



**HAL**  
open science

**Les mots de l'art. Thomas West, Helen Boorman, Ann Gibson, John Strand, Alice Bellony, Rewald, "Art magazines in the Twentieth Century", Art International**  
Yves Chevrefils Desbiolles

► **To cite this version:**

Yves Chevrefils Desbiolles. Les mots de l'art. Thomas West, Helen Boorman, Ann Gibson, John Strand, Alice Bellony, Rewald, "Art magazines in the Twentieth Century", Art International. 1989, pp.72-73. hal-03218290

**HAL Id: hal-03218290**

**<https://hal.science/hal-03218290v1>**

Submitted on 5 May 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



## Les mots de l'art

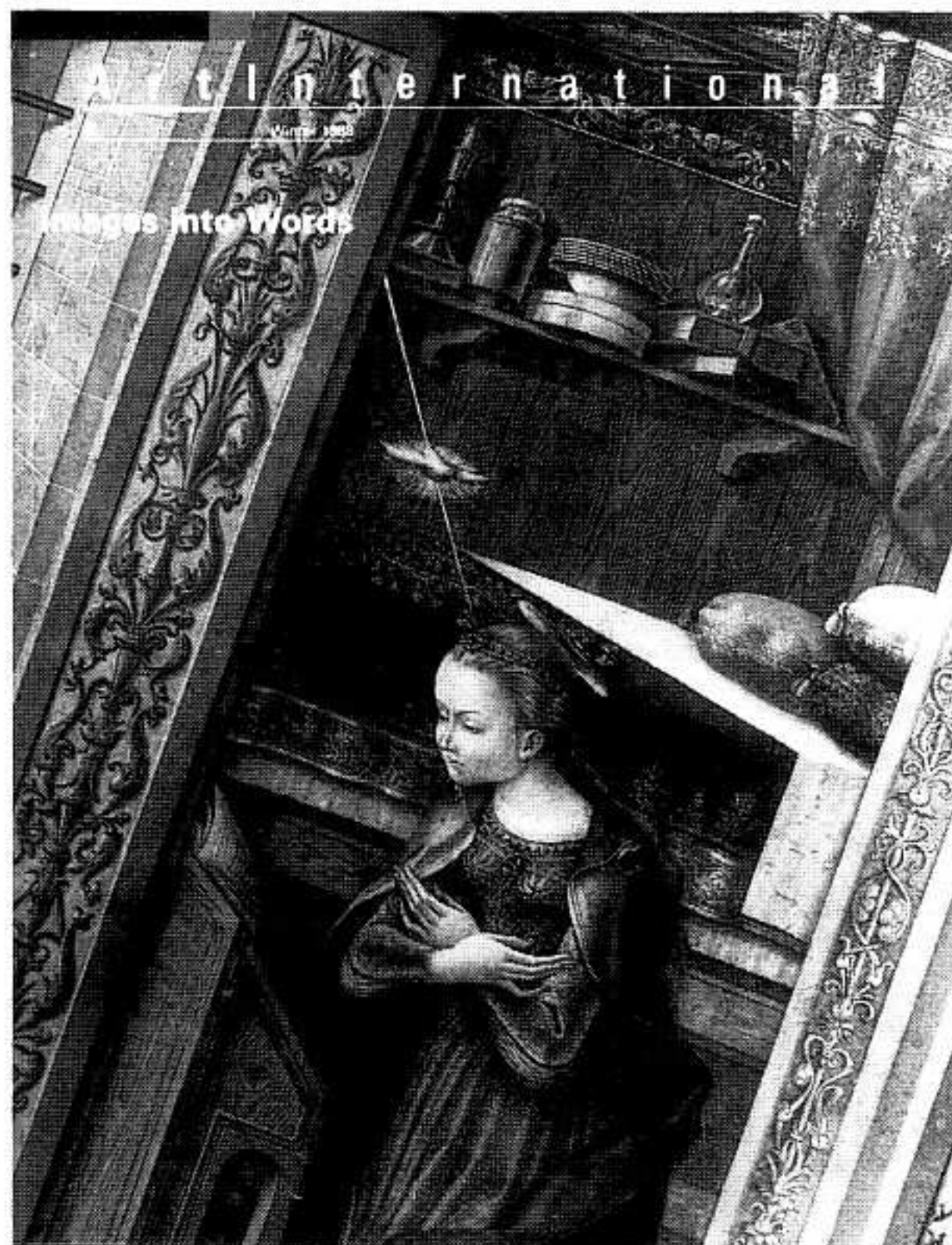
« Art Magazines in the Twentieth Century ». Textes de Thomas West, Helen Boorman, Ann Gibson, John Strand, Alice Bellony-Rewald, **Art International**, n° 5, winter 1988.

