



MINOTAURE

ÉDITIONS ALBERT SKIRA, 25, RUE LA BOÉTIE, PARIS

MINOTAURE

PREMIÈRE ANNÉE — 1933

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

Paraissant cinq fois par an

15 Février, 15 Avril, 15 Juin, 15 Octobre et 15 Décembre.

DIRECTEUR-ADMINISTRATEUR

ALBERT SKIRA



DIRECTEUR ARTISTIQUE

E. TÉRIADE

ARTS PLASTIQUES — POÉSIE — MUSIQUE — ARCHITECTURE
ETHNOGRAPHIE ET MYTHOLOGIE — SPECTACLES
ÉTUDES ET OBSERVATIONS PSYCHANALYTIQUES

CONDITIONS DE VENTE

	France et Colonies	Union postale	Pays à plein tarif
Le numéro.. ..	Frs 15. »	18. »	20. »
Le numéro spécial.	Frs 25. »	28. »	30. »

ABONNEMENTS

5 numéros par an comprenant 3 numéros spéciaux.	Frs 75. »	90. »	100. »
---	-----------	-------	--------

Les cent premiers exemplaires de la revue, imprimés sur papier spécial et numérotés de 1 à 100, constitueront une édition de luxe dont les conditions d'abonnement seront annoncées ultérieurement.

COPYRIGHT BY "MINOTAURE" 1933

Seul Agent pour l'Angleterre : A. ZWEMMER, English and Foreign Books
76-78 Charing Cross Road — LONDON W. C. 2

MINOTAURE paraîtra 5 fois par an, aux dates suivantes :
15 Février, 15 Avril, 15 Juin, 15 Octobre et
15 Décembre. Les abonnements pourront partir de
l'une de ces dates.

Chaque numéro constituera un fort volume de 72 à 100 pages. Il comprendra environ 120 à 170 reproductions, dont plusieurs en pleine page.

La couverture en couleurs de chaque numéro sera toujours composée par l'un des plus grands artistes d'aujourd'hui.

La majeure partie des livraisons, trois sur cinq, de la revue MINOTAURE, constituera des numéros spéciaux dont chacun sera consacré entièrement à l'étude d'une question capitale touchant l'activité intellectuelle de notre temps.

Ces numéros, élaborés avec le plus grand soin, réuniront la collaboration des écrivains, des artistes et des savants les plus qualifiés, et présenteront en outre une riche sélection photographique de documents inédits.

Ces véritables ouvrages, dont le prix dépassera celui des autres livraisons de la revue, seront adressés à nos abonnés comme des numéros simples.

Les deux premières livraisons de
MINOTAURE

paraissent en 2 numéros spéciaux à la même date, le 1^{er} juin 1933. Le second numéro étant consacré entièrement à la Mission Dakar-Djibouti, nous avons tenu à le faire paraître à l'occasion de l'exposition organisée par la Mission, au Musée d'Ethnographie, Palais du Trocadéro.

La prochaine livraison de Minotaure paraîtra à sa date normale, le 15 octobre.

MINOTAURE publiera, le premier, la production d'artistes dont l'œuvre est d'intérêt universel.

Chaque numéro comprendra également des études sur les tendances artistiques qui caractérisent les années présentes. Pour ce, nous ferons appel, non seulement aux écrivains spécialisés, mais aux savants et aux poètes les plus représentatifs de la génération actuelle.

Cependant, MINOTAURE ne sera pas seulement une revue d'information.

Il est impossible d'isoler aujourd'hui les arts plastiques de la poésie. Les mouvements modernes les plus caractéristiques ont étroitement associé ces deux domaines. MINOTAURE, tenant à insister sur ce point, publiera un grand nombre de textes d'ordre littéraire.

Les études d'ethnographie et d'archéologie ne seront pas seulement des catalogues ou des simples descriptions d'objets. Elles chercheront à représenter les circonstances et les préoccupations vitales auxquelles ces objets ont répondu, et ce avec la contribution de l'histoire des religions, de la mythologie et de la psychanalyse.

La musique, l'architecture et les spectacles (théâtre, cinéma, danse, variétés, cérémonies) seront traités dans le même esprit que les autres rubriques.

