

il voit essentiellement dans l'art contemporain un sujet de méditation sur la condition humaine, un témoin de l'évolution affective et philosophique de l'humanité et, dès lors, un terrain d'enquête. On ne trouvera donc guère de pages vouées à l'étude du style, dans lesquelles l'œuvre d'un artiste est analysée en elle-même. Guère de pages non plus dans lesquelles transparaît la pure et sereine délectation de l'œuvre d'art, cette création qui nous est donnée par un miracle pareil à celui de la naissance, et qui ne me paraît pas toujours et pas nécessairement exiger une réaction de l'esprit cherchant à la dépasser, à voir au-delà. L'art est pour M. Hodin une référence. Ceci explique que deux parties significatives de son ouvrage, *La Voix des Pionniers* et *La Métamorphose des Valeurs*, s'ouvrent respectivement par un essai sur *Kafka* et un essai sur *Goethe* qui donnent le ton. *Goethe* est pour l'auteur un symbole et un guide capable de tenir tête à la déshumanisation progressive de notre univers. Une étude sur *Freud*, que Hodin place dans une perspective très goethienne, lui offre l'occasion de rompre une lance en faveur de la suprématie de l'intellect. Avec *Freud* et à la suite de *Goethe*, il voit grandir un homme neuf, libéré des phantasmes de son imagination, assez audacieux pour sortir du chaos et se diriger vers un monde meilleur. Un autre trait significatif quant aux méthodes de l'auteur est son désir d'entrer en contact personnel avec l'artiste, afin d'éclairer davantage son œuvre par des entretiens et de pouvoir ainsi pousser plus loin son investigation. Les commentaires qu'il nous offre sur *Munch*, *Ben Nicholson*, *Henry Moore*, *Barbara Hepworth*, *Chagall*, *Graham Sutherland* et d'autres encore sont nourris de tels échanges de vues. A la base de chacun de ces essais, on sent l'inquiétude de l'auteur en présence d'une époque bouleversée, en pleine phase de transition et en pleine crise de valeurs. Dans l'art, dans la littérature, dans l'action de certaines personnalités de premier plan, J. P. Hodin cherche une issue, c'est-à-dire une éthique adaptée à l'homme moderne.

F.-C. L.

□ ETATS - UNIS

PETER SELZ
GERMAN EXPRESSIONIST PAINTING University of California Press. 379 pp.

BERNARD S. MYERS
THE GERMAN EXPRESSIONISTS 401 pp. Edition allemande, traduction de E. Kaspar. Ed. M. Du Mont Schauberg, Cologne.

CHARLES L. KUHN
GERMAN EXPRESSIONISM AND ABSTRACT ART Harvard University Press.

W. HAFTMANN, A. HENTZEN,
W. S. LIEBERMAN
GERMAN ART OF THE TWENTIETH CENTURY Ed. by A. C. Ritchie. Museum of Modern Art. 240 pp. • *L'expressionnisme allemand, que l'on disait mort en 1920, connaît une renaissance vraiment déconcertante, non pas dans son pays d'origine, mais en Amérique. Non qu'il y*

était inconnu, — en 1931 Alfred Barr junior organisa au Museum of Modern Art une grandiose exposition d'art allemand où les artistes expressionnistes étaient au premier plan ; pendant le régime Nazi plus d'un tableau de valeur de ces peintres entra aux Etats-Unis ; en 1937 Wilhelm Valentiner et Curt Valentin ont organisé respectivement une exposition rétrospective de E. L. Kirchner à Detroit et à New York, — mais on ne pouvait guère parler d'intérêt général. Ce n'est qu'à St-Louis (Miss.), au Museum et chez Morton D. May, que fut constituée une collection remarquable d'art expressionniste allemand, comprenant bon nombre d'œuvres capitales, tel le « Zirkusreiter » de Kirchner (1913). Depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, l'intérêt pour les pionniers du début du siècle s'est intensifié. En Amérique, on les appelle tous des Expressionnistes, aussi bien les peintres de la « Brücke » que ceux du « Blaue Reiter », ainsi que des isolés comme Beckmann et Kokoschka. Le terme d'Expressionnisme y englobe à peu près tout ce qui a été créé en Allemagne pendant la première moitié de notre siècle. Sans doute, ceci n'est pas tout à fait exact, mais c'est compréhensible ; vues à grande distance, les différences entre Kirchner et Kandinsky à ses débuts peuvent paraître insignifiantes, tandis qu'aux yeux d'un Européen elles prennent l'ampleur de celles qui existent entre Matisse et Picasso.

