

ÉCOLE DU LOUVRE

Micol BORGOGNO

Oscar Chelimsky

Un artiste « Open-Minded » capturé par Marc Vaux

Mémoire d'étude

(1re année de 2e cycle)

Discipline : Histoire de l'art

Groupe de recherche : *Vies d'artistes et histoires des œuvres*
dans les collections du Musée National d'Art moderne - CCI au XXe Siècle

présenté sous la direction
de Madame Mica GHERGHESCU
et Monsieur Didier SCHULMANN

Mai 2021

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND



Sommaire

Remerciements.....	4
Avant-Propos.....	5
Introduction.....	6
I: Chelimsky : un américain à Paris	9
A: La vie aux USA avant et après Paris	9
A.a : Avant Paris.....	9
A.b : Après Paris.....	12
B: Un artiste GI Bill à Paris	14
B.a : Le GI Bill.....	14
B.b : Chelimsky : les écoles, les galeries et les salons de Paris.....	15
C: Le contexte et les contraintes parisiens selon Oscar Chelimsky.....	20
C.a : Paris : un cliché ?.....	20
C.b : L'exile et la langue	21
C.c : Habiter à Paris, la bohème de l'Impasse Ronsin.....	22
C.d : Paris : une « big family ».....	25
II : Marc Vaux regarde l'évolution de Chelimsky	28
A: L'oeil de Marc Vaux	28
A.a. Qui est Marc Vaux ?	28
A.b. La photographie dans le Fonds Marc Vaux.....	30
B: Le corpus photographique Chelimsky et son utilisation (6 boites 82 plaques).....	31
B.a : La description.....	31
B.b : l'utilisation des photos de Marc Vaux.....	34
C: Photos témoins d'une évolution plastique	40

C.a : La période « cubiste-matissienne »	40
C.b : Red Painting : le début de la liberté construite à travers le signe	43
C.c : La période de Big Open Form.....	47
C.d : L'évolution sans l'oeil de Marc Vaux	50
III : Un artiste « Open Mindend », l'envie du partage et de la coopération.....	52
A: La Galerie Huit	53
A.a : La création et le vernissage.....	53
A.b : Le fonctionnement de la Galerie 8.....	55
B: Les liens d'amitiés.....	58
B.a : Les relations avec Mark Tobey et Georges Braque	59
B.b : La fidèle amitié de Brancusi.....	61
Conclusion	65
Sources et Bibliographie :	67

Remerciements

Je souhaite tout d'abord exprimer ma profonde reconnaissance et mes plus sincères remerciements à mes directeurs de recherche Madame Mica GHERGHESCU, docteure en Histoire de l'Art et chargée du développement de services à la recherche à la bibliothèque Kandinsky, et à Monsieur Didier SCHULMANN, conservateur général du patrimoine et ancien directeur de la Bibliothèque Kandinsky. Leur bienveillance, leur confiance, leur sagesse et leur soutien ont guidé, encadré et encouragé ce premier travail de recherche en commençant par le choix du sujet, en passant par les recherches et en terminant par la rédaction.

Je souhaite vivement remercier Mme Elisa CAPDEVILA, professeure en Histoire à l'Université Paris Diderot et écrivain. Son expertise dans le champ social de l'art américain, ses recherches sur les artistes Américains à Paris, ses précieux et judicieux conseils ont profondément contribué à alimenter ma réflexion.

J'exprime ma plus profonde gratitude à la famille du peintre Oscar CHELIMSKY, particulièrement à sa femme Eleanor CHELIMSKY et à son fils, le docteur Thomas CHELIMSKY, sans qui les recherches auraient été plus ardues et difficiles. Je suis honorée d'avoir eu l'occasion de m'entretenir avec eux et je les remercie de m'avoir donné l'opportunité de connaître plus intimement la personnalité du peintre Oscar Chelimsky.

Je tiens à exprimer ma sincère reconnaissance à l'ensemble des documentalistes et archivistes de la Bibliothèque Kandinsky ainsi que ceux et celles de l'Institut National d'Histoire de l'Art, pour leur disponibilité et leur rapidité.

Je remercie également mes camarades avec lesquelles j'ai eu un échange incomparable et enrichissant lors de mes investigations.

Enfin j'adresse me plus tendres remerciements à Mattia et Matilde, qui m'ont encouragée et accompagnée, avec leur patience et soutien, pendant la réalisation de ce mémoire.

Avant-Propos

Le présent mémoire de recherche est né dans le cadre du groupe de recherche « Vies d'artistes et histoire des œuvres dans les collections du Musée National d'Art Moderne - CCI » sous la direction de Madame Mica Gherghescu, Docteure en Histoire de l'Art et responsable de l'accueil scientifique et de la programmation à la Bibliothèque Kandinsky, et de Monsieur Didier Schulmann, Conservateur général honoraire. C'est ma grande passion pour l'art du XXème siècle et pour la photographie, ainsi que la possibilité de pouvoir étudier dans le stimulant environnement de la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou, qui ont motivé la réalisation de mon mémoire dans ce groupe de recherche.

Le Fonds Marc Vaux étant composé par des milliers de photographies, représentant plus de 5 000 artistes, le choix de travailler sur la figure de l'américain Oscar Chelimsky n'a pas été immédiat. Après avoir observé plus minutieusement les clichés présentant les œuvres du peintre, j'ai été captivée par ses grandes compositions abstraites aux formes tourbillonnantes et dynamiques, mais aussi par la présence des œuvres figuratives, natures mortes et nus féminins, aux accents cubistes. La présence d'œuvres si différentes entre elles m'a donné l'envie d'entreprendre un voyage à la découverte du peintre et de son oeuvre.

Oscar Chelimsky étant un artiste sur lequel aucune étude n'a été réalisée auparavant, travailler sur sa figure s'est révélé un travail particulièrement complexe, surtout au début de mes recherches. C'est l'entretien de Chelimsky réalisé par Michael Plante en 1990 et le dossier d'artiste « Oscar Chelimsky » consulté au sein de la bibliothèque Kandinsky, contenant articles et photographies sur l'oeuvre de l'artiste, ainsi que l'échange que j'ai eu avec la femme et le fils de l'artiste, qui m'ont permis de me faire une idée plus claire sur la figure et la peinture de l'artiste sur lesquelles j'ai fondé tout ma recherche.

L'impossibilité de voyager librement et de se rendre à plusieurs reprises dans les bibliothèques, les archives mais aussi dans les musées, pour consulter ouvrages et documents, due aux restrictions de la Covid19, a été une contrainte qui s'est ajoutée à celle, préexistante, de travailler sur un artiste étranger et méconnu.

Malgré ces difficultés rencontrées, les nouvelles découvertes faites lors de mes recherches sur le peintre, son art et son entourage, m'ont animée et incitée à en connaître davantage en essayant de réaliser un premier travail de recherche sur la figure de l'artiste.

Introduction

Depuis l'invention de la photographie, avec le modèle de Daguerre en 1839, et tout au long du XIX^{ème} siècle la photographie a été critiquée, vue et définie comme « humble servante des sciences et des arts ». C'est Charles Baudelaire, au Salon de 1859, qui la définit ainsi, servante et secrétaire de l'art en l'associant à l'imprimerie et à la sténographie et en déniait à la photographie toute prétention possible au statut d'art¹. La photographie prend sa revanche tout au long du XX^{ème} siècle, à travers photographes, artistes et théoriciens qui lui redonnent sa place en tant qu'art autonome. La photographie se transforme en œuvre d'art, source d'information pérenne, capable de donner une autre vision à la réalité, et s'impose comme ressource vitale pour témoigner de la création dans toute son ampleur.

C'est seulement à partir de la photographie que nous parvenons parfois aujourd'hui à faire revivre des artistes ou des galeries oubliés par le temps. Oscar Chelimsky, peintre américain séjournant à Paris dans les années 1950-1960, appartient à la catégorie des artistes cachés entre les lignes d'une revue artistique du XX^{ème} siècle, il appartient au mouvement expressionniste et en est aussi un oublié, éclipsé par les grandes maitres tels Pollock, Hofmann, Rothko, Soulages et une série d'autres. Mais Oscar Chelimsky n'en incarne pas moins une certaine forme de courage, de liberté d'esprit, une soif de découverte, un espoir dans l'avenir, une curiosité de l'autre et un intérêt pour la coopération artistique. Chelimsky, comme beaucoup d'autres à son époque, est un jeune artiste et étudiant américain, avide de connaissances, un vétéran de guerre qui, avec la bourse GI Bill, décide de quitter son pays pour découvrir et apprendre dans la capitale de l'art française : Paris.

Si nous parvenons aujourd'hui à faire revivre la figure et l'art d'Oscar Chelimsky c'est grâce à la photographie, et plus précisément la photographie de Marc Vaux. Marc Vaux est l'un de photographes, pratiquant à Paris entre les années 1920-1970, qui à travers ses clichés à su transformer la photographie en une œuvre historique et artistique. Durant les 50 ans de sa carrière de photographe, Vaux capture la bohème parisien, principalement dans le quartier de Montparnasse et Saint Germain de Près où il vit avec son épouse et assistante.

1 Cf. BAUDELAIRE Charles, PICHOS Claude, *Oeuvres complètes*. II, Paris, ed. Gallimard, 1976

Les photographies de Marc Vaux, saisissant les cercles artistiques de la capitale française et formant un atlas photographique d'environ 128 000 plaques de verres, sont contenues dans le Fonds Marc Vaux au sein de la Bibliothèque Kandinsky du Musée National d'Art Moderne à Paris². Ces photos contenues dans le Fonds Marc Vaux, qui se présentent sous forme de plaques de verre au gélatino-bromure d'argent, capturent les artistes, les galeries, les salons et principalement les œuvres d'art réalisées et exposées à Paris pendant le XXème siècle, et font de lui le « photographe des artistes » le « gardien de traditions de Montparnasse »³.

Le travail de Marc Vaux, témoin des évolutions artistiques dans le Paris du XXème siècle, à travers l'ampleur du patrimoine visuel qu'il contient, nous rappelle l'importance primordiale de la source photographique dans l'histoire de l'art pour apprendre, découvrir et reconstruire la vie d'un artiste ou l'évolution de son œuvre. En explorant et en étudiant cette collection photographique, conservée depuis 1980 à la Bibliothèque Kandinsky et numérisée dans son intégralité depuis 2017, plusieurs élèves et chercheurs.ses ont été capables de retracer des relations artistiques et humaines, de faire revivre les souvenirs de peintres et sculpteurs et de narrer l'évolution culturelle de Paris pendant les années 1900.

C'est justement à travers 81 clichés contenus dans le « Lot Chelimsky » et appartenant au Fonds Marc Vaux que nous découvrirons dans le détail la figure d' Oscar Chelimsky, qui s'est installé à Paris en 1948. En partant des photographies de Marc Vaux, en interroquant le contenu de ces clichés et en s'appuyant sur la critique d'art contemporaine de l'époque nous irons découvrir et retracer la vie et l'évolution artistique du peintre américain.

Dans un premier temps nous allons présenter Oscar Chelimsky ainsi que son éducation artistique new-yorkaise, les motivations qui l'emmènent s'installer à Paris et comment il vit son séjour européen.

Dans un deuxième temps nous nous concentrerons sur l'œuvre aux « Big Open form » de Chelimsky, nous verrons quel est le lien entre le photographe et le peintre, dans quel contexte et comment les clichés de Marc Vaux, présentant l'œuvre de Chelimsky, sont utilisées, et comment grâce à ces photographies nous observons l'évolution artistique du peintre entre la fin des années 1940 et la fin des années 1960.

2 Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI / Centre Pompidou, Descriptif détaillé du Fonds Marc Vaux [en ligne] https://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/ead.html?id=FRM5050-X0031_0000173 consulté le 05/05/2021

3 CRESPELLE Jean Paul, *Montparnasse Vivante*, Paris, ed. Hachette, 1962 p. 179-181

Nous achèverons cette étude de l'artiste par une analyse subjective qui montrera comment la peinture libre mais réfléchie de Chelimsky reflète son esprit, un esprit qui fait de lui un artiste « open-minded » d'après les relations qu'il instaure avec les autres artistes et les importantes actions auxquelles il participera.

Ce mémoire aspire ainsi à faire revivre l'art et la personnalité ouverte d'Oscar Chelimsky, pendant trop longtemps oublié, d'après les photographies contenues dans le Fonds Marc Vaux.

I: Chelimsky : un américain à Paris

A: La vie aux USA avant et après Paris

«[...] le personnage est recueilli, la mise stricte, le geste efficace et posé. Sous le cheveu noir, coupé dru, l'éclat d'un regard à la fois pétillant et réfléchi anime derrière les lunettes, un visage équilibré. La malice slave de ce regard est peut-être, dans le contexte d'une physionomie très occidentale, le seul indice des origines polonaises de ce New Yorkays⁴».

Michel Conil-Lacoste, 1962

A.a : Avant Paris

L'artiste contemporain, Oscar Chelimsky, naquit à New York le 5 janvier 1923, par son père Max Chelimsky et sa mère Bertha⁵. Comme son nom le fait entendre il est d'origine polonaise⁶. La famille du peintre, comme beaucoup d'autres familles européennes⁷, décide d'abandonner le sol Russe et émigrer aux Etats Unis à cause de la situation fragile et instable qui était celle d'après la Révolution d'Octobre 1917 et la guerre civile qui a désorganisé le monde russe et soviétique jusqu'en 1920⁸. Le jeune Chelimsky a les idées claires il veut devenir un artiste et il commence à peindre à l'âge de six ans. Mais sa formation artistique ne commence à New York qu'en 1939, lorsqu'il s'inscrit à la Cooper Union School of Art⁹, fondée en 1859 par le philanthrope et industriel Peter Cooper, et située dans le quartier du Lower Manhattan.

Interrompu par la Deuxième Guerre Mondiale, Chelimsky quitte la Cooper Union School pour rejoindre les forces armées ; il reprend ses études en 1946 quand il s'inscrit à l'Art Students League. L'Art Students League, fondée à New York en 1875¹⁰, est une école d'art formée par un groupe d'artistes, en majorité des étudiants, qui visent l'ouverture d'un établissement éducatif bâti sur la liberté de pensée et de création. C'est dans l'Art Students

4 CONIL-LACOSTE Michel, « Chelimsky », dans *XX e siècle* n°18, février 1962 p.66

5 Oscar Chelimsky, [en ligne] https://www.ancestry.com/1940-census/usa/New-York/Oscar-Chelimsky_3jvmd consulté le 02/05/2021

6 PLANTE Michael, Interview à Oscar Chelimsky, maison du peintre Fairfax, Virginia, 28 août 1990, Archives of American Art, Smithsonian Institution p.1

7 cf. RYGIEL Philippe, *Le temps des migrations blanches – Migrer en Occident du milieu du XIXe siècle au milieu du XXe siècle*. ed. EPU, 2010

8 cf. RAEF Marc, *Russia abroad : a cultural history of the Russian emigration, 1919-1939*, New York : Presse Universitaire Oxford, 1990

9 The Cooper Union, History, [en ligne] <https://cooper.edu/about/history> consulté le 15/04/2021

10 The Art Students League, History, [en ligne] <https://theartstudentsleague.org/mission/#history> consulté le 15/04/2021

League que des artistes clés de l'art contemporain comme Jackson Pollock ou Robert Rauschenberg se sont formés et où Oscar Chelimsky reste de 1946 à 1948, en participant aux cours de l'artiste Isadore Berlin, connu sous le nom de Paul Burlin(1884-1969).

Burlin vit son adolescence entre New York et Londres, son pays d'origine, il migre ensuite à Santa Fe au Mexique et successivement à Paris pour rentrer et s'établir définitivement à New York en 1932. Les nombreux voyages réalisés par le peintre influenceront profondément sa peinture en partant d'une peinture figurative, au début de son parcours artistique, et en culminant avec une peinture de plus en plus abstraite et déformée en raison de son problème oculaire qui le rendra complètement aveugle à la fin de sa vie.