C'est-à-dire que MINOTAURE affirmera sa volonté de retrouver, de réunir et de résumer des éléments qui ont constitué l'esprit du mouvement moderne pour en étendre le rayonnement, et il s'attachera, grâce à un essai de mise au point de caractère encyclopédique, à désencombrer le terrain artistique pour redonner à l'art en mouvement son essor universel.

MINOTAURE veut être une revue constamment actuelle.

(La couverture de ce numéro est spécialement composée par PICASSO.)

FRONTISPICE : Minotaures, eaux-fortes de PICASSO

CHRONIQUE

- L'art du ruisseau...* PIERRE REVERDY.
Un visage dans l'herbe PAUL ELUARD.
Coups de feu chez moi... MAURICE RAYNAL.
A propos de la réédition des Contes bizarres d'Achim d'Arnim ANDRÉ BRETON.
Peintures E. TÉRIADE.
L'enfance de l'Art. RENÉ CREVEL.
Chronogrammes... MARCEL JEAN.
- Les Présages, ballet, par ANDRÉ MASSON
- Le Fronton de Corfou
Documents inédits sur la reconstitution du fronton de la Gorgone. Avec une notice de Max Raphaël.
- Picasso dans son élément. ANDRÉ BRETON.
L'atelier de peinture.
L'atelier de sculpture.
Sculptures.
Soixante reproductions inédites, constituant un document complet sur les sculptures récentes de Picasso.
Photographies de l'atelier de peinture, de l'atelier de sculpture et des sculptures, par Brassai.
- Crucifixions.
Suite de dessins de Picasso, exécutés d'après la Crucifixion de Grünewald (Musée de Colmar) (inédits).
- Une Anatomie... .. PABLO PICASSO.
Cahier de 18 dessins récents.
- Note éternelle du Présent. PIERRE REVERDY.
- Variété du corps humain. MAURICE RAYNAL.
- Valeur plastique du mouvement E. TÉRIADE.
- Notes sur le Baroque. MAX RAPHAËL.
- Dramaturgie de Sade MAURICE HEINE.
Etude sur le théâtre du Marquis de Sade et ses tendances psychologiques.
- Sujet de « Zélonide » D. A. F. DE SADE.
Scénario inédit de cette pièce écrite sous le titre de Sophie et Desfrans, reçue au Théâtre-Français, mais non publiée. Texte établi par Maurice Heine sur le manuscrit autographe.
- Massacres... .. ANDRÉ MASSON.
Cahier de dessins.
- Le Miroir de Baudelaire PAUL ELUARD.
Portrait de Baudelaire, un dessin et une gravure par Henri-Matisse.
- Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante « L'Angélu » de Millet SALVADOR DALI.
- Le problème du style et les formes paranoïaques de l'expérience Dr. LACAN.
- Les Sept Péchés capitaux KURT WEILL.
Deux pages manuscrites de la partition musicale d'un ballet inédit.
- Suite de dessins préparatoires de Henri-Matisse, pour « L'Après-midi d'un faune » de Stéphane Mallarmé.
- Danses funéraires Dogon MICHEL LEIRIS.
Carnet de route.
Premiers documents de la Mission Dakar-Djibouti.



L'UNE DES DEUX PANTHÈRES QUI ENTOURENT LA FIGURE CENTRALE DE LA GORGONE.

A propos du Fronton

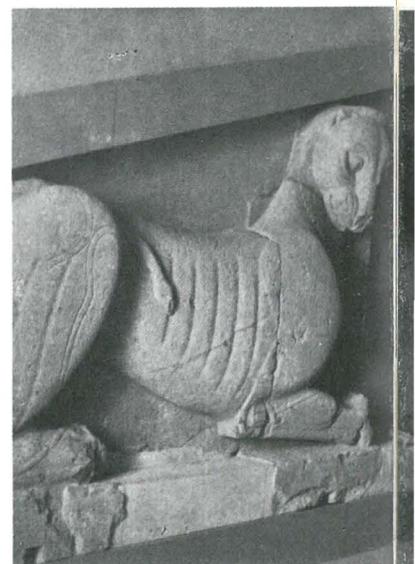
Pendant quelques décades situées autour du commencement du XIX^e siècle, l'art grec avait perdu presque toute influence sur la production artistique et la vie culturelle de l'Européen. Lorsque cet art fut découvert à nouveau par ceux dont les yeux avaient appris à regarder les œuvres des peuples primitifs, ce fut une nouvelle époque de cet art qui sut retenir l'attention de tous : ces débuts décriés comme barbares nous furent conservés dans les sculptures trouvées dans les couches d'éboulements consécutives à l'invasion des Perses, dans les métopes de Sélinonte, dans le fronton de Corfou. Le monde d'Eschyle dont la résurrection fut annoncée avec clairvoyance par Nietzsche fut assimilé par l'Européen cultivé et créateur.

