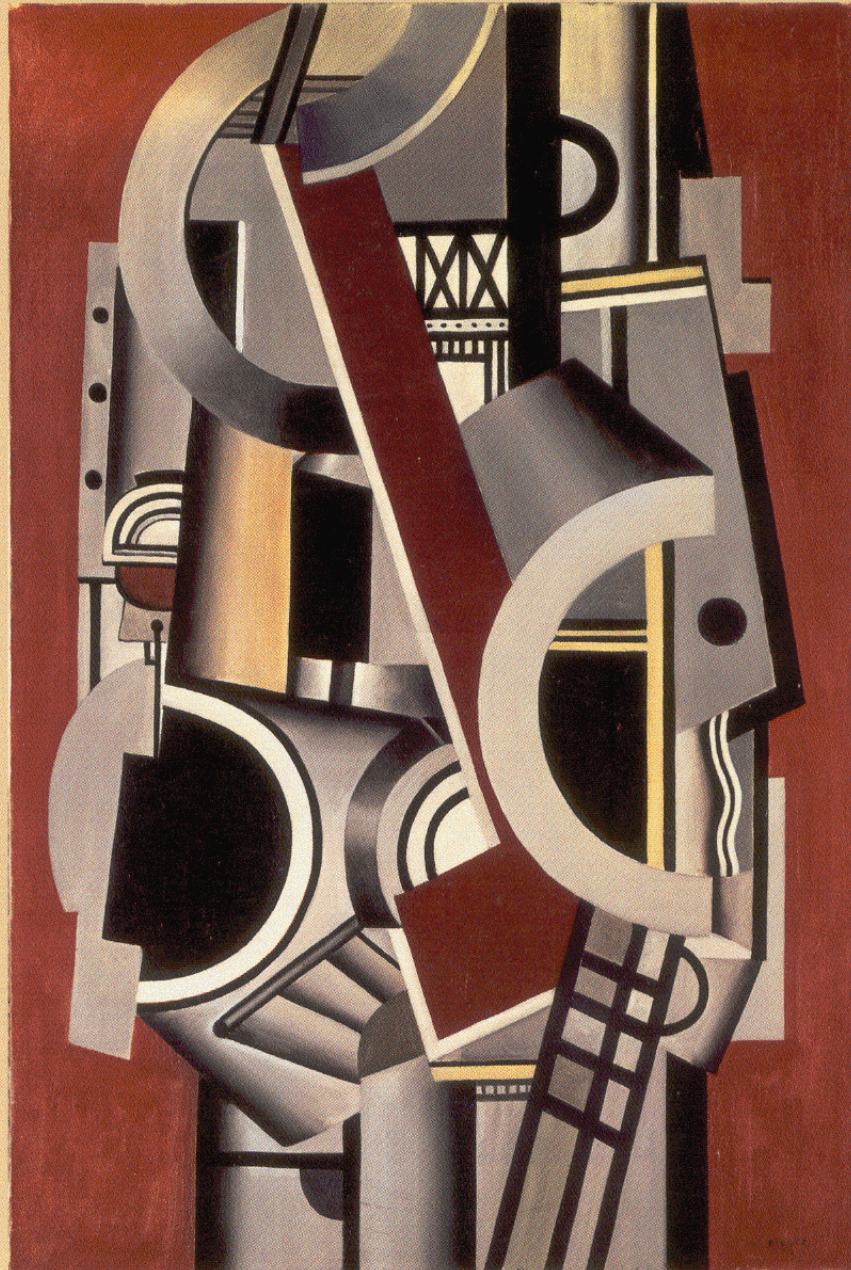


musée des arts et métiers
La revue

Numéro spécial

Octobre 2006 | 18 euros



Les peintres et la technique
Regards croisés

Sommaire

Éditorial

Daniel Thoulouze

4

Prologue

Cinq regards sur la technique

6

Première partie

La technique rencontre le peintre

Introduction

Alain Mercier

16



Un exemple d'étude de laboratoire : *La Belle Jardinière*

Avec *La Belle Jardinière*, Raphaël a laissé une œuvre qui compte parmi

les trésors de la Renaissance italienne. En mai 2005, l'équipe du Centre de recherche et de restauration des musées de France radiographie le célèbre tableau. Une analyse « non destructive » mais très indiscreète...

Bruno Mottin

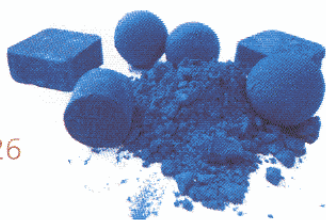
18

Le bleu outremer : invention(s) d'un pigment

Couleur rare et délicate, le bleu a toujours fasciné les peintres. Au début du XIX^e siècle, les chimistes cherchent un substitut artificiel au très coûteux lapis-lazuli. C'est l'aventure industrielle de Jean Baptiste Guimet.

Daisy Bonnard

26

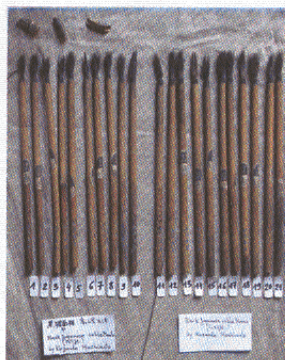


La palette du rêve

Expression artistique ancestrale et onirique, la peinture aborigène accorde aux pigments une place essentielle. Qu'elles soient naturelles ou artificielles, les couleurs participent pleinement au message religieux de l'œuvre, grâce aux langages subtils d'une palette savamment codifiée.

Stéphane Jacob et Christian Leroy

36



Les secrets de Foujita

Dès son arrivée à Paris, en 1913, Tsugouharu Foujita cherche à comprendre la peinture occidentale tout en conservant techniques, matériaux et matériels de son Japon natal. De récents travaux ont révélé quelques secrets d'atelier de ce créateur original et atypique.

Géraldine Guillaume-Chavannes

48

Deuxième partie

Le peintre rencontre la technique

Introduction

Alain Mercier

54



Babel en construction

Symbole de la démesure des hommes, la tour de Babel a suscité de multiples représentations dans la peinture ancienne. Celle, notamment, des Flamands. Au-delà de leur contexte biblique et de leur beauté artistique, ces œuvres nous laissent entrevoir aussi les instruments, outils et techniques de construction à l'aube de la Renaissance.