Avant de rentrer à l'Art Student League, Chelimsky ne connaît pas la figure de Paul Burlin, il a vu seulement une de ses œuvres lors d'une visite au Whitney Museum¹¹ où il reste fasciné par la déformation de la forme et la touche colorée que Burlin exalte et utilise dans son tableau *Young Man alone with his face*, 1944 (fig.1). Burlin en 1949 écrira : « *My point of departure is a step by step organization of shape and color into a unity of design. And these shapes and colors are like floats on a limitless space because I preoccupy myself with making them exist in two-dimensional world, not in a world of perspective* ¹²».


Paul Burlin illustrateur, enseignant et peintre intéressé à l'organisation de la forme et à l'expression picturale de la couleur dans l'espace bidimensionnel de la toile, devient une figure très importante dans la formation artistique de Chelimsky. Plus encore que Burlin, le personnage clé dans la formation artistique de Chelimsky sera Hans Hofmann : enseignant d'art moderne et pionnier de la peinture expressionniste abstraite aux USA.

Le maître Hofmann (1880-1966) entreprend ses études en Allemagne, son pays d'origine, où il reviendra souvent au cours de sa vie pour enseigner dans son école (1915-1934) ; il migre à plusieurs reprises dans la capitale française pour continuer sa formation artistique et conclut son voyage aux Etats Unis où il s'installe définitivement à partir de 1930¹³. Hofmann, initiateur de l'expressionnisme abstrait, tant dans sa peinture que dans l'enseignement, réfléchit à l'idée que, d'une part, l'esprit de l'artiste a une fonction supersensorielle et, d'autre part, que l'art est aussi un moment conscient et contrôlé, et donc pas

11 PLANTE Michael, Interview à Oscar Chelimsky, 1990, *op.cit* « *I was very attracted to the type of freedom about it* » p.2

12 ALLEN Virginia, *Paul Burlin (1886-1969)*, communiqué de presse du MoMA, New York, 1970 [en ligne] https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326715.pdf

13 PERLEIN Gilbert, dir. *Ecole de New York : expressionnisme abstrait américain, œuvres sur papier* [...], 8 décembre 2005-5 mars 2006, MAMAC, Nice p. 11-18 ; p.32

simplement l'expression d'un moment d'ivresse¹⁴. Hofmann, est considéré par son élève Erle Loran (1905-1999), peintre et historien de l'art, comme le meilleur enseignant de peinture et composition depuis la Renaissance,¹⁵ et il sera une figure fondamentale dans le parcours créatif d'Oscar Chelimsky. 

Parallèlement à sa formation artistique dans la Arts Student League, Chelimsky suit les cours dans la Hofmann School, Ecole des Beaux-Arts fondée en 1933 à Greenwich Village¹⁶ et dirigée par l'artiste allemand Hans Hofmann. Travailler à côté d'une personnalité comme celle de Hofmann n'a pas été facile pour Chelimsky et les autres trente, quarante élèves¹⁷ qui suivent les cours avec Hofmann, mais au même temps, ceci, fut un moment de sa formation très stimulant et de forte inspiration.

Il décrit Hofmann comme un artiste à la très forte personnalité, un professeur très rigide avec ses élèves, jamais satisfait et parfois absent, absorbé par ses préoccupations : « *Actually he was a very strong type of individual. He would come in and look at a person's work and he would say, "No, no, that's not right" and take the paper and rip it. [...] I felt that frequently he came to class with a sense that he was still in his studio and couldn't concentrate too well* »¹⁸.

Chelimsky découvre de plus en plus le caractère artistique et intime de son maître Hofmann ; nous ne pourrions pas le définir comme un lien d'amitié, mais nous pouvons dire qu'il y avait un fort respect entre ces deux personnalités, qui se rencontreront à nouveau à Paris dans un contexte totalement différent¹⁹. L'exubérance et la liberté que nous retrouvons dans les tableaux de Hofmann des années 1940, comme par exemple dans son tableau *Spring*, 1944-45 (fig.2) sont pour Chelimsky sources d'inspiration. Malgré ce lien direct avec un des pionniers de l'expressionnisme abstrait, personnage fondamental dans l'Ecole de New York²⁰, le jeune Chelimsky, (il n'a que 24 ans en 1947) est encore très attaché et impliqué avec l'objet et la déformation de ce dernier, il s'inspire de la peinture des maîtres français tels Picasso, Braque et Matisse. C'est seulement une dizaine d'années plus tard qu'il réussira à libérer son énergie à travers les signes et les formes ouvertes, mais il n'en oublie pas pour autant le

14 SANDLER Irving, *From the Archives : Hans Hofmann : the Pedagogical Master*, mai 1973 [en ligne] <https://www.artnews.com/art-in-america/features/archives-hans-hofmann-pedagogical-master-63547/>

15 SEITZ William Chapin, dir. *Hans Hofmann with selected writings by the artist*, catalogue d'exposition, New York, MoMa, 1963 p.8 [en ligne] https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3439_300010626.pdf

16 RAGONE Michel et SEUPHOR Michel, "1945-70 L'art abstrait", ed. Maeght, 1974

17 PLANTE Michael, interview à Oscar Chelimsky, 1990, *op.cit* p.3

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*, p. 3 Chelimsky décrit la rencontre avec Hofmann qui sort du studio de Brancusi, parle de lui comme quelqu'un de très critique et sévère vers les autres artistes

20 Cat. d'expo, *Ecole de New York, expressionnisme abstrait américain*, ed. MAMAC Nice, 2005

contrôle de la forme.

Lors de l'accomplissement de ses études artistiques dans les différentes écoles de New York et avec ses professeurs, Chelimsky crée des relations d'amitié avec différents artistes parmi lesquels : Alfred Lewin Alcopley, artiste et médecin avec lequel exposera plus tard en Europe²¹, George Morrison artiste expressionniste et sculpteur amérindien²², Martin Bloom, Larry Rivers, Nell Blaine, et Bob Conover²³. C'est avec ses amis peintres que Chelimsky commence à se faire connaître à New York et, en 1945, réalisera à la Galerie Neuf, à Manhattan, son premier « One Man Show ». ²⁴

En février 1946 Oscar Chelimsky épouse Eleanor Fine, une talentueuse pianiste de concert ; avec elle, il vit dans un appartement situé sur la West 52nd Street avec vue sur le fleuve Hudson, pas très loin du MoMa et à 50 minutes à pieds de la Hofmann School, dans Greenwich Village. La figure d'Eleanor dans la vie de l'artiste sera fondamentale, compagne sincère, présente et prête au changement radicale, c'est elle qui l'accompagne à Paris et le soutient pendant ce long séjour de 22 ans.

A.b : Après Paris

Si toutes ces études ont été réalisables, pour l'artiste Chelimsky, c'est grâce à la bourse proposée par l'état en 1944 aux jeunes vétérans de guerre, appelée GI Bill. C'est aussi cette bourse qui permet à Chelimsky de se déplacer en Europe et d'aller vivre à Paris, comme avaient fait auparavant ses maîtres Burlin et Hofmann, et découvrir la « bohème » Parisienne. En suivant les pas de ses maîtres, Chelimsky laisse New York en 1948 et il ne retournera aux Etats Unis qu'en 1970. Le séjour en Europe de Chelimsky et sa famille, de 1948 à 1970, ne se déroule pas seulement à Paris. Le couple abandonnera Paris en 1966 pour s'installer à Bruxelles où le peintre continuera sa peinture et commencera sa carrière d'enseignant qui culminera avec sa maladie : « *Chelimsky continued to paint, teach and exhibit long after 1960, in Paris, in Brussels, in Washington, D.C., and in Maryland: indeed, until his battle with Parkinson's recently made it impossible for him to continue*²⁵ ».

Ce départ vers Bruxelles est une conséquence du choix du président français, Charles de Gaulle, de tourner le dos à l'OTAN, Organisation du traité de l'Atlantique Nord signé en 1949,

21 Cat. d'exposition *5 Amerikanen in Europa*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1955

22 VIZENOR Gerald, « George Morrison : Anishinable Expressionist Artist » dans *American Indian Quarterly*, col.30 n°3/4, p.646-660 [en ligne] www.jstor.org/stable/4139034 consulté le 02/05/2021

23Oscar Chelimsky, biographie [en ligne]<http://oscarchelimsky.org/biography.html>, consulté le 22/04/2021

24Oscar Chelimsky, biographie [en ligne]<http://oscarchelimsky.org/biography.html> consulté le 16/04/2021

25 *Ibidem*.

afin d'obtenir une plus grande autonomie en matière de politique étrangère²⁶. Eleanor en travaillant comme économiste pour l'US-NATO perd son travail, puisque l'ensemble de l'OTAN installé en France quitte le sol français en raison du rejet des alliances militaires par De Gaulle.

Le choix d'abandonner la vie à Paris pour s'installer d'abord en Belgique et rentrer ensuite aux USA n'est pas facile pour le peintre et sa famille²⁷, mais il est conscient du changement qui est en train de se faire dans le monde de l'art. La capitale de l'art, surtout moderne, se déplace de Paris à New York, donc de l'Europe aux Etats-Unis²⁸. Plus que pour des motivations artistiques, Chelimsky et son épouse prennent cette décision aussi pour leurs deux enfants Thomas Chelimsky, né en 1956, et Catherine Chelimsky, née en 1960²⁹.

De retour aux USA, la famille Chelimsky s'installe à Washington où Oscar continue à peindre et exposer ses œuvres tant à Washington qu'à New York. Sa carrière continue comme enseignant dans l'Université d'Art et Design à Maryland jusqu'en 1991, date à laquelle la maladie de Parkinson rend impossible toute action.

Mais pourquoi, Chelimsky, choisi-t-il Paris ? Comment cette bourse GI Bill l'aide pendant le séjour parisien ? Comment s'inscrit-il dans le milieu artistique parisien ? Ce sont ces questions nous allons traiter maintenant.

26 cf. VAISSE Maurice, « La France et l'OTAN: une histoire, » dans *Politique Etrangère*. (2009)p. 861-872 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-politique-etrangere-2009-4-page-861.htm?contenu=article>

27 BORGOGNO Micol, Interview à Eleanor Chelimsky, 21 avril 2021, voir Annexes II « *Did we miss the Paris culture...yes, deeply* »

28 c.f GUILBAUT Serge, *Comment New York vola l'idée d'Art Moderne : Expressionnisme Abstrait, Liberté et Guerre Froide*. Paris, ed. Hachette, 2006

29 PLANTE Michael, interview à Oscar Chelimsky, 1990, *op.cit* p. 38

B: Un artiste GI Bill à Paris

« *the seduction of Paris was immediate* ». O. Chelimsky, 1990

B.a : Le GI Bill

Si nous souhaitons avoir une image fixe et un souvenir vif de ce que Chelimsky aurait pu être et faire à Paris, nous pouvons l'imaginer comme l'acteur du film *Un Américain à Paris*, réalisé en 1951 par Vincente Minelli. Malgré les différents clichés, présents aussi dans beaucoup d'autres films hollywoodiens³⁰, ce film raconte l'histoire d'un peintre Gi Bill, qui part à Paris pour devenir un artiste célèbre et reconnu - ou raté, le film ne nous le dit pas. Ce film démontre très bien cette vague d'artistes Américains, qui, après la fin de la Seconde Guerre Mondiale viennent s'installer à Paris, pour un court ou long séjour, à travers la bourse GI Bill.

La loi du GI Bill est signée le 22 juin 1944 par le Président Franklin D. Roosevelt³¹. Le programme GI Bill, géré par la Veterans Administration, vise à faciliter le retour des militaires démobilisés à la vie civile, en leur donnant l'opportunité de reprendre à nouveau leurs études, interrompues à cause de la guerre, en réglant les frais d'inscriptions des écoles et à travers une allocation mensuelle. Le montant était initialement fixé à 50 dollars pour une personne et 75 dollars pour ceux qui avaient une personne à charge, le montant change et augmente ensuite en 1948, passant à 75 dollars pour le célibataire, et à 120 dollars pour les vétérans ayant une famille à charge³². En sachant que 1 dollar correspondait à l'époque à environ 5 francs, 75 dollars correspondent environ à 405 francs, un peu moins d'un salaire de cadre moyen d'un homme en 1951³³. L'allocation mensuelle de la bourse GI Bill devient pour certains, comme pour Chelimsky, le seul moyen pour pouvoir continuer à étudier et vivre à Paris. Ce qui est certain c'est que, comme les vétérans étaient en majorité des hommes, le GI Bill a exclu les femmes de son système. A travers cette bourse, les vétérans sont assez libres de choisir le domaine d'étude qu'ils préfèrent, la seule condition est que les établissements, où les jeunes étudiants s'inscrivent, doivent obtenir l'agrément des autorités qui est normalement accordé à nombreuses écoles et universités américaines et aussi à certaines à l'étranger³⁴.

30 DE CHASSEY Eric, *L'abstraction avec ou sans raison*, Paris, ed. Gallimard, 2017

31 Cf. ALTSCHILER Glenn, BLUMIN Stuart, *The GI Bill : The new deal for veterans*, ed. Oxford University Press, Oxford, 2009

32 CAPDEVILA Elisa, « Des étudiants américains à Paris : un autre regard sur les relations culturelles France-États-Unis (de la fin des années 1940 aux années 1950) », *Revue historique*, 2017/2 (n° 682), p. 385-402. [en ligne] : <https://www.cairn.info/revue-historique-2017-2-page-385.htm>

33 BAUDELLOT Christian, LEBEAUPIN Anne, « Les salaires de 1950 à 1975 » dans *Economie et Statistique*, n°113, juillet-août 1979 [en ligne] https://www.persee.fr/doc/estat_0336-1454_1979_num_113_1_4224

34 *Ibidem*.

Paris est l'une de villes les plus choisies par les vétérans de guerre, non seulement pour des études artistiques mais pour un nombre impressionnant de disciplines. Le GI Bill, en donnant la possibilité aux jeunes vétérans, artistes ou non, de vivre en France, contribue à donner (garder) à la capitale française son statut de capitale artistique à échelle mondiale. Entre la fin des années 1940 et la moitié des années 1950, 2,2 millions d'anciens militaires décident de continuer leurs études, et en 1950 nous en retrouvons 1 800 à Paris³⁵, parmi eux Oscar Chelimsky.

B.b : Chelimsky : les écoles, les galeries et les salons de Paris

Chelimsky, avec son besoin d'aller ailleurs, de découvrir, de vivre et penser différemment avec le désir de découvrir autres choses - «*know what's going on out there in the world*³⁶ » - décide, en accord avec sa femme Eleanor, de partir pour Paris. Initialement l'artiste est très indécis quant au choix de sa destination, il pense soit au Mexique, lieu très important pour les artistes américains de l'époque³⁷, soit à Paris. D'après plusieurs recherches, cette affirmation nous semble douteuse, puisqu'à plusieurs occasions, l'artiste parle de Paris comme d'un lieu de rêve, où il aurait voulu grandir artistiquement. Mais, ce que fait aussi que le choix se porte sur la ville française, selon ce que l'artiste affirme, serait la carrière de sa femme, une pianiste qui dans un milieu comme celui de Paris, développé artistiquement et culturellement, aurait pu avoir plus de possibilités pour étudier et travailler qu'au Mexique. Le couple américain laisse New York en mai 1948 pour se rendre à Paris dans l'Ecole de Fontainebleau, initialement pour une période de trois mois pendant l'été, qui se transforme, au contraire, en un long séjour de vingt-deux ans, de 1948 à 1970.

