



Modern Art of New York Il s'agissait sans doute d'un hommage fait à son travail, mais également à son esprit auto-entrepreneur En effet, Munch a souvent financé son œuvre, en organisant des expositions payantes et en vendant très tôt des estampes et des multiples, en marge des commandes officielles L'exposition parisienne, distribuée en neuf sections thématiques Autoportrait, Compulsion, Le monde extérieur, souligne fortement l'adoption par l'artiste des moyens techniques les plus modernes la photographie (série d'autoportraits) et le cinéma (extraits de films réalisés par lui-même) La forme théâtrale marque en revanche sa création des 1893, lorsqu'il est en contact, entre autres, avec August Strindberg C'est par le truchement d'une nature angoissée, déprimée, créatrice, que la pensée symboliste qui s'est synthétisée dans toute son œuvre rencontre la psychanalyse moderne L'artiste paraît se projeter symboliquement dans l'œuvre par le biais de son propre vécu, et s'offrir ainsi comme sujet de méditation pour l'homme contemporain Cette méditation doit porter sur un monde qui est, chez Munch, celui du naturalisme, et sur un quotidien constamment envahi par des sentiments d'amour, jalousie, angoisse, peur, ou même des faits divers dramatiques Ainsi, une maison brûle à côté de chez lui une coupure de journal en noir et blanc reproduit l'événement, et il entreprend aussitôt de peindre à son tour la scène de ce fait divers Au premier plan, à gauche, une émotion violente est figurée par un signe orange qui trace primitivement un visage déformé Ce dernier joue le rôle d'un commentateur qui s'adresse au public, tandis que derrière lui la scène se déroule en direct, comme au théâtre ou au cinéma Ce qui n'est pas le plus « spectaculaire » en soi, par contre, le semble davantage grâce à son utilisation de la couleur claire, fraîche, joyeuse, limpide, acidulée La couleur traduit aussi la dualité de ses perceptions que le tableau explore par le biais d'une écriture visuelle figurée, radicalement colorée Il découle, de l'ensemble de l'exposition, la mise en évidence de la figure du héros-artiste qui devient support d'identification pour le spectateur La série des autoportraits photographiques apparaît, à ce titre, très enrichissante

Caroline Hoffman-Benzaria

L'aventure des Stein Matisse, Cézanne, Picasso...

Grand Palais, Paris

Une précédente exposition américaine, datant de 1970-71, avait déjà exploré ce vaste sujet la famille Stein Aujourd'hui, le même sujet, retravaillé et repropose par le SFMOMA de San Francisco (Janet Bishop), la RMN de Paris (Cécile Debray) et le MET de New York (Gary Tinterow et Rebecca Rabinow), donne lieu à une exposition bien plus complète qui, après avoir commencé son tour à San Francisco, est actuellement à Paris et se terminera à New York Elle apporte un nouvel éclairage sur les activités de ces collectionneurs américains (d'origine juive allemande) qui se sont installés à Paris au début du XX^e siècle, respectivement Leo en 1902, Gertrude en 1903 et Michael et Sarah en 1904 Cécile Debray a conçu un parcours rythmé d'alcôves qui sont tantôt dédiées à des thèmes l'Académie Matisse à laquelle Sarah Stein œuvre, les Salons de la rue Madame et de la rue Fleuries, tantôt à des personnalités, à commencer par Leo, l'initiateur de l'art, et, bien sûr, Gertrude Stein, critique d'art et artiste écrivain, nourrie d'« emanations » dadaïstes Remplis d'archives collectées avec soin (catalogues, photographies, correspondances, films...) et placés en retrait des cimaises, les espaces donnent un caractère animé au propos Le fil directeur de l'accrochage s'articule autour d'un esprit d'avant-garde caractérisant ce polytypique familial Il s'impose, lorsque Leo achète au Salon d'Automne, en 1905, une peinture sauvage et expressionniste *La femme au Chapeau* de Matisse Ensuite, c'est au tour de Gertrude d'être fascinée par les recherches de Picasso qui peint son portrait en 1906 Elle a légué au MET de New York ce portrait qui, chargé d'une insolite monumentalité, influencera par la suite ses autres portraits réalisés par Lipchitz, Tal Coat, Picabia, ou par des photographes, présentes dans l'exposition Adhérent à la révolution du cubisme, Gertrude achète une série d'études de *Nu à la draperie* qui datent de 1907, et va jusqu'à établir des liens entre le langage cubiste et son écriture expérimentale, qui devient ainsi répétitive et rythmée Leo par contre, ne partageant pas cette passion pour les nouveautés du cubisme, préfère Matisse L'arrivée d'Alice Toklas, qui