Madeleine Pinault Sørensen

56



Turner et l'ère industrielle

À bon droit, Turner est aujourd'hui tenu pour l'un des maîtres les plus novateurs et les plus sensibles de la période romantique. De cette révolution industrielle qui a touché de plein fouet l'Angleterre de ses origines, il a su dire mieux que personne la beauté, la menace, la grandeur...

William S. Rodner

64

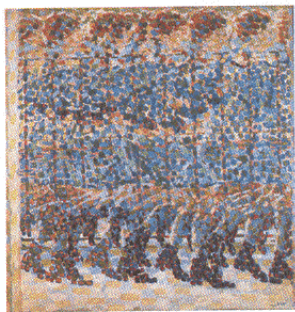
Numéro 46/47 - octobre 2006



Les peintres et la guerre moderne

La Première Guerre mondiale marque l'irruption brutale de la modernité dans le quotidien du soldat. Souvent animés d'un talent hors pair, les peintres du front observent et transfigurent l'émergence des techniques nouvelles dans la boue des tranchées. Voyage au bout de la nuit...

Jean-François Robichon 72



La machine libératrice et le futurisme

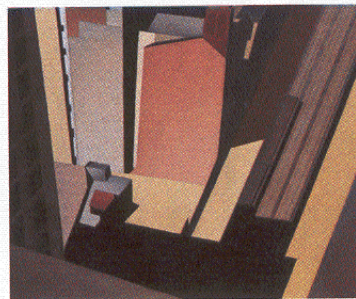
Courant pictural, architectural et littéraire, le futurisme exprime avec force et bruit, au début du xx^e siècle, l'importance du dynamisme, du mouvement, de la vitesse. Comment s'étonner dès lors que la machine mythifiée prenne tant de place dans la peinture futuriste ?

Maryvonne Perrot 82

Les vorticistes et la machine

En 1914, un nouveau courant pictural, le vorticisme, est créé en Angleterre par Lewis et Pound. Vitesse et mouvement jouent un rôle central dans cette expression tourbillonnante et disloquée du vortex.

Roberto Baronti Marchiò 92



Charles Sheeler et la peinture

C'est un peintre qui photographie. C'est un photographe qui peint. C'est un Américain parmi les gratte-ciel et les usines qui raconte en couleurs et en lignes pures le lyrisme métaphysique du monde moderne...

Alain Mercier 102



François Bricq, les arcanes du reflet

Avions, voitures et trains abondent dans l'œuvre de François Bricq. Découverte de cet artiste hyperréaliste qui a ouvert à *La Revue* les portes de son atelier.

Alain Mercier 123

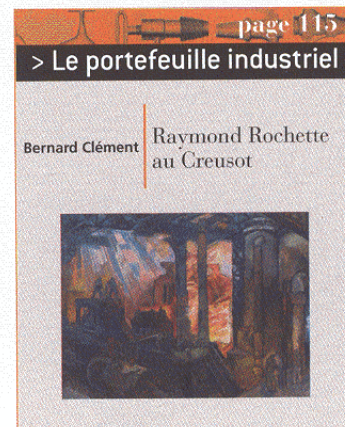
Robert Alan Pentelovitch

Établi à New York, Robert Alan Pentelovitch puise son inspiration dans la mécanique, l'industrie et la technologie. Ses compositions colorées aux perspectives déformées offrent une vision originale et onirique de l'objet technique.



Entretien avec Alain Mercier

130



Une plume, un objet

Le Chant des sirènes

Jacques Dupin 136

Actualités

138



C'est en Angleterre, à la fin de la Belle Époque, que naît le vorticisme. S'il prend en compte l'« évidence » de la machine et son expression métonymique – le tourbillon du *vortex* –, ce courant pictural se démarque bien vite du futurisme. Se gardant en effet de sublimer la technique, il y voit un facteur de laideur et de déshumanisation, cependant propice à l'émergence d'un art moderne.

Les vorticistes et la machine

Roberto Baronti Marchiò,
professeur associé
de littérature anglaise,
université de Cassino.
Martine Azen,
traductrice.

En cabochon :
Jacob Epstein, *Rock Drill*,
1913-1914, bronze et plâtre.

En page de droite :
Percy Wyndham Lewis,
Kermesse, 1912, gouache,
aquarelle, crayon et encre
sur papier. Yale Center for
British Art, Paul Mellon Fund.

En 1914, un mouvement anglais d'avant-garde naît de la rencontre entre futurisme, culture anglo-saxonne¹ et autres influences qui vont du cubisme à l'abstraction de Kandinsky. Ce mouvement – le vorticisme – est créé par Wyndham Lewis et Ezra Pound et annoncé dans le premier numéro de la revue *Blast*².

Le terme *vorticisme* est créé par Pound qui pense que le vortex a une connotation urbaine de dérivation futuriste. Si Marinetti définit Londres comme étant « the most futurist city in Europe »³, Pound écrit en 1913 que la capitale anglaise est un « vortex qui puise sa force dans les périphéries »⁴ : le vortex est le symbole de l'intense activité de la ville avec ses autobus, ses trams, ses trains et ses enseignes. Il représente le point de rencontre entre l'énergie qui se trouve dans la ville, dans l'esprit ou dans l'art moderne ; et il ressemble fort à « l'irrésistible vortex de la modernisation » d'Umberto Boccioni⁵.

Au début, les artistes anglais s'intéressent beaucoup aux principes et aux thèmes futuristes : en effet, le vocabulaire lié à la science et à la technique fait tout de suite son apparition dans leurs textes théoriques, leurs œuvres littéraires et leurs tableaux. Pound utilise dès 1911 des métaphores technico-scientifiques qui ont une matrice futuriste et qui se réfèrent fréquem-

ment au mouvement, à l'électricité et à l'énergie. Dans ses essais, Pound affirme que le vortex est une image douée d'énergie, « quelque chose qui se rapproche de l'électricité ou de la radioactivité, une force qui trans-fère, qui soude et qui unit »⁶ ; il parle d'images qui « régissent la connaissance comme un interrupteur commande un circuit électrique », de mots « chargés d'une force comparable à de l'électricité, ou plutôt, irradiant une force depuis leur apex – tantôt rayonnante, tantôt absorbante⁷. »

Dans les premiers temps, Lewis ne manifeste pas non plus d'hostilité envers les futuristes. On trouve en effet des traces de leur influence dans quelques tableaux de l'artiste – *Kermesse* (1912), *Abstract Design* (1912), *Timon of Athens* (1912-1913) – qui révèlent un certain dynamisme futuriste. L'influence des futuristes apparaît surtout dans des articles de Lewis : dans des énoncés caractéristiques, l'artiste évoque la sensibilité moderne et les nouveaux horizons urbains qui se définissent, annonçant ainsi la naissance d'un groupe d'artistes anglais passionnés par l'ère de la machine : « Toute la peinture révolutionnaire actuelle a en commun les reflets austères de l'acier et de la pierre dans l'esprit de l'artiste ; une aspiration à la stabilité, alors même qu'une machine est construite pour voler ou pour tuer⁸. »

De même, dans les manifestes publiés par *Blast*, le





Les vorticistes et la machine

David Bomberg,
The Ballerina, 1913,
huile sur toile.
Collection particulière.

