

Initiatives de l'École de Paris - Interprétations hongroises

L'histoire de l'art dans l'Europe des années 1920 est beaucoup plus complexe qu'il ne paraît. C'est à peine au début des années 1960 qu'on abandonna l'idée d'une frontière infranchissable entre les tendances et l'influence de la peinture française et allemande. Mais les recherches comparatives suscitées par l'exposition commune des Fauves et du groupe Brücke ne furent pas suffisamment poursuivies en ce qui concerne les périodes ultérieures. Les années 1920 sont d'autant plus complexes, que dans la majeure partie de l'art européen, y compris dans la peinture française, on peut remarquer une influence mutuelle des métaphysiques italiens, des postexpressionnistes allemands /*Neue Sachlichkeit*/, du surréalisme de l'École de Paris.

L'histoire de l'art, se bornant aux formules pures, s'abstint longtemps de prendre en considération réciproque, les interactions réelles, ce parti pris étant constamment confirmé par les faits de l'histoire mondiale, qui permettaient et exigeaient même de passer sous silence les nuances des développements régionaux.

Dans l'art hongrois comme en général en Europe Centrale, les ambitions d'un rattachement à l'art français ne furent d'abord, au XIX^e siècle, que les tendances individuelles ou des illusions de certains artistes qui cherchaient des sources d'information à Vienne, puis à Munich, puis au delà de Munich. En effet, cette dernière ville fut le centre principal de la diffusion des initiatives de l'art français, au moins jusqu'à l'impressionnisme, qui est toujours resté une phase exclusivement liée à l'art français. Ensuite, dépassant le rôle élémentaire de Barbizon, c'est en gros que s'est affirmée la domination incontestable de l'art français. Et bien que ce processus n'ait pas été indépendant de l'influence des expressionnistes allemands, le rôle de Cézanne et des Cubistes a été déterminant pour l'hégémonie de l'École de Paris.

Quoique l'art hongrois eût lui aussi, dans les grandes lignes suivi cette tendance, ses liens étaient plus forts dans les années 1920 avec Berlin qu'avec Paris. Rien que de normal, compte tenu d'une part du rôle international, culturel et politique de Berlin à cette époque, d'autre part du fait que l'émigration des artistes hongrois, forcés ou volontaires, trouvait plus facilement refuge à Vienne, capitale la plus proche, et en Allemagne, notamment à Berlin ou au Bauhaus, que dans des pays plus éloignés. Mais l'École de Paris restait un pôle d'attraction. La tendance de ce qu'on appelle l'avant-garde hongroise à créer dès le début du siècle une certaine symbiose du cubisme français et de l'expressionnisme allemand est d'une importance primordiale dans l'histoire de l'art. Le même principe fut suivi et réalisé à la même époque dans l'activité de différents groupes indépendants en Bohême, en Pologne, en Russie, plus tard en Roumanie, ce qui

prouve l'existence d'une certaine région géographico-artistique dans cette partie de l'Europe.

La plupart des artistes hongrois émigrés regagnèrent leur pays dans la deuxième moitié des années 1920. Dès le début des années 1930, avant même 1933, les artistes et les mouvements les plus importants quittèrent Berlin et l'Allemagne. Et bien que l'Amérique en ait attiré beaucoup, la suprématie de l'Ecole de Paris devint indiscutable dans les pays de plus en plus isolés de l'Europe. Paris c'était le lieu de pèlerinage des artistes, le lieu d'épanouissement de la liberté et de la responsabilité individuelles, de l'esprit créateur. En ce sens, Paris représentait un ensemble de valeurs beaucoup plus large que l'influence concrète des initiatives de l'Ecole de Paris, et qui ne concernait pas seulement ceux qui étaient en contact direct avec l'art de Paris, c'est-à-dire qui avaient la possibilité d'y séjourner assez longtemps.

