot. Un mot qu'on répète, jeu auquel la jeunesse aime à se livrer et qu'elle oublie ensuite, finit par perdre toute référence à son sens extérieur. La valeur devenue abstraite de l'objet désigné disparaît ; seul, le « son » du mot demeure. Ce « son pur », nous le percevons peut-être inconsciemment en même temps que l'objet — réel ou qui finit par devenir abstrait. Mais alors ce son apparaît au premier plan pour exercer une impression directe sur l'âme. L'âme subit une vibration pure encore plus complexe, je dirais presque plus « surnaturelle » que l'émotion que peut lui donner le bruit d'une cloche, le son d'une corde tendue, la chute d'une planche, etc. Le mot a par conséquent deux sens, un sens immédiat et un sens intérieur. Il est la pure matière de la poésie et de l'art, la seule matière dont cet art peut se servir et grâce à laquelle il parvient à toucher l'âme.

... Que les traits d'un visage, certaines parties du corps soient, pour une raison d'art, déplacés ou « mal dessinés », c'est une question purement

picturale et c'est aussi une question anatomique qui contrecarre l'intention du peintre et le contraint à se livrer à d'inutiles calculs. Dans le cas qui nous occupe, tout ce qui est accessoire tombe de soi-même ; il reste l'essentiel — le but d'art. Et c'est précisément dans cette liberté de déplacer les formes, liberté en apparence arbitraire, mais, en réalité, rigoureusement déterminable, qu'il faut voir le germe d'une série infinie de créations artistiques.

Ainsi donc la malléabilité de la forme isolée, et, pour ainsi dire, son aptitude aux transformations organiques internes, son orientation sur la toile (mouvement), la prédominance de l'élément objectif ou de l'élément abstrait d'une part, de l'autre, la composition des formes qui constituent les groupes de formes subordonnées, la combinaison des formes isolées avec les groupes de formes qui créent la grande forme du tableau tout entier, les principes de résonance ou de dissonance de toutes ces parties, la rencontre des formes isolées, l'obstacle que, dans une forme, rencontre une autre forme, les poussées réciproques, l'aimantation, la dislocation d'une forme par une autre, la manière de traiter les groupes de formes, de voiler ceci, de mettre à nu cela, d'appliquer à la fois les deux procédés, de réunir sur une même surface ce qui est rythmique et ce qui est arythmique, de combiner les formes abstraites purement géométriques (simples ou complexes) et celles qui n'ont même pas de nom en géométrie, de combiner les différentes manières de limiter les formes entre elles (en les accentuant ou en les atténuant) — tels sont les éléments sur lesquels peut se fonder un contrepoint : le dessin. Ce sera — tant que la couleur en sera exclue — le contrepoint de l'art du Blanc et du Noir.

Mais la couleur, elle aussi, offre matière à contrepoint, et, elle aussi, des possibilités illimitées. Associée au dessin, elle s'achèvera dans le grand contrepoint pictural que lui permettra d'atteindre à la composition et, en tant qu'art vraiment pur, servira le divin. Le même guide infaillible la conduira dans cette ascension : *Le Principe de la Nécessité Intérieure*.

Kandinsky.

Poème

Les Promenades

Connaissez-vous ce grand immeuble à l'extrême périphérie de ce grand champ jaune d'or ?

Vous avez alors vu la nounou qui se promène chaque jour de quatre à cinq autour de cet immeuble, son bonnet blanc sur la tête et le bébé sur les bras.

Cette nounou elle est grande aussi. Et le bonnet est grand. C'est l'enfant qui est petit.

Voilà les contrastes !

Ce serait impossible de ne pas remarquer la grande cheminée juste de l'autre côté du grand champ jaune d'or.

Vous comprenez : cette cheminée se trouve à l'extrême périphérie du grand champ jaune d'or — du côté opposé au grand immeuble.

C'est un fait naturel, sans énigme. Le grand immeuble d'un côté du grand champ jaune d'or, et la grande cheminée de l'autre.

C'est même plus que naturel.