1. Entre 1910 et 1914, Marinetti et les futuristes vont souvent en Grande-Bretagne où ils donnent une série de conférences, publient leurs principaux manifestes, organisent des expositions (mars 1912, avril et octobre 1913, avril 1914), des soirées futuristes et des concerts de bruits entonnés au London Coliseum et à l'Albert Hall (12 et 15 juin 1914).

2. Il n'y aura que deux numéros de *Blast* publiés respectivement le 20 juin 1914 et le 2 juillet 1915. Le mouvement du vorticisme regroupe des personnalités venues d'horizons différents ; des peintres : W. Lewis, L. Atkinson, C. Hamilton, W. Roberts, E. Wadsworth, J. Dismorr, H. Saunders ; des sculpteurs : H. Gaudier-Brzeska, J. Epstein ; des écrivains : E.L. Pound, F.M. Ford, R. Aldington, R. West ; des photographes : M. Arbuthnot, L.A. Coburn.

3. Déclaration parue dans un entretien publié dans le *Daily Mail* du 6 mai 1914.

4. Ezra Loomis Pound, « Through Alien Eyes », *The New Age*, vol. XII, n° 13, 30 janvier 1913, p. 300.

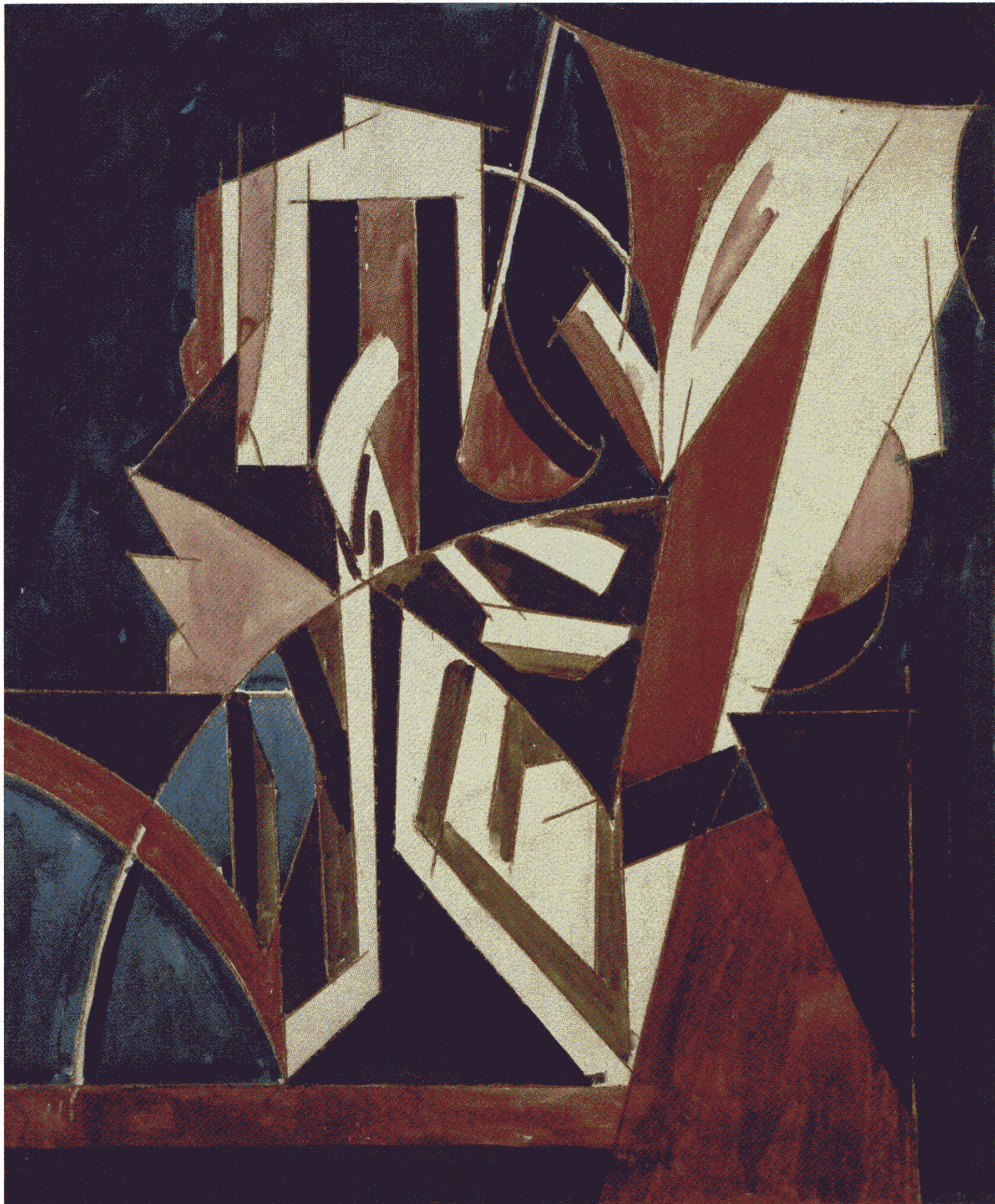
5. Umberto Boccioni, « Pittura e scultura futurista » (1914), dans *Gli Scritti Editi e Inediti*, a cura di Z. Birilli, Milan, Feltrinelli, 1971, p. 176.

6. Ezra Loomis Pound, « The Serious Artist » (octobre 1913), *Literary Essays of Ezra Pound*, Londres, Faber and Faber, 1985, p. 49.