L'art n'est pas un pur phénomène et il n'y a pas d'art sans paroles, rappelle d'entrée de jeu Thomas West (« Is There Art without Words ? »). S'intéresser aux revues d'art permet alors de questionner le cheminement de l'art jusqu'à nous, et d'explorer l'apparition de nouveaux mouvements. Le rappel de ces quelques idées bien connues, a amené la revue **Art International**, publiée en anglais à Paris, à s'interroger sur « la réalité verbale de l'art » à travers des revues d'avant-garde du début du XX<sup>e</sup> siècle allemand, de l'entre-deux-guerres français et de l'immédiat après-guerre américain.

A Berlin, la défiance de l'avant-garde expressionniste pour l'ordre établi ne s'est pas transformée en contestation des lois économiques de l'art. Bien au contraire, les artistes ayant participé à ce mouvement ont réagi avec enthousiasme à l'apparition d'un nouveau marché qui leur était favorable en produisant rapidement pour le soutenir des séries entières de gravures sur bois. Selon Helen Boorman (« **Der Sturm**. A Forum for German Expressionism »), cette pratique, ouvertement encouragée par le marchand-éditeur Herwarth Walden, permettait à la revue berlinoise **Der Sturm** de jouer le rôle de catalogue périodique pour les expositions organisées dans la galerie du même nom. L'auteur rappelle ainsi l'intégration de **Der Sturm** dans la chaîne critique-média-galerie soutenant le marché de l'art. Elle relève aussi le fait que les revues épousaient instantanément le processus de renouvellement des avant-gardes. Lorsque l'expressionnisme fut devenu un art à la mode, imité et industrialisé, certains artistes tels que Pechstein et Morgner quittèrent le groupe de Walden pour former leur propre mouvement. **Das Kunstblatt** éditée par Paul

Westheim, lui aussi directeur de galerie, s'empessa alors de combler le vide médiatique. Cette « double stratégie de promotion et de médiation » a permis à l'expressionnisme d'intégrer avec succès le marché de l'art tout en assurant aux revues une pérennité historique. Appréciables par beaucoup de collectionneurs, **Der Sturm** et **Das Kunstblatt** font aujourd'hui partie du patrimoine artistique au côté des œuvres qu'elles défendaient.

A Paris, l'âge d'or des revues d'art se situe entre les années vingt et les années trente. Cette période, nous dit John Strand (« The Art Magazine Comes of Ages »), vit le modèle des revues d'art évoluer de la publication austère, parfois illustrée de mauvaises reproductions, vers une revue constituant en elle-même une œuvre d'art. **Minotaure** (1933-1938) représenterait à son avis le type achevé de cette évolution. Sans contredire cette appréciation tout à fait méritée, on pourrait reprocher à John Strand une insistance pour inclure sans réserves la revue de l'éditeur suisse Albert Skira dans les rangs des publications surréalistes. Or, comme l'a démontré l'exposition conçue par le Musée d'art et d'histoire de



la ville de Genève (présentée au Musée d'art moderne de la ville de Paris au printemps 1988)\*, **Minotaure** a globalement fait preuve d'une curiosité intellectuelle agissant au-delà des goûts surréalistes : ethnologie, art classique, art contemporain non-surréaliste, philosophie, etc. Du point de vue du sujet et de la structure de l'article, ce parti-pris nous vaut une longue généalogie des revues surréalistes — de **Littérature** (1919-1924) au **Surréalisme au service de la révolution** (1930-1933) —, publications qui ne sont pas à proprement parler des revues d'art, malgré l'intérêt qu'elles portent à la question. Quelques jugements tranchants accentuent encore le malaise : **Documents** (1929-1934) de Georges Bataille serait « ennuyeux », **Verve** (1937-1960) de Tériade aurait quelque chose de « décadent » et de « surfait », les **Cahiers d'art** (1925-1930) de Christian Zervos, « traditionnels », et « didactiques », ne témoigneraient « d'aucune créativité graphique particulière ».

Tout cela semble un peu court. Pour ne discuter que du dernier exemple, s'il est plausible que les **Cahiers d'art**, véritable « institution au sein des milieux d'art français », aient pu « représenter l'ennemi bourgeois aux yeux des surréalistes », cela ne doit pas faire oublier qu'à la veille du second conflit mondial, le mouvement d'André Breton avait amorcé son entrée dans les valeurs permanentes du siècle, reconnues par la majorité. **Minotaure** est le symptôme de cette mutation progressive. Cela dit, la rigueur intellectuelle des **Cahiers d'art** et la qualité matérielle de leur production — sans grandes audaces, il est vrai — en font tout de même l'une des meilleures revues de l'entre-deux-guerres. A vrai dire, John Strand a choisi de mener son analyse dans un esprit d'avant-garde, articulant l'analyse du phénomène « revue » autour d'une dialectique du dépassement. Ce point de vue quelque peu anachronique, notamment dans le cadre

\* *Regards sur Minotaure. La revue à tête de bête*. Genève : Musée d'art et d'histoire, 1987, 279 p.



d'un dossier historique, a l'inconvénient de réduire la valeur des revues à leur créativité formelle et de négliger l'ensemble des autres fonctions qu'elles assument dans la vie intellectuelle (production du savoir, création d'idées, communication d'informations, etc.).