Les livres américains récemment parus ont beaucoup de points communs ; à côté de la généralisation des différentes tendances, il y a l'effort d'établir une relation de l'un à l'autre et d'expliquer l'un par l'autre. Ce qu'il y a de frappant, c'est le grand désir de remonter aux sources, de chercher des ancêtres, de constater des influences, de considérer toute l'évolution comme une trame de forces où le post hoc se change le plus souvent en un propter hoc. Il est difficile d'admettre que les théories artistiques du tournant du siècle n'aient pas eu d'effet sur les peintres du XX^e siècle ; on ne peut faire abstraction de Van Gogh, Gauguin et Munch en parlant de la « Brücke », ni du « Jugendstil », ni de Delaunay en considérant le « Blaue Reiter », bien que, pour les artistes de premier plan, les influences soient visiblement l'élément le moins important, le plus accessoire. En rencontrant un esprit proche du sien, l'artiste doué se sent confirmé, mais il porte en lui-même les forces créatrices, et, d'impulsions occasionnelles, il fait tout autre chose. Il ignore ce que l'histoire de l'art lui attribuera par après, et il est aussi original que l'étaient ses prédécesseurs. Ce que la plupart des auteurs croient être une science n'est que la conséquence de leur désir d'une présentation cohérente. L'histoire

étant un détournement, ce n'est qu'en apparence qu'un artiste a connu l'art d'un autre et en a tiré ses conclusions ; en réalité, c'est nous qui tirons les conclusions. Kirchner ne serait pas devenu Kirchner, ni Kandinsky Kandinsky, s'il était vraiment exact que leur art dérive de Munch, du « Jugendstil » ou des Fauves. Si des œuvres du début de Kirchner et de Kandinsky contiennent des éléments du « Jugendstil », c'est parce que celui-ci était un style de vie, valable, pendant un certain temps, pour tous, presque comme la nature elle-même. Ce qui reste décisif, ce sont les conséquences qu'on en tire ; dans les deux cas cités, elles se situent exactement à l'opposé.

Par leur méthode de relater scientifiquement des événements du présent et du passé le plus proche, les Américains l'emportent sur les Européens. Ils sont d'une précision qui force notre admiration, et ils aiment étendre l'appareil scientifique, les notes, les références, les données bibliographiques. Mais, pourrait-on se demander, ne vont-ils pas un peu trop loin en se basant sur des arguments qui ne peuvent pas encore servir de preuves ? Par exemple, la correspondance et les documents, dont dispose l'histoire de l'art ancien n'ont, dans ce cas-ci pas encore été publiés. Pour l'instant, la matière est encore matière, demandant à être conservée, ordonnée, interprétée plutôt qu'à être encadrée dans l'histoire. Cette méthode américaine influence actuellement même les historiens d'art européens, et dans beaucoup d'écrits l'on apprend moins sur les grandes personnalités elles-mêmes que sur leurs rapports et dépendances présumés. La prestation individuelle disparaît de plus en plus derrière la construction historique.

Tout en ayant bien des choses en commun, les publications signalées sont différentes les unes des autres dans leur structure. Le livre de Kuhn est plutôt un catalogue ambitieux des collections de la Harvard University, pour autant qu'elles contiennent de l'art allemand du XX^e siècle, et en premier lieu du Busch-Reisinger Museum, qui possède un ensemble enviable d'œuvres peintes, gravées et sculptées d'artistes allemands. Kuhn donne un excellent aperçu de l'évolution, mais dont la brièveté ne l'empêche nullement d'accorder une place disproportionnée aux « influences ». Dans son chapitre sur les arts graphiques, Jakob Rosenberg, l'ancien assistant de Max Friedländer, fait davantage justice des artistes individuels ; son analyse de E. L. Kirchner, entre autres, est magistrale.