7. Ezra Loomis Pound, « I Gather the Limbs of Osiris », *The New Age*, décembre 1911-février 1912, cité dans *Ezra Loomis Pound, Selected Prose 1909-1965*, William Cookson (éd.), Londres, Faber, 1973, p. 34.

8. Wyndham Lewis, « The Cubist Room », 1913, Walter Michel et C.J. Fox (dir.), *Wyndham Lewis on Art*, Londres, Thames and Hudson, 1969, p. 57.

9. *Blast*, n° 1, p. 23-24.



→ paysage urbain qui est évoqué se réfère à l'imaginaire mécanique et technologique que les futuristes apprécient tant. En effet, les vorticistes sont convaincus qu'il est temps que l'art anglais tienne compte du présent, comprenne qu'il existe une immense quantité de sujets modernes qui attendent d'être explorés et analysés. Dans le manifeste *Blast and Bless*, la technologie est exaltée et l'Angleterre est bénie comme une « machine industrielle insulaire, une usine pyramidale, qui culmine

à Shetland en se déversant dans la mer »⁹. Son industrialisation, ses navires, ses « ports, ses machines infatigables dans des bassins vides, ses dragues semblables à de gros insectes, ses grues monotones, ses gares, ses phares » sont bénis. L'intérêt que l'on manifeste pour les environnements industrialisés et la bruyante ville-chantier est évident dans de nombreuses œuvres vorticistes comme celles d'Edward Wadsworth, *Vorticist Composition*, *Fustian Town*, *Rotterdam*, *Harbour of*

Flushing (vers 1914), *Newcastle* (1913) ; de Wyndham Lewis, *Red Duet* (1914), *Crowd* (1914-1915) ; d'Helen Saunders, *Atlantic City* (1915), *Island of Laputa* (1915).

Ainsi donc, le mythe moderne de la mécanique et de la technologie est au centre de l'imaginaire vorticiste et à la base de la théorie esthétique de ces artistes anglais. Lewis pense que l'artiste qui veut être l'expression de son temps doit englober dans son art ce nouveau registre de formes mécaniques, car « sous la forme de machines, d'usines, de nouveaux bâtiments plus vastes, de ponts et de chantiers, nous avons tout cela, naturellement, autour de nous¹⁰. » Il le rappelle des années plus tard : « Je considérais le monde des machines aussi réel à nos yeux, voire davantage, que les formes de la nature, comme les arbres, les feuilles, etc., et il m'apparaissait que ces formes-machines avaient autant le droit d'exister sur nos toiles¹¹. »

Vorticistes et futuristes

Toutefois, cette convergence avec les futuristes prend fin en novembre 1913 lorsque le philosophe anglais Thomas Earnest Hulme, à son retour de Berlin, prône une esthétique abstraite, antivitaliste et géométrique. Les vorticistes prennent alors leurs distances vis-à-vis de cette adoration futuriste pour la machine.

Tout d'abord, le fait qu'ils aient une vision différente de la machine résulte du fait qu'il existe en Angleterre un degré de développement industriel bien différent. Les artistes n'y considèrent plus la machine comme une nouveauté. La culture italienne qui se développe dans un pays encore lié à l'agriculture trouve normal de mythifier la technologie et la machine. En revanche, la culture anglaise se trouve dans un état de développement industriel plus avancé et son rapport à la modernisation dans son ensemble est donc autre. Aussi est-elle méfiante à l'égard de cette adoration futuriste pour la machine et bien moins prédisposée à s'enticher de ce phénomène industriel et technologique. Comme Lewis l'écrit quelques années plus tard : « [le vorticisme] n'était pas épris des machines, contrairement aux Italiens. Il les considérait comme des évidences : exactement comme nous prenons les arbres, les collines, les rivières, les gisements de charbon, les puits de pétrole, les arbres à caoutchouc pour des évidences. C'était un *credo* stoïcien : ce n'était pas un *sentiment spirituel*¹². »

Ensuite, les vorticistes n'apprécient pas la nature passionnelle des futuristes, le fait qu'ils se laissent aller à un flot de mots et d'images. Leur enthousiasme pour le futur et pour le mythe de la machine est condamné en tant qu'hérésie romantique et fruit de l'« extraordinaire immaturité des Latins à l'égard des inventions mécaniques, des avions, des machines, etc. », dans la conviction que

« c'est l'Angleterre qui a véritablement inventé cette civilisation que le Signor Marinetti nous vante¹³. »

Lewis critique les futuristes qui représentent une réalité mécanique littérale. Les tableaux futuristes « avec leur choix minutieux d'omnibus, de voitures, d'êtres vivants, d'avions, etc., [...] étaient trop pittoresques, mélodramatiques et spectaculaires, en plus d'être indigestes et naturalistes à l'excès¹⁴. »

Les vorticistes, eux, considèrent que la machine est une source de formes décidément nouvelles, de lignes rigides et géométriques ; elle est le modèle qu'il faut représenter plutôt qu'imiter. C'est pourquoi on retrouve dans leurs tableaux des formes qui évoquent des pistons, des engrenages, des axes et des barres qui articulent souvent leur structure. Les vorticistes veulent créer des formes et des structures ayant une organisation analogue à celle que possède une machine ou un moteur ; ils recherchent des formes géométriques qui suivent des règles de synthèse et de nécessité.

Aux yeux des vorticistes, le plus grave dans le futurisme, c'est que le formalisme, la technique et la précision l'indiffèrent. Pound et Lewis critiquent violemment le mouvement italien qui manque de forme, le →

10. *Blast*, n° 1, p. 39-40.

11. Wyndham Lewis, « The 1956 Retrospective at the Tate Gallery », 1956, *Wyndham Lewis on Art, op. cit.*, p. 452.

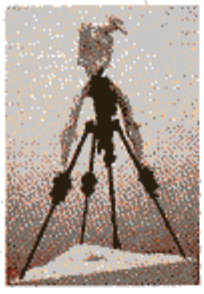
12. Wyndham Lewis, « The Skeleton in the Cupboard Speaks », 1924, *Wyndham Lewis on Art, op. cit.*, p. 341.

13. Wyndham Lewis, « Automobilmism », *The New Weekly*, 20 juin 1914, p. 13.

14. Wyndham Lewis, « The Melodrama of Modernity », *Blast*, n° 1, p. 144.



Edward Alexander Wadsworth, *Fustian Town / Hebden Bridge*, 1914, gravure sur bois. Leeds Museums and Galleries.