Il serait probablement exagéré de chercher dans l'oeuvre des artistes liés à l'Ecole de Paris des traits dits nationaux, un certain caractère hongrois. D'autant plus que dans les beaux-arts la recherche des traits régionaux ou nationaux n'a pas atteint la profondeur souhaitable, du moins sur le plan esthétique. Aussi tenterai-je d'évoquer les interprétations hongroises des initiatives de l'Ecole de Paris, du moins quelques-unes d'entre elles, compte tenu du fait que tous les artistes mentionnés / ou qu'on pourrait encore mentionner dans ce cadre étaient des individus solitaires, plus ou moins isolés, même si l'influence directe ou indirecte de leur oeuvre survit jusqu'à nos jours.

Aux yeux de l'histoire de l'art hongrois, Béla Czóbel /1883-1975/ est le type même du peintre lié d'une manière permanente à l'Ecole de Paris. En effet, arrivé à Paris en 1904, il participa au mouvement des Fauves, puis fut un des membres du groupe avant-gardiste des Huit, formé en 1909 à Budapest. Au cours des années de la Grande Guerre il vécut aux Pays-Bas, au début des années 1920 il exposa à Berlin et de 1925 jusqu'à sa mort il partagea son temps entre Paris et la Hongrie, notamment Szentendre. Waldemar Georges préface le catalogue de l'exposition qui eut lieu à la Galerie Zak, en hommage au peintre à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire, sous le titre : "Un grand peintre du silence". Je ne cite que des hommages qui suivent la préface. Georges Besson écrit entre autres : "Grâce à la somptuosité de son très savant langage pictural, le plus Parisien des Hongrois et le moins exhibitionniste des peintres s'est installé, depuis longtemps et avec autorité, parmi les représentants les plus originaux de l'Ecole de Paris, c'est-à-dire dans l'histoire de la peinture européenne de ce siècle". Et Jean Cassou : "Czóbel est arrivé à Paris en 1904, à temps pour participer au Fauvisme. Tout de suite, c'est donc un tempérament de coloriste qui se relève en lui. Et c'est, pourrait-on dire, le colorisme de toute l'école de Montparnasse qui éclate dans toute son oeuvre avec ses chatoiements singuliers, ses piments, ses délicatesses. Dans ces féeries, qui sont tout à fait caractéristiques de l'Ecole de Paris, sans doute faut-il discerner l'accent particulier de l'artiste, celui qu'il doit à ses origines, une savoureuse, peut-être mélancolique, en tout cas très fine et charmante sensibilité proprement hongroise..."

C'est dans ce sens que Czóbel adopte et transmet les traditions. Sans prétendre former un groupe, encore moins fonder une école, son oeuvre représente, surtout pour l'école dite de Szentendre, le goût des couleurs et la sensibilité parisienne.

István Farkas, né en 1887, héritier (puis propriétaire) d'une des plus grandes maisons d'édition hongroises, est mort en 1944 à Auschwitz. Il vécut à Paris de 1912 à 1919, puis de 1925 à 1932. Son premier maître-modèle fut László Mednyánszky, un grand solitaire qui trouvait l'inspiration dans les paysages du faubourg et leur faune populaire. Farkas lui aussi a toujours été solitaire: son colorisme marqué par le goût des Fauves, est empreint d'une tristesse permanente. Dans *Correspondances* (Paris, 1929), album pour lequel André Salmon composa des vers libres sur des détrempe de Farkas, transparaît une imagination plutôt expressionniste-surréaliste, qui pourrait être considérée comme l'intuition de sa vie constamment menacée jusqu'à la tragédie. L'apogée de son oeuvre se situe dans la première moitié des années 1930.

Le Fou de Syracuse: un paysage réel, une personne réelle, qui n'en sont pas moins un symbole de la solitude. Les chaises blanches de jardin se tordent comme des êtres vivants; un escalier blanc qui ne mène nulle part; des yeux sombres, aux orbites vides, prêtent aux visages apparemment passifs les traces du néant.