L'archéologie fut de ce fait forcée d'abandonner de vieilles thèses. Contre la supposition primitive d'un art grec parfaitement original ou légèrement influencé par l'Égypte, s'impose de plus en plus l'idée que ses sources doivent être recherchées dans le proche Orient.

L'archéologue Valentin Müller pour la sculpture ⁽¹⁾ et l'archéologue Karl Weickert pour l'architecture ⁽²⁾ donnèrent des indications plus amples. Le fait que le chemin n'a pas seulement directement conduit en Grèce, mais aussi en Sicile, et le rôle joué dans ce dernier cas par l'île de Corfou, je l'examinerai de plus près dans un prochain numéro de *Minotaure* à l'aide des métopes de Sélinonte.

C'est probablement pour la première fois dans la longue chaîne des Renaissances

L'ENSEMBLE DU FRONTON TEL QU'IL A ÉTÉ RECONSTITUÉ DANS UNE SALLE.





UNE GORGONE GÉANTE CONSTITUE LA FIGURE CENTRALE DU FRONTON DE CORFOU (FIN DU VI^e S.) PROVENANT DU TEMPLE D'ARTEMIS DE PALAEPOLIS (MUSÉE DE CORFOU).

Fronton de Corfou

CE QU'IL EST ACTUELLEMENT
AU MUSÉE DE CORFOU.