Les vorticistes et la machine



Edward Alexander Wadsworth, *Vorticist Composition*, vers 1918, gravure sur bois. Victoria and Albert Museum, Londres.

→ rabaisent et le définissent comme « an accelerated sort of impressionism ».

Ils pensent en effet que le dynamisme futuriste lié à la machine mène au chaos et au désordre, tandis que les vorticistes privilégient la rigueur, la précision, la solidité et la stabilité de l'image seule : « L'artiste observait la machine, de l'extérieur. Mais il n'observait pas la machine d'un point de vue impressionniste : il n'essayait pas de la représenter dans un mouvement brutal. Car représenter une machine dans un mouvement brutal conduit à une tache, ou à un kaléidoscope. Et la tache était aussi insupportable pour un vorticiste que le vide

est pour la nature. Une machine animée d'un mouvement brutal cesse de ressembler à une machine. Elle peut ressembler à une rose ou à une éponge. Car lors d'un déplacement assez brutal, les choses les plus dures prennent l'apparence des plus douces. Si on la faisait tourner suffisamment vite, une statue taillée dans le basalte deviendrait plus fluide que de la chair. La véritable essence de la machine – dure, froide, mécanique et statique – est alors perdue. Or ce sont ces attributs que le vorticisme affectionnait particulièrement¹⁵. »

D'où l'appel à rechercher la discipline, l'ordre, la rigueur formelle¹⁶ avec lesquels les vorticistes tentent de museler le dynamisme futuriste. Pour eux – probablement sous l'influence de T. E. Hulme qui prône un art géométrique aux lignes pures, nettes et mécaniques – la machine suggère la dureté, la précision, la fonctionnalité et l'austérité qui s'exercent en un art plus abstrait, simplifié et plus rigoureux : « En théorie, "ingénieur" et "artiste" devraient être des termes interchangeables, ou du moins, l'un devrait impliquer l'autre¹⁷. »

Les vorticistes ne font pas de sentimentalisme à propos de la machine ; ils apprécient son esprit statique, *hard and cold*. Il ne faut pas l'imiter de façon réaliste mais rechercher sa forme conceptuelle, restituer son principe organisateur et normatif, son énergie comprimée, ses capacités à exécuter une fonction de façon précise et efficace sans aucune caractéristique émotive.

La géométrisation des formes organiques

Tous ces éléments produisent un style plus statique, aux formes bien découpées, aux images précises, où le dynamisme est limité dans une répartition analytique de l'espace qui n'accorde rien à l'émotion. Cette recherche de formes mécaniques purement fonctionnelles fait que, pour la première fois, l'art anglais se rapproche de l'art abstrait. Quand *Blast* explique que « Les machines sont le plus grand moyen d'expression qui soit sur Terre [et qu'] en conséquence, elles balayent d'un revers de main la doctrine étroite et pointilleuse du réalisme »¹⁸, la revue indique que la machine aide de façon significative le vorticisme lors de sa lutte pour l'évolution d'un langage qui traduise le monde contemporain.

Même si aucun vorticiste ne conçoit un art totalement abstrait, ce mouvement a comme objectif de remplacer la représentation réaliste de la modernisation par une proposition bien différente, plus riche et plus allusive, qui se réfère aux formes de la vie urbaine et mécanique du xx^e siècle. Les vorticistes n'analysent pas des formes mécaniques reconnaissables mais ils subliment la machine ; ils en font un archétype moderne englobant la force, la précision, la fonctionnalité

Les vorticistes et la machine

Frederick Etchells,
The Comedian, crayon
et encre. Victoria
and Albert Museum,
Londres.



15. Wyndham Lewis,
« The Skeleton in the
Cupboard Speaks »,
op. cit., p. 341.

16. Dans ce rapport entre
la machine et l'art moderne,
les positions sont moins
divergentes qu'on ne le pense.
Marinetti affirme lors d'une
conférence à la Sorbonne, à
Paris : « la machine donne des
leçons d'ordre, de discipline,
de force, de précision et
de continuité... par machine,
j'entends, sortir de toute
langueur, clair-obscur, fumeux,
indécis, imprécis, mal fait,
négligence, tristesse, nostalgie,
pour retrouver l'ordre, la
précision, la volonté, c'est le
strict nécessaire, l'essentiel,
la synthèse. » Filippo Tomasso
Marinetti, « Il Futurismo
mondiale-Conferenza di
Marinetti alla Sorbonna »,
L'Imper, 1924.