André Salmon écrit en 1929: "son imagination a été libérée par les poètes qui, quinze ans auparavant, se sont rassemblés dans l'atelier splendide et misérable de Picasso, à Montmartre... Chez ce Picasso avec qui Farkas n'a eu qu'un seul trait commun: son don luciférien de formuler le rêve par les moyens les plus totaux de la réalité".

Et c'est toujours Salmon qui écrit dans son livre de 1937 / *Etienne Farkas - Essais critiques* /: "Etienne Farkas, que la France s'honore d'avoir accueilli, est le grand peintre contemporain, installé idéalement au coeur de la modernité et au carrefour des siècles de perfection..." François Gachot, dans sa préface du catalogue de l'exposition Farkas en 1978 à la Galerie Nationale Hongroise à Budapest souligne entre autres "... cette puissance évocatrice qui est le privilège des authentiques voyants". Ce sont "des drames métamorphosés en formes et couleurs... comme s'ils portaient en eux et exprimaient pour nous l'imminente menace du destin tragique qui attendait leur créateur".

Le rattachement de Farkas à l'Ecole de Paris s'exprime dans son oeuvre par la recherche d'une harmonie humaine des formes et des couleurs, ainsi que par le passage à peine perceptible de l'harmonie à l'absurde, absurde qui n'est rien d'autre que la réalité historique. On ne peut en effet saisir le sens psychologique de cette oeuvre que sous l'éclairage des relations humaines de la Hongrie contemporaine, et si on y trouvait un présage quelconque, ce pourrait être l'attitude de l'artiste, le manque d'autodéfense, la souffrance menant au néant.

L'oeuvre de Farkas eut une certaine influence sur quelques artistes de son époque, mais, très peu connue jusqu'à la fin des années 1960, elle n'occupa que la place qui lui revenait dans les orientations de la période suivante la seconde guerre mondiale.

Ferenc Martyn suivit une carrière tout à fait différente. Né en 1899 à Kaposvár où son enfance se passa dans la maison de József Rippl Rónai, un représentant des Nabis, il vécut à Paris de 1926 à 1940. Dépassant la phase d'un constructivisme strict et précis, plein d'une imagination sensible, il fut surtout attiré par le groupe Abstraction Création. C'est dans cette ambiance internationale de l'Ecole de Paris qu'il perfectionna ses connaissances techniques, et c'est là qu'il parvint à la maturité de son art, dont l'élément essentiel est la recherche des relations de l'homme et de la nature. *Position* paraît non originale, mais si l'on tient compte de la technique de ses peintures abstraites, de l'emploi des couleurs pures, non mélangées, du caractère des motifs puisés dans la nature et plus tard aussi dans le folklore, tous traits qui demeurent jusqu'aux dernières peintures, on saisit bien les particularités de cette oeuvre, liée à l'esprit de progrès le plus général de son époque.

Revenant brusquement en Hongrie à la veille de la guerre, il ne put emporter les oeuvres de cette longue période parisienne. Ce n'est qu'à partir des années 1960-1970, grâce à des recherches récentes, que l'activité de cette période fut connue dans sa totalité, montrant une continuité extraordinaire de l'oeuvre entière, jusqu'à la fin des années 1980. Et, fait encore plus remarquable, le même esprit de continuité et de renouvellement se manifeste au-delà des peintures dans le cubisme lyrique de ses sculptures et dans l'approche minutieuse et fine de ses dessins, séries d'illustrations allant de Joyce à Cervantes, oeuvres des dernières décennies de sa longue vie.

La première série importante de dessins est *Les Monstres du Fascisme*, dix pièces de 1944, dont le thème et les problèmes se retrouvent également dans certaines peintures de 1944 et de 1945. Les apports du surréalisme contribuent à l'effet psychologique de cette série. On trouve des oeuvres analogues surtout chez les artistes liés directement ou indirectement à l'Ecole de Paris.