Tant Oscar qu'Eleanor commencent leur parcours en France dans l'Ecole d'art américaine de Fontainebleau. L'école, naissant comme lieu pour étudier la musique dirigé par le grand compositeur Francis Casadeus, est créée en 1917 et installée depuis 1921, sous le nom de « Conservatoire Américain », au Château de Fontainebleau ; financée en grande partie par la Fondation Américaine Rockefeller, elle devient en 1923 aussi une école de Beaux Arts³⁸, lieu parfait pour accueillir Chelimsky et sa femme. Le choix de l'Ecole de Fontainebleau ne semble pas rendre totalement heureux le peintre Chelimsky, c'est un choix

35CAPDEVILA Elisa, « Des étudiants américains à Paris » *op cit* p.389, chiffres donnés par l'*American news post*, vol. I, n° 3, juillet 1950, d'après un rapport de l'ambassade américaine.

36 PLANTE Michael, interview à O.Chelimsky, 1990, Smithsonian Institution p. 37

37 *Ibidem* p.4

38 L'histoire de la Fondation des Ecole d'art Américaine de Fontainebleau [en ligne] <https://www.musiqueauchateau.com/le-conservatoire-americain> consulté le 26/04/2021

un peu forcé. Dans son interview avec Michael Plante, il dit qu'il choisit cet établissement pour avoir la possibilité d'aller en France en bénéficiant de la bourse GI Bill, s'inscrire à l'école américaine de Fontainebleau était en effet plus simple que de fréquenter une école française comme l'Académie de la Grande Chaumière. Si l'épouse de Chelimsky semble être ravie et heureuse de pouvoir étudier dans l'école de Fontainebleau³⁹ à côté de musiciens du calibre de la famille Casadeus⁴⁰ et de la grande cheffe d'orchestre Nadia Boulanger⁴¹, Oscar semble s'ennuyer aux cours du peintre Lucien Fontanarosa⁴², cours auxquels il ne participait pas avec constance. Chelimsky dans l'interview de Michael Plante affirme « *I didn't particularly go to class, I just went as much as was necessary to collect my GI Bill. I got a studio away from the class and worked by myself there during those two months, and I got quite a good deal of work done, actually. This was in 1948* »⁴³. Dans ses mots nous pouvons ressentir l'envie et le besoin que Chelimsky avait de grandir et apprendre dans un nouveau contexte, trouver sa voie artistique et travailler comme les grands maîtres dans un contexte « bohémien » comme celui de Paris.

Ce besoin de découverte et de liberté, que nous ressentons dans les mots du peintre et dans les mots de ceux qui ont connu et écrit sur lui, l'artiste aspire le trouver à Montparnasse, dans l'Académie de la Grande Chaumière⁴⁴ où il arrive à s'inscrire toujours à travers le GI Bill, après avoir terminé son séjour à Fontainebleau. A l'Académie Colarossi, dite de la Grande Chaumière, du nom de la rue où sont ses locaux, fondée par le sculpteur italien Filippo Colarossi, Chelimsky travaille avec un des peintres du fauvisme le plus connus : Othon Friesz⁴⁵, mais à nouveau cette école ne lui appartient pas, le peintre, très indépendant, a besoin de plus de liberté, de créer et trouver sa voie seul : « *I was very much involved with the idea that I wanted to do something myself* »⁴⁶.

39 BORGOGNO Micol, interview à Eleanor Chelimsky, avril 2021 *op.cit* voir Annexes II

40 Famille Casadeus : 5 générations d'une famille de musiciens, O.Chelimsky et Eleanor sont en contact avec Robert Casadesus (1899-1972) et son épouse Gaby (1901-1999) cf : CASADEUS Gisèle, « Cent ans c'est passé si vite.. »

41 Nadia Boulanger (1887-1979) : issue d'une famille de musicienne Nadia devient cheffe d'orchestre et pédagogue. Pendant la II Guerre Mondiale part aux USA où elle dirige les orchestres de Boston, Philadelphie et de New York. A partir de 1921 enseigne au Conservatoire Américain de Fontainebleau, et aussi à l'Ecole Normale de Musique de Paris et au Conservatoire National Supérieur. cf. BOULANGER Nadia, Mademoiselle, ed - 1985

42 Lucien Fontanarosa (1912-1975) : peintre, lithographe, illustrateur, naît à Paris de parents italiens. Grand Prix de Rome en 1936 [en ligne] https://www.fontanarosa.com/v2/fr_html/frame_vie_resume.html

43 PLANTE Michael interview à Chelimsky, 1990, pag 5.

44 Académie Grande Chaumière : ateliers de dessin, peinture et modelage d'après modèle vivant depuis 1904, la seule institution que pendant le XIXe siècle laisse exprimer librement ses artistes

45 Othon Friesz (18-) : né au Havre et déplacé à Paris, il préfère la fréquentation du Louvre aux leçons académiques. Il adhère à l'esthétique fauve et il en devient un des manifestants les plus forts et plus exubérants

46 PLANTE Michael, Oscar Chelimsky interview, 1990, *op.cit*, p.6

Malgré cela, il s'inspire et observe dans les musées et galeries de Paris les œuvres de Matisse, Picasso, Kandinsky et Mondrian, il s'aperçoit que si sa peinture a évolué, c'est surtout grâce aux enseignements et à l'esprit libre, non-académique vécu aux USA avec Hofmann, qu'il décrit comme un « *rare bird* »⁴⁷, un rare oiseau, unique dans son genre.

Si ces écoles n'aident pas Chelimsky à développer son indépendance et sa liberté picturale, ces dernières vont s'accroître (augmenter) à travers les liens d'amitié qu'il instaure avec différents artistes français et étrangers, dans la cité d'Artistes où il va habiter à Montparnasse et surtout grâce aux différentes expositions auxquelles il participe et où ses œuvres vont être découvertes et de plus en plus appréciées.

Les premières années de Chelimsky, à Paris, entre 1948 et 1953, sont caractérisées par une forte énergie, une grande joie et un fort engagement dans le contexte culturel de Paris, qui ne fait que s'accroître, de la seconde moitié des années 1950 et durant toute la décennie des années 1960⁴⁸. Comme nous pouvons le constater d'après sa liste d'exhibition, Chelimsky participe aux différents salons de Paris, il est partie intégrante du milieu culturel parisien et européen⁴⁹. Sa technique picturale, qui change et s'améliore dans le temps⁵⁰, son charme, sa gentillesse et son éducation⁵¹ plaisent aux artistes, galeristes, marchands et journalistes qu'il rencontre. A partir de 1950 l'artiste sera présent à plusieurs événements culturels importants de Paris comme le Salon d'Automne, le Salon de Mai, le Salon de Jeunes Peintres qui ouvre ses portes pour la première la fois en 1950, le Salon des Sur-independents ou encore le Salon des Réalités Nouvelles.

La participation aux Salons d'Automne et au Salon de Mai sont pour l'artiste américain motif de grande fierté : « *I was very, very happy*⁵² » dit Chelimsky à Michael Plante, quand le journaliste lui demande comment il se sentait d'exposer dans un Salon si renommé. Rentrer dans deux des salons les plus prestigieux de France et du monde, où des artistes comme Matisse et Picasso exposaient et exposent encore dans les années 1950 et où les américains de l'époque ne sont pas encore très appréciés et acceptés, est pour lui une grande réussite. Effectivement, il est un des rares artistes qui sera constamment accepté au Salon de Mai de 1951 à 1961, pour autant il n'y a pas à notre connaissance de sources permettant d'évaluer le

47 *Ibidem*, p.6

48 « Oscar Cheimsky's list of exhibitions », dans Dossier d'artiste bibliothèque Kandinsky, AP CHEL

49 *Ibidem*.

50 DELLOYE Charles, « Chelimsky », dans *Aujourd'hui : art et architecture*, n°23 septembre, 1959 « *Oscar Chelimsky's recent show at Galerie Jeanne Bucher provoked great interest not only because of the high quality of the work presented, but also because of the profound modification in the painter's style* »

51 CONIL-LACOSTE Michel, « Chelimsky », dans *XXe Siècle*, n°18 février 1962

52 PLANTE Michael, interview à Oscar Chelimsky, 1990, *op.cit* p.12

retentissement de l'exposition de ses œuvres sur le public et les critiques lors de ces événements et dans leur après coup.

Il aura plusieurs « One-man show » dans les lieux suivants : Galerie Breteau (1949), Galerie Jeanne Bucher, (1953-1956-1959-1962-1968), au Palais de Beaux Arts de Bruxelles, (1958) et il participera plusieurs fois à des expositions en groupe, entre autres, celle avec Louis Nallard à la Galerie 93 pour l'exposition des gouaches (1957), au Centre Culturel Américain toujours avec des compatriotes (1958-1961), dans la Galerie Charpentier pour l'exposition « Ecole de Paris » (1961-1963), mais aussi dans la Galerie coopérative que lui même, avec d'autres artistes et amis américains, avaient créé en 1950 : la Galerie Huit⁵³.

C'est dans des lieux comme la familiale Galerie Breteau⁵⁴ ou la Galerie Jeanne Bucher, dans la cité d'Artistes de l'Impasse Ronsin et surtout dans la Galerie Huit que Chelimsky fait preuve d'une grande ouverture d'esprit, d'un besoin de liberté qui est aussi désir de partage et de coopération. Dans ces mêmes lieux, la capacité artistique de Chelimsky est appréciée et reconnue par la presse. En 1949, Le journaliste John Devoluy, pour l'exposition à la Galerie Breteau écrira ainsi sur Chelimsky : « *le jeune garçon est un peintre né* ⁵⁵ ». Cette première exposition donne au peintre une première possibilité de se faire connaître.

Le peintre, probablement bercé par l'histoire de Van Gogh, Cézanne et de tous ceux qui ont été négligés, ne fondait pas sa réussite artistique sur la vente des tableaux. L'important pour lui n'était pas le marché de l'art et les marchands, mais de tisser de liens, parler, connaître et découvrir autres personnes : « *I wanted to meet other human beings and just talk with them* ⁵⁶ ». L'ouverture d'esprit, le désir d'apprendre, connaître et se faire connaître sont trois caractéristiques fondamentales pour comprendre l'oeuvre et la vie d'Oscar Chelimsky. Avec cet esprit, le peintre commence à créer de nouveaux contacts non seulement avec ses compatriotes mais aussi avec des peintres italiens, français, espagnols. C'est ainsi qu'il s'intègre immédiatement dans la culture parisienne⁵⁷. Le parcours artistique et la personnalité très calme et timide, mais aussi très ouverte au partage et au changement de Chelimsky, est observée et capturée par l'oeil des différents photographes et artistes entre autres, le

53 « Oscar Chelimsky's list of exhibitions », dans Dossier d'Artiste Bibliothèque Kandinsky (AP CHEL)

54 PLANTE Michael, interview à Oscar Chelimsky, 1990 : il décrit la Galerie Breteau : situé en rue Bonaparte à Saint Germain de Près, géré dans la maison familial de l'engenier René Breteau et son épouse Mme Denise Bretau ; il l'a décrit comme une galerie idéale. Le lundi soir ils ouvrent leur portes et toutes les grandes critiques et artistes allaient participer « *the Paris art world was like a great big family* », pag 18.

55 Biographie d'Oscar Chelimsky, [en ligne] <http://oscarchelimsky.org/biography.html>, citation de DEVOLUY, John, "Art News in Paris," *N.Y. Herald Tribune*, Paris Edition, Avril 29, 1949

56 PLANTE Michael interview à Oscar Chelimsky, 1990, p.18

57 BORGOGNO Micol, Interview à Eleanor Chelimsky, 21 avril 2021, voir Annexes II

photographe Marc Vaux qui, à travers ses clichés, capture les différentes étapes et évolutions de cet artiste américain.

Contrairement à beaucoup d'autres artistes américains, comme le sculpteur et écrivain Sydney Geist (1914-2005)⁵⁸, ami de Chelimsky⁵⁹ et faisant partie de la comité de la Galerie Huit, qui laissent Paris après deux ou trois ans pour rentrer en Amérique, Chelimsky trouve dans la capitale française son lieu de paix et de réussite professionnelle, il se sent accepté et intégré : « *living in Paris was extremely conducive to work*⁶⁰ ». Le fait d'habiter dans la cité d'artiste de l'Impasse Ronsin à côté du sculpteur Constantin Brancusi, connaître de plus en plus d'artistes, avoir une galerie comme la Galerie Jeanne Bucher qui était très impliquée dans son travail et lui offrait les moyens de vivre en achetant et en exposant ses œuvres, a fait que Chelimsky a choisi de rester à Paris. Son épouse, comme le peintre, est très bien intégrée dans le monde musical, elle donne beaucoup de concerts, joue dans les grand orchestres de Paris et obtient un poste comme professeur au Conservatoire⁶¹, jusqu'en 1956, date à laquelle naît le premier fils du couple : Thomas Chelimsky. Eleanor se dédie alors à la vie de famille pendant plusieurs années avant de recommencer à travailler comme économiste pour la US NATO dans la rue du Maréchal de Lattre de Tassigny⁶².

58 GLUECK Grace, « Sydney Geist, 91, sculptor and writer, dies », dans *New York Times*, 21 Oct. 2005, section A p.23[en ligne] <https://www.nytimes.com/2005/10/21/arts/design/sidney-geist-91-sculptor-and-writer-dies.html>

59 PLANTE Michael, interview à Oscar Chelimsky, 1990, *op.cit* p.20

60 *Ibidem*, p.8

61 PLANTE Michael, interview à Oscar Chelimsky, 1990, p.4

62 BORGOGNO Micol, interview à Eleanor Chelimsky, voir annexes et Cf CARCELLI Valerie, « The Oral History of Evaluation, Professional Development of Eleonor Chelimsky », dans *American Journal of Evaluation*, vol. 30 n°2, Juin 2009

C: Le contexte et les contraintes parisiens selon Oscar Chelimsky

« *I don't think anybody understood what I said, including myself [...] supposedly I knew French [...] I really had to work to learn. There's a whole difference between having a language and knowing a language* ⁶³ ». O.Chelimsky, 1990

Ainsi répond Oscar Chelimsky dans son interview en 1990, lorsque Michael Plante lui demande s'il savait déjà parler français avant d'arriver à Paris.

C.a : Paris : un cliché ?

Si jusqu'ici nous avons abordé les côtés positifs, et la vision parfois idyllique de Chelimsky sur ce qu'était Paris, nous devons aussi essayer de comprendre, objectivement, quelle était la situation générale en France pour les artistes, et quels étaient les contraintes d'un américain à Paris.

Comme de nombreux européens ont émigré aux USA⁶⁴, initialement à cause la Première Guerre Mondiale pour échapper au désastre économique, et ensuite avec la Seconde Guerre Mondiale pour échapper aux régimes autoritaires, pour chercher une meilleure vie dans ce que nous définissons depuis 1931 comme l' « American Dream⁶⁵ », nous pourrions hasarder à dire que les artistes américains, après la Seconde Guerre Mondiale venaient chercher « la vie bohème » ou le « cliché parisien » en France. L'étape dans la capitale française, pour les artistes étrangers, reste une étape nécessaire pour leur formation.

Quand nous pensons à la période qui s'ouvre à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, nous avons l'habitude d'y reconnaître presque exclusivement, du point de vue artistique, le triomphe de l'art américain. Dans cette nouvelle période, où souffle un désir de changement et de reconstruction après la destruction totale, nous avons parfois tendance à oublier les réalisations essentielles qui se sont produites dans les autres pays et les villes autres que New York. En effets, comme nous avons pu le voir à travers la figure de Chelimsky, les américains qui se fixent à Paris, désormais détrônée par New York, sont nombreux.

Pourquoi y a-t-il encore des artistes américains qui viennent à Paris, quand, à New York, la

63 PLANTE Michael, interview à Oscar Chelimsky, 1990, *op.cit* p. 7

64 cf. FONTANELLA Luigi, *Il Dio di New York*, Firenze, ed. Passagli, 2017 et RYGIEL Philippe, *Le temps des migrations blanches – Migrer en Occident du milieu du XIXe siècle au milieu du XXe siècle*. ed. EPU, 2010

65 cf. ADAMS James Truslow, *The Epic of america*, ed. Little Brown and Co, Boston, 1932 « *The American Dream is that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for everyone, with opportunity for each according to ability or achievement. It is a difficult dream for the European upper classes to interpret adequately [...]* » p.373

nouvelle école de peinture attire l'attention du monde entier ?