**Tiger's Eye** (1947-1948) était une revue américaine pluraliste et ouverte, attitude qui n'était cependant pas nécessairement perçue comme une qualité ; plusieurs critiques de l'époque ont vivement reproché à **Tiger's Eye** de ne pas avoir de ligne claire et définie, lui préférant le surréalisme de **View** (1940-1947) ou encore le radicalisme de **Partisan Review** (1934-). L'éclectisme de **Tiger's Eye** n'était pourtant pas le fruit d'un renoncement ou d'une mollesse intellectuelle. Un exemple apporté par Ann Gibson (« Retracing Original Intentions. Barnett Newman and Tiger's Eye ») met en relief la position de la revue : le nom des artistes n'apparaissait jamais sous la reproduction de leur œuvre et le sommaire n'était ni en début ni en fin de fascicule, mais quelque part vers le milieu de l'exemplaire. Cette approche anarchisante de **Tiger's Eye** plaisait au peintre abstrait Barnett Newman ; celui-ci appréciait la créativité dans les formes de rapports sociaux que permet l'anarchie, la seule proposition idéologique qui, à ses yeux, ne soit pas une simple technique de transfert de pouvoir d'un groupe à un autre. De plus, Barnett Newman nourrissait son travail par de nombreuses lectures (Einstein, la Cabale, des penseurs anarchistes tels que Kropotkin...) et se reconnaissait volontiers dans l'héritage de Manet et de Pissarro. Cet ancrage intellectuel se concrétisait par l'attribution à ses tableaux de titres évocateurs qui, loin d'être arbitraires, donnaient au spectateur un « *indice verbal* » orientant son interprétation.

Selon Ann Gibson, l'analyse formaliste, longtemps dominante au sein de la critique d'art américaine, commettrait une injustice envers l'œuvre de Barnett Newman, en insistant exclusivement sur son refus de la représentation. Une interprétation. Son analyse doit d'abord tenir compte de sa réalité physique, picturale, mais aussi des affirmations de l'artiste, de ses actions et de ses intentions.

« Une œuvre d'art est une affaire circulaire », conclut-elle. Nous sommes alors loin du refus formaliste de lier les formes visuelles avec toute considération métaphysique, sociale ou politique.

Le dossier est complété par une courte analyse d'Alice Bellony-Rewald sur l'usage de la photographie dans les revues surréalistes. Par ailleurs, ce numéro comprend aussi un hommage à la mé-

moire de James Fitzsimmons (1919-1985), fondateur d'**Art International** en 1956. Quatre importants collaborateurs de la revue — parmi lesquels Clement Greenberg — tracent un portrait de Fitzsimmons dont on publie également les lettres reçues de Jean Dubuffet entre 1957 et 1964.

Yves Chevrefils Desbiolles

## Revue de la Mitteleuropa

Krisztina Passuth, **Les Avant-Gardes de l'Europe centrale, 1907-1927**, Paris : Flammarion, 1988, 328 p.

Paris a vu naître, au début du siècle, le cubisme, puis, après la Grande Guerre (et après avoir donné une seconde patrie au dadaïsme), le surréalisme. Entretemps, des représentants de la majorité des courants européens d'avant-garde y ont élu domicile, passager ou permanent. S'auto-proclamant le centre mondial des révolutions artistiques, la France s'en est quelque peu octroyé l'exclusivité et avait (a encore) tendance à ne voir que ce qui se passait chez elle, soit assimilant, soit ignorant les courants étrangers. La barrière linguistique aidant, cela était particulièrement vrai pour les petits pays coincés entre l'Europe occidentale et la Russie.

Cependant, la Hongrie et la Pologne, la Serbie et la Bohême, la Roumanie enfin (les bouleversements géopolitiques de la Première Guerre rendent la simple énumération des pays difficile), à tour de rôle ont jeté leur pavé dans les mares des vieilles cultures et ont apporté leur pierre à la construction d'un nouveau monde

des arts. Le but de l'ouvrage de Krisztina Passuth est de présenter un panorama général des avant-gardes des pays de l'Europe centrale au début du siècle et de diriger les projecteurs sur cette immense *terra incognita* de la carte des avant-gardes européennes vue par l'histoire francophone des arts.

Ces avant-gardes tenaient, avant tout, à être à l'écoute de ce qui se passait dans les grands pays de l'Europe, à l'Est comme à l'Ouest, ignorant les frontières changeantes, à maintenir des relations étroites, personnelles ou épistolaires, avec les courants de ces pays, à devenir sinon universelles du moins internationales et cosmopolites (bien que, comme le montre Krisztina Passuth, le nationalisme était quelquefois un puissant moteur de certains groupes). L'instrument privilégié, le moyen de communication, le cri de ralliement de chaque groupe était la revue. En effet, plus que tout autre mouvement artistique, les avant-gardes (les « *ismes* ») des trois premières décades du siècle s'exprimaient et dialoguaient entre elles par un foisonnement de revues, éphémères ou persistantes, pauvres ou riches, mais toutes portant un message, un manifeste, chacune remplissant une mission.