Ce qui est un tout petit peu inquiétant, c'est que chaque jour, entre quatre et cinq heures précises, un grand cheval blanc se promène autour de la grande cheminée.

Mais enfin c'est naturel aussi. Le grand cheval se promène autour de la grande cheminée.

Eh bien ! qu'il se promène.

Et que la nounou se promène ! Avec son grand bonnet blanc sur la tête et le petit bébé sur les bras.

Mon Dieu, il n'y a rien de plus naturel !!!

Un peu énigmatique — du moins pour moi — est que la nounou se promène chaque jour autour du grand immeuble en faisant ses tours non seulement de quatre à cinq heures précises, mais en les faisant de droite à gauche.

Mais... ça pourrait aller encore.

Pourquoi non ?

Purement énigmatique — du moins pour moi — c'est qu'en même temps — chaque jour de quatre à cinq heures — le grand cheval blanc fait ses tours de gauche à droite.

Allez et vous le verrez.

J'ai presque oublié d'ajouter que ladite nounou est belle. Elle est très belle.

Très, très très belle.

Et le cheval n'est pas mal aussi.

*Kandinsky.
(Ecrit en français.)*

Hommage à Paul Klee

JEAN LURÇAT

Couche-toi sur le dos. Enfonce ton ventre en terre. Mouille tes yeux dans les herbes, sous les herbes. Enfonce les bien ! Regarde l'ortie à l'envers : le ventre de la chenille. Coule-toi entre les grains si le sable s'éboule. Sont-ce des abîmes, des plans d'huile, des gargouillements de fuite, des plaines de Mongolie où la boue respire comme une poitrine, des lunes encore, des cratères pâles ?

Il n'y a que deux choses que l'on regarde face à face. Mais face à face ! Le ciel et tout son mobilier, et cette espèce d'infini tarabiscoté d'un pré.

Le reste, les autos, Wall Street, les livres, les bateaux et les tableaux, et les poules qui font gros dos pour un sourire, pour un carat, les as-tu jamais touchés autrement qu'avec des pinces à sucre, des trucs, des vacheries, des blagues, qui ne trompent personne (pas même toi-même).

Klee s'est couché sur le dos, sur le ventre, l'œil collé sur les choses. Ça lui piquait les yeux. Il a songé alors à fermer ses persiennes. Bonne façon de se mettre à travailler.

Je me rappelle Bruyères où je suis né. Bruyères-en-Vosges. Assis sur la cassette de ma mère. L'eau de pluie sur les vitres, glissait au ralenti, le soir. J'attendais. Devant la lumière d'en face, chez Simer — le marchand de fer — la goutte éclatait. Sombrait dans une étoile, l'avalait, recrachait un soleil. Tout mon œil étouffait de lumière. Des éclats, des stries, des lances, une comète. Puis la vie reprenait. La bulle descendait au noir. A une autre !

Les gosses, ça c'est un peuple qui a de l'œil !

Il y a de l'œil de gosse en Klee. Du dessin de gosse. Une divination, une absurdité, et ce génie du puzzle que n'ont que les gosses. Ses dessins ravautés, reprisés, au point d'Irlande, un peu Paradis, si vous voulez ; ou mitoyen du ciel, c'est-à-dire infernaux ; tout ce stoppage du Vide vide entre les objets ; les feuilles, les yeux, toute cette furonculose de la couleur, c'est enfantin et divin un peu comme François d'Assise ; ça sent les musiques des bois, la brouillasse, la fumée de tabac miellé, un spleen pas anglais parce que pas guindé : une « lontanezza » de Norvégien qui connaît son Bach et son Swedenborg comme pas un !

Je connais les œuvres de Klee depuis quinze ans. C'est un collage qui n'a guère de chances de se casser.

Texte choisi par notre collaborateur Louis Bovey.