Paris est en effet encore vue comme la ville lumière, elle garde son statut de ville novatrice, c'est là que les grandes maîtres du modernisme se sont formés et exposent, et c'est ici que les artistes américains, surtout GI Bill's, ainsi que certains galeristes comme Ileana Sonnabend, Anderson Mayer et Lawrence Rubin décident de s'installer, malgré les contraintes, pour se faire connaître et s'ouvrir aussi au marché européen⁶⁶.

Nombre d'Américains trouvent la vie en France difficile en comparaison avec celle qu'ils ont connue aux États-Unis. Selon ce que nous raconte Julien Alvard dans son article « Le Gay Paris des Américains ⁶⁷ » publié sur la revue Cimaise en 1964, beaucoup de ses amis américains se plaignent du mauvais fonctionnement de la ligne téléphonique, d'un système bancaire affreux, du fait que les gens sont étroits d'esprit et arrogants. Mais malgré tout cela ils restent, pour un dépaysement, du moins les Américains cultivés.

C.b : L'exile et la langue

Si nous revenons sur la phrase de Chelimsky lors de son entretien avec M.Plante: « *there's a whole difference between having a language and knowing a language* », nous nous rendons compte que le peintre souligne un obstacle important auquel font face les étrangers lors de leur immigration dans un nouveau pays. La question de la langue est au cœur de la question de l'exil, l'une n'existe pas sans l'autre. La langue est sûrement une des diverses contraintes auxquelles fait face un artiste (ou pas) étranger lors de son arrivée à Paris. Chelimsky souligne qu'il existe une grande différence entre « avoir » et « connaître » une langue.

La contrainte de la langue pour un étranger, la différence entre langue maternelle et nouvelle langue, le pouvoir de la parole qui divise ou attache, sont des thèmes traités notamment dans le film de Nurith Aviv : *D'une langue à l'autre* ⁶⁸, thèmes qui reviennent constamment dans la vie d'un étranger, comme l'était Chelimsky en France. Il faut souligner que la plupart des artistes étrangers n'a que une maîtrise imparfaite de la langue de Molière. Bien que cette barrière linguistique ne soit pas aussi puissante qu'on le prétend souvent, elle existe toujours et explique en grande partie la propension marquée que les Américains ont à se rencontrer entre eux, dans un Paris où presque personne ne parle anglais. La problématique de

66 ALVARD Julien, « Le Gay Paris des Américains » dans *Cimaise*, n° 69-70, 1964 p. 87-103

67 *Ibidem*.

68 *Misafa Lesafa, d'une langue à l'autre*, 2003, réalisé par Nurith Aviv, Swann Production, Israël, [en ligne] <http://nurithaviv.free.fr/misafa/misafa.htm>

l'intégration, ou le refus de cette dernière, est palpable notamment par la création d'une galerie coopérative, celle située rue Saint Julien le Pauvre, près de Notre Dame, fondée et nommée par le même Chelimsky Galerie Huit au printemps 1950, mais cette Galerie est aussi symbole de solidarité entre artistes.

C.c : Habiter à Paris, la bohème de l'Impasse Ronsin

Bien qu'il soit plus facile, économiquement parlant, de vivre à Paris que de vivre à New York⁶⁹, les jeunes vétérans américains font face à une ville froide, parfois peu accueillante pour ceux qui ne parlent pas bien français et avec des loyers qui sont des plus en plus élevés. La majorité des artistes s'installent dans des petits hôtels bon marché situés dans les quartiers de Montparnasse et Saint Germain. Les anciens étudiants GI Bill qui décident de rester à Paris vont s'installer dans des ateliers dignes de ce nom, ou dans les fameuses Cités d'Artistes, plus spacieuses et lumineuses.

Chelimsky vit pendant longtemps dans une pension située rue Madame dans le 6^e arrondissement de Paris, qu'il paye 60 \$ chaque mois avec 3 repas par jour pour deux personnes, lui et Eleanor. Le prix du logement, 60 dollars correspondait presque à 325 francs de l'époque, en sachant qu'il percevait 75 dollars chaque mois par le programme GI Bill et que Eleanor aussi reçoit une bourse à travers le programme Fulbright, créée aux Etats Unis en 1949 avec le but de créer des échanges culturels contribuant à asseoir la paix entre USA et Europe, le couple ne doit pas travailler pour ⁷⁰payer le logement. « *He felt integrated in the Parisian culture almost immediately. Neither of us had to work: My husband benefited from the GI Bill, I soon received a Fulbright award* ».

Nous ne savons pas exactement jusqu'à quelle date ils restent dans cette pension, mais Chelimsky décrit cette expérience, et les autres, comme quelque chose de merveilleux⁷¹. Lorsqu'il vit dans cette pension il loue aussi des studios pour travailler sa peinture, mais il ne s'en contente jamais : « *I was always on the lookout for a studio, even in those times it was very, very difficult to find things* ⁷² ». Il cherche toujours un lieu plus accueillant, plus lumineux, plus spacieux jusqu'à ce qu'il trouve son atelier dans une des Cités d'artistes les plus connues de l'époque : l'Impasse Ronsin.

69 PLANTE Michael, Interview à Oscar Chelimsky, 1990 « *I don't know how we would have survived financially if I had stayed in the States* » pag 9

70 BORGOGNO Micol, interview à Eleanor Chelimsky, 2021, voir Annexes II

71 PLANTE Michael, Interview à Oscar Chelimsky, 1990 , « *we went to these various pensions and I'm very happy to have experienced them because they were marvelous.* », p 9

72 *Ibidem*, p.8

Son premier studio se situe dans le quartier de Malakoff, ce qui est, en revanche, trop loin du centre de Paris et trop petit selon le peintre : « *To go that studio I had to take a bus, go to the outskirts, take another bus, and then walk ten minutes* ⁷³ ». Son deuxième studio, qu'il recherche toujours avec attention – il considère avoir un talent pour trouver des studios⁷⁴ – est situé dans un petit Hotel en ruine du 14^e arrondissement, Rue des Suisses, où d'autres artistes et amis du peintre, comme Sydney Geist, Biala et Jules Olitsky, avaient également un studio. Confiant dans sa recherche d'un atelier grand et lumineux, c'est par hasard, et avec un peu de fortune, après une longue négociation (presque d'un an) avec le propriétaire Monsieur Lambert⁷⁵, qu'Oscar arrive à louer un atelier dans la Cité d'Artistes de l'Impasse Ronsin, juste à côté de chez Brancusi qui, avec le temps, deviendra un fidèle ami de l'américain. Les cafés, les théâtres, les cabarets, les restaurants et les galeries sont autant de lieux de sociabilité qui donnent la possibilité aux jeunes américains de se rencontrer et former des nouveaux réseaux d'artistes, galeristes et intellectuel. Aussi, les Cités d'artistes sont de lieux de sociabilité et de partage artistique essentiels pour ces artistes⁷⁶.

Les cités d'artistes de l'Impasse Ronsin, la Ruche, la Villa Vassilieff qui prend son nom de Marie Vassilieff, élève de Matisse, ou encore le Bateau Lavoisier où le grand peintre du cubisme Picasso avait séjourné et travaillé pendant longtemps, sont tous des lieux de contemplation, dialogue, rencontre, des foyers d'innovation et de création pour artistes français et étrangers qui vivent dans cette période à Paris. L'Impasse Ronsin, où Chelimsky s'installe probablement en 1950⁷⁷, tout comme les autres cités d'artistes nommées auparavant, est un lieu de vitalité, dialogue, fête et échange entre créateurs où l'américain trouve tranquillité et liberté de s'exprimer.

Située dans le quartier vivant et coloré de Montparnasse, dans le 15^e arrondissement, l'Impasse Ronsin, composée par un ensemble d'ateliers permettant d'accueillir jusqu'à 35 artistes, voit le jour vers la fin du XIX^e siècle. Ce lieu, qui accueille et mélange artistes de tout pays, est surtout connu comme la cité d'artistes où le fameux sculpteur roumain Brancusi a vécu et travaillé, de 1916 jusqu'à sa mort en 1957⁷⁸. Brancusi sera, jusqu'à sa mort, l'ami et

73 PLANTE Michael, Interview à Oscar Chelimsky, 1990, op.cit p. 9

74 *Ibidem*, « *I have a sort of talent for finding a studio, you know ?* » p.9

75 *Ibidem*, p. 29 Chelimsky explique en manière détaillée l'histoire de comment arrive à louer ce studio et qui est Monsieur Lambert, propriétaire de la compagnie de ciment français.

76 cf. HOFMAN Geneviève, *Cités d'artistes à Paris*, ed. Filigranes, Paris, 1997

77 Il parle d'avoir rencontré Brancusi en 1949 lorsqu'il demande de louer le studio à l'Impasse et où il ira s'installer après un an d'échanges avec le propriétaire

78 cf. WOLF Laurent, *L'atelier de Constantin Brancusi*, 2008 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-etudes-2008-3-page-399.htm> consulté le 24/04/2021

le voisin au sourire malicieux⁷⁹ d'Oscar Chelimsky au n11 de l'Impasse Ronsin.

« [...]the rent was almost zero⁸⁰ ». La location de l'atelier de Chelimsky à l'Impasse Ronsin coute presque rien, nous ne savons pas précisément combien il paye, il ne le précise pas dans son interview avec Michael Plante et sa femme, Eleonor Fine in Chelimsky ne nous éclaire pas sur ce point.

Le prix modique, « *presque zero* », comme l'indique Chelimsky, était probablement dû à l'aspect simple, rustique, et dénuée de tout confort moderne de l'Impasse Ronsin, mais agréable en raison de son atmosphère joyeuse et propice à la création⁸¹. Chelimsky admet que cet atelier, très lumineux et assez spacieux, est simplement comme il le désire. Le studio fait presque 4 mètres d hauteur, les grandes baies vitrées dont il est formé, baignent l'espace de lumière et créent une atmosphère parfaite pour la création artistique. A travers les photographies montrant l'atelier de Brancusi⁸² impasse Ronsin, en observant également la reconstruction de son atelier par Renzo Piano en 1997 Place du Centre Pompidou, et en sachant que l'atelier de Chelimsky était situé juste à coté de celui du sculpteur roumain, nous pouvons imaginer de manière plus claire à quoi ressemblait cet atelier si spacieux et lumineux que Chelimsky exalte tant : « *When I opened the studio, it was absolutely beautiful, [...] and was entirely glass, and simple walls. It was just a great big beautiful box*⁸³ ».

Le peintre américain devra cependant entreprendre des travaux de fortune pour améliorer la situation de son atelier dont le carrelage est abîmé par la pluie et le froid de l'hiver, du fait de sa position au rez-de-chaussée⁸⁴. Le documentaire réalisé en 1950 par l'ami de Chelimsky, Carmen D'Avino(1918-2004)⁸⁵, artiste et cinéaste GI Bill à Paris, pour présenter les américains à Paris, montre bien le studio de Chelimsky dans l'Impasse Ronsin et le même artiste peindre ses tableaux dans cette lumineuse pièce.

En 1952, deux ans après son installation dans l'atelier de l'Impasse Ronsin, Chelimsky et sa femme, qui travaille et vit avec lui, font face à un problème majeur : l'atelier de Chelimsky est détruit. Dans la biographie privée de l'artiste, composée par les souvenirs du peintre et les différents articles sur lui, nous retrouvons une description exhaustive de cet

79 Oscar Chelimsky, biographie, [en ligne]]<http://oscarchelimsky.org/biography.html>, consulté le 20/04/2021

80 PLANTE Michael, Interview à Oscar Chelimsky, 1990, Smithsonian Institution Archive p.8

81 Cf. CHELIMSKY « A memoir of Brancusi » p.19 ; POLLACK Reginald Journal de Reginald Pollack vol.43, Archives of American Art, Smithsonian Institution

82 MNAM Brancusi's studio, site Centre Pompidou

83 PLANTE Michael, Oscar Chelimsky interview in 1990, Smithsonian Institution Archives, p.29

84 *Ibidem*, p.29

85 D'AVINO Carmen (directeur) (1950), Vernissage of American Artist, [video], 18.20 min [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=vyk8cMUQagE> regardé le 25/04/2021

événement. Le mur gauche du studio de Chelimsky donnait sur un espace ouvert utilisé par l'Administration Hospitalière Française comme garage et parking pour de grands camions et chaque nuit le studio du peintre était frappé par les manœuvres de stationnement. Malgré les nombreuses réclamations de Chelimsky le directeur du garage répondait ainsi : « *Vous savez que nous voulons que vous, les artistes, sortiez de là ; nous avons besoin de cet espace pour nos camions* ⁸⁶ ». C'est autour de Noël, après une série de chocs efficaces, que le mur de l'atelier s'écroule et que le couple Chelimsky se retrouve dans la rue. Lors de cet événement Brancusi montre toute sa fidèle amitié à l'artiste, et en colère, prend des photos de l'énorme trou dans le mur en vue d'un procès contre l'administration. Le problème est résolu le lendemain quand deux dames, envoyées par l'Administration de l'hôpital, lui offrent un studio de l'autre coté de la rue au 12 Impasse Ronsin à condition qu'ils renoncent à toute revendication sur le studio démolit et acceptent de ne pas déposer un recours pour mise en danger délibérée. Les Chelimsky, en sachant que l'alternative était la douleur, les avocats et un faible espoir de succès, acceptent.

C.d : Paris : une « big family »

Même si la capitale française fait face à un moment de crise aiguë, comme tout le reste de l'Europe d'après la guerre⁸⁷, dans les cités d'artistes, et surtout à Montparnasse qui devient le centre culturel parisien par excellence, flotte un air de solidarité, convivialité, un désir et un besoin de s'entraider les uns les autres, Chelimsky le ressent et nous le confirme.

En décrivant Paris et le milieu artistique comme une « big family »⁸⁸ Chelimsky ne ment pas. Il parle des rapports entre artistes et autres professionnels comme de rapports sains, vrais ; les galeries et les grands collectionneurs, mais aussi les médecins, avocats et autres professionnels soutiennent les artistes financièrement en achetant certaines de leurs œuvres et parfois en les aidant avec des faveurs.

Chelimsky, que nous pouvons décrire comme quelqu'un d'obstiné, tenace dans ce qu'il entreprend, est aussi chanceux dans ses rencontres, comme lui même l'admet⁸⁹.

Le docteur Jean Dax, médecin de l'Ambassade américaine à Paris, en échange d'un ou deux tableaux par an, prend soin de la famille Chelimsky ; Roger Havert, un avocat très respecté et collectionneur d'art de Picasso, Bonnard et Van Gogh, aide l'artiste dans une question

86 Oscar Chelimsky, biographie, [en ligne] <http://oscarchelimsky.org/biography.html>, consulté le 20/04/2021

87 cf. JUDT Tony, *Dopoguerra. Storia dell'Europa dal 1945*, Milano, ed. Mondadori, 2007

88 PLANTE Micheal interview à Oscar Chelimsky, aout 1990, p. 18

89 *Ibidem* « I was very fortunate in that aspect » p.38

juridique en échange d'une de ses toiles. Ensuite, c'est le dentiste docteur Marois, mais aussi monsieur Gibert Feruch⁹⁰, couturier et collectionneur de l'artiste Pierre Tal-Coat, qui seront aussi payés en tableaux par Chelimsky.