Ferenc Martyn, par son attitude et son oeuvre, exerça une influence marquante sur l'art hongrois après 1945. Appartenant à l'Ecole Européenne, fondée en 1946, puis à la Galerie des Points Cardinaux, il fut de ceux qui associaient les tendances de l'avant-garde au progrès social. La ville de Pécs, au sud du pays, où il habitait, devint à partir des années 1960 un des centres rénovateurs de l'art hongrois. C'est là, dans la maison où son oeuvre est à présent conservée, qu'il passa les dernières années de sa vie jusqu'en 1987.

J'ai déjà mentionné Szentendre, petite ville proche de la capitale, où Czóbel passait la moitié de son temps. On parle parfois de l'Ecole de Szentendre, ce qui n'est pas exact, puisque la plupart des artistes qui y vivaient ou y travaillaient ne formèrent jamais un groupe homogène aux méthodes et au style communs. Je n'examinerai que quelques unes des tendances des années d'avant-guerre, dont l'importance se prolongea au cours de l'époque ultérieure. Cette génération, par ses oeuvres très variées, représente une phase nouvelle de l'avant garde, inspirée par l'Ecole de Paris, sans liens directs avec les mouvements radicaux des années 1910 et 1920, plutôt liés aux initiatives de l'Europe Centrale.

Un des courants les plus caractéristiques était celui du constructivisme, représenté avant tout par Jenő Barcsay /1900-1988/. Pour lui l'ambiance de

Szentendre jouait le rôle d'une réalité préformée. La petite ville, située sur des collines, au bord du Danube, ayant conservé depuis des siècles ses places, ses ruelles, son style baroque paysan, inspira directement l'artiste, surtout après son second séjour à Paris, en 1929-1930. Parti pour Paris dans le but concret d'y étudier le Cubisme, Barsay fut impressionné par Cézanne. De retour à Szentendre, il chercha les relations des formes et de l'espace, et parvint rapidement à une structure réduite à l'essentiel. Ses toiles, dessins et gravures, réalisés dans ce style concis, représentent dans les années 30 surtout des paysages, et par la suite, de petits détails de la ville et des maisons. La même lucidité, la même économie se manifestent dans ses grandes mosaïques figuratives réalisées à partir des années 1960, où il exprime sur une surface sans relief ni profondeur les relations des plans et des formes. Et en même temps par des abstractions successives il atteint une non-figurativité totale, dont on pourrait dire qu'elle est une nouvelle phase du suprématisme.

Cette oeuvre, symbiose de l'équilibre et de la tension, dominée par une manifestation individuelle du constructivisme, a joué encore un autre rôle dans l'art universel. Professeur à l'École des Beaux-Arts à Budapest, de 1945 à sa retraite, Barsay publia trois livres, plutôt des ouvrages d'enseignement artistique. Il s'agit de *L'Anatomie Artistique* /1953/, *Homme et Draperie* /1958/ et *Forme et Espace* /1966/. *L'Anatomie* est utilisée comme manuel dans beaucoup de pays d'Europe et des autres continents. Les dessins réalisés à la perfection témoignent également sa conception du métier de peintre.

Le sort tragique de Lajos Vajda /1909-1941/ ne lui permit qu'une dizaine d'années d'activité artistique. Il vécut à Paris au début des années 1930. Il s'inspira de l'avant-garde russe et surtout du film russe dans ses photomontages, y appliquant aussi les expériences du surréalisme pour exprimer ses idées sur l'absurdité sociale.

Rentrant de Paris, après un séjour de trois ans et demi, Vajda travailla surtout à Szentendre. Il continua d'oeuvrer dans la conception de ses photomontages, une concentration qu'il appelait "schème constructif surréaliste", et chercha un moyen adéquat pour montrer l'effet d'un objet dans une ambiance qui lui est étrangère. Vajda trouva ce moyen dans les fonds matériel et spirituel du folklore : "Nous voulons la même chose que Bartók et Kodály ont réalisée dans la musique. Je pense que dans la peinture il n'y pas eu de tendances semblables...".

En effet, ces recherches systématiques faites par Vajda et son ami peintre Dezső Korniss /1908-1984/, dont l'oeuvre se développera plus tard, exigeraient une analyse qui dépasse le cadre de cet article, d'autant plus que Szentendre, par un curieux mélange du folklore hongrois et d'une tradition locale de l'église orthodoxe serbe, a un caractère bien spécifique.