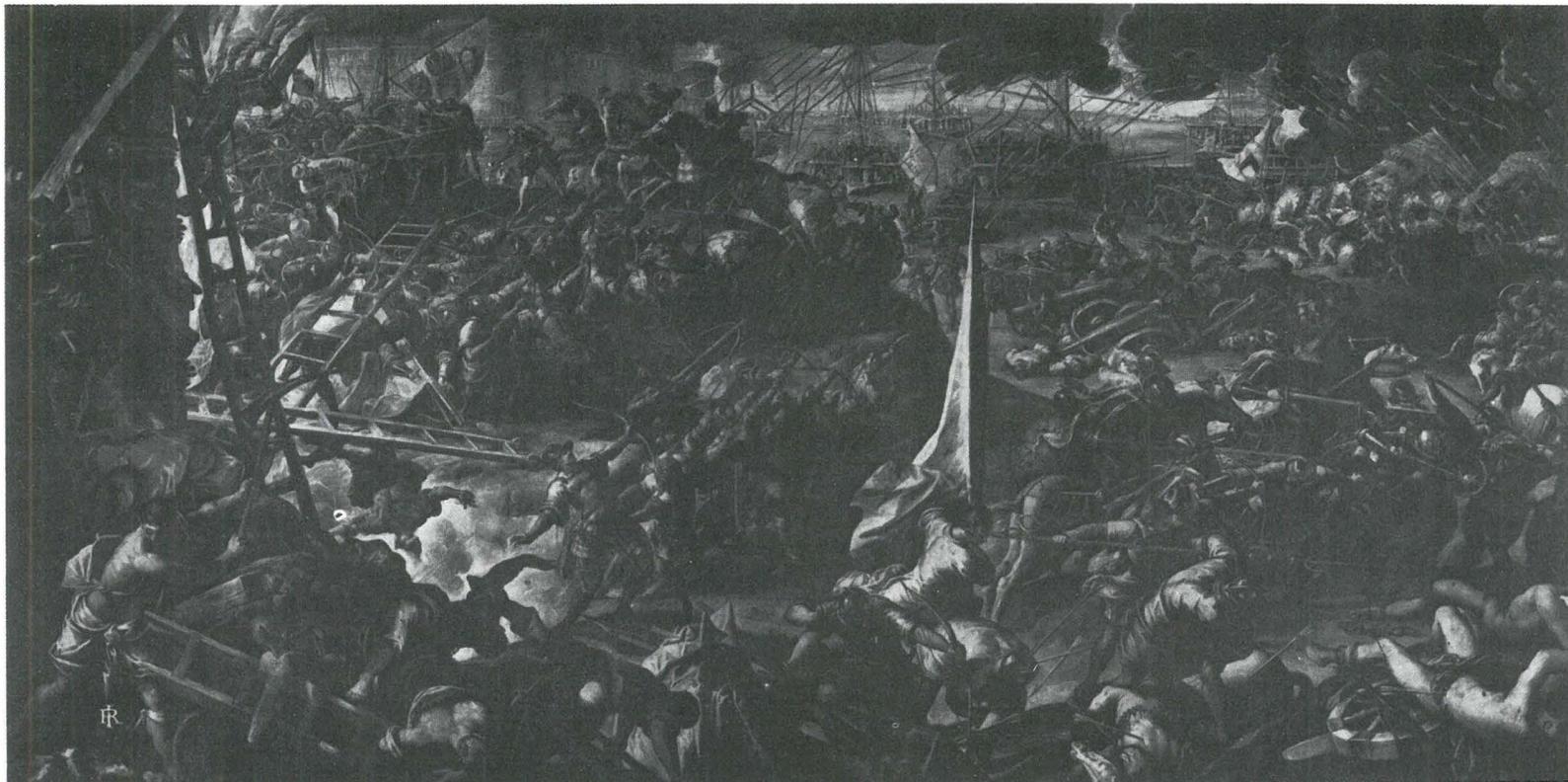
de l'Antiquité que cette plus ancienne époque de l'art grec exerce une influence effective. Son rôle est évidemment le même que d'autres époques ont joué : concrétiser sensiblement des époques spirituelles, aider à les représenter plastiquement. Comme jadis, cette renaissance sera une béquille, un signe de faiblesse pour celui qui s'en sert. Elle se révèle aujourd'hui en ceci qu'on néglige le trait essentiel de l'esprit grec : la méthode dialectique que Héraclite, Platon et Aristote ont si magnifiquement développée. Elle se révèle aussi en cela que presque tous ceux qui ont pris l'initiative de cette plus récente renaissance de l'antiquité se sont dirigés en la dépassant vers la tradition chrétienne du moyen âge et par conséquent vers une réaction parfaitement évidente.

C'est une ironie de l'histoire qui n'a pas besoin de surenchères que précisément en ce moment de débâcle le bolchevisme russe semble se lancer dans la même aventure, agissant dans la méconnaissance totale du fait que les renaissances de l'antiquité au cours de l'histoire chrétienne étaient rattachées au développement de la bourgeoisie : à son origine dans le féodalisme et à sa rechute dans la réaction.

M. R.

(1) VALENTIN MÜLLER : *Frühe Plastik in Griechenland un Kleinasien.*

(2) KARL WEICKERT : *Typen der archaischen Architektur in Griechenland und Kleinasien.*



LE TINTORET. — LA BATAILLE DE ZARA (Palais Ducal, Venise).

REMARQUE SUR LE BAROQUE

par MAX RAPHAËL

A Madame Ilse Leembruggen-Van Lieber.

I

Parler d'un style, c'est renoncer à parler de l'art, car le style n'est guère la physionomie de l'art. C'est également renoncer à caractériser l'époque tant que l'on soutient qu'une époque n'a fourni qu'un seul style. Ce préjugé fait perdre de vue l'évolution dialectique le long de l'histoire, la totalité des rapports qui représentent la richesse dans sa coupe transversale et l'abondance des tensions qui dominent son élévation depuis la base matérielle jusqu'au sommet des idéologies. Brouter les prés de l'art avec d'infimes notions fondamentales ou faire de l'histoire de l'art un chapitre de l'histoire de l'esprit, cela signifie ravir aux faits leur efficacité et les noyer dans un idéalisme stérile. Il convient de remplacer l'enveloppe vaine de ces idées vagues par les faits historiques et par leurs lois réelles que nous ne pouvons découvrir que dans les rapports entre la production matérielle et la production spirituelle.