Dans ce contexte d'échange, de mélange social, culturel et artistique, Chelimsky se retrouve entouré par différents et nouveaux courants artistiques qu'il découvre et travaille pendant son long séjour à Paris. Etant arrivé à Paris avec l'avantage d'avoir connu et vécu le contexte de l'école de New York, avec son maître Hans Hofmann, où l'expressionnisme abstrait se développe et avance de plus en plus à travers les figures américaines de Pollock, De Kooning et Rothko⁹¹, Chelimsky vit l'art avec une sensation de liberté et de rupture beaucoup plus fortes que celles ressenties en France. Lors de son arrivée à Paris Chelimsky se sent et se définit comme un artiste abstrait, surtout en terme d'esprit ; influencé par la vision de liberté d'Hofmann et fortement touché par la déformation de Cézanne, Picasso, Braque et Matisse, qu'on retrouve aussi dans ses tableaux de natures mortes et nus féminins⁹², l'artiste commence à comprendre qu'il souhaite travailler un art qui puisse aller au-delà de la réalité, une forme d'art ouverte, composée par plusieurs formes et signes. Même si l'artiste se tournera vers une forme d'art abstrait, où les signes ouverts et libres seront la base de sa composition, il ne laissera jamais la déformation de la réalité et le cubisme qui l'avaient tant animé en regardant les oeuvres de Picasso, Cézanne et son ami Braque⁹³.

Le chemin artistique qui portera Chelimsky à réaliser ses plus fameuses et merveilleuses compositions : la série des « Big open form » sera un chemin progressif, une réflexion et une évolution plastique qui avance en concomitance avec sa vie à Paris. La peinture d'Oscar Chelimsky est vraie, libre mais contrôlée, elle se veut sans commencement et sans fin, elle se compose d'une multitude de signes qui sont la marque de l'artiste. C'est le signe, ouvert et libre, mais en même temps construit et contrôlé par le geste du peintre, qui crée l'oeuvre. C'est le signe, mélangé et confronté en permanence avec une multitude d'autres signes, qui communique avec l'observateur et s'étale sur toute la toile en créant le langage pictural de Chelimsky.

Les transformations de l'oeuvre de l'américain, qui le conduiront à développer son art des signes et formes ouvertes (Open Form), est un voyage documenté et retraçable à travers

90 PLANTE Michel, interview à Oscar Chelimsky, 1990, *op.cit* p. 38

91 RAGONE Michel, SEUPHOR Michel, *L'Art abstrait*, Paris, ed Maeght, 1974 p.12

92 Fonds Marc Vaux, Lot Oscar Chelimsky,boite MV3092_006 ; MV3092_001 ; MV3092_009 [en ligne] https://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/ead.html?id=FRM5050-X0031_0000173

93 PLANTE Michael, interview à Oscar Chelimsky, 1990 *op.cit*, p. 25 raconte de son lien avec Braque

les clichés du photographe Marc Vaux, photos contenues dans l'ensemble du Fonds du même nom, stocké au sein du Centre Pompidou. C'est à ce fonds et ses clichés que nous allons maintenant nous consacrer plus précisément.

II : Marc Vaux regarde l'évolution de Chelimsky

A: L'oeil de Marc Vaux

Berenice Abbott(1898-1991),⁹⁴ photographe de la ville new-yorkaise, portraitiste d'artistes, écrivains et dramaturges français ou américains, et aussi assistante du fameux photographe et peintre Man Ray, disait « *La photographie, n'est pas là pour exprimer vos émotions, mais pour aider les gens à voir* ». Comme Abbott harponnait les instants de la ville de New York, avant que le passé ne l'avalait, Marc Vaux le fait avec les artistes et leurs œuvres. Dans cette deuxième partie du texte nous découvrirons les particularités de la peinture d'Oscar Chelimsky, nous pourrons retracer sa carrière et son évolution artistique dans le contexte Parisien grâce aux clichés de Marc Vaux.

A.a. Qui est Marc Vaux ?

Le Musée national d'art moderne du Centre Georges Pompidou fit en 1980 l'acquisition des fonds de Marc Vaux, qui ont depuis été travaillés et largement étudiés à travers l'activité de recherche de la Bibliothèque Kandinsky. Durant ces dernières années, les fonds ont été numérisés ; les études que différents chercheurs et étudiants ont dédiées à ce sujet ont permis d'éclaircir la personnalité de Marc Vaux et les différents artistes, galeries et autres entités présents dans ce fonds. Tout l'art moderne de Paris y est enserré.

Né en 1895 à Crulai, en Normandie, Marc Vaux se forme comme menuisier-ébéniste mais il est, depuis tout jeune, passionné par la photographie que deviendra plus tard son métier et son salut. En 1915, il est sur le champ de bataille et reste blessé au bras droit, ce qui empêchera le jeune Marc Vaux de reprendre son métier. Il se consacrera, en conséquence, à l'étude de sa passion : la photographie, qu'il apprend à l'Ecole de rééducation professionnelle des mutilés de guerre⁹⁵.

C'est la photographie qu'il développe quand il s'installe à Paris en 1917 avec son épouse Louise Vaux, qui deviendra son assistante, son bras droit. C'est elle qui l'aidera à développer les clichés et à préparer les commandes⁹⁶. Initialement installé au 21 avenue du Maine, dans le

94 cf. Cat. d'exposition dir. MOREL Gaele, *Berenice Abbott (1898-1991), photographies*, Paris, ed. Hazan et Jeu de Paume, 21 février – 29 avril 2012

95 Villa Vassilieff, « Autour du Fonds Marc Vaux / en collaboration avec le Centre Pompidou - MNAM-CCI et la Bibliothèque Kandinsky », Programmes de recherche, [En ligne] <http://www.villavassilieff.net/?Autour-du-fonds-Marc-Vaux-en-collaboration-avec-le-Centre-Pompidou-Mnam-CCI-et>

96 CRESPELLE Jean Paul, *Montparnasse Vivante*, Paris, ed Hachette, 1962, p 179

15^e arrondissement, Marc Vaux commence comme photographe amateur, avec beaucoup de dynamisme et un vieil appareil acheté d'occasion, il réalise de portraits d'artistes, commerçants, voisins et vieux soldats, surtout des américains qui débarquent à la Gare Montparnasse. Il est le photographe de la vie parisienne de l'époque.

Peu de temps plus tard, il rencontre le sculpteur Jean-Charles Desvergnès, prix de Rome en 1889, qui désire faire photographier ses œuvres. Avec la réalisation de ces photos se tisse un lien d'amitié très fort entre les deux hommes, et surtout un nouveau départ professionnel pour Marc Vaux. Depuis la rencontre avec le sculpteur Desvergnès, Marc Vaux commence à photographier beaucoup d'artistes, de galeries, et marchands, acteurs de la modernité artistique de Paris, si bien qu'il devient « photographe des artistes »⁹⁷.

Dès lors, Marc Vaux se rapproche de plus en plus du monde parisien, et tissera de liens professionnels mais aussi d'amitié avec des artistes prestigieux comme Constantin Brancusi, Marc Chagall, Fernand Léger et surtout avec Henri Matisse avec lequel il a un échange épistolaire important⁹⁸. Il photographiera de nombreux événements et expositions du monde de l'art : tant les Salons des Indépendants, Salons d'Automne, ou encore de nombreuses galeries, mais aussi la vie de son quartier avec ses restaurants, cafés, et cabarets.

Avec les années, sa petite maison-atelier, installée au 21 avenue du Maine, devient trop exiguë pour son activité photographique ; avec le manque d'eau courante et l'augmentation de la demande de ses photographies, le développement des tirages devient de plus en plus laborieux.⁹⁹ C'est pour ces raisons qu'en 1927, il déménage au 114 bis de la Rue Vaugirard, dans le 6^e arrondissement, toujours dans le quartier de Montparnasse. Son nouveau atelier, une maison blanche aux colombages verts, située dans une cité d'artistes cachée derrière une grande façade bourgeoise, devient aussi un lieu de rencontre entre artistes. Suite aux désastres de la Seconde Guerre Mondiale, Marc Vaux, en 1946, crée le foyer d'entraide aux Artistes et Intellectuels¹⁰⁰; un lieu qui assure des repas à bon prix pour les artistes et, comme les photos nous le montrent, un nid d'art où exposer et échanger (fig.3). Vaux démontrera son investissement dans la culture, et dans le quartier de Montparnasse aussi, avec la réalisation de la Nuit de Montparnasse; puis en 1951, avec l'inauguration du

97 TIRABY Catherine, « le fonds Marc Vaux », dans: cat. d'expo *Chefs-d'oeuvres ?*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 12 mai 2010-29 août 2011, ed. Du Centre Pompidou Metz, 2010, p 524

98 CRESPELLE Jean-Paul, *Montparnasse vivante*, Paris, ed Hachette, 1962, p. 179

99 Villa Vassilieff, « Autour du Fonds Marc Vaux / en collaboration avec le Centre Pompidou - MNAM-CCI et la Bibliothèque Kandinsky », Programmes de recherche, [En ligne] <http://www.villavassilieff.net/?Autour-du-fonds-Marc-Vaux-en-collaboration-avec-le-Centre-Pompidou-Mnam-CCI-et> (consulté le 07/04/2021)

100 *Ibidem*

Musée du Montparnasse au 10 rue de l'Arrivée¹⁰¹ où il expose œuvres et dessins offerts par les artistes, ses clichés ainsi que des objets et documents devenus historiques¹⁰².

A.b. La photographie dans le Fonds Marc Vaux

Ces événements et l'engagement dans le milieu artistique de Paris, surtout dans le quartier de Montparnasse, contribuent à la réussite professionnelle du photographe. L'activité photographique de Marc Vaux, qui commence dans les années 1920 et se prolonge jusqu'à la disparition de l'artiste en 1971, donne le jour à plus 250 000 « plaques de verres », réparties en plus de 11 000 boîtes noires sur lesquelles sont inscrits à la gouache¹⁰³ les nom de l'artiste, du salon ou de la galerie auxquels les clichés font référence. Ces boîtes sont d'abord conservées par l'artiste, de manière très méthodique et ordonnée, dans la cave de sa maison-atelier de la rue de Vaugirard, en grande partie placées sur des étagères classées par ordre alphabétique (fig.4). Puis, en 1980, le Fonds sera acheté et conservé dans les réserves du Centre Georges Pompidou, où il se trouve à l'heure actuelle.

Quand nous parlons de « plaques de verre » nous nous référons au dispositif inventé à la fin du XIXe siècle et défini dans un premier temps avec le nom de « négatif sur verre au gélatine-bromure d'argent »¹⁰⁴. Concrètement nous devons les imaginer comme des vitres d'un petit-moyen format, selon ce que nous signale Catherine Tiraby¹⁰⁵ pour le cas de Marc Vaux toujours de 13x18 cm ou de 18x24 cm, sur lesquelles est posée une couche sensible constituée de sels d'argent mélangés à une substance adhésive dont nous obtenons des images négatives instantanées en un temps restreint. Ce-ci est le *modus operandi* qu'utilise Marc Vaux de manière constante, durant toute sa carrière photographique¹⁰⁶, pour créer ses « tirages », des images positives en noir et blanc que sont destinées à ses commanditaires.

La majorité de ces plaques de verre, que nous pouvons actuellement admirer et consulter sur le site de la Bibliothèque Kandinsky puisqu'elles sont numérisées depuis 2017¹⁰⁷, sont des clichés d'œuvres d'art, de portraits d'artistes dans leurs ateliers ou des instantanés d'expositions dans des galeries ou salons.

101Carton d'Invitation conservé dans les archives du Fond Marc Vaux, Bibliothèque Kandinsky, Paris

102Bibliothèque Kandinsky MNAM-CCI/Centre Pompidou, descriptif détaillé du Fond Marc Vaux *op.cit.*

103*Ibidem.*

104CARTIER BRESSON Anne, *Dans l'atelier du photographe*, ed. Paris musées, 2012 p. 36

105TIRABY Catherine, « Les fonds Marc Vaux », dans cat d'expo *Chefs-d'oeuvre ?*, Metz, Centre Pompidou Metz 12 mai 2010-29 août 2011, ed. Centre Pompidou-METZ, 2010, p 524-525

106*Ibidem.*

107Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI/Centre Pompidou, *Descriptif détaillé du Fond Marc Vaux* *op. cit*

Tous ces clichés contenus dans des boîtes noires, « lots », ordonnées alphabétiquement par Vaux, sont ultérieurement classées et divisées par la Bibliothèque Kandinsky en cinq catégories. La première ressemble tous les artistes et se subdivise à son tour en trois lots : A, pour les artistes dont existent plus de 5 boîtes ou artistes présents dans les collections du MNAM ; B, pour les artistes dont existent entre 2 et 5 boîtes et C pour les artistes dont existent moins de cinq boîtes. La seconde catégorie correspond aux boîtes des galeries et à la reproduction d'œuvres dans celles-ci ; la troisième ressemble les clichés de salons. Viennent en dernières catégories les clichés divers contenant des photos biographiques du photographe et de son activité à Montparnasse, puis en cinquième catégorie les autres reportages contenant des boîtes sans titre et des boîtes thématiques.

C'est la première catégorie et plus précisément une boîte du lot B qui nous intéresse pour l'étude de la peinture et de la figure d'Oscar Chelimsky.

B: Le corpus photographique Chelimsky et son utilisation (6 boîtes 82 plaques)

B.a : La description

D'après une recherche approfondie dans les archives françaises et américaines durant la rédaction de ce mémoire, et après avoir effectué des recherches auprès de la famille Chelimsky, nous pensons savoir pourquoi les œuvres de Chelimsky sont capturées par l'œil de Marc Vaux. Cette réponse nous est donnée par l'épouse d'Oscar Chelimsky, Eleanor, lors d'un échange épistolaire : « *About the relation with Marc Vaux: this came about through me. Vaux did the professional photo for me on my concert brochure and I asked him to take photographic charge of my husband's work as well*¹⁰⁸ ».

Eleanor demande des clichés professionnels à Marc Vaux pour la brochure d'un de ses concerts. Concertiste et pianiste, Eleanor est active musicalement dans les divers orchestres de Paris et au Conservatoire¹⁰⁹ entre 1949 et 1956, date de la naissance de son premier fils et moment de l'abandon de sa carrière comme musicienne. Eleanor, demande probablement ces photos au début des années 1950. Elle nous déclare que c'est d'après sa demande que Vaux photographie aussi l'œuvre de son mari l'américain Chelimsky.

Si la première rencontre entre Marc Vaux et Oscar Chelimsky est sollicitée par Eleanor, à travers les clichés contenus dans les boîtes titrées « O.Chelimsky », un atlas

108BORGOGNO Micol, Interview à Eleanor Chelimsky, Paris-Washington, avril 2021 voir annexes II

109PLANTE Michael, Interview à Oscar Chelimsky, 1990, *op.cit* p.20

d'oeuvres réalisées en différents moments, nous pensons que Marc Vaux a photographié à plusieurs reprises les oeuvres de l'américain. Marc Vaux étant un des photographes les plus connus dans le milieu artistique parisien, et un de ceux qui photographiait le plus les artistes, galeries et salons de la capitale française, nous pouvons imaginer qu'à la suite d'une première rencontre, l'américain sollicitera à nouveau le photographe pour capturer ses œuvres. Les œuvres de Chelimsky, photographiées par Marc Vaux, adjointes aux critiques littéraires, nous aident à retracer les premiers pas de l'artiste, son engagement dans le milieu culturel, son succès dans les différentes galeries et salons dans lesquelles il expose à Paris, et ailleurs, ainsi que son importante évolution picturale.

Le Fonds Marc Vaux compte six boîtes estampillées sous le nom de « Chelimsky ». Ces six boîtes, MV 3087 – 3092¹¹⁰, contiennent en total quatre-vingt-une plaques de verre représentant essentiellement les créations de l'artiste américain.