devient la compagne de Gertrude, s'ajoutant à ce désaccord, conduit à une rupture entre le frère et la sœur. Au début de l'année 1913, ils décident de séparer leur première collection acquise ensemble. Gertrude va multiplier ses achats de Picasso jusqu'en 1928 au moins, date d'une petite sculpture, révolutionnaire et ludique représentant *Une tête*, qui est un assemblage étonnant, en laiton et fer peint. Puis, Matisse et Picasso vont également se fâcher avec elle, après la publication à succès, en 1933, de son *Autobiography of Alice Toklas*. Elle collectionne alors les post-cubistes (Braque et Gris) et les neo-romantiques. Proches des arts de la scène, ses nouveaux jeunes protégés (Tchelitchev, Francis Rose, etc.) la concernent aussi sur le plan de sa création personnelle. Pendant la seconde guerre mondiale, Gertrude continue de recevoir à Bilignin (Ain) tandis que ses frères rentrent aux USA. Elle soutient l'art moderne par ses écrits et préfaces d'expositions, en prêtant également les œuvres de sa collection lors des expositions américaines avant-gardistes. Elle compte montrer, entre autres, à l'Art Club de Chicago, des toiles de Balthus avec lequel elle partage des goûts littéraires. L'exposition s'achève sur deux œuvres de Jean-Michel Atlan, datées de 1945 et alors exposées chez Denise René. Selon Gertrude Stein, elles annonçaient « l'abstraction informelle ». De leur côté, Michael et Sarah vont vouer une amitié indéfectible à Matisse. Ils l'exposent chez Gurlitt à Berlin, en 1914, l'incitant à ouvrir l'Académie Matisse et à rédiger ses notes sur l'art. À la fin des années vingt, ils vont demander à Le Corbusier d'édifier une villa à Garches, dans laquelle ils disposent leur collection d'art, en la faisant rayonner, cette fois, dans un environnement esthétique et plastique radicalement moderne. Cette exposition d'œuvres rares et historiques, issues de collections publiques et privées, laisse supposer qu'au moins six cents œuvres seraient passées entre les mains de cette famille. Le goût des Stein a suivi celui de marchands parisiens (de Vollard à Kahnweiler, en passant par les artistes) et fut en phase avec les avant-gardes du moment, songeons par exemple à Apollinaire pour le cubisme. Mais force est de constater qu'ils ont su créer leur « centre d'art vivant » et évoluer en toute indépendance, suivant une courbe ascendante d'esprit et de cœur. Ils comptent parmi les immenses passeurs de l'art européen aux USA et ils sont ainsi à recon-

naître, à ce titre, comme des acteurs américains engagés qui répondirent à l'idéal démocratique tant vanté par Tocqueville : le devoir de contribuer à la création de son pays. À la fin de cette exposition, qui ouvre sur de nombreuses pistes de recherches, les portraits photographiques réalisés par Carl Van Vechten en 1935 présentent Gertrude Stein posant, de façon très duchampienne, devant le drapeau américain.

Caroline Hoffman-Benzaria

Enrico Castellani

Galerie [Tornabuoni](#), Paris

En définissant la poétique du Neo-plasticisme, Van Doesburg affirmait que le mot « plastique » n'était pas à prendre dans son sens « toscan », c'est-à-dire comme représentation en relief, selon la figuration des volumes en ronde-bosse qui avait triomphé avec les nus héroïques de Michel-Ange, mais dans un sens bien différent ou la peinture, en s'articulant uniquement par le biais des lignes et des aplats de couleurs, exaltait la planéité du tableau. L'avènement de l'art abstrait du Neo-plasticisme signifiait ainsi le dépassement de l'illusionnisme tridimensionnel et, en définitive, la liquidation de ce que Clement Greenberg appellera « le passé sculptural de la peinture ». Des lors, les valeurs plastiques dont se réclame la modernité sont inhérentes au plan bidimensionnel, impliquant une idée de surface qui est à la fois le lieu instrumental de la toile et le lieu d'expression de la peinture. Lors de l'avènement des neo-avant-gardes du second après-guerre, les principes de planéité et d'abstraction réapparaissent avec le questionnement du tableau posé par des artistes tels que Fontana et Burri. Vers la fin des années cinquante, un clivage se dessine, entre la France et l'Italie, avec le travail des artistes de la génération suivante. Les artistes français privilégient la peinture. Ils inaugurent une ligne de recherche qui, passant par Support Surface, arrivera jusqu'à Buren. Les artistes abstraits italiens opèrent en revanche à travers une orchestration de la qualité physique des matériaux. L'experimentalisme de Francesco Lo Savio, combinant grilles métalliques ou feuilles de papier pour obtenir des œuvres abstraites reposant sur leur propre matérialité, est sans doute le plus représentatif à ce sujet. Ainsi, à cette époque, Enrico Castellani n'est pas le seul artiste

