

Sur la page précédente, affiche et couverture du catalogue de l'exposition par Julien Kev.

*Tant par son ampleur que par sa conception, l'exposition « Cinquante ans d'art moderne », organisée dans le cadre de l'Exposition Universelle de Bruxelles, prend rang parmi les manifestations les plus spectaculaires et les plus significatives au service de l'art moderne. Non seulement elle aura contribué à la pénétration de l'art moderne dans le grand public, mais encore il est vraisemblable qu'elle exercera des répercussions dans le domaine de la création artistique, puisque l'art se nourrit bien souvent de sa propre substance. L'on ne s'étonnera donc pas que QUADRUM consacre à cet événement une large part du présent numéro. Plutôt que d'insister sur la portée historique de cette anthologie de l'art moderne, nous avons préféré demander aux collaborateurs de la revue de commenter un tableau isolé, choisi par chacun d'eux en toute liberté, sans plan préalable. En nous arrêtant à l'interprétation de l'œuvre individuelle, nous rejoignons l'un des points de vue défendus par W. GROHMANN dans un article qui sert d'introduction à ces textes.*

## 50 ANS D'ART MODERNE

Trois fois au cours des dernières années, on a tenté de faire le bilan de l'art depuis 1900 : en 1952 au Musée d'Art Moderne à Paris (l'Œuvre du XX<sup>e</sup> siècle), en 1955 à Cassel (Documenta) et maintenant en 1958 à l'occasion de l'Exposition Universelle de Bruxelles (50 ans d'Art Moderne). L'exposition la plus vaste fut celle des « Documenta » avec quelque 700 œuvres, la plus restreinte, celle de Paris avec 126 œuvres, alors que Bruxelles tient le milieu avec 346. A chaque exposition participaient des peintres et des sculpteurs et, chaque fois, les accents ont été placés d'une façon assez analogue, même si le nombre des œuvres devait nécessairement avoir une certaine influence sur les ensembles.

A Cassel, les grands initiateurs, Gauguin et Van Gogh, Cézanne et Seurat manquèrent ; les Allemands eurent la part du lion ainsi que les artistes autour de 50 ans, de toutes les nations. Quelques peintres comme Lam et Matta, inclus dans l'exposition de Paris, firent défaut. A Bruxelles fut atteint un maximum de justice historique et en même temps le choix le plus judicieux des œuvres. Les experts belges et internationaux ont su profiter des expériences de Paris et de Cassel, épuiser toutes les possibilités d'une organisation internationale, et accomplir ainsi presque entièrement, leur tâche.

C'était déjà un apport insigne que des tableaux des grands précurseurs des collections russes fussent disponibles : « Le Mardi Gras » de Cézanne, « La Ronde des Prisonniers » de Van Gogh, « Le Gué » de Gauguin, « Le Grand Atelier » et « Le Portrait de la femme de Matisse de 1913 », les nus précubistes (1908) et « Le Portrait de A. Vollard » (1909) de Picasso, œuvres que les collectionneurs Morozov et Stchoukine avaient amenées jadis à Moscou. Or, ce n'était certainement pas le goût de la sensation qui déterminait le choix de ces toiles, mais le désir de montrer des chefs-d'œuvre, et cette intention fut profitable à la plupart des peintres et des sculpteurs, même à ceux qui, par le passé, furent souvent montrés d'une façon assez arbitraire, comme par exemple Munch. Sa « Danse de la vie » (1890) de la Galerie Nationale d'Oslo vaut toute une salle et le portrait de l'artiste (1890) de Henri Rousseau, prêté par la Galerie de Prague, est l'autportrait le plus intime et le plus représentatif des temps modernes.