Ce que Vajda retint du surréalisme, c'est avant tout la nouvelle signification des objets dans leurs relations nouvelles. Les objets eux-mêmes sont fragments de l'entourage, des motifs bibliques ou quotidiens, présentés par le simultanément associatif d'un esprit ordinateur. C'est de ce processus complexe que prennent naissance les couches de la signification, jamais ambivalentes. Cette conception resta en principe par la même après 1934, quand les métamorphoses des maisons

furent suivies par une série de portraits subtils, en même temps que se développait la période dite des icônes, y compris les autoportraits à l'icône, etc.

Au cours de ses dernières années, plongé dans la menace des tragédies universelles, Vajda se limita au crayon, au fusain, à l'encre de Chine. Une calvacade de lignes subtiles et minutieuses s'ordonne sur ses papiers avec la beauté d'une écriture. Des oiseaux monstrueux, des végétations dramatiques représentent cette transition unique du surréalisme à la non-figurativité.

Un autre peintre de Szentendre de la même génération, Imre Ámos /1907-1945/, victime du fascisme, fut lui aussi inspiré par le surréalisme, mais sa méthode, qu'il nommait expressionisme associatif, est apparentée surtout à celle de Chagall. "Les objets ont leur vie à eux - écrit-il -. L'un ou l'autre est entouré d'une atmosphère tout à fait spécifique, à laquelle s'associent certains de mes souvenirs. En ce moment c'est l'expression de ces images-souvenirs qui me préoccupe".

Les éléments visuels de ses toiles et de ses dessins dérivent tous de l'intimité quotidienne ou du monde des rêves de l'enfance. Ange, couteau; tronc d'arbre, miroir, coq, maison en flammes, cheval abattu, autoportraits etc, sont représentés dans un enchaînement lyrique et profondément triste. Mais l'ensemble devient dramatique, tragique après 1940, les symboles se polarisent entre le Bien et le Mal. Le journal, les poésies d'Ámos et surtout les dessins de son carnet de croquis de 1944 n'évoquent pas seulement la menace constante de la vie humaine, mais plutôt l'horreur inexprimable de l'être assujéti.

Imre Ámos et Lajos Vajda / ce dernier pouvant être considéré comme le personnage le plus original de l'avant-garde hongroise / furent à l'origine de l'Ecole Européenne et de son programme en 1946. En dépit de son nom, ce mouvement était lié à l'Ecole de Paris, conséquence logique de ce qui précède, c'est-à-dire des contacts profonds et très variés des peintres avec l'art de Paris dans les années 1930. Le renom international que connut la Guernica de Picasso en 1937 détermina dans un cercle plus large la nécessité de chercher de nouveaux moyens d'expression. Sans donner de détails sur des artistes comme Ernő Berda /1914-1961/, Béla Bán /1909-1972/, János Schnitzler /1908-1944/, membres du Groupe des Artistes Socialistes, dont quelques-uns avaient des contacts avec ceux qui travaillaient à Szentendre, on pourrait constater de façon générale que la majorité des expressions antifascistes de l'art hongrois ne fut pas indépendante de ces liens particuliers avec l'Ecole de Paris. Les traits caractéristiques concernent surtout l'attitude morale, les méthodes de l'expression, c'est dire qu'ils sont moins liés à la forme extérieure, au style individuel.

A Szentendre, où le premier musée consacré à un seul artiste fut celui de Czóbel, d'autres musées plus récents nous permettent de faire la connaissance de l'art de Barcsay, de Vajda, d'Ámos et des autres de leur génération, ainsi que de leurs successeurs. Les interprétations hongroises des initiatives de l'Ecole de Paris montrent bien, même à partir de cette sélection très incomplète, qu'une inspiration fructueuse suppose force créatrice et originalité esthétique chez l'inspirateur comme chez l'inspiré.