italien a operer une sorte de chiasme parfait ou les elements d'opposition se presentent inverses - il recupere les valeurs plastiques du tridimensionnel au sein même de la planete. Le herissement du plan, en fait realise des 1915 par les « volumes-bruits » en laiton de l'abstraction futuriste de Giacomo Balla, lui permet d'objectiver physiquement l'espace tout entier ou se trouve accroche son tableau. En effet, son œuvre repose sur une connivence entre peinture, sculpture et architecture. Plus exactement, chacun de ses tableaux fonctionne comme une installation dans le sens qu'il s'impose a l'espace environnant, le structure et lui donne une valeur plastique. Avec ses « superficies angulaires », Castellani extrapole a partir des accrochages d'angles de Malevitch, mais en fait tout espace qui accueille l'un de ses tableaux se trouve aussitôt profondément modifié par son rayonnement. L'art de Castellani annonce ainsi l'épiphane physique du mur clôturant l'espace qui sera mise en œuvre quelques années plus tard par l'Arte Povera de Pascali, Pistoletto et Paolini. En tant que recherche d'une maîtrise du temps par le rythme, son art austere s'apparente également a la musique, tout en jouant de l'aura metaphysique du « mystere de l'ombre » dont parlait De Chirico. Affichant ce que Bernard Blistene qualifie, dans sa preface, de *da sem* de la peinture, son « être-la », Castellani regle de façon decisive la problematique du tableau, il s'en evade en même temps avec une legerete qui tient de l'enchantement. Ses trames ponctuees obeissent a une methodologie implacable, mais en suivant la plupart du temps des variations qui echappent a toute regularite froide et mecanique. C'est par cette liberte que la dimension poetique d'une sensibilite humaniste s'affirme au contraire comme la marque de son italianite.

Giovanni Lista

Cézanne et Paris

Musee du Luxembourg, Paris

L'exposition actuelle ne s'interesse pas a la Sainte-Victoire que les recentes expositions du Musee Granet ont largement traitee, mais a l'evolution de la peinture de Cezanne telle qu'elle apparait lorsque l'on s'interesse aux tableaux qu'il a peints a Paris ou dans la region parisienne au cours de la

vingtaine de sejours qu'il fit dans la capitale et ses environs. Elle commence donc en 1861 quand Cezanne vient rejoindre a Paris son ami Emile Zola. Curieusement, la ville n'est pas un motif auquel il donne la primauté dans sa peinture - il la laisse aux impressionnistes dont il fait bientôt la connaissance -, mais quelques œuvres mettant en scene la ville temoignent néanmoins clairement des transformations majeures de son travail par la couleur et la structure entre 1872 et 1880. *La Halle aux vins* appartient encore a sa periode « couillarde » palette epaisse et sombre, alors que *La Seine a Bercy*, qu'il peint a partir d'une œuvre de l'impressionniste Guillaumin, frappe au contraire par la clarte et la vivacite de ses couleurs pures et par la maniere dont sa touche oblique et juxtaposee de maniere visible structure architecturalement le ciel et la composition. *Les toits de Paris* peint rue de l'Ouest de l'appartement qu'il occupe avec sa femme et son fils, montre, en revanche un premier plan de toit de zinc - une large bande articulee en plaques jointives qui met la ville a distance tout en geometrisant radicalement l'approche compositionnelle. Les bords de Seine - Auvers, Pontoise, Melun entre autres - sont un sujet qui, bien plus que la grande ville, sera pour lui decisif comme en temoigne *Le Pont de Mancy* de 1880, chef d'œuvre des debuts de la periode « constructive » du peintre qui compose, par une ligne legerement discontinue et une couleur savamment modulee, une sorte de mosaïque souple, un tissage a la fois lâche et serre qui ne capte pas la lumiere mais la diffuse. Cette nouvelle approche picturale se generalise bientôt au traitement de l'humain et du nu, comme le prouve *Les trois baigneuses* du Petit Palais expose ici, et culmine dans ces années parisiennes avec une œuvre, *Les Bords de Marne*, realisee pres de Maisons-Alfort et Creteil vers 1894. On y voit tout ce qui rapproche et en même temps separe Cezanne des impressionnistes - alors que ces derniers cherchent a saisir la dissolution de la nature par la lumiere, Cezanne restructure sa vision par l'emboitement des formes et de la couleur, de sorte que c'est la peinture elle-même qui irradie la lumiere, degageant ainsi non seulement une sensualite legere et lumineuse mais également la plentitude profonde a laquelle Cezanne aspirait et qui justifie qu'il soit devenu la reference incontournable de tous les peintres du debut du XX^e siecle.

Laurence Debecque-Michel