Paul Klee

Confession créatrice

... L'art digne de ce nom ne rend pas le visible : il dessille les yeux. Dans son essence, le dessin induit facilement et légitimement à l'abstrait. Le caractère fantastique, mythique, celui que discernent les yeux de l'imagination, alors se révèle ; et il se manifeste avec une grande précision. Plus on affine son travail, c'est-à-dire, plus on appuie sur les éléments de la forme qui soutiennent l'entreprise graphique, et plus on s'aperçoit que diminuent les matériaux propres à la représentation naturaliste des choses apparentes.

Pour le dessin, les éléments de la forme restent limités aux points et aux énergies respectives de la ligne, de la surface et de l'espace. Une portion de surface qui ne se composera pas de sous-unités, ce sera, par exemple, l'énergie privée de modulation qu'épousera une pointe mousse ; une portion d'espace, la tache nébuleuse et dégradée qu'engendrera un plein coup de pinceau.

J'ai nommé les éléments que le moyen graphique réclame de toute évidence. Ce serait une erreur d'en inférer que l'œuvre veut une structure d'éléments seuls. Les éléments doivent produire des formes ; on ne leur demande que de ne pas se sacrifier à leur office. Que de se conserver eux-mêmes.

Dans la constitution des formes et des objets — sans parler des accessoires — il faudra d'ordinaire que ces éléments interviennent à plusieurs. Ainsi de surfaces établies par des lignes en rapport les unes avec les autres (course de flots impétueux), ou d'espaces agencés par des énergies en rapport avec des profondeurs (poissons s'entremêlant).

Un pareil enrichissement de la symphonie des formes multiplie à l'extrême les variations possibles, et, cela va de soi, les possibilités d'expression imaginable.

Au commencement est l'acte, certes, mais l'idée y préside ; et puisque l'infini n'offre pas de commencement précis, qu'à l'instar du cercle il exclut un commencement quelconque, l'idée doit, on l'admettra, prévaloir. Au commencement était le verbe, traduit Luther.

Tout devenir se fonde sur le mouvement. Dans son *Laocoon*, qui nous fit gaspiller autrefois quelques jeunes essais de pensée, Lessing s'évertue à distinguer un art que régirait le temps d'un art que gouvernerait l'espace. A y regarder de plus près, il ne s'agirait là que de pédantes divagations ; car l'espace aussi est un concept temporel.

Il faut du temps pour qu'un point devienne mouvement et ligne. Ou qu'une ligne émette une surface. Ou, enfin, que des surfaces produisent des espaces.

Une œuvre d'art se crée-t-elle tout d'un coup ? Non, elle se construit partie après partie, absolument comme une maison.

Et le spectateur, en finit-il avec elle du premier coup ? (Hélas, souvent !)

Feuerbach ne déclare-t-il pas qu'une chaise favorise la compréhension d'un tableau ? Une chaise — à quoi sert-elle ?

Eh bien, elle empêche que les jambes, se fatiguant, ne détournent l'esprit de sa curiosité. Une station trop prolongée épuise. Champ stratégique, donc : le temps.

Caractère : le mouvement. Le point mort demeure seul hors du temps.

Au sein de l'univers règne d'ailleurs le même état de choses. Toute inactivité sur la terre y signifie un enrayement accidentel de la matière. On s'illusionnerait en le croyant « primaire ».

La genèse de l'écriture fournit une très bonne illustration du mouvement. L'œuvre d'art, elle aussi, est par excellence genèse ; elle ne se présente jamais comme un produit fini. Certain feu prétend vivre, il s'éveille ; se guidant le long de la main conductrice, il atteint le support et l'envahit, puis ferme, étincelle bondissante, le cercle qu'il devait tracer : retour à l'œil et au delà.

Paul Klee.

Robert Delaunay

Notes

... A ce moment, vers 1912-13, j'eus l'idée d'une peinture qui ne tiendrait techniquement que de la couleur, des contrastes de couleurs, mais se développant dans le temps et se percevant simultanément d'un seul coup. J'employais le mot scientifique de Chevreul : les contrastes simultanés. Je jouais avec les couleurs comme on pourrait s'exprimer en musique, par la fugue — des phrases colorées fuguées. Certains formats de toiles étaient très larges par rapport à la hauteur. Je les appelais « les fenêtres ». On ne peut nier l'évidence de ces phrases colorées vivifiant la surface de la toile de sorte de mesures cadencées se succédant, se dépassant en des mouvements de masses colorées.