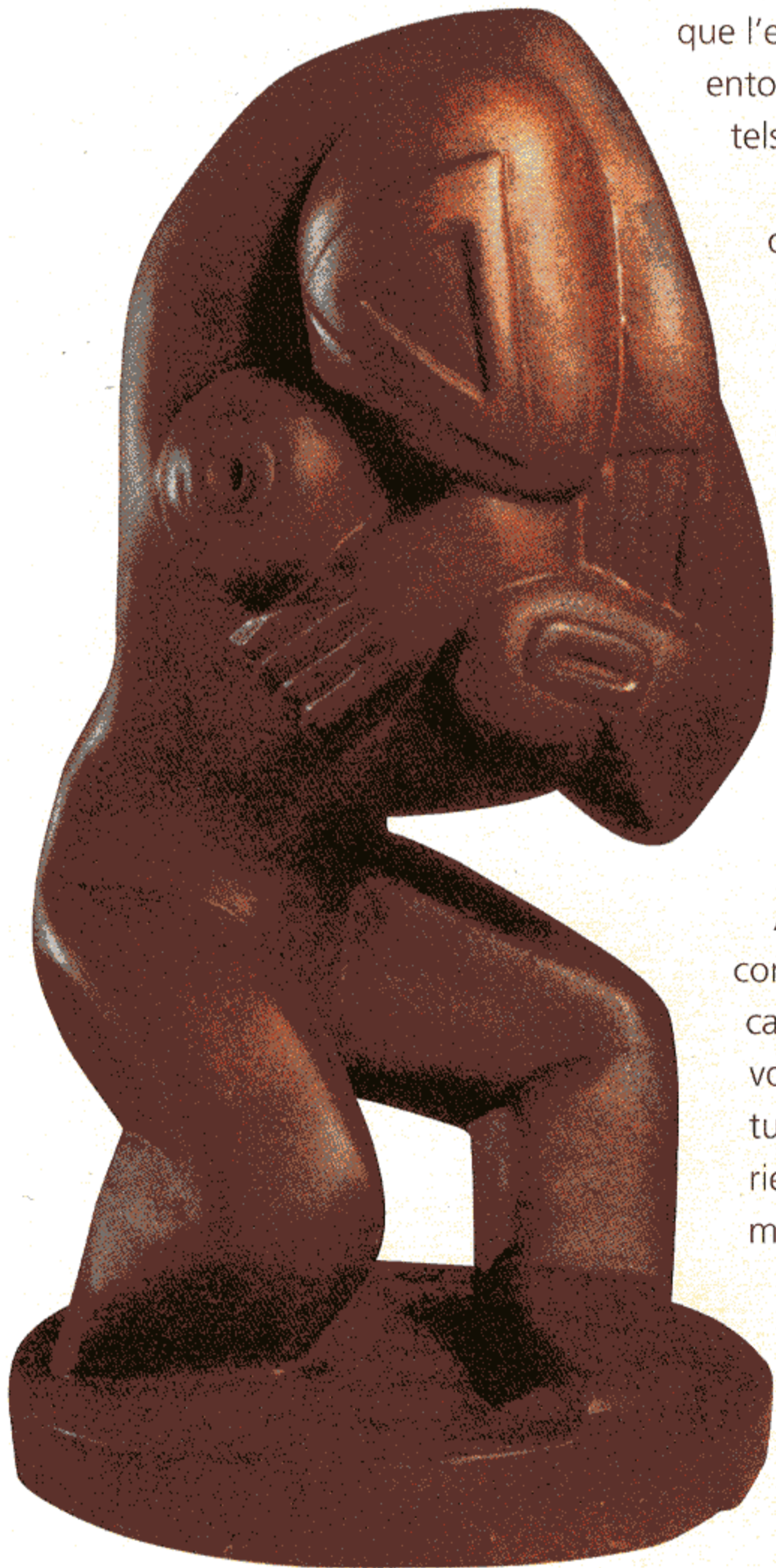
17. Wyndham Lewis,
« Vorteces and Notes »,
Blast, n° 1, p.135.

18. Wyndham Lewis,
Blast, n° 1, p. 39.

→



Les vorticistes et la machine



Henry Gaudier-Brzeska, *Red Stone Dancer*, pierre rouge de Mansfield, vers 1913. Tate Gallery, Londres.

Percy Wyndham Lewis, *The Vorticist*, 1912, aquarelle, encre et craie. Southampton City Art Gallery, Hampshire.

L'homme et l'artiste doivent s'en inspirer afin que l'essence de l'ère des machines qui les entoure soit définie dans les domaines tels que la peinture et la sculpture.

Par conséquent, les vorticistes considèrent la machine et la technologie avec un certain détachement ; il s'agit de la manifestation d'une aliénation profonde de la nature qui caractérise la modernisation, de l'expression d'une exigence anti-humaniste : « Toutes les émotions pures et franches reposent sur un facteur d'étrangeté, de surprise et de détachement primaire.

» La déshumanisation est le principal diagnostic du monde moderne¹⁹. »

Au-delà du fait qu'ils adhèrent sans condition aux aspects les plus significatifs de la civilisation industrielle, les vorticistes – contrairement aux futuristes – sont tout de même désorientés par certains phénomènes du monde contemporain. Ils ne veulent pas attribuer de lumière artistique à la grisaille des ateliers ou bien sanctifier l'aliénation du travailleur à la machine. Ils exaltent l'*ugliness* de la modernisation ; même s'ils sont convaincus que le milieu urbain est un endroit indiscutable où l'avant-garde

exprime sa vocation et peut procéder à des expérimentations, ils enregistrent ses aspects négatifs et aliénants, et ne manifestent aucune nostalgie contemplative pour l'époque pré-industrielle.

L'intervention d'éléments mécaniques et technologiques n'est donc pas due à une exaltation futuriste optimiste. Bien au contraire, elle mène à la déshumanisation dans la mesure où l'art vorticiste montre une réalité mécanisée, « abstraite », qui induit une occultation volontaire de la vie quotidienne et l'élimination de toute référence à la nature. Comme l'écrit Lewis : « LE CORPS HUMAIN PHYSIQUE DEVIENT MOINS IMPORTANT CHAQUE JOUR. Aujourd'hui, littéralement, IL EXISTE beaucoup moins²⁰. »

Bouleversant l'adoration futuriste pour la machine, la transformant en un mythe négatif, la déshumanisation – l'antivitalisme que comporte la machine – est indispensable à la naissance d'un art vraiment moderne car la laideur, la vulgarité et la folie du monde moderne

sont justement la cause d'une telle aliénation. Voilà les caractéristiques qui donnent à l'artiste vorticiste une nouvelle source d'inspiration, à condition qu'il se détache de ce spectacle, qu'il en soit écœuré ; à condition qu'il éprouve « un désir d'austérité et de dénuement, un penchant pour la structure, contre le désordre et la confusion de la nature et des choses naturelles²¹. »

De nombreuses œuvres vorticistes (*The Comedian*, de Frederick Etchells, par exemple ; ou *Portrait of an Englishwoman* [1914], de Wyndham Lewis) montrent que les formes interagissent avec le milieu environnant et subissent un processus profond de réduction dans un sens géométrique et mécanique où l'accent est mis sur des formes essentielles, libérées de détails superflus, sur des formes franchement austères dont les contours sont nets et bien découpés.

On retrouve cette géométrisation des formes organiques dans l'œuvre du sculpteur Henry Gaudier-Brzeska qui révèle, dans *Red Stone Dancer* (1915), un corps humain extrêmement simplifié où les formes triangulaires alternent avec les formes circulaires pour communiquer une impression de vitalité et une énergie potentielle, tout en conservant un équilibre parfait entre les formes géométriques et la structure humaine.