Le photographe, pour la réalisation des photos d'Oscar Chelimsky, comme pour toutes les autres contenues dans le fonds, emploie une prise de vue frontale, neutre, simple et documentaire pour saisir au mieux l'oeuvre d'art qu'il doit capturer. Les oeuvres d'art capturées par les photos, en noir et blanc, s'étalent sur toute la surface du support en verre, rien ne les entoure, nous ne trouvons presque jamais de second plan, le seul sujet sur lequel l'oeil du photographe, et après lui celui du spectateur, se focalise est l'oeuvre d'art elle-même. Pourtant il est difficile de deviner l'endroit où ces tirages sont réalisés ; il est indéniable que certains détails sur les bords des photographies (parties de murs, un chevalet, partie du châssis), suggèrent l'ambiance de la prise de vue, probablement l'atelier du même Oscar Chelimsky, étant donné que Marc Vaux avait l'habitude de photographier les œuvres des artistes dans leurs ateliers

Bien que les techniques photographiques se soient considérablement améliorées et développées entre les années 1920 et 1950, avec la création d'appareils en petit format comme Leica en 1925, et la photographie à développement instantané avec Polaroid en 1947, Marc Vaux reste fidèle à son processus anachronique en noir et blanc sur plaques de verre. Les œuvres, encadrées aux extrémités avec du ruban adhésif blanc, semblent être éclairées uniformément afin de rendre les détails picturaux visibles¹¹¹ et en concédant une lecture plus neutre du tableau aux observateurs.

110Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI/Centre Pompidou, Descriptif du lot Chelimsky *op.cit*

111MAURER Leonie, *Foujita à travers les fonds Marc Vaux*, mémoire d'étude sous la direction de Mica Gherghescu et Didier Schulmann, Ecole du Louvre, mai 2019, p. 19

Comme pour le reste du Fonds, les photos contenues dans les boîtes « Chelimsky » ne respectent aucun ordre spécifique, au contraire tout est mélangé. Nous pouvons observer que dans la première boîte : MV 3087, sont présentes, en ordre aléatoire, des œuvres datées de 1954, 1955 et 1956 ; dans autres boîtes, comme la cinquième : MV 3091, coexistent des œuvres de 1960 avec des œuvres de 1956 et enfin dans la dernière boîte : MV 3092, se mélangent des œuvres d'emprunte cubiste, avec des œuvres d'emprunte abstraite et aussi deux photos, les seules, du peintre immergé dans ses créations face à l'objectif (fig. 5 et 6). Selon ce que ces photos nous racontent, grâce à une observation attentive des dates inscrites la plupart du temps en bas à droite de la composition avec la signature de Chelimsky, nous constatons que Marc Vaux photographie un atlas d'œuvres de l'américain réalisées entre 1952 et 1961. Néanmoins, entre ces quatre-vingt-un œuvres, nombreuses sont celles qui sont non-datées. Sur 81 plaques de verre appartenant au lot Chelimsky, presque la moitié, c'est à dire 41 photos, sont des clichés d'œuvres d'art non datées par le peintre.

Nous avons cependant pu dater et titrer certaines d'entre elles, et pour les restantes nous pouvons seulement présumer à quelle période elles appartiennent, d'après une comparaison technique et stylistique¹¹² avec les œuvres détaillées présentées dans le fonds et dans les différents catalogues et revues où Chelimsky est apparu, mais aussi à travers les clichés réalisés par les autres photographes de l'époque comme : Yves Hervochon (1902-1981) et Luc Joubert. Si nous citons ces deux photographes c'est parce qu'en étudiant les multiples tirages présents dans le dossier documentaire d'Oscar Chelimsky et aussi dans les fonds de la Galerie Arnaud et celui de la Galerie Charpentier, conservées au sein de la Bibliothèque Kandinsky, nous nous rendons compte qu'au revers des tirages figure un tampon correspondant au nom d'un de ces photographes : Vaux, Hervochon ou Joubert. Généralement nous retrouvons les photos tamponnées «PHOTO Marc VAUX/ 114, Rue de Vaugirard/ PARIS-VI Tél. Littré 90-01 » (fig.7) mais parfois les tampons signalent « L'Art en Photographie/ Studio Yves HERVOCHON/ 168, Boul du Montparnasse/Paris-XIV° - Tél. DAN 89-51 » (fig.8) ou encore « PHOTO LUC JOUBERT/ reproduction interdite/ 13 rue Thibaud/ PARIS (14°) »(fig. 9). Etant tous des tirages en noir et blanc avec des prises de vues très carrées sur l'oeuvre d'œuvres d'Oscar Chelimsky principalement abstraites, la typologie de tampons nous aide à contextualiser de manière plus précise l'oeuvre et l'utilisation de cette dernière.

112 Voir chapitre II, C : évolution stylistique du peintre à travers les photos

D'après la comparaisons de ces photos nous présumons que dans la totalité du lot Chelimsky sont présentes des œuvres antérieures à 1952, comme les différentes natures mortes d'emprunte Picassienne et Matisienne réalisées entre 1948 et 1950-52¹¹³, inscrites dans la boîte MV 3092 et aussi des œuvres postérieures à 1960 appartenant à la série de « Big Open Form » où Chelimsky évolue plastiquement, par rapport aux années 1950, en dynamisant le geste et en créant des signes matés et lourds sur la toile.¹¹⁴

Les questions qui viennent se poser à ce moment de la réflexion sont les suivantes : comment et dans quel contexte sont utilisées les photos appartenant au lot Chelimsky contenues dans le Fonds Marc Vaux ?

B.b : l'utilisation des photos de Marc Vaux

Des 81 photographies présentes dans le lot Chelimsky contenu dans le Fonds Marc Vaux nous ne détaillerons et ne commenterons, de façon chronologique, que les tirages dont nous avons des preuves certaines de leur emploi, c'est à dire les photos qui ont été publiées sur les catalogues d'exposition, sur les revues et les périodiques pour critiquer et observer l'oeuvre de Chelimsky.

La première preuve certaine de l'utilisation des tirages Marc Vaux remonte à 1955, quand Oscar Chelimsky expose avec quatre autres artistes américains à Amsterdam lors de l'exposition « Vijf amerikanen in Europa »¹¹⁵ et où la photo de Vaux apparait sur le catalogue. Les artistes présentés avec Chelimsky à l'exposition néerlandaise entre janvier et février 1955 sont : Alfred Lewin Alcopey (1910-1992), Paul Fontaine (1913-1996), John Levee (1924-2017) et Bill Parker (1922-2009), tous sont des artistes américains qui quittent l'Amérique pour se rendre en Europe. L'exposition au Stedelijk Museum d'Amsterdam avait pour but de montrer le vent de nouveauté qui avait porté ces étrangers en s'inspirant et en étudiant leurs prédécesseurs, les grands maitres, mais aussi en suivant leur propre inspiration. L'exposition montre des artistes américains qui quittent leur pays pour créer ailleurs, des artistes qui ont envie de voir, changer et découvrir, des artistes qui créent des formes nouvelles, qui choquent le public, un public qui définit encore les avant-gardes comme « laids »¹¹⁶ puisque leur œil n'est pas encore éduqué à la nouveauté.

113CONIL-LACOSTE Michael, « Chelimsky », dans *XX e siècle*, N° 18, Paris, Février 1962, p. 66-69

114Voir chapitre II, C

115Cat. d'expo « Vijf amerikanen in Europa », 21 janvier – 28 février, Stedelijk Museum, Amsterdam 1955

116Introduction cat. d'exposition *5 amerikanen in Europa*, Stedelijk Museum 1955

Willem Sandberg (1897-1984), graphiste, amoureux d'art et surtout directeur du Museum Stedelijk de 1945 à 1963, avec l'initiative du mécène et collectionneur d'art américano-néerlandais Jack Vandenbergh¹¹⁷, décide de créer une série d'expositions sur l'art américain, pour démontrer que les peintres américains modernes ne devaient plus être considérés comme des incarnations de l'avant-garde européenne, et aussi pour sensibiliser les critiques d'art et le public néerlandais. Dans la biographie privée de l'artiste¹¹⁸, que la famille Chelimsky m'a gentiment fait parvenir, l'artiste américain raconte que Willem Sandberg en personne, toque à la porte de son atelier, situé à l'Impasse Ronsin, en 1952 pour observer ses oeuvres. En moins d'une heure, la visite se conclut en un accord qui aurait vu Chelimsky exposer ses œuvres avec quatre autres artistes américains à Amsterdam trois ans plus tard en 1955. Cet évènement nous donne une idée de comment l'oeuvre de Chelimsky était de plus en plus appréciée et demandée, non seulement à Paris où l'artiste, depuis son arrivée en 1948, expose dans les divers Salons et Galeries, mais aussi au niveau européen.

« *Each artist was given a large room for his work* ¹¹⁹ ».

Lors de l'exposition au Stedelijk Musuem, en 1955, chaque artiste disposait d'une large salle pour exposer ses œuvres en solo, cela semble permettre aux publics de mieux comprendre et réfléchir à ce nouveau tournant d'art abstrait américain. D'après le catalogue, Chelimsky expose 8 peintures¹²⁰ desquelles nous ne connaissons que le titre, en langue néerlandaise, et les dimensions. Sur le catalogue nous ne retrouvons qu'une seule photographie représentant l'oeuvre de Chelimsky ; la photo publiée sur le catalogue correspond à l'oeuvre *Peinture en ocre avec bleu et vert*, 130 x 97 cm, 1953 (fig.10). Elle est conservée dans la sixième boîte Chelimsky. L'identification de l'oeuvre n'a pas été facile puisque la plaque dans le Fonds se présente complètement à l'envers, probablement parce que Marc Vaux a du ranger cette dernière du mauvais côté. D'après ce que nous raconte le peintre dans la biographie¹²¹, l'exposition fut un grand succès dans le milieu culturel néerlandais et fut aussi l'occasion pour Chelimsky de se sentir agréablement américain en Europe.

117HOPKINS Claudia, BOYD WHYTE Iain, *Hot Art, Cold War- Western and Northern European Writing on American Art 1945-1990*, chap. « The reception of American art in the Netherlands », ed. Taylor and Farncis, New York, 2021 en ligne

118Oscar Chelimsky, biographie [en ligne] <http://oscarchelimsky.org/biography.html> consulté le 12 avril 2021

119Oscar Chelimsky, biographie [en ligne] <http://oscarchelimsky.org/biography.html> consulté le 12 avril 2021

120Cat d'exposition « Vijf amerikanen artiesten in Europa », Stedelijk Museum, 1955, p. 11

121Oscar Chelimsky, biographie, [en ligne] *op.cit*

« Si Chelimsky part du signe, c'est un signe ouvert. [...]A la lutte spacieuse du signe avec le signe, se superposent et se combinent, répartis sur tout la surface, d'innombrables conflits, sources d'énergie, principe d'harmonie qui engendrent le mouvement, entretiennent les tensions et développent le rythme. »¹²²

Ainsi Jacques Dupin (1927-2012), poète et critique d'art français,¹²³ un des premiers à comprendre les toiles de Chelimsky, décrit l'oeuvre de l'américain: *Peinture*, 162x114 cm, 1956 probablement, d'abord exposée à la Galerie Jeanne Bucher en mars 1956 lors de son deuxième « One-man show », et ensuite exposée à la Galerie 93 pour l'exposition « Seize peintres de la jeune école de Paris » en décembre de la même année. L'oeuvre *Peinture*, précédemment citée, publiée à couleurs dans le catalogue d'exposition à page 42 et accompagnée du texte critique de Dupin, correspond au tirage MV3087_007 (fig.11) de Marc Vaux contenu dans la première boîte du lot Chelimsky.

Les photographies de Marc Vaux, illustrant l'oeuvre de Chelimsky, seront à nouveau utilisées pour la réalisation de la plaquette d'exposition « Chelimsky » éditée pour l'exposition qui voit le jour dans la Galerie Aujourd'hui au Palais de Beaux Arts de Bruxelles du 25 janvier au 8 février 1958¹²⁴. Cette exposition est probablement le premier moment où Chelimsky montre de manière plus exhaustive la série de peintures « Big Open Form »¹²⁵. Le catalogue, à nouveau accompagné par le passionnant récit du poète, galeriste et critique d'art Jacques Dupin, présente cinq tirages en noir et blanc de l'oeuvre de Chelimsky. La plaquette ne signale pas qui est le photographe des œuvres, mais d'après une comparaison de ces cinq photographies avec les 81 tirages présents dans le lot Chelimsky, du Fonds Marc Vaux, nous pouvons affirmer que ces cinq photos proviennent de l'oeil de Marc Vaux. Chaque photographie correspond à une oeuvre de très grand taille, particularité des années 1955-1960 dans la peinture de Chelimsky, où l'observateur pénètre avec un sentiment de plénitude et liberté en s'immergeant dans les innombrables signes qui irradiant dans la toile. En partant de la première oeuvre de la plaquette d'exposition et en concluant avec la dernière nous allons détailler à quelle oeuvre du Fonds correspond chacune¹²⁶.

122DUPIN Jacques, « Oscar Chelimsky » dans *Seize peintres de la Jeune Ecole de Paris*, Paris, coll. Musée de Poche, 1956, p. 42-43

123Cf DUPIN Jacques, *L'espace autrement dit*, Paris, ed. Galilée, 1982

124DUPIN Jacques, cat. d'exposition « Chelimsky », Bruxelles, Musée de Beaux Arts, 1958

125Oscar Chelimsky, biographie [en ligne] <http://oscarchelimsky.org/biography.html> consulté le 12/04/2021

126Annexes I de fig.12 à fig.17 série d'oeuvre contenues dans le catalogue d'exposition Chelimsky, Musée de Beaux Arts de Bruxelles 1958

Nous observons *Blanc et rouge*, 188x122cm, 1956 (fig.12) inscrite dans la quatrième boîte du lot Chelimsky ; *Sans titre*, 1955, 130x97cm (fig.13) contenue dans la deuxième boîte ; *Sans titre*, 1956, 92x73cm (fig.14), contenue dans la quatrième boîte et tirage présent aussi dans le dossier documentaire d'Oscar Chelimsky où nous constatons, d'après les inscriptions au revers, que l'oeuvre était partie intégrante de la collection privée de Monsieur et Madame Hajdu, achetée probablement par le couple en 1956, comme Chelimsky le raconte dans sa biographie¹²⁷. Le tirage de Marc Vaux représentant l'oeuvre de Chelimsky *Sans Titre*, 1956 (fig.14) appartenant à la collection privée Hajdu, sera publié à nouveau dans le catalogue d'exposition « 4 artistes américains de Paris » organisée par le Centre Culturel Américain du 18 avril au 23 mai 1958.

En poursuivant dans le catalogue d'exposition « Chelimsky », 1958 nous observons *Noir et blanc*, 1956, 191x145cm (fig.15) contenue dans la deuxième boîte, dont nous connaissons le titre, puisque le même tirage apparaîtra en 1960 dans la plaquette d'exposition « Artistes Américains en France ¹²⁸», autre exhibition conçue par le Centre Culturel Américain où Chelimsky exposera avec ses compatriotes ; et enfin une dernière photo d'oeuvre, dont nous ne connaissons pas le titre : *Sans titre*, 1957, 191x145cm, huile sur papier (fig.16) contenue dans la deuxième boîte et dont nous connaissons la technique puisqu'elle est décrite au revers du tirage imprimé et conservé dans le dossier documentaire du peintre au sein de la Bibliothèque Kandinsky.

L'exposition à Bruxelles fut une très grande réussite pour le peintre américain qui se sent de plus en plus apprécié dans le contexte culturel européen. Son oeuvre est de mieux en mieux reçue par la critique. Le peintre et ensuite critique belge, Roger van Gindertael (1889-1982) remarque, lors de l'exposition à Bruxelles, la parfaite façon dont Chelimsky concilie le conflit entre forme et liberté : « *I discovered in these works the accomplishment of a tendency toward equilibrium and harmony which Chelimsky satisfies freely and naturally* »¹²⁹.