La couleur agissait cette fois presque en fonction d'elle-même par contrastes. Je vais plus tard vous définir en tant que métier, professionnellement, en quoi consistent ces fonctions, ces lois des couleurs, à cette époque des premières fenêtres ; toiles qui cependant portent encore un titre — des éléments abstraits du concret comme morceaux de rideaux, de Tour Eiffel, de rue, de ville, etc. apparaissent encore dans une grammaire, si j'ose dire, classique — avec des mots, puisque images.

Ces images quoique traitées abstraitement étaient des réminiscences de vieilles habitudes, plus basées sur un état d'esprit ancien que vivifiées par un métier nouveau, un esprit de notre temps — clair et créateur — incontestable par son métier même, le mode expressif, qui est son moyen — mais j'arrive bientôt au but, je suis obligé de faire voir la faiblesse et la force, la vérité et le conformisme en lutte. Cette lutte épique pleine de retours, de contradictions dans ses faiblesses, les repentirs, la sensation que l'on est seul. (Je l'étais presque.)

Epoque inquiète entre toutes, nous n'étions pas loin de la guerre, on pressentait quelque chose. Ceci se passait en 1912. Le Cubisme était en pleine force — je construisais des tableaux qui paraissaient des prismes en comparaison avec le Cubisme admis par mes camarades — j'étais *l'Hérésiarque* du Cubisme.

Grandes discussions avec mes camarades qui avaient banni la couleur de leur palette, donc l'avaient privée de tout élément mobile. On m'accusait de revenir à l'impressionnisme, de faire une peinture décorative, etc., etc.

Et cependant, je me sentais presque touchant le but. Apollinaire qui faisait son livre sur le Cubisme et voulait par ce fait rassembler tous les éléments pour justifier son but et faire bloc devant l'ennemi No 1, le public,

un beau jour inventa au sujet de mon Art le mot Orphique. Le tour était joué : le Cubisme écartelé est le rassemblement de tous les éléments qui combattaient en peinture.

Le mot « écartelé » veut bien dire que le Cubisme est traversé par des forces écartelantes différentes.

Et, cependant, ces réminiscences d'objets, ces déchets d'objets dans mes tableaux m'apparaissaient comme des éléments nuisibles. J'avais bien l'intention de fondre ces images objectives dans les rythmes colorés, mais ces images étaient d'une autre nature ; l'intégrité de ces formes concrètes ne sont pas de même nature, donc il y a dissociation. Dans le Cubisme ces réminiscences d'objets ne gênaient pas, parce que le Cubisme est graphique, les arrangements de composition y sont linéaires — mais, sans la couleur, qui est dynamique et d'une autre nature que linéaire, il y avait conflit.

Alors, m'est venue l'idée de supprimer les images vues dans la réalité, les objets qui venaient interrompre et corrompre l'ordre coloré, je m'attaquai au problème de la couleur formelle.

Mes premières formes colorées circulaires sont à cheval entre 1912 et 1913 — et toute cette époque est une recherche technique de la peinture. Sans m'en douter, comme Gleizes l'a dit et écrit maintes fois, je posais les bases d'une nouvelle peinture — sans m'en douter est exagéré, puisque tout ce que je viens de dire explique clairement, je l'espère, le passage du figuratif (traditionnel) à l'inobjectif (peinture Pure Réalité) avec toutes les incertitudes, à l'époque, dans son développement, tous les doutes devant un problème complètement nouveau, une technique à trouver, à découvrir pour faire sortir la vraie forme.

Et c'est depuis ces dates que s'élaborent chez moi les moyens plastiques pour arriver à ce que dans mon esprit j'entrevois de réellement vivant en art pictural.

Il y a (j'ai conservé des écrits de l'époque, j'en ai d'Apollinaire) des manuscrits qui témoignent des préoccupations du moment — d'opposer une nouvelle réalité active, vivante par le métier expressif même à une fin brisée, qui était le Cubisme, la fin de la Renaissance.