Où pourrait-on trouver Matisse mieux représenté qu'ici avec sept œuvres ; Kokoschka avec trois toiles dont les « Dents du Midi », véritable paysage chinois (1909), son portrait avec Alma Mahler, aux couleurs nacrées (1912) et la « Puissance de la Musique » (1918), cette contribution débordante à l'expressionnisme de la Brücke de Dresde. Où aurait-on vu Klee plus justement représenté par un choix de neuf œuvres fait parmi 9.000 ? Les talents en marge de l'époque 1911-12 n'ont jamais été mis en relief comme ici : Marcel Duchamp (« Passage de la Vierge » 1912), Picabia (« La Nuit Espagnole » 1912), Chagall (« Moi et le village » 1911), de Chirico (« Place d'Italie » 1912). Lorsqu'on arrive devant « l'Eléphant Célèbes » de Max Ernst (1921) ou la « Croix Rouge » (1919) de Kurt Schwitters on croirait qu'ils appartiennent à la même équipe et se seraient seulement un peu attardés. Ici un des premiers Schlemmer aurait pu trouver sa place, pourtant un « Mauerbild » (1923) de Baumeister est présent, les deux devant être mentionnés dans ce contexte, même contre les apparences.

Il serait téméraire de vouloir décrire en détail l'Exposition de Bruxelles, car on échouerait devant son ampleur. Mais des bilans comme ceux de Paris, Cassel et Bruxelles incitent à des considérations d'ordre général d'une toute autre nature. Nous nous posons par exemple la question de savoir si l'œuvre individuelle ne serait pas plus importante que sa classification à laquelle nous avons consacré tant de labeur ; si elle n'appartient pas encore à la vie immédiate. Au cours de décades, nous nous sommes rapprochés du point de départ, les bornes de 1900 ou de 1914 ne nous paraissent plus aussi nettes que jadis, l'évolution de Picasso seul est déjà un défi à toute classification historique toujours plus rigoureuse. Le rythme et l'oscillation des idées et des conceptions sont plus cohérents que nous aurions pu l'espérer, et l'Exposition de Bruxelles par son ordonnance chronologiquement souple est révélatrice en attirant davantage l'attention sur l'esprit de l'art que sur la classification usuelle de courte haleine.

À Bruxelles, un mot de Klee nous revint à l'esprit, qu'on fait trop d'histoire de l'art et qu'il est pourtant bien plus important de savoir où se trouvent les bons tableaux et pourquoi ils sont bons ; il aurait été content à Bruxelles où il aurait vu des tableaux qu'une chance heureuse nous présente. Une pensée de reconnaissance doit aller vers les prêteurs, car des expositions pareilles signifient de grands sacrifices pour des collections publiques et privées.

Pourquoi un tableau est-il bon ? Voilà l'objet honnête des recherches de ceux qui s'occupent d'art. Ici se décide ce qu'est l'art en général et non seulement celui de telle ou telle époque. On aimerait croire que chaque tableau est bon pour une raison différente, car déjà à des contemporains ou des amis comme Kandinsky et Klee, Picasso et Braque, Gabo et Pevsner s'appliquent des critères différents. Chacun vit dans son monde. Comme la démarche ou la langue, chaque geste plastique est parfaitement individuel, et « l'Esprit du Temps » est lui aussi une hypothèse dictée par nos désirs, une simplification. L'œuvre compte seule, et ce n'est que la nécessité de faire

valoir dans la mesure du possible, chaque nation, à une manifestation comme celle de Bruxelles, qu'on peut constater ici et là certaines déviations de la ligne générale qui demeure celle de la plus haute qualité. On les accepte car il ne manque pas d'intérêt à confronter des échantillons de régions peu connues, de la Finlande, et de la Hongrie par exemple, et d'observer si, et de quelle façon, se reflète le génie des grands centres artistiques dans ces régions artistiquement moins fécondes. Il ne se reflète d'ailleurs pas ou pas encore ; toutes les sources n'ont pas encore jailli et des surprises futures ne sont pas exclues.