Les formes présentes dans les tableaux vorticistes de Lewis (par exemple dans *Two Mechanics* [1912], *The Courtesan* [1912], *The Vorticist* [1912]) révèlent des



19. Wyndham Lewis, « Vortices and Notes », *Blast*, n° 1, p.141.

20. *Ibid.*

21. Thomas Earnest Hulme, *Speculations*, Londres, Kegan Paul, 1936, p. 96.

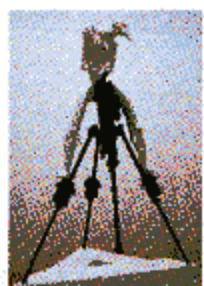


Edward Alexander Wadsworth, *Abstract Composition*, 1915, huile sur toile. Collection particulière.

êtres dont les traits primitifs montrent que l'homme moderne est réduit à l'état de chose. Ce sont des hommes sans aucune personnalité, mécanisés, qui ont des formes géométriques débordant d'une énergie comprimée qui les réduit quasiment à l'état d'objets aux caractéristiques mécaniques. Il s'agit d'automates qui paraissent n'avoir ni conscience ni volonté ; qui sont le reflet d'un milieu mécanique aliénant où le progrès technologique exerce une force sombre qui fait que l'homme

moderne est meilleur mais en même temps prisonnier.

De même, le milieu urbain et industriel est présenté de façon métaphorique et ne garde avec le monde visible qu'un rapport indirect. C'est le cas de l'abstraction presque totale de *Caprice* (1914), *Enclosure* (1915) et *Abstract Composition* (1915) de Wadsworth, ou bien *Composition* (1913), *Slow Attack* (1914), *Red Duet* (1914) et *Crowd* (1914) de Lewis, qui se caractérisent par des lignes rigoureusement géométriques, des formes →