Ces écrits parlent déjà à l'esprit, car leur titre en dit long : Peinture Pure Réalité.

Leur titre augure un changement radical dans l'art de la peinture.

Y aura-t-il des insensés qui nieront que pour faire un Art vivant, actuel, intuitif, construit, on ne puisse se passer de technique.

Chaque grande époque a eu ses moyens expressifs adéquats à son but, ce qui a fait son style — et le style est toujours synthétique.

Robert Delaunay.

Jacques Villon

La création artistique

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

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

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

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

Le dessin n'est plus une science, il suit le mouvement de la « vie à travers les choses », plus que les profils. Il abandonne les leçons d'anatomie et de perspective. Pour exprimer ce mouvement il faut l'avoir observé. Je suis donc partisan de partir de la nature, de l'interroger, de l'analyser, de la pressurer, afin, non seulement d'en connaître le sens littéral et le sens caché, mais aussi d'entretenir l'instrument délicat que sera le cerveau conduisant la main dans son travail de prospection. Créer n'est pas un plaisir. J'ai besoin au départ, d'une excitation.

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

Les mobiles de Calder

SARTRE

... La sculpture suggère le mouvement, la peinture suggère la profondeur ou la lumière. Calder ne suggère rien : il attrape de vrais mouvements vivants et les façonne. Ses mobiles ne signifient rien, ne renvoient à rien qu'à eux-mêmes : ils sont, voilà tout ; ce sont des absolus. En eux, la « part du Diable » est plus forte peut-être qu'en toute autre création de l'homme. Ils ont trop de ressorts, et trop compliqués, pour qu'une tête humaine puisse prévoir toutes leurs combinaisons, même celle de leur créateur. Pour chacun d'eux, Calder établit un destin général de mouvement et puis il l'y abandonne ; c'est l'heure, le soleil, la chaleur, le vent qui décideront de chaque danse particulière. Ainsi, l'objet demeure toujours à mi-chemin entre la servilité de la statue et l'indépendance des événements naturels ; chacune de ses évolutions est une inspiration du moment ; on y discerne le thème composé par son auteur, mais il brode dessus mille variations personnelles ; c'est un petit air de jazz-hot, unique et éphémère, comme le ciel, comme le matin ; si vous l'avez manqué, vous l'avez perdu pour toujours. De la mer, Valéry disait qu'elle est toujours recommencée. Un objet de Calder est pareil à la mer et envoûtant comme elle : toujours recommencé, toujours neuf. Il ne s'agit pas d'y jeter un coup d'œil en passant ; il faut vivre dans son commerce et se fasciner sur lui. Alors l'imagination se réjouit de ces formes pures qui s'échangent, à la fois libres et réglées.

Prassinos

Extrait d'une correspondance inédite avec Guy Weelen (1955)

... Je ne crois pas que la peinture soit essentiellement chose de lumière et d'espace. Sinon par accident, parce qu'elle figure quoi qu'on veuille et parce qu'un simple trait tiré sur une feuille blanche signifie toujours (et souvent malgré nous) un espace quelconque et peut-être même déjà une lumière. Pourtant il y a pour moi d'abord tout autre chose à dire : quelque chose comme les inflexions du cœur. Si je mets quelque passion à décrire les mille lignes des collines et les taches des broussailles c'est que j'y ai reconnu les lignes et les broussailles que je porte en moi, c'est que la colline : c'est moi. L'espace, la lumière sont involontaires, en tout cas inconscients.

Ceci explique peut-être la grande importance que je donne au graphisme de mes peintures. La période ascétique d'il y a deux ans s'explique par le fait que jusque-là j'avais mis de la couleur dans mes toiles parce que la peinture se faisait avec de la couleur. Ayant découvert cela, je n'avais plus qu'à la supprimer jusqu'à ce qu'elle s'impose à moi comme une nécessité et non comme un ornement.