II

L'art chrétien commença par le ciel ou sur les sentiers menant du ciel à la terre. Les communautés chrétiennes avaient entrepris de découvrir le chemin menant de la terre au ciel avant que les artistes n'aient pensé à représenter les actes de grâce et le salut. L'opposition entre les dogmes principaux de la religion chrétienne et les conditions élémentaires de chaque art était énorme : l'idéalité inconcevable et l'évidence

concrète, l'infini et le fini, l'esprit et le corps, etc. Faire une plastique d'un Christ pendu à la croix ! Avec le baroque commence l'époque où le christianisme fut contraint par les nouvelles conditions économiques et sociales de se matérialiser, d'embrasser le physique et même le physiologique. C'est une erreur d'attribuer aux époques antérieures du catholicisme un dualisme absolu entre le terrestre et le surnaturel ; car Thomas d'Aquin avait déjà formulé la simultanéité de l'immanence et de la transcendance dans la *analogia entis*. Le baroque mena le spiritualisme chrétien, qui avait toujours présenté un caractère érotique à côté de son ascétisme et même dans celui-ci, jusqu'aux plus extrêmes subtilités de la vie sexuelle. Que l'on pense à la *Sainte Thérèse* de Bernini, à la *Léda* de Correggio, etc. Le baroque c'est la matérialisation du Sacré, l'union du spirituel et du sexuel.

III

Le baroque est la synthèse du roman et du gothique. Le roman était une spiritualité objective, le gothique une spiritualité subjective ; le roman accentuait la gravitation terrestre, le gothique l'élan de l'âme vers le divin. Le roman développe la masse et le mur. Le gothique équilibre les mouvements sur les piliers, ne laissant aux murs que le rôle de limites. Enfin le roman c'est la donnée close, tandis que le gothique c'est l'aspiration ouverte. En réalisant, par

un nouvel art, l'incarnation de ces deux tendances réunies, le baroque resta non seulement dans l'idéologie catholique — en opposition à la Renaissance dans laquelle on chercherait vainement ses racines — mais encore il lui fit faire un grand pas vers son achèvement. On ne saurait mieux s'en rendre compte que dans les cathédrales qui réunissent sous la direction de l'architecture la sculpture et la peinture dans le même principe et pour un but identique (sans parler de la musique et de la danse). Dans le style roman le mur, qui est le principe de toute architecture, a été rompu selon des intervalles rythmiques, percé de l'extérieur, pour ainsi dire, par une puissance transcendante afin d'accroître l'évidence de l'existence objective du mur intérieur en révélant partiellement le jeu des forces qui l'habitent. La peinture murale avait la tâche d'accentuer et de hausser jusqu'à la polyphonie cette action transcendante tandis que la sculpture l'accentuait à l'extérieur. Dans le style gothique tous les murs, intérieurs et extérieurs, ont été comme éventrés par une poussée transcendante manifestant de plus des forces obliques d'écartement. Les murs ayant été ainsi ouverts, concentrés dans les piliers, presque supprimés, il s'agissait alors

de leur rendre leur pouvoir de limitation aussi subtilement que possible. C'est ainsi que naquit la peinture sur verre qui réagit doublement sur l'architecture et la formation de l'espace : d'abord en donnant à l'espace une lumière mystique, puis en permettant de représenter l'esprit des forces architecturales comme la vie du Christ et les légendes sacrées. C'est la même action réciproque qu'on peut remarquer dans la plastique des portails gothiques. Dans le baroque le principe transcendant énergétique se transforma plus fortement encore en un principe dynamique ; on eut recours en même temps à une multitude infinie de matériaux. L'architecte travailla avec les extrêmes : le lourd et le léger, la masse pesante et l'illusion de l'infini. Il se servit ici de deux moyens complètement contraires. Tantôt il souligna l'incompatibilité, la discontinuité de ces contraires, en faisant par exemple avancer les profils d'une manière violente et large au-dessus des piliers, de sorte que la cohésion entre le mur et le plafond est entravée. Tantôt il les fondait l'un dans l'autre, de sorte qu'une impression d'immatérialisation infinie se produisait entre le sol et le plafond, de l'architecture à la sculpture, de la sculpture à la peinture ; de la pierre au stuc, du stuc à la cou-



LE TINTORET. — DÉTAIL DE LA BATAILLE DE ZARA (Palais Ducal, Venise).

leur. Cette immatériation donnait à chacun des matériaux la valeur d'un signe relatif à l'absolu.