La conciliation entre forme et liberté de Chelimsky est à nouveau discutée dans le catalogue d'exposition « The Big Open Form, la grande forme ouverte »¹³⁰ à la Galerie Jeanne Bucher en octobre-novembre 1962, par le critique américain Jerome Mellquist (1905-1963). C'est dans ce catalogue d'exposition que nous retrouvons plusieurs photographies de Marc Vaux capturant l'oeuvre de Chelimsky.

127Oscar Chelimsky,biographie, [en ligne] <http://oscarchelimsky.org/biography.html> consulté le 02/05/2021

128Cat. d'exposition, *Artistes Américains en France 1960-1961*, Paris, centre culturel américain, 1961

129Oscar Chelimsky,biographie, [en ligne] <http://oscarchelimsky.org/biography.html> consulté le 02/05/2021

130Cat d'exposition, *the big open form* , Paris, Galerie Jeanne Bucher, 1962

Nous présumons que les différents clichés, présents dans le catalogue, sont soit une commande de la Galerie Jeanne Bucher à Marc Vaux, et d'autres photographes, pour la réalisation de l'exposition, ou encore qu'elles pourraient être une sollicitation photographique, antérieure à la date d'exposition (1962), du peintre américain à Marc Vaux et utilisées postérieurement pour cette exhibition et d'autres publications.

Dans l'intégralité du catalogue, qui présente treize photos d'œuvres en noir et blanc titrées et datées, nous constatons que certains de ces clichés, neuf précisément, sont présents aussi dans le Lot Chelimsky du Fonds Marc Vaux. De ce fait, après une étude attentive, nous pensons observer, dans le catalogue, les photographies des réalisations de Chelimsky prises par Marc Vaux.

Parmi ces attributions, toutes faisant partie de la série « Grandes Formes Ouvertes », figurent les tirages suivants: *The big open form n°48* (fig.17.a), *The big open form n°39 Vert de baryte*(fig.17 b), *The big open form n°36 Terre d'ombre brulée* (fig.17c), *The big open form n°35 Bleu d'aiguille* (fig.17 d), *The big open form n°45 Bleu de Prusse* (fig.17 e), *The big open form n°46 Terre d'ombre naturelle avec vert* (fig.17 f), *The big open form n°52 Bleu coeruleum* (fig.17 g), *The big open form n°34 Rose-brun* (fig.17 h) et *The big open form n°42 Rose* (fig.17 i)(série fig.17)¹³¹.

Comme nous l'avons déjà constaté¹³², certains tirages du Fonds Marc Vaux se présentent rangés dans une mauvaise position par rapport au sens de l'œuvre. En effet, dans les boîtes Chelimsky, nous retrouvons les œuvres *The big open form n°48* et *The big open form n° 42 Rose* présentées à rebours, probablement en raison d'un mauvais rangement de la part de Marc Vaux dans la boîte.

La particularité de toutes ces œuvres, outre que de se présenter principalement en grand format, est le titre ; un titre qui fait référence aux couleurs et aux minéraux utilisés pour la réalisation de l'œuvre, comme si Chelimsky souhaitait déjà donner aux spectateurs un indice sur la matérialité de ses compositions sans rien en dire de plus.

Les tirages de Marc Vaux, exposant la série abstraite de « The Big Open Form, la Grande forme ouverte », avant d'être utilisés pour la réalisation du catalogue d'exposition à la galerie Jeanne Bucher, étaient déjà apparus dans une revue d'art en février 1962. C'est Michel Conil-Lacoste(1923-2004), écrivain, critique d'art passionné d'art abstraite et expert de

131Annexes I :fig.17 groupe de 9 photos de l'exhibition « The Big Open Form, la grande forme ouverte »
Galerie Jeanne Bucher, 1962

132Voir Chapitre II, B.a p.19

l'oeuvre de Kandinsky¹³³, qui dans le n°18 de la revue « XXème siècle »¹³⁴, dédie une passionnante critique à l'oeuvre et au parcours artistique de Chelimsky

« Plus forte, plus concentrée plus difficile, la peinture de Chelimsky demeure aujourd'hui comme hier axée sur sa préoccupation centrale : concilier le caractère intransmissible de l'émotion et les exigences de la mise ne forme plastique¹³⁵ ».

Ce récit est illustré par trois tirages, en noir et blanc, dont deux présents dans le Fonds Marc Vaux. Les tirages en question sont les reproductions des œuvres : *The big open form n°35 Bleu d'aiguille* (fig.17 d) et *The big open form n°39 Vert de baryte* (fig.17 b); le troisième tirage au contraire, qui apparaît dans la première page de l'article, est le résultat de la photographie de Pierre Hervochon, nous en avons la preuve puisque le tirage, présent sous forme de photographie dans le dossier Chelimsky au sien de la Bibliothèque Kandinsky, est signé par le photographe en question.

D'après ce voyage à travers les différents catalogues d'exposition et revues artistiques, nous constatons que l'oeuvre de Chelimsky est illustrée à plusieurs reprises par les clichés de Marc Vaux et décrite en manière passionnante par les critiques d'art de l'époque. Malgré ce constat, nous devons aussi reconnaître que, les plaques de verres présentes dans le Fonds à propos desquelles nous n'avons pas d'information et dont nous ne connaissons pas la finalité sont tout de même très nombreuses.

Comprendre ou essayer de comprendre à quoi ont servi toutes ces photographies de Marc Vaux sur l'oeuvre de Chelimsky est un périple long et probablement impossible à réaliser en raison du manque d'informations. Si une chose est vraie, c'est le fait que, grâce aux plaques de verre contenues dans le fonds, Marc Vaux nous raconte des histoires, nous montre les mouvements artistiques présent à Paris de 1920 à 1970, il nous documente sur la vie culturelle, artistique de la capitale française, il se fait chroniqueur des liens entre artistes, marchands, galeries, musées et Salons, sans rien dire mais en capturant les instants.

Roland Barthes dans son petit mais immense ouvrage sur la photographie, paru en 1980, nous dit : « *La photographie ne dit pas forcément ce qui n'est plus, mais seulement et à coup sur, ce qui a été* ¹³⁶ ». Ainsi, grâce aux tirages de Marc Vaux, qui en somme forment l'oeuvre du photographe, nous pouvons reconstruire le cheminement de Chelimsky à Paris et observer toutes les nuances picturales dans sa création artistique. Ces tirages, que nous

133c.f CONIL-LACOSTE Michel, *Kandinsky*, Paris, ed. Flammarion, 1979

134CONIL-LACOSTE Michel, « Chelimsky », *XX e siècle*, N° 18, Février 1962, p. 66-69

135*Ibidem*.

136BARTHES Roland, *La chambre claire*, Paris, ed. Gallimard,, 2006 p.133

pouvons définir aussi comme « photographies documentaires », puisqu'ils documentent l'évolution du peintre, se transforment en histoire, chaque image nous parle, chaque image est partie intégrante du parcours artistique de Chelimsky. Dans le paragraphe qui suit et en s'appuyant sur certains tirages de Marc Vaux, nous parlerons de l'oeuvre picturale de Chelimsky en tant que telle, son style et son évolution.

C: Photos témoins d'une évolution plastique

Dans cette dernière partie du deuxième chapitre, pour découvrir et comprendre l'évolution plastique de l'artiste américain à Paris, nous allons procéder de manière chronologique en adjoignant à chaque période quelques tirages du Fonds Marc Vaux contenu dans le lot Chelimsky et aussi en accompagnant ces photos des critiques littéraires.

C.a : La période « cubiste-matissienne »

Beaucoup de peintres américains font allusion aux maîtres français Picasso et Matisse lors de leur séjour à Paris. Beaucoup réalisent à leur début des œuvres figuratives qui mêlent les influences fauve et cubiste ; connaître et croiser ces figures légendaires à Paris est leur rêve. Avant d'arriver à Paris, l'oeuvre de Picasso mais aussi celle de Matisse, comme nous l'avons signalé auparavant¹³⁷, est pour Chelimsky source d'inspiration; surtout dans les premières années de ses études à New York, sous la direction de ses maîtres Burlin et Hofmann. Les peintures que Chelimsky réalise pendant ses études à côté d'Hofmann sont des peintures encore très attachées à la déformation de l'image et de la vie réelle. Dans son interview avec Michael Plante, Chelimsky affirme que « *I was still involved with the object. I was involved with the Matisse-ian and Picasso-ian de-formation, in other words taking the object and doing something with it* »¹³⁸. Cet attachement à la déformation et au changement de l'objet dérivait probablement aussi de la méthode d'enseignement utilisée par Hofmann dans son école à New York, touché notamment par la peinture fauve, cubiste, futuriste et expressionniste allemande qui fleurissait à Paris entre 1904 et 1914 et que Hofmann avait pu développer lors de ses études à Paris entre les années 1920-1930, avant de s'installer définitivement aux USA en 1933.

Chelimsky nous raconte qu'Hofmann, pour encourager ses élèves à voir les objets déformés,

137Voir Chapitre I, A

138PLANTE Michael, Oscar Chelimsky interview, 1990, *op.cit.*, p.4

comme le faisaient Matisse ou Picasso, présentait des natures mortes sur lesquelles il disposait des papiers colorés et montrait donc une nature morte qui n'était plus normale mais déjà transformée et déformée avant d'être représentée sur la toile¹³⁹. L'accent que Hofmann met sur la façon « cubiste » de penser de Picasso et surtout de Matisse, avec la libération de la couleur, influence beaucoup les premières années artistiques de Chelimsky. Avant de découvrir ses grandes formes ouvertes, où la liberté du geste prime sur la forme, et avant de se dédier à une peinture abstraite, l'artiste américain explore et se dédie à la l'étude de la forme et à sa déformation.

Michael Conil Lacoste dans l'article qu'il lui consacre en 1962 décrit bien cette étape du peintre, que nous pouvons définir, « cubiste-matissienne » : « *Aux Etats Unis, puis à Paris jusqu'en 1950 Chelimsky peint des natures mortes très colorées où la table, la mandoline, le vase ne sont déjà plus que des prétextes. Ces « tables parées » répondent à des préoccupations qu'on peut situer au carrefour de Picasso et de Matisse*¹⁴⁰ ». Certaines natures mortes de Chelimsky, dont nous parle Michel Conil Lacoste, sont capturées par l'oeil de Vaux et inscrites sous forme de tirages dans la sixième boîte du Lot Chelimsky. De cette période cubiste-matissienne, nous ne retrouvons presque aucune information. Les tableaux que nous citerons, en étant seulement signés, ne nous donnent pas les dates de création. Etant conscients du fait que Chelimsky se dédie à ce type de peinture principalement à New York et au début de son séjour parisien, nous pouvons présumer que ces créations ont été réalisées entre 1948 et 1951. En comparant l'oeuvre de Chelimsky avec les oeuvres de Matisse et Picasso, nous allons voir comment les deux maîtres ont eu un impact sur Chelimsky.

Dans la nature morte de Chelimsky : *Sans titre*, [1948-1950?] (fig.18), dont nous connaissons l'existence grâce au tirage de Marc Vaux en noir et blanc, il est difficile d'identifier toutes les objets qui sont représentés. Il s'agit d'une nature morte, probablement des citrons ou des pommes, disposés de manière aléatoire au centre de la table, avec une carafe posée sur la droite, un livre ouvert sur la gauche, et une bouteille au coin de la table. Les objets de la composition de Chelimsky, comme dans la composition de Picasso : *Grande Nature Morte*, 1918, h/t Paris Musée de l'Orangerie (fig.19), sont représentés grâce à la synthèse de différents points de vue, brisant toute loi de la perspective et en rendant obscur toute notion de réalisme.

Avant de continuer dans la description de la nature morte, il est important de faire un

139PLANTE Michael, Oscar Chelimsky interview, 1990, *op.cit*, p.4

140CONIL-LACOSTE Michel, « Chelimsky », *XX e siècle*, N° 18, Paris, Février 1962, p. 69

point plus exhaustif sur la déformation dans la peinture de Chelimsky. La déformation du sujet, le manque de perspective, caractéristiques qui renvoient à nouveau à la peinture de Picasso, se retrouvent dans un autre tirage (fig.20) proposant un nu féminin réalisé par Chelimsky, probablement entre 1948-1951. Ce nu féminin, dont nous pouvons attribuer la paternité à Chelimsky grâce à la signature du peintre en haut à droite du tirage, est probablement un tableau réalisé d'après l'observation et l'étude des nus féminin de Picasso, comme par exemple le tableau *La Muse* (fig.21) réalisé par Picasso en 1935 et conservé au Musée National d'Art Moderne de Paris. Tant dans le tableau de Picasso que dans celui de Chelimsky le corps monumental et hiératique de la femme semble se plier aux exigences du format qu'il dépasse largement. Nous retrouvons dans les compositions des deux peintres les surfaces planes et les volumes qui s'imbriquent dans l'espace, la peinture semble dialoguer avec la sculpture en donnant vie à des compositions cubistes qui détruisent les éléments de la nature à fin de créer ce qui est fondamental à la compréhension de la vision du monde.

En revenant à la nature morte, il faut aussi ajouter que la composition du peintre américain se présente très chargée: autour de la table, nous retrouvons des motifs végétaux qui remplissent la surface, motifs qui nous renvoient aux décors de l' *Harmonie Rouge*, 1908 au Musée de l'Ermitage de Matisse (fig.22) et surtout à ses motifs végétaux de papiers découpés. Si, comme nous dit Michel Conil Lacoste ces natures mortes étaient très colorées¹⁴¹, nous comprenons que Chelimsky comme Matisse, le maître de fauves, travaille avec l'exubérance des couleurs posées de manière plate, avec la volupté des décors et l'allégresse du trait.

Avec ces œuvres, que nous venons de décrire, nous nous retrouvons face à un mélange de natures mortes picassiennes et matisiennes mais complètement réalisées par l'artiste américain Chelimsky. Grâce aux tirages de Marc Vaux nous pouvons découvrir les premières peintures de Chelimsky avant qu'il ne se dédie à une peinture où la liberté du geste et le signe coexistent ensemble.

141 CONIL-LACOSTE Michel, *Chelimsky*, XX^e siècle, N° 18, Paris, Février 1962, p. 69

C.b : *Red Painting* : le début de la liberté construite à travers le signe

L'intégrité de l'espace bidimensionnel et la couleur plate, hérités de Picasso et de Matisse, se traduisent, successivement, en une nouvelle conscience dans laquelle les objets sont d'importance secondaire et où l'unité de l'espace, de la forme et de la couleur sont recherchés à travers l'interrelation des signes. Le cheminement vers les Grandes Formes Ouvertes est long et travaillé.

Chelimsky en 1962 dit : « *On ne sait jamais où l'exercice finit, où l'oeuvre commence*¹⁴² ». A travers les tirages réalisés par Marc Vaux nous constatons que le travail de Chelimsky est une perpétuelle remise en question¹⁴³, une évolution scandée de mutations : des encres, des eux-fortes, des huiles sur toiles, des gouaches ; son évolution est une recherche constante et une découverte perpétuelle de techniques et outils picturaux.