Je n'ai donc recommencé à m'en servir que lorsque j'ai senti que la couleur était devenue enfin pour moi une gamme de sentiments. Etant définitivement, j'espère, débarrassé de la « Leçon de Cézanne » (tons chauds, tons froids, passages, etc... un jeu d'adresse et d'astuce) et que je pouvais faire une toile toute jaune et une toute verte où le rouge et le bleu pouvaient être des cris et non plus des accords délicats. Ceci est encore à parfaire d'ailleurs. Mais rappelle-toi la phrase de Van Gogh : « Je veux peindre avec le rouge et le

vert les terribles passions humaines ! » C'est, pour le moment, mon bréviaire.

Je ne conteste pas que je pourrais d'une façon ou d'une autre intégrer mon graphisme à l'élément couleur, ne serait-ce qu'en le faisant coloré et non plus noir. Mais ce serait pour moi une espèce de trahison, un maquillage, un enjolivement. Il se peut que je trouve un jour une solution satisfaisante, je ne la cherche pas pour l'instant. Le graphisme a pour moi une telle importance (comme une fascination) que j'entends la lui donner au détriment du reste s'il le faut.

Sans doute je n'ai qu'une préoccupation en peignant aujourd'hui : Libérer les démons.

J'ai eu autrefois des tas de problèmes techniques à résoudre. Tous les jeunes croient à la technique parce qu'ils pensent qu'elle suppléera à leurs difficultés d'expression. Pourtant c'est la force même de ce qu'on a à dire qui supplée au défaut de technique.

Je crois que l'art est un problème moral. Le mot est mauvais mais je n'en ai pas d'autre. Nous flottons tous longtemps dans les déchirements, les expériences, puis il y a un moment où la vie rejoint l'art — où l'on peut considérer le tableau comme une femme, ou le contraire — où les sentiments sont des lignes, les couleurs des souffrances. Ça ne fait pas forcément de la bonne peinture, ni des tableaux parfaits. Mais le problème de la qualité non plus n'est pas le mien.

*« Si j'ai du goût ce n'est guère
que pour la terre et les pierres ».*

Je crois que les tableaux acquièrent de la qualité à la longue. Voir Van Gogh, une fois de plus. Ces tableaux (à l'état de neuf) devaient paraître bien frustes en face de Renoir ou Cézanne. Mais aujourd'hui qui nous touche le plus des trois ?

Prassinos.

Aragon

Vers une mythologie moderne

Peu d'auteurs, autant qu'Aragon, ont su évoquer les prestiges d'une mythologie moderne. Nous tirons ce fragment du « Paysan de Paris » où les machines prennent figure de nouveaux fétiches.

... La légende moderne a ses enivresments, et sans doute qu'il se trouve toujours quelqu'un qui croit en montrer l'enfantillage, comme de l'Olympe ou de l'Eucharistie. Je n'écouterai ni le scepticisme, ni la peur de la vulgarité. Les signes extérieurs d'un culte, la représentation figurée de ses divinités avant tout m'importent, et je laisse aux habiles leurs interprétations de finesse des plus belles histoires auxquelles l'homme ait su mêler le ciel. Je traverserai ces champs énormes semés d'astres.

Si je parcours les campagnes, je ne vois que des oratoires déserts, des calvaires renversés. Le cheminement humain a délaissé ces stations, qui exigeaient un tout autre train que celui qu'il mène. Ces Vierges, les plis de leur robe supposaient un procès de la réflexion point compatible avec le principe d'accélération qui gouverne aujourd'hui le passage. Devant qui s'arrêtera-t-elle donc, la pensée contemporaine, le long de ces routes où des dangers nouveaux la limitent, devant qui humiliera-t-elle la vitesse acquise et le sentiment de sa fatalité ? Ce sont de grands dieux rouges, de grands dieux jaunes, de grands dieux verts, fichés sur le bord des pistes spéculatives que l'esprit emprunte d'un sentiment à l'autre, d'une idée à sa conséquence dans sa course à l'accomplissement. Une étrange statuaire préside à la naissance de ces simulacres. Presque jamais les hommes ne s'étaient complu à un aspect aussi barbare de la destinée et de la force. Les sculpteurs sans nom qui ont élevé ces fantômes métalliques ignoraient se plier à une tradition aussi vive que celle qui traçait les églises en croix. Ces idoles ont entre elles une parenté qui les rend redoutables. Bariolés de mots anglais et de mots de création nouvelle, avec un seul bras long et