L'actualité de l'art depuis 1900 est encore soulignée par l'excellent choix fait parmi les plus jeunes qui ferment la ronde : Willem de Kooning, Jackson Pollock, Sam Francis, Karel Appel, E.W. Nay, Fritz Winter, Wols, Hans Hartung, Alfred Manessier, Jean Bazaine, Pierre Soulages, Nicolas de Staël et les sculpteurs : Seymour Lipton, Reg Butler, Lynn Chadwick. Il serait oiseux de discuter si le choix était équitable, ce qui importe c'est que la jeune génération soit représentée selon ses mérites et avec elle quelques peintres et sculpteurs un peu plus âgés auxquels appartiennent des artistes comme Theodor Werner et Hans Uhlmann. Quelques-uns parmi les plus jeunes que nous estimons manquent, Appel né en 1921 et Sam Francis né en 1923 étant sans doute les benjamins.

Mais une manifestation d'une telle envergure doit tirer quelque part un trait final et les plus jeunes ne perdent rien, car ils ont plus d'occasions d'exposer qu'il ne convient, et tout le monde les connaît. L'impression qui se dégage de l'œuvre de ceux que nous avons cités, est dans son ensemble une confirmation du génie de notre siècle, merveilleusement riche en grandes personnalités, bien davantage que le siècle passé. Nous ne pouvons guère constater une différence de qualité entre les jeunes sculpteurs Reg Butler et Chadwick et des peintres comme Hartung et Nay, Soulages et de Kooning et les vieux maîtres de l'art moderne ; un Miró n'était pas plus grand qu'eux dans les années 30, et l'opinion que la taille des artistes va en diminuant de décade en décade provient seulement d'une erreur d'optique. On aurait pu à Bruxelles, et on devrait une fois l'oser, mêler les diverses générations et l'impression aurait été encore plus homogène.

L'exposition de Bruxelles incite encore à une autre réflexion. Jusqu'à présent, nous avons attaché une importance trop considérable à la distinction entre l'art figuratif et non-figuratif. Il est faux d'y mettre un accent excessif. Déjà les tableaux parisiens de Kandinsky sont des poèmes du « West-Östlichen Divan » ou de sagesse sino-mongole. De Staël comme Pollock et de Kooning se placent par leurs œuvres fréquemment entre les deux camps, et des Américains comme Kline ne voudraient en aucun cas passer pour des « abstraits ». Ils n'acceptent aucun dogme, ils sont libres dans le sens existentialiste et ainsi plutôt « engagés » que non-figuratifs. Les deux bouts du siècle se rejoignent, le temps depuis 1900 n'est pas seulement présent, mais aussi unité. S'il en est ainsi, on pourrait en tirer des conclusions pour la valorisa-

tion. Il serait donc tout à fait erroné de juger un tableau selon son degré d'abstraction. Certes, personne ne l'a cherché dans des cas comme Miró et Klee, mais bien chez les jeunes, et peut-être Rolf Nesch (Norvège) aurait-il pu être représenté à Bruxelles aussi bien que Richard Mortensen (Danemark). Les frontières du figuratif sont devenues fluides. La seule mesure reste la force évocative du tableau.

Nous ne parlerons plus des « Grands Abstracts » et des « Grands Réalistes » comme le fit Kandinsky en 1912, mais même lui pensait alors probablement à une interpénétration future.

La part des nations se révèle clairement. L'exposition est loin d'avoir donné plus de poids à la France ou à l'Italie que les faits ne l'exigent. Que l'expressionnisme belge occupe une place plus importante que d'habitude s'explique par le *genius loci* et son rapprochement de l'expressionnisme allemand. Que l'Amérique prenne une place bien plus considérable qu'aux « Documenta » de Cassel a ses raisons : ce n'est que depuis la deuxième guerre mondiale qu'on parle d'une école américaine. Mis à part les émigrés tels que Marcel Duchamp, Naum Gabo, Jacques Lipchitz, Theodor Roszak et de Kooning, la série des exposants à Bruxelles est longue : Lyonel Feininger, John Marin, Edward Hopper, Morris Hirschfeld, Ben Shahn, Mark Tobey, Morris Graves, Sam Francis, Franz Kline, Sandy Calder et Seymour Lipton, et tous se maintiennent aux côtés de leurs collègues européens. C'est la première fois que les Etats-Unis se manifestent avec une telle diversité et avec tant d'autorité. Les plus jeunes accusent davantage d'unité que leurs aînés, ils sont obsédés par le désir de faire fusionner leur moi avec la réalité par des moyens plastiques qui ne doivent presque plus rien à la tradition.

