

le musée encourt le reproche de contribuer au « Triomphe de la décadence » par l'achat de cette toile admirable que tous les autres musées suisses lui envient. Cette histoire ridicule qui fit d'un journal suisse par ailleurs fort honorable, le porte-parole d'Hitler douze ans après la mort de ce dernier, a été jugée partout en Suisse avec sévérité.

La ville de Zurich et le Kunsthaus ont subi une lourde perte en la personne de EMIL GEORG BÜHRLE (né en 1890), grand mécène et collectionneur, décédé le 28 novembre 1956. Non seulement Bührle a joué un rôle actif depuis 1940 au sein du Comité directeur de la Société des Beaux-Arts (Kunstgesellschaft), mais encore il avait pris à sa charge les frais d'un nouveau bâtiment pour le Kunsthaus dont les locaux étaient depuis longtemps trop exigus. Cette nouvelle construction devait être inaugurée par une grande exposition de la collection Bührle qui se situe au niveau international le plus élevé. Bührle est mort à l'improviste, sans avoir pris aucune disposition quant au sort futur de sa collection.

Mais revenons un instant vers Bâle. La Galerie d'Art Moderne a commencé son programme annuel par une série d'expositions personnelles — celles du Bâlois Theo Eble et de René Acht en premier lieu (voir « Jeunes Artistes »). Henry Moore doit suivre. La Galerie Beyeler montre une importante rétrospective ALEXEJ JAWLENSKY (1864-1941) depuis les débuts tardifs de cet ancien officier tsariste jusqu'aux têtes de saints, mystiques et abstraites, de la fin. La Kunsthalle de Bâle a ouvert la saison par trois expositions de trois peintres bâlois parmi lesquels MARGUERITE AMMANN (née en 1911) se distingue par ses œuvres poétiques, mi-surréalistes et mi-abstraites, particulièrement intéressantes et belles. La magie, l'imagerie et l'invention se mêlent ici à une note du genre « peintre naïf » et à une figuration plus consciente.

M. N.

## LES LIVRES

LE TESTAMENT LITTÉRAIRE DE PAUL KLEE *A l'exception des lettres, tout l'œuvre littéraire de Klee est maintenant publié. Nous*

*connaissions jusqu'à présent, en plaquettes séparées, l'essai sur la gravure que Klee avait écrit lorsqu'il était encore soldat en 1918, la conférence qu'il avait donnée en 1924 à Iéna, dans le cadre d'une exposition de ses œuvres, publiée par la « Klee-Gesellschaft » en 1945, ainsi que les essais occasionnels et souvent courts dans la revue du Bauhaus et dans les catalogues. Le document le plus important pour son évolution, son Journal de 1898 à 1918, vient d'être publié par son fils, Félix Klee (Ed. Dumont-Schauberg, Cologne). Sa contribution décisive à son enseignement de base et de forme, ses cours au Bauhaus que Klee revisait et complétait sans cesse, ont été publiés par le peintre Jörg Spiller avec le plus grand soin, sous le titre : Das bildnerische Denken (Ed. B. Schwabe, Bâle).*

*Le Journal est le seul document de l'époque des grandes conquêtes plastiques, après le tournant du siècle, qui contient ce qui intéressera encore l'historien de l'art dans plusieurs siècles. Nous y trouvons l'atmosphère qui a donné naissance aux nouvelles formes d'art, la richesse d'idées qui animait le peintre et la somme des expériences qui guidait Klee en particulier et permit la réalisation de ses desseins. Ces cahiers sont d'autant plus précieux que Klee était un esprit éminemment autocritique et savait exactement ce qu'il pouvait se permettre, suivant les étapes individuelles de son évolution. Dans ses « Regards en arrière » (Rückblicke) (1913), Kandinsky raconte que Franz Stuck, leur maître commun, lui aurait dit qu'il savait exactement ce qu'il pouvait et ce qu'il ne pouvait pas faire un jour donné. Ceci fut d'un grand secours à Kandinsky. Peut-être Klee a-t-il lui aussi entendu cette boutade ?*

*Le Journal se distingue des Regards en arrière de Kandinsky par le fait qu'il s'agit vraiment d'un journal, c'est-à-dire de notes courantes, tandis que les Regards en arrière furent écrits en 1913 et constituent une synthèse vue dans la perspective de la première maturité. Kandinsky les écrivit pour s'expliquer à lui-même ce qui est arrivé et comment il aboutit à la peinture abstraite. Au contraire, Klee note sans savoir ce qui arrivera demain, il enregistre impitoyablement des expériences intérieures et extérieures, des faits, des souhaits, des déceptions. « Nul ne doit ironiser à mon propos, je m'en charge. »*

*De la même façon, il enregistre avec précision ses progrès artistiques, ses découvertes et ses erreurs, mais il rapporte aussi des expériences musicales et poétiques (Rabelais, Molière, E.T.A. Hoffmann), il parle de ses amis et de peintres qui l'ont impressionné. Fait singulier, nous apprenons peu de chose sur ceux qu'il apprécia tout particulièrement, sur Delaunay par exemple. Il en a par contre parlé dans un périodique suisse, « Alpen », pour lequel il travailla pendant un certain temps comme critique d'art et il y aurait lieu d'intégrer ces textes dans une prochaine édition.*

*Klee veut « construire modestement, en autodidacte, sans regarder à gauche ni à droite » et en effet, il pose une pierre sur l'autre. « Le chemin qui mène au style : connais-toi toi-même ». L'orientation de l'artiste sur le plan plastique et sur celui de la nature se dessine déjà complètement en 1910. Klee est plus conscient qu'on ne*

réduisons ce point de vue à la dimension du microscopique, on en arrive aussi à l'œuf et à la cellule; entre les deux se trouve l'homme comme un cas statique particulier, comme épisode à l'intérieur du tout : « la perpendiculaire exerce sur nous une contrainte pareille à un commandement qui se résout en direction de l'œuf ou de la mort ».