Cette évolution commence en 1951 quand Chelimsky présente au Salon de Mai le fameux *Red Painting*, 1950 dont nous ne possédons aucune image malheureusement. Le tableau sera exposé successivement à la galerie Jeanne Bucher pour le premier one-man show de Chelimsky en 1953 à propos duquel le critique et écrivain français Georges Boudaille (1925-1991) écrivit : « *Chelimsky fait exploser la surface de la toile, élide les lignes constructives, tantôt développe le graphisme aux dépens de la couleur, tantôt exalte un rouge dans des formes fortement délimitées*¹⁴⁴ ». Bien que ce tableau ne soit pas présenté dans le Fonds Marc Vaux, et qu'il soit introuvable dans les catalogues d'exposition où Chelimsky est apparu, il mérite une explication. Le peintre américain voit dans ce tableau le début de son cheminement vers ses peintures aux signes ouverts, il le cite à plusieurs reprises avec enthousiasme dans son interview¹⁴⁵ avec Michael Plante en 1990 et dans son carnet

*« I treat a still-life, comprised of a table and assorted objects, as an arrangement of flat, hard-edged ciphers or signs unified by a single dominant color »*¹⁴⁶. Chelimsky déclare qu'il construit son tableau *Red Painting* en partant d'une nature morte sur laquelle il avait travaillé pendant longtemps¹⁴⁷, une nature morte qu'il souhait renverser, changer complètement en la poussant à se transformer en une entité visuelle à travers des signes. Nous comprenons qu'il souhaite détruire mentalement les objets en les transformant en signes,

142CONIL-LACOSTE Michel, « Chelimsky », dans *XXème*, n°18 février 1962, p.66

143*Ibidem*, p 66

144BOUDAILLE Georges, « Chelimsky », dans *Actualité Artistique* n°67, Paris, 13 juin 1953

145PLANTE Michael, Interview à Oscar Chelimsky, 1990 p. 14 Chelimsky raconte l'épisode de Hans Hartung qui admire son tableau rouge au salon de Mai 1951

146Oscar Chelimsky, biographie [en ligne] <http://oscarchelimsky.org/biography.html> consulté le 1/05/2021

147PLANTE Michael, Oscar Chelimsky interview, 1990, *op.cit.*, p. 22

symboles, lettres, graphismes sur la toile à travers une seule couleur prédominante.

La prédominance d'une seule couleur sur la toile, vibrante et lumineuse, qu'utilise Chelimsky, et avec laquelle l'artiste brise en formes variables la surface pour créer des mouvements, et où la couleur se fait créatrice d'espace, nous la retrouvons dans les tableaux de Sam Francis depuis la deuxième moitié des années 1950, principalement dans son *Big Red*, 1953 (fig.23). Le peintre américain Sam Francis, artiste clé de l'expressionnisme abstrait et connu pour sa peinture non-figurative à grande échelle, réside depuis 1950 à Paris où il suit les cours de Fernand Leger et nourrit un fort intérêt pour la lumineuse et vibrante couleur utilisée par les peintres français Monet, Bonnard et Matisse¹⁴⁸. En 1951 Sam Francis découvre le tableau de Chelimsky au Salon de Mai de 1951¹⁴⁹, moment où Sam Francis préfère l'utilisation de couleurs plus claires et souples comme le gris pale et le blanc¹⁵⁰, pour ses toiles. Ce n'est qu'en 1953 que Sam Francis commence à utiliser le regroupement d'une couleur comme élément créatif essentiel. Selon Chelimsky, il existe une similitude formelle entre sa peinture rouge de 1950 et le *Big Red* de Sam Francis en 1953. Cette similitude a pour cause la création d'une surface brisée en formes variables d'une seule couleur, des formes que Chelimsky définit comme « signes » et que Sam Francis appelle « corpuscules ¹⁵¹ » : groupes de taches de couleurs en forme de cellule réalisées sur un fond blanc.

Chelimsky dans une lettre à son ami, l'artiste Sydney Geist, en évoquant sa peinture *Red Painting* déclare : « *It was painted in 1950, shortly after you left Paris [...] it was seminal for me, a turning point; everything I've done since, such as the "Big Open Form" series, has been built on what I got to understand from doing that work – but also because its formal aspects had an impact on the art of a number of artists working in Paris¹⁵²* ». Avec cette déclaration à l'ami Sydney Geist, Chelimsky veut mettre en exergue la relation qui unit sa peinture rouge avec celle d'autres artistes. A cet égard, après avoir vu plus dans le détail le changement plastique de Sam Francis entre 1951 et 1953, nous pouvons dire que la toile *Red Painting* de Chelimsky, réalisée à travers l'unification de signes monochromes, a été cruciale pour le développement artistique de Sam Francis. D'après ce que nous dit Chelimsky¹⁵³

148cf. BUCK Thomas Robert Jr, dir. *Sam Francis, Paintings 1947-1972*, New York The Buffalo Fine Arts Gallery, 1972, cat. d'exposition itinérante

149Biographie de Chelimsky [en ligne]<http://oscarchelimsky.org/biography.html> consulté le 1/05/2021

150cf. SELZ Peter, *Sam Francis*, ed. Abrams, New York, 1975

151cf. SANDLER Irving, *The New York School, the Painters and Sculptors of the Fifties*, ed. Harper and Row, 1978, chap 4

152 Oscar Chelimsky, Biographie, lettre à Sydney Geist le 6 Aout 1986, [en ligne]

<http://oscarchelimsky.org/biography.html> consulté le 1/05/2021

153Ibidem.

beaucoup d'autres peintres et sculpteurs s'influencent des tableaux à la forme ouverte de ses toiles, entre autres le sculpteur et ami du peintre Etienne Hajdu, qui à partir de 1961 travaille sur les formes ouvertes dans ses encres de chine et depuis 1968, comme le décrit Dora Vallier, utilise des « signes éclatés » (broken signs) et des « signes ouverts » (open signs)¹⁵⁴.

« *I think everything opened up for me with the Red Painting, when I understood how to make a painting. In other words, I understood what was working on a flat surface and what was not working on a flat surface* ¹⁵⁵».

Chelimsky nous décrit les œuvres réalisées dans la première moitié des années 1950 comme des œuvres profondément différentes les uns des autres, en terme de moment de réalisation et pour le type d'émotion qu'il y insuffle, mais toutes uniformisées dans la manière dont le peintre fragmente l'espace et décompose, simplifie les choses en signes : « *I call them absolute signs. Absolute is my word for hard-edge*¹⁵⁶». Le terme « hard-edge » signifie littéralement « arête dure », c'est un terme inventé en 1959 par le critique californien Jules Langsner, (1911-1967) qui ne désigne pas un mouvement mais une tendance de l'abstraction géométrique¹⁵⁷. Cette tendance picturale consiste dans la répétition sérielle d'éléments peints en aplats et uniformément dans des tons francs et intenses, une tendance picturale plus lisse et nette que celle utilisée dans « l'action-painting » de Pollock¹⁵⁸ où le geste créatif est plus libre et irrégulier sur la toile.

Ayant une idée plus claire de ce que Chelimsky qualifie de peinture aux « absolute signs », nous pensons trouver des tirages dans les Fonds Marc Vaux qui correspondent aux descriptions de ce type de peinture. Nous arrivons à cette hypothèse après avoir étudié les déclarations du peintre sur cette période et surtout après avoir comparé certains tableaux datés et à couleurs du peintre, présents dans son site en ligne¹⁵⁹, avec les tirages d'oeuvre présents dans le Fonds Marc Vaux. Les tirages présentant ce type de peinture sont trois oeuvres¹⁶⁰ (série fig.24 a;b;c) contenues dans la sixième boîte, MV3092, dont nous ne connaissons malheureusement pas les titres et dont une, à couleurs, est présente sur le site du peintre. Dans ces grandes toiles nous observons la simplification totale de formes, des objets qui deviennent

154ETIENNE Hajdu, M. Knoedler & Co et VALLIER Dora, *Hajdu : sculptures récentes*, Paris, M. Knoedler, 1968

155PLANTE Michael, Oscar Chelimsky interview, *op.cit.*, p. 22

156Ibidem, p.22

157Art Term TATE : « hard edge » [en ligne] <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/hard-edge-painting> consulté le 04/05/2021

158cf. ROSENBERG Harold, CIANCHI Marco, *Action painting : scritti sulla pittura d'azione*, Firenze, ed. Maschietto, 2006

159Oscar Chelimsky, biographie, [en ligne] <http://oscarchelimsky.org/gallery.html>

160Annexes I : groupe de photographie présentant une peinture aux « absolute signs » fig.24

signes, des signes répétés qui se présentent davantage avec des traces noires, sur un fond monochrome ou à peine *sfumato* en rouge, ocre, bleu ou blanc, comme une écriture propre au peintre.

Le signe est la base et le développement de la peinture de Chelimsky. « *Le signe nous le retrouvons constamment dans l'aventure esthétique de Chelimsky, d'une composition à l'autre, d'un stade au suivant, le plein devient le délié [...] le fond joue à cache-cache avec le thème. [...] le graphisme se complique ou se simplifie* ¹⁶¹ ».

Les signes créés sur les toiles de Chelimsky dans la première moitié des années 1950 sont d'une texture légèrement granuleuse et d'un rendu mat¹⁶², dû à l'utilisation de la caséine que l'américain utilisera jusqu'en 1955 quand il commencera à peindre principalement à l'huile¹⁶³. Michel Conil Lacoste, après sa rencontre avec Chelimsky en 1962, nous signale qu'avec l'utilisation de la caséine, nécessitant un geste rapide puisque c'est une matière qui sèche très vite, « *le peintre voit concrètement se pétrifier, ou, si l'on veut, sa liberté se signifier dans une matière excluant la retouche* ¹⁶⁴ ».

Ces œuvres au rendu mat où la forme se pétrifie sur la toile et où les signes augmentent en se mélangent entre eux, en formant un tourbillon de formes et en donnant aux peintures mouvement et dynamisme, sont capturés par l'oeil Marc Vaux. En effet les plaques de verre datées de 1954 par le peintre correspondent aux peintures mates, légèrement granuleuses, aux signes qui s'accumulent en donnant dynamisme à la composition que nous venons de décrire, parmi elles nous retrouvons aussi une peinture déjà citée, celle présentée dans le catalogue d'exposition du Musée Stedelijk d'Amsterdam en 1955, toujours capturée par Marc Vaux: *Peinture en ocre avec bleu et vert*, 1953 (fig.10).

161 CONIL-LACOSTE Michel, « Chelimsky », dans *XXème*, n°18 février 1962, p.67

162 MARESTER Guy, « art aujourd'hui », dans *Combat*, Paris, avril 1954

163 CONIL-LACOSTE Michel, « Chelimsky », 1962 *op.cit* p.67

164 *Ibidem*, p. 67

C.c : La période de Big Open Form

« *For me, the open form is the culmination of my use of the sign. In the sense that the entire painting is a sign – that is the big open Form-, and that sign is broken up into signs, and those broken-up signs are put down for me in such a way my intention is not to lose a sense of the single sign and at the same time guard or keep the sense of the individual signs, have them play together* ¹⁶⁵». Oscar Chelimsky, 1990

Depuis les début des années 1950 Chelimsky commence à se dédier à la recherche d'un équilibre entre la liberté du geste et sa mesure, toujours à travers les signes, des signes ouverts, petits, brisés, qui forment à leur tour des surfaces fragmentées. Ces particularités nous pouvons les admirer dans une plaque précédemment citée : MV3088_011 (fig.15) au titre *Noir et Blanc*, daté 1956 et apparue sur le catalogue d'exposition *Chelimsky* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1958. Dans cette toile nous comprenons le but de l'artiste : transmettre son émotion à travers une multitude de signes qui se superposent et se combinent en donnant un sentiment de plénitude et liberté. En regardant le tableau, nous, les spectateurs, avons la sensation d'être au milieu d'un combat de signes dans la toile, nous nous identifions à ces signes ou encore nous choisissons de nous réfugier dans les lacunes de vide qui se créent entre signe et signe. Bien que les tirages se présentent en noir en blanc nous devons imaginer ces tableaux très colorés ; la couleur reste pour Chelimsky toujours un moyen d'expression très important : « *la couleur jouant le rôle de milieu et de médiateur, multiple ses vibrations, ses glissements, ses subtiles dissonances, sous l'hégémonie d'un ton dominant* ¹⁶⁶».

A partir de 1955, comme dit auparavant, la technique du peintre change avec l'utilisation de la peinture à l'huile. Le peintre crée un graphisme plus onctueux et tourbillonnant en travaillant dynamiquement sur la surface¹⁶⁷, de préférence à grande échelle. Ce graphisme tourbillonnaire et dynamique, nous le retrouvons dans le tirage de Marc Vaux MV3988_009 (fig.25). L'oeuvre, datée de 1955 et exposée en 1956 à la Galerie Jeanne Bucher¹⁶⁸, a l'aspect onctueux, dans certains endroit épais, rustique et énergique du fait de la multitude de signes qui occupent l'espace. C'est une oeuvre typique de Big Open Forms réalisées entre 1955 et 1965.

165PLANTE Michael, Oscar Chelimsky interview. *op.cit* p. 24

166DUPIN Jacques, préface du catalogue d'exposition *Chelimsky*, Palais de Beaux Arts Bruxelles, 1958

167CONIL-LACOSTE Michel, « Chelimsky », *op.cit*

168cf. Catalogue d'exposition « Chelimsky », Galerie Jeanne Bucher, Paris, 1956, p.5

A travers les tirages de Marc Vaux nous observons que le signe, que Chelimsky utilise de plus en plus pour s'exprimer dans ses toiles, se complique avec le temps et semble devenir un signe beaucoup plus puissant de celui utilisé initialement. Ce changement, se fait dans les années 1955-1958, quand la cohésion du signe avec l'espace, du geste avec la liberté et de la transmission d'émotions avec la mise en forme plastique deviennent la principale préoccupation pour Chelimsky¹⁶⁹, en aboutissant avec les Big Opens Forms. Avant d'observer d'autres tirages de Marc Vaux, capturant les Big Open Form, il faudrait expliquer et comprendre ce que signifie pour Chelimsky une Big Open Form.

Lors de sa carrière Chelimsky explique, à plusieurs reprises ce qu'est pour lui le concept de « grande forme ouverte » et les écrivains critiques, à leur tour, tentent de l'expliquer aux lecteurs. En lisant les différentes critiques nous constatons qu'il y a deux composants majeures impliqués dans le concept de grande forme ouverte (Big open form), le jeu crucial entre la structure et la spontanéité, et entre la raison et l'émotion.

Gariff David commentant en 1982 l'oeuvre de Chelimsky des années 1950, dit : « *his painting was already characterized by his quest for a balance between the expressive, gestural significance of painting, and a more controlled and stable formal approach*¹⁷⁰ » ; Jerome Mellquist, en commentant le catalogue d'exposition « The Big Open Form, la grande forme ouverte » de 1962 à la galerie Jeanne Bucher dit : « *Chelimsky démontre clairement comment la discipline engendre la liberté. Espérant, dit-il, préserver la fraîcheur du premier jet, il cherche pourtant à insérer dans une structure élaborée avec une patience le « geste » spontané [...] il souhaite allier la géométrie d'un Mondrian aux improvisations alliées d'un Kandinsky*¹⁷¹ » .

Nous constatons, effectivement, que l'importance de la « Big Open Form » réside dans sa conciliation du cubisme avec l'expressionnisme abstrait, c'est à dire la volonté de Chelimsky d'unir une forme simplifiée et la liberté du geste dans son travail. Nous pouvons présumer que cet effort de concilier la forme et la liberté soit le résultat d'un peintre qui grandit et commence ses études à New York, où la liberté gestuelle et émotionnelle dans l'expressionnisme abstrait était à l'ordre du jour, et qui ensuite travaille et évolue à Paris, où les peintures de Cézanne et Picasso, basées sur la simplification des formes, naissent et

169Oscar Chelimsky, biographie, [en ligne] <http://oscarchelimsky.org/biography.html> consulté le 01/05/2021
« *his preoccupation with positive and negative space, with broken signs and with calligraphy* »

170GARIFF David, "The Open Form in Abstract Expressionism: The Art of Oscar Chelimsky", dans *The New Art Examiner*, November 1982, Vol. 10, No. 2

171Cat. d'exposition « *The Big Open Form, la grande forme ouverte* », Paris, Galerie Jeanne Bucher, octobre-novembre 1962

inspirent tant le néerlandais Piet Mondrian que lui, l'américain Chelimsky.

« *The trick is to utilize, in a plastic and essentially rational way, a sign that is derived from a gesture, which, in turn, is the reflection of an irrational, excessive sentiment that we can perhaps name the state of creative grace*¹⁷² ».

Chelimsky est le « médiateur de l'incompatible ¹⁷³ », il travaille avec deux opposés, deux