Il est difficile de définir ce qu'il y a d'Américain dans la peinture américaine, comme il devient de plus en plus malaisé de séparer les caractères national et international. Pour l'époque d'après 1945, il n'est guère possible de distinguer, sans information quelconque, un Français d'un Italien ou d'un Allemand.

Mis à part le fait que le grand nombre des émigrés et immigrés brouille l'image (les Russes à Paris et à New York), les problèmes et les solutions se sont maintenant rapprochés de telle façon qu'on ne trouve qu'avec peine des indications concernant l'appartenance nationale. De plus, les immigrés s'assimilent dans la patrie nouvelle jusqu'à un point considéré comme exclu pendant la première partie du siècle : Picasso est resté Espagnol à Paris ainsi que Miró, mais de Staël est-il resté Russe, Hartung Allemand, Sima Tchèque ? La tendance vers un art international trouve aussi une explication extérieure dans l'information plus rapide et plus complète que procurent les voyages et les revues d'art. Jamais peintres et sculpteurs n'ont autant voyagé, et jamais non plus autant de bourses d'étude à l'étranger n'ont été mises à leur disposition. On les trouve dans toutes les villes importantes du monde venant même d'Asie, et ils ne viennent pas pour confirmer leur spiritualité, mais pour l'élargir dans un sens universel. Tobey et Graves ont appris chez des artistes d'Extrême

*Suite p. 94*

## 14 CHEFS-D'ŒUVRE

## DE L'EXPOSITION « 50 ANS D'ART MODERNE »

Orient comme ces derniers à Paris et à New York chez des Français et des Américains. Les caractères distinctifs se trouvent de plus en plus dans la manière de s'exprimer par des gestes plastiques et des accords de couleurs toujours difficiles à définir.

Un problème à part fut posé à l'Exposition de Bruxelles par les nations dont on connaît peu l'art, ou même pas du tout, et par les pays qui ont un art dirigé. La Russie aurait pu avoir la participation la plus importante avec des peintres et des sculpteurs d'origine russe, si ceux-ci n'avaient pas émigré ou perdu leur nationalité : Kandinsky, Chagall, Gabo, Pevsner, de Staël, Poliakoff et bien d'autres encore. Ce que la Russie a envoyé ne donne qu'une idée de la conception soviétique de l'art, et des tableaux exposés il n'y a qu'une peinture à retenir « Lénine à l'Institut Smolny » (1930) de J.J. Brodsky, mort en 1939. Il était difficile également de trouver dans des pays comme l'Égypte, la Turquie, Israël, l'Argentine, le Brésil, les artistes les plus représentatifs de leur pays ; la Commission s'est tournée apparemment vers le folklorique ou vers ce qui se rapproche le plus de l'Europe. Peu importe. Le Mexique pourtant est représenté par trois maîtres : Diego Rivera, Orozco et Tamayo ; le Chili par Matta ; Cuba par Wifredo Lam. Le miracle de l'art se produit n'importe où, comme on le voit.