IV

Toutes les transformations de la religion chrétienne sous la pression des forces de production et de leurs rapports sociaux créèrent une iconographie nouvelle en ajoutant un certain nombre de saints et de cultes (jésuites !) et en donnant un visage de plus en plus matériel aux dogmes existants. A ce point de vue également le baroque et en particulier Tintoretto représenta l'apogée et la perfection de l'art catholique. Qu'était la Cène avant lui ? Un symbole pour les adeptes, une réunion de salut, le moment mélancolique de l'adieu, la tragédie du génie. Seul Tintoretto représenta son vrai contenu : la « transsubstantiation ». Prenons la Cène de l'église San Giorgio Maggiore, à Venise. Comme Tintoretto passe là dans un raccourcissement rapide des corps plastiques et de la richesse de la nature morte du premier plan à l'immatérialité de la lumière ; comme la masse se transforme en vibration, le fini de la figure humaine en infini, comme le corps isolé devient l'univers, comme la matière devient esprit, cela réalise le sujet évangélique bien autrement que la miniature de l'école de Reichenau, que Giotto, que Ghirlandajo et que Vinci, sans quitter les limites de l'art et de la peinture.

Jamais jusqu'alors ni plus tard d'ailleurs les deux puissances contraires que sont la religion surnaturelle et l'art n'avaient trouvé dans le christianisme une semblable coïncidence. Sur presque tous les tableaux religieux, peints par Tintoretto dans sa maturité, la chair devient Esprit et l'Esprit devient chair. Il ne donne pas seulement le mouvement en profondeur qui permet l'immatériation du terrestre à l'aide du raccourcissement et de la perspective colorée, il donne en outre le mouvement autour d'un axe fictif dans la surface du tableau qui fait tourner tous

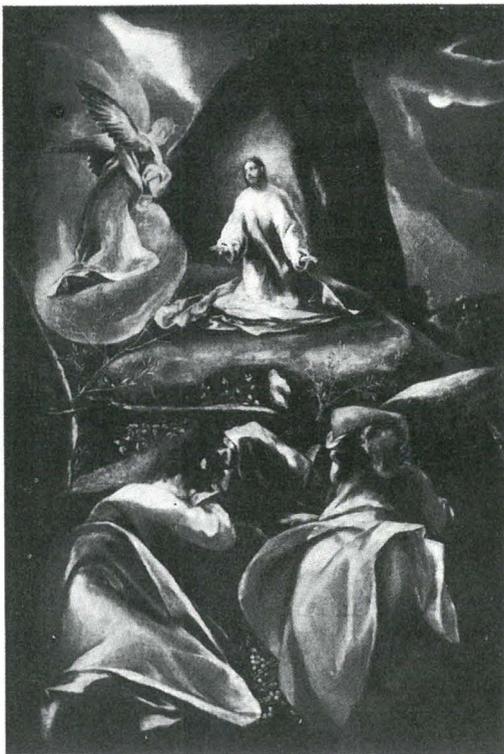
les éléments de l'image selon le processus de la création entre le néant et l'abondance. Jacobo Robusti — non pas Tintoretto mais Tintorone.

V

L'esprit du baroque renfermait un facteur d'opposition et même du ressentiment. Le jésuitisme fut la restauration du catholicisme en opposition aux différentes réformes, de même l'absolutisme royal fut une hypertrophie de la féodalité du moyen âge en opposition au capitalisme des villes qui croissait depuis le début de la Renaissance. Cet antagonisme entre les gros paysans et les capitalistes créa une double couche de prolétaires, une chez les paysans et une chez les travailleurs de ville, ce qui explique la grande peinture de Le Nain. L'art de cette époque pleine de discorde ne pouvait pas présenter un visage uniforme. Le baroque et le classicisme progressèrent longtemps en ligne parallèle et se croisèrent souvent dans leurs fonctions sociales, par exemple le catholicisme (baroque) fit construire des églises du style classique. L'histoire n'est pas un relief que l'on peut déchiffrer de gauche à droite ; elle est une sculpture autour de laquelle il faut tourner et qui montre à chaque pas un aspect entièrement nouveau. Je ne voudrais relever qu'un seul contraste parmi tant d'autres : Rubens-Rembrandt.