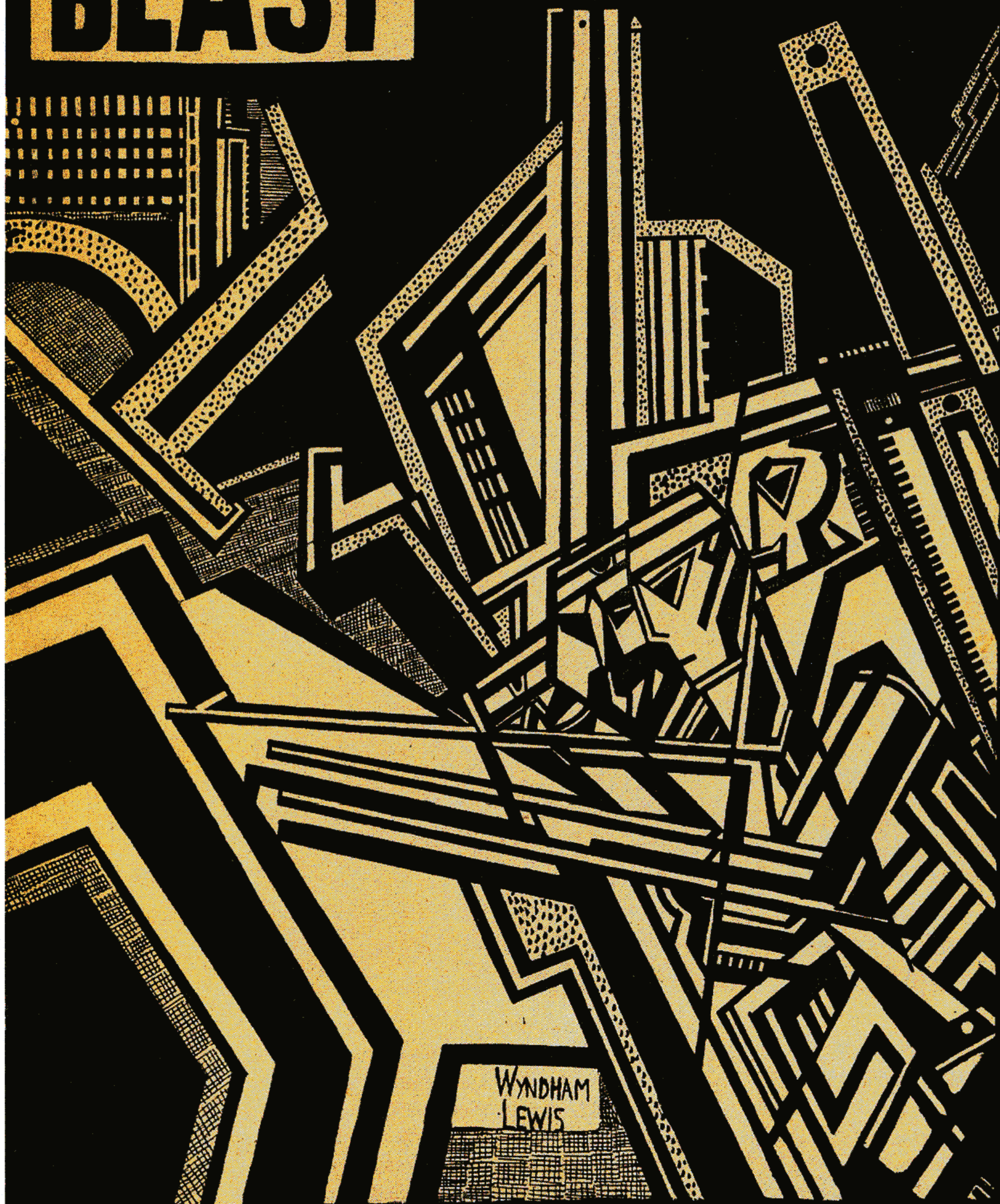


Autour d'un thème | **Vorticisme**

Les vorticistes et la machine

BLAST

WAR NUMBER



WYNDHAM
LEWIS

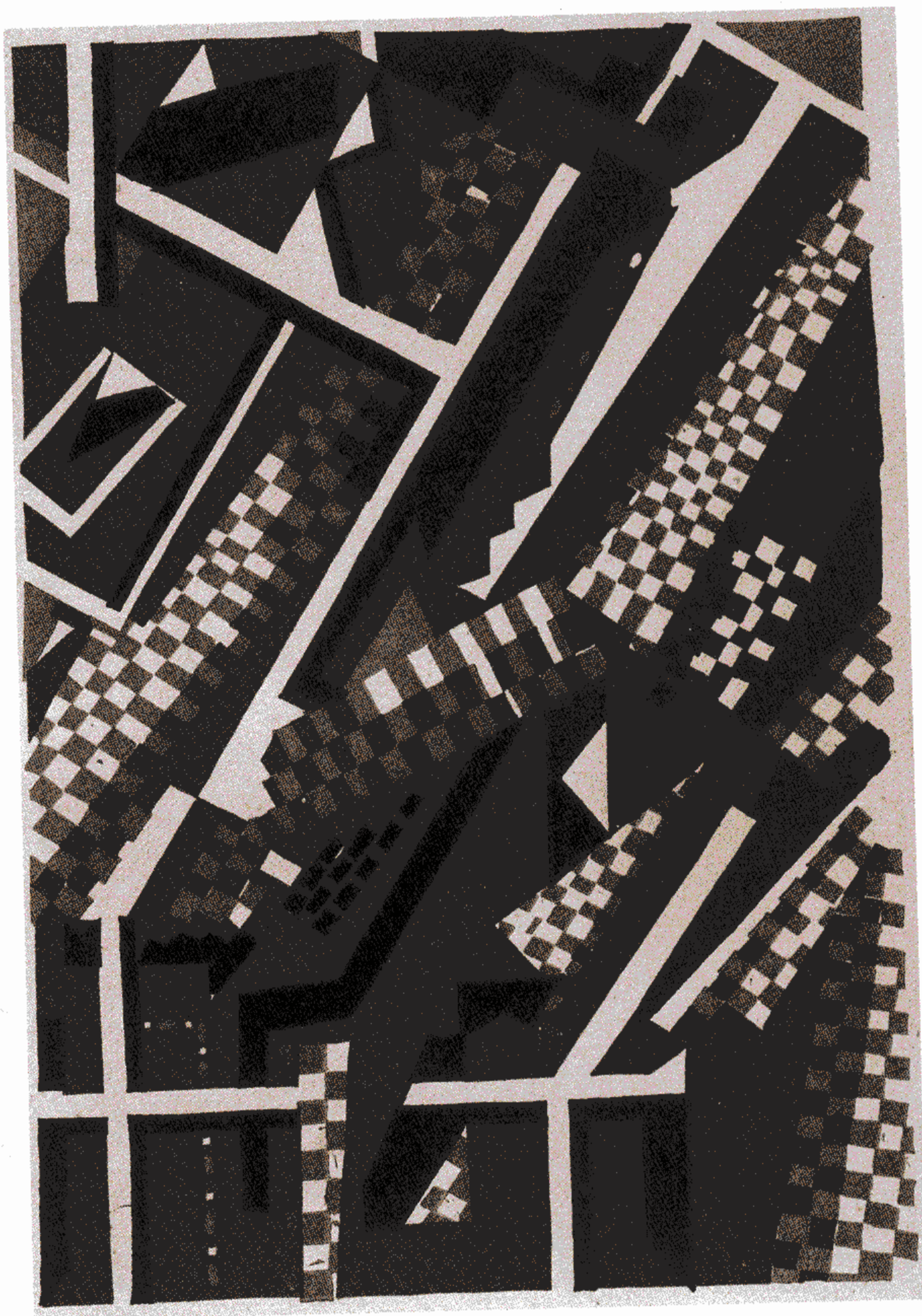
**JULY
1915.**

→ bien définies, des couleurs fortes, des contours bien découpés qui établissent un sens paralysant, contrarié cependant par des lignes transversales dynamiques. Celles-ci sont la métaphore des impasses, de l'absurdité et des mécanismes pervers dans lesquels l'homme moderne est obligé de vivre.

Enfin, sur la page de couverture du second numéro de *Blast*, Lewis présente une composition dure et triste qui évoque des soldats déshumanisés évoluant dans un espace opprimant rempli de formes militaires complexes et menaçantes.

C'est Jacob Epstein qui, dans *Rock Drill*, réalise l'œuvre vorticiste la plus significative. Il s'agit d'une sculpture constituée d'une véritable perceuse. Très imposante, elle est surmontée d'une forme menaçante stylisée. Cette forme représente un ouvrier-robot en plâtre blanc qui est reproduit par l'artiste alors qu'il se sert de la machine comme d'une mitrailleuse. Comme dans le cas de nombreuses œuvres vorticistes, *Rock Drill* exprime d'une part le pouvoir de l'homme mécanisé et de l'autre, transmet une forte impression d'angoisse et de pessimisme.

Au bout du compte, au-delà de la présence plus ou moins littérale de formes mécaniques ou de milieux technologiques – qui s'y trouvent certes représentés sous des formes franchement abstraites et sublimées – les œuvres vorticistes doivent être globalement considérées comme des « machines ». Elles s'inspirent en effet du même principe constructeur qu'un moteur, à savoir qu'elles se basent sur ces principes d'ordre, cette caractéristique essentielle, cette énergie comprimée, cette fonctionnalité et cette nécessité que représente le grand enseignement de la technique et de la mécanique modernes. Comme Lewis le notera vingt-cinq ans plus tard : « Le "vorticisme" a accepté le monde de la machine : il faut le souligner. Il visait des formes-machines. Les images des vorticistes étaient en quelque sorte des machines. [...] Dans le cas du vorticisme, le "monde intérieur de l'imagination" n'était pas un refuge éloigné de la brutalité de la vie mécanique. Au contraire, le vorticisme s'est identifié avec cette brutalité, dans une étroite stoaïque, sans pour autant faire de prosélytisme, bien entendu²². » ♦



Pour en savoir plus

William C. Wees, *Vorticism and the English Avant-Garde*, Toronto, Toronto University Press, 1972.

Richard Cork, *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*, Londres, Gordon Fraser, 1976.

Giovanni Cianci, « Futurismo / Vorticismo », Palermo, Quaderno dell'Università di Palermo 9, 1979.

Timothy Materer, *Vortex: Pound, Eliot, Lewis*, Ithaca, Cornell University Press, 1979.

Seamus Cooney (dir.), *Blast 3*, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1984.

Andrew Wilson (dir.), « Vorticism », *ICSA Cahier*, n° 8 / 9, Bruxelles, 1988.

Roberto Baronti Marchiò, *Il Futurismo in Inghilterra*, Roma, Bulzoni, 1990.

Edward Wadsworth, *The Open Window*, vers 1914. Huile sur panneau. Collection particulière.

En page 100 : couverture illustrée de *Blast*, juillet 1915.

22. Wyndham Lewis, « The Skeleton in the Cupboard Speaks », *op. cit.*, p. 340-341.