Ce début ne devrait pas nous décourager. Klee pense plastiquement et logiquement quoique autrement que Kandinsky dont la logique procède de la pensée orientale et dont l'imagination se place au-delà des pôles de son ami. Klee examine même le comportement et l'essence de formes géométriques fondamentales comme celui d'être vivants. Il parle ainsi de la mort du triangle; géométrie et expérience cosmique réagissent l'une à l'égard de l'autre avec d'infinies variantes. Il ne s'agit jamais de la forme mais de son devenir. « Donner d'abord aux fonctions espace et forme et ensuite construire autour des maisons, comme avec la pomme. » L'accord entre l'intérieur et l'extérieur n'est pas un problème de forme mais pose la question de l'intégrité de l'âme et du contenu spirituel.

Loin de donner des instructions, Klee dit modestement : « Agissons tranquillement selon notre humeur... j'ai voulu rendre les choses contrôlables et je m'en suis tenu uniquement à mon impératif intérieur. »

Si nous lisons dans ses cours ce qu'il écrit sur l'essence des lignes actives, passives et médianes, sur les structures rythmiques, sur les diverses dimensions et l'espace ou sur la formation structurelle, l'« image » y est toujours mais de telle façon qu'elle s'adresse également au musicien ou au philosophe.

En dépit de toutes les précisions, l'ultime secret subsiste, tout reste ouvert, comme dans la vie. « Il faut rester en évolution, être ouvert à tout, de même que dans la vie, enfant serein, enfant de la création, du Créateur. »

Il est caractéristique que l'enseignement de Klee n'incite jamais à la contradiction. On a le sentiment que tout doit être ainsi et le rapport entre la théorie et l'œuvre, particulièrement souligné par Spiller, est toujours évident. Depuis Léonard, on n'avait développé aucun système aussi complet des correspondances entre le monde et l'art, aucun système aussi original et en même temps aussi universel que celui de Paul Klee.

WILL GROHMANN

#### LE MOUVEMENT « DE STIJL » ET MONDRIAN

Deux livres importants témoignent de l'apport néerlandais dans l'évolution artistique moderne, la thèse de Hans Jaffé, reçue avec les félicitations du jury et publiée en 1956, en langue anglaise, chez J.M. Meulenhoff, Amsterdam, qui comporte une analyse critique du mouvement « De Stijl » 1917-1931, et l'imposante monographie, richement illustrée, sur Piet Mondrian par Michel Seuphor (en trois éditions : anglaise, Abraham's, N.Y.; avec supplément néerlandais, Contact, Amsterdam; française (originale), chez Flammarion, Paris; allemande, Verlag M. Dumont-Schauberg, Cologne).

Par là un grand nombre de données dispersées et d'opinions formulées par des contemporains et par les peintres eux-mêmes sont réunies et préservées en vue d'études ultérieures. Au surplus, les deux ouvrages donnent, par deux voies qui souvent s'écartent, un aperçu sur la naissance, l'évolution et la cristallisation d'un mouvement qui a largement contribué au développement de l'art abstrait. Nous voici heureusement au-delà de la tentative de définition de Léon Degand dans « Langage et signification de la peinture en figuration et en abstraction » (Ed. de l'Architecture d'aujourd'hui). Chacun des auteurs sous revue a accompli une tâche qui participe de la confession personnelle.

Même l'étude à l'allure la plus scientifique, celle de Jaffé, laisse percevoir en plusieurs endroits une émotion presque lyrique, inspirée non par des personnes mais par l'apparition d'un mouvement, tandis que chez Seuphor, non moins désireux de rechercher des données exactes, l'émotion entoure la description respectueuse du maître vénéré. Ce n'est pas sans raison que Georg Schmidt a écrit un avant-propos pour situer Mondrian dans une perspective historique. En effet, Seuphor ne le fait pas; sciemment, il laisse ce problème de côté; il se contente de recommander les éléments qu'il a réunis en vue d'études plus approfondies et de complément critique. Il considère son catalogue de l'œuvre comme un objectif premier. Fait capital, nous connaissons à présent par quelqu'un qui l'a fréquenté à Paris, l'a finement observé, avec l'amitié d'un jeune à l'égard d'un aîné et s'exprime sans ostentation mais avec discernement, une multitude de détails sur la vie de Mondrian et sur son œuvre. Plus tard, ceci sera d'une valeur inestimable pour des études poussées dans une autre direction.

Je n'ignore pas que certains avaient attendu quelque chose de plus. Même si Seuphor avait donné ce quelque chose de plus, il faudrait encore le féliciter, après la lecture de ce livre bien équilibré, écrit avec un amour contenu mais non moins rayonnant, pour cette qualité rare faite de réserve, de discrétion, évoquant d'une façon d'autant plus vivante la silhouette de Mondrian. Seuphor est partout clair et exact, par la vertu de son regard silencieux et sûr. Et souvent, en écrivant, ce doit être pour lui comme si Mondrian ressuscitait.