On ne pouvait prévoir vers 1920, si le nouveau siècle prendrait plutôt le chemin classico-constructiviste d'un Cézanne ou celui romantico-expressionniste de Van Gogh et de Gauguin, si l'apport du Cubisme ou celui des Fauves et des Expressifs l'emporterait. Mais il y avait déjà dans le Surréalisme et dans son prédécesseur, la *pittura metafisica*, des recouplements, et dans les années 1930 le pendule penchait toujours davantage du côté romantique, du côté d'un romantisme froid (« kühle Romantik ») comme s'exprime Klee, donc d'un romantisme qui s'est imprégné des sagesse de l'autre bord. En 1958 à Bruxelles, on a l'impression que ces oppositions sont devenues sans importance, l'unité est plus grande, et même dans le Cubisme et chez Kandinsky on trouve les deux, et dans l'art depuis 1945 l'intégration est presque complète.

L'exposition de Bruxelles a donné l'occasion de se rendre compte des conquêtes du génie de la première moitié du siècle et de les voir comme une unité universelle, comme une internationale de l'esprit créateur. Elle a démontré en même temps qu'avec 1945 et la génération actuelle a débuté la deuxième moitié du siècle. L'héritage des Maîtres n'est pas renié par les plus jeunes, ni administré, mais utilisé pour des conquêtes personnelles. Tout n'est pas encore fait, comme beaucoup le croient, car avec l'ampleur de ce que nous connaissons et soupçonnons, s'élargit aussi la périphérie de l'inconnu et du mystère. Les expériences de Bruxelles nous incitent à croire que les peintres et sculpteurs des décades à venir, auront à répondre à des questions qui sont peut-être encore plus difficiles que celles qui ont déjà trouvé leur solution.

## EXPC 58

### Regards sur l'art moderne

Francine-Claire  
LEGRAND

L'Exposition Universelle de Bruxelles est le prétexte d'une sorte de parade des arts plastiques. Dans presque tous les pavillons, il a été fait appel au concours de peintres et de sculpteurs, tantôt en leur commandant une œuvre répondant à une fonction précise, tantôt en rassemblant des œuvres préexistantes en des expositions d'importance et de qualités très diverses, tantôt en dispersant peintures et sculptures selon la disposition des lieux, pour animer l'espace. Ces initiatives n'ont pas été concertées et n'obéissent à aucun mot d'ordre, à aucun plan. Si panorama il y a, on ne peut accorder à celui-ci de signification historique, contrairement à la sélection des « 50 ans d'art moderne » qui, elle, est orientée. Une seule conclusion générale est donc possible : l'association spontanée des arts plastiques aux formes les plus évoluées de notre civilisation dont cette exposition entend être le reflet.

Comme un aperçu systématique serait fastidieux autant qu'interminable, nous avons choisi de procéder, entre ces entités plastiques rapprochées par le hasard, à des confrontations qui en feront ressortir les affinités imprévues ou les contrastes. Pour embrasser un horizon plus large encore, nous n'avons pas hésité à puiser les éléments de cet article dans les grandes expositions qui ont lieu simultanément cet été, en dehors de l'Expo 58, soit à Bruxelles, soit en d'autres villes : « Depuis Ensor » (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts), « Léger - Matisse - Picasso - Miró - Laurens - Magnelli - Arp - Hartung - Jacobsen » (Liège, Musée d'Art Wallon), « L'Art du XXI<sup>e</sup> siècle » (Charleroi, Palais des Expositions), « Art et Travail » (Charleroi, Palais des Expositions), « Ars Sacra 58 » (Louvain, Collégiale St-Pierre).

Sans vouloir nous attarder aux jugements de qualité, rendus peu commodes par la diversité des critères, il nous faut reconnaître que l'on cherche vainement l'œuvre de génie, celle qui fait date et dont le souvenir persiste avec force dans la mémoire, en d'autres mots : un nouveau Guernica.

Un peintre comme APPEL, qui se distingue généralement par une force de choc, un élan vital, une puissance d'expression assez exceptionnels, n'a pas réellement profité de l'occasion qui lui était offerte. La vaste surface murale à laquelle il s'est mesuré, le révèle désarmé — peut-être à cause de la forme hémisphérique — essayant de pallier la carence de ses transports coutumiers par un spectaculaire déséquilibre (pavillon des Pays-Bas).