souple, une tête lumineuse sans visage, le pied unique et le ventre à la roue chiffrée, les distributeurs d'essence ont parfois l'allure des divinités de l'Égypte ou de celles des peuplades anthropophages qui n'adorent que la guerre. O Texaco motor oil, Eco Shell, grandes inscriptions du potentiel humain ! bientôt nous nous signerons devant vos fontaines, et les plus jeunes d'entre nous périront d'avoir considéré leurs nymphes dans le naphthé.

Maintenant que nous avons couché à nos pieds l'éclair comme un petit chat, et que sans plus frémir que l'aigle nous avons compté sur sa face les taches de rousseur du soleil, à qui porterons-nous le culte de lâtrie ? D'autres forces aveugles nous sont nées, d'autres craintes majeures, et c'est ainsi que nous nous prosternons devant nos filles, les machines, devant plusieurs idées que nous avons rêvées sans méfiance, un matin. Quelques-uns d'entre nous qui prévoyaient cette domination magique, qui sentaient qu'elle ne tirait pas son principe du principe d'utilité, crurent reconnaître ici les bases d'un sentiment esthétique nouveau. Ils confondaient naïvement le beau avec le divin. Mais voici que les raisons profondes de ce sentiment plastique qui s'est élevé en Europe au début du XXe siècle commencent à apparaître, à se démêler. L'homme a délégué son activité aux machines.

Il s'est départi pour elles de la faculté de penser. Et elles pensent, les machines. Dans l'évolution de cette pensée, elles dépassent l'usage prévu. Elles ont par exemple inventé les effets inconcevables de la vitesse qui modifient à tel point celui qui les éprouve, qu'on peut à peine dire, qu'on ne peut qu'arbitrairement dire qu'il est le même qui vivait dans la lenteur. Ce qui s'empare alors de l'homme, devant cette pensée de sa pensée, qui lui échappe et qui grandit, que rien n'arrêtera plus, pas même sa volonté qu'il croyait créatrice, c'est bien la terreur panique, de laquelle il imaginait les pièges déjoués, présomptueux enfant qui se flattait de se promener sans elle dans le noir. Une fois de plus, à l'origine de cette terreur, vous trouverez l'antagonisme de l'homme qui se considère, et se considère étant, et de sa pensée qui devient. Caractère tragique de toute mythologie. Il y a un tragique moderne : c'est une espèce de grand volant qui tourne et qui n'est pas dirigé par la main.

Aragon.

Le mouvement, condition de la réalité

J E A N E P S T E I N

Le mouvement est l'expression même du cinéma. Dans un livre¹⁾ d'une intelligence rare, Jean Epstein montre en quoi la machine a transformé pour notre conscience le sentiment du réel.

Le peu qu'on sait de l'extrême réalité, des ultimes objets, c'est, d'abord, qu'ils sont partout égaux à eux-mêmes, identiques par nature ; ensuite, qu'ils se situent dans un continu à quatre dimensions d'espace-temps et à polarisation causale ou logique ; enfin, que le déplacement de ces éléments réels, de nature inqualifiable mais unique, dans le système orienté à quatre coordonnées, suffit à créer toute l'innombrable variété des phénomènes. Tel est, réduit à sa plus simple expression, le schéma de la représentation cinématographique de l'univers.

Mais, le temps — avons-nous vu — n'existe pas en soi ; il n'est qu'une perspective, créée par la succession des événements, c'est-à-dire par le rapport de leurs positions relativement au quatrième axe vectoriel du système référence. Le temps est l'effet d'une mobilité particulière des éléments du réel, qui se déplacent

¹⁾ *L'Intelligence d'une Machine.*

entre le passé et l'avenir. Sans cette mobilité, il n'y aurait pas de temps, et les objets ne pourraient prétendre à aucune réalité temporelle.