Chez Rubens certains éléments de race ont contribué à donner à la transformation en chair de l'esprit catholique les traits d'une bacchanale quasi païenne. Rembrandt, par contre, a essayé de surmonter le dualisme protestant entre Dieu et le monde à la façon panenthéiste de Spinoza, c'est-à-dire qu'il a comme base de son art une unité non protestante, anti-protestante, mystique au sens cosmique. Il est intéressant du point de vue sociologique de constater que le mou-

vement catholique qui ne quitte pas la tradition va plus loin dans la réalisation matérielle que le courant mys-



GRECO. — JÉSUS AU JARDIN DES OLIVIERS (Lille).



POUSSIN. — L'ANNONCIATION (Musée de Chantilly).



LE TINTORET. — LE PARADIS (fragment) (Palais Ducal, Venise).



LE TINTORET. — LA CÈNE (San Giorgio Maggiore, Venise).



RUBENS. — MINERVE ET HERCULE REPOUSSENT MARS PRÊT A TUER UNE FEMME (Dessin du Louvre).

tique-panenthéiste né du protestantisme même. Rubens est plus concret que Rembrandt. D'autre part celui-ci a formé une conception nouvelle de l'infini voisine de celle de Newton et de Leibniz : le mouvement de différences infiniment petites à l'intérieur d'une constante finie ; dans ses tableaux toutes les oppositions sont progressives, continues ; le mouvement est comme une oscillation infinie contenue dans un espace limité. Ceci est le contraire d'un mouvement vers un but transcendant par des lignes droites qui s'approchent de deux côtés opposés, du côté terrestre et du côté surnaturel, et qui ne peuvent s'unir que par la grâce et dans l'éternité (Greco). Nous ne pouvons pas encore pénétrer le rapport compliqué qui existe entre l'évolution et la réaction au sein de la tradition catholique comme de la réforme protestante et de l'une à l'autre.

VI

Ce n'est pas en France que le baroque est né, ce n'est pas en France qu'il faut chercher ses manifestations extrêmes. Cependant ce fut un Français, Nicolas Poussin, qui a réuni en un tout fort et cohérent la plupart des germes fertiles de l'époque, quelque opposés qu'ils aient été : l'héritage grec et l'héritage chrétien, le mouvement dynamique et le calme statique, l'abondance méridionale et la rigueur nordique, la sensualité et la spiritualité, la profondeur tragique et la bacchanale panenthéiste. C'est la méthode dia-

lectique de Poussin, qui fut la source de sa vigueur ; grâce à ce moyen il pouvait donner à l'irrationnel une forme rationnelle et assurer le secret de l'abîme et des « Mères » à la clarté rationnelle. Ainsi il est monté degré par degré jusqu'à créer, avec un pied dans le ciel et un pied chez les dieux de l'enfer, ce dernier tableau sans égal dans toute l'histoire de la peinture du baroque : *Apollon et Daphné*. Il est le héros le plus tranquille de cette époque larmoyante. Il l'a transmise jusqu'aux temps modernes. Le fait que cette tâche incombait à la peinture et à un homme qui avait renoncé à sa patrie pour « la ville éternelle », est une ironie de l'histoire présageant l'avenir.

Le baroque se termine par le rococo. *L'Embarquement pour Cythère* et le *Gilles* de Watteau sont la fin des idées chrétiennes, l'une comme comédie, l'autre comme tragédie. Ces œuvres représentent l'apogée de la matérialisation de la spiritualité chrétienne. Dieu et les anges célestes sont devenus des jardins, des érotiques, de la soie et du satin. Watteau porte en lui-même déjà son contraire ; il est même en face de lui : Chardin, le premier (depuis Le Nain), pressent un art prolétarien ; il est un Marat de la peinture. D'après lui, l'art chrétien n'est plus que du romantisme, un atavisme stérile. L'art sans l'intermédiaire de la mythologie est devenu un fait. L'esprit humain se développe en athéisme, c'est-à-dire au matérialisme dialectique.