Le livre de Myers aura probablement le plus de lecteurs. Il est d'accès facile et bien écrit. L'auteur étend l'idée d'Expressionnisme jusqu'à nos jours et y incorpore beaucoup d'artistes aujourd'hui presque oubliés, tels que Heinrich Nauen, Franz Heckendorf, et même des peintres comme Oskar Schlemmer et Otto Dix. D'excellentes illustrations en couleur et en noir-et-blanc, de multiples dessins dans le texte et des annexes bien établies rehaussent la valeur de ce livre. Au fond, c'est une histoire de la peinture allemande au XX^e siècle, très méritoire, utile au public américain ; elle est stimulante pour le lecteur de l'édition allemande, car il s'y voit en quelque sorte obligé de contempler cette histoire avec d'autres yeux que les siens, de participer comme de l'extérieur à son déroulement. L'exposé de Myers n'est ni théorique ni compliqué, mais vivant et clair. On n'oublie pas une phrase comme celle-ci : « Le Français détruit la forme pour en analyser l'essence, l'Allemand pour dégager la signification de ce qui est caché par la réalité. »

Selz a écrit son livre avec une ambition scientifique. Nous soulignons volontiers l'exactitude de ses recherches et de ses références précises. Il est surprenant pour un Américain de s'occuper à un tel point des prémices spirituelles de la peinture expressionniste allemande, — surprenant aussi qu'il remonte si loin dans le temps, un peu trop loin, certes ; car le cercle autour de Conrad Fiedler n'a plus grand-chose à voir dans la poussée d'après 1900, et l'influence de Marées semble surestimée. Comme Selz termine à la première guerre mondiale et qu'il n'étend pas le thème au-delà de son époque propre, il lui est possible d'étudier en profondeur la mentalité des différents groupes en formation, leur naissance, leurs théories, leurs manifestes et leurs discussions. Evidemment, il suffit de mentionner Klimt en rapport avec Kokoschka, pour que surgisse aussitôt — et c'est là sans doute encore un trait bien américain — tout le complexe de la Sécession viennoise avec l'exposition F. Hodler de 1903 et l'influence du Suisse sur les peintres allemands et autrichiens. Il est plus important pour les Américains de lire ces passages que pour les Européens. A cette époque on a, en effet, beaucoup parlé d'Hodler ; mais quel est le peintre, parmi les chefs de file, qui a réellement subi son influence ? Il est assez curieux de trouver dans un ouvrage comme celui de Selz en quelque sorte une révision de la pensée européenne. Peu importe de savoir si nous sommes d'accord avec lui ou non ; nous sommes en tout cas amenés à repenser certaines choses que nous avons coutume de voir de trop près. De toute évidence, le livre de Selz constitue un enrichissement précieux de nos perspectives.

« German Art of the Twentieth Century », édité par A. C. Ritchie, avec de beaux textes de W. Haftmann (peinture), d'A. Hentzen (sculpture) et de W. S. Liebermann (gravure), a paru comme catalogue et commentaire de l'exposition allemande, organisée à la fin de 1957 par le Museum of Modern Art, New York. Le volume, comprenant l'ensemble de l'art allemand du XX^e siècle jusqu'à E. W. Nay, Hans Uhlmann et le graveur Grieshaber, est une histoire de l'art richement illustrée en 240 pages, présentée dans une impression soignée des Frères Hartmann, Berlin. Cet ouvrage se distingue des publications américaines par son style précis et extrêmement condensé, sans que rien d'essentiel n'y soit omis. Les visiteurs de l'exposition de New York se sont surtout intéressés à l'époque expressionniste. Ils auront constaté, non sans satisfaction, qu'ici encore le « Blaue Reiter » est compris dans l'expressionnisme, — dans l'expressionnisme abstrait, ce qui est peut-être acceptable. Dans ce livre également domine l'idée d'une logique des rapports historiques. C'est pourquoi, bien qu'il soit conçu comme catalogue d'exposition, nous le signalons à côté des publications américaines.

Will GROHMANN.