L'espace ne possède pas, non plus, d'existence propre ; il n'est, lui aussi, qu'un rapport, mais de coexistence, des phénomènes ; qu'une perspective, mais de simultanéité ; que la conséquence d'extensions ou de déplacements mesurés relativement aux trois autres axes du système. Estimés à la vue, à l'ouïe, au tact, voire à l'odorat, ce sont ces déplacements qui dessinent l'espace imaginaire, dont, sans eux, nous serions incapables d'avoir la moindre idée. Immobiles, les objets ne pourraient posséder pas plus de réalité spatiale que temporelle.

Tout comme l'espace et le temps, la causalité de l'espace-temps est un pur fantôme, une interprétation tendancieuse des rapports spatio-temporels de succession et de coexistence. Sans le mouvement des objets, qui produit ces rapports, aucune apparence de détermination ne serait donc possible.

Ainsi, l'atome indivisible de réalité garde une certaine complexité : il contient, d'abord, l'être que, de quelque façon qu'on l'ait nommé, on n'a guère réussi à concevoir insubstantiel ; puis, la localisation de l'être dans l'espace et le temps ; enfin, comme on vient de le dire, le mouvement de l'être. Sans mouvement, rien ne peut être réel. La réalité se présente comme une synthèse de substances et de mouvement, d'où résulte sa nécessaire localisation spatio-temporelle et, facultativement, son apparent déterminisme.

Jean Epstein.

Jean Bazaine

Notes sur la peinture d'aujourd'hui

Si l'art des primitifs est, à bon droit, un modèle et un stimulant pour nous, comment pouvons-nous espérer, sinon par des artifices, voir renaître en nous l'état de grâce ? Ces œuvres à destination précise, elles ne sont rien moins, nous l'avons dit, que gratuites, elles ne sont pas une simple fabrication de l'esprit ; elles réalisent l'unité du dieu, d'une nature active et qui colle à l'homme comme sa peau, et de l'homme : c'est cette trinité qui définit à nos yeux ce qu'entrevoit la peinture contemporaine à travers tant d'inquiétudes, d'essais maladroits et de fausses routes glorieuses, et ce qu'elle tend confusément à reconquérir : une nouvelle forme de *Sacré*.

Le sacré, c'est le sentiment mystérieux d'une transcendance éclatant dans l'ordre naturel du monde, dans le quotidien. C'est l'investissement d'une réalité par un double qui la transfigure : pour une forme c'est la substitution de signes universels à chacun des signes particuliers qui la composent.

De là le sentiment d'insolite, d'inquiétant (cette angoisse dont les surréalistes font une vertu positive), cet air d'être « d'ailleurs », hors du temps, au delà, que prend toute œuvre d'art dès qu'elle atteint un certain niveau. C'est au-delà de « la prison des choses claires », mais pas une évasion, puisque c'est la présence foisonnante du monde sous chacun de ses aspects particuliers.

CAHIERS POUR L'ART

ADMINISTRATION

Suisse : Abonnements : Imprimerie Pont frères, Marterey 28, Lausanne,
tél. 22 40 10 chèques postaux II. 111 46

Carte de membre-adhérent : Fr. 10.—

Pour les étudiants et les apprentis : Fr. 7.— (cahiers compris)

Abonnement aux cahiers seulement : Fr. 7.—

France : M. et Mme Valentine Temkine, 32, rue des Peupliers, Paris (XIIIe)
chèques postaux Paris 51-39-96

Adhésion (cahiers compris) : Fr. 500.—

Editeur responsable : Association Pour l'Art

Imprimé en Suisse, à l'Imprimerie Pont frères, Lausanne

Présentation typographique : Ernest Pont

*La loi qui régit le devenir du monde,
ils s'en écartent, tout en se confondant
sans cesse avec elle. Et ce que le
jour leur apporte, leur paraît étranger.*

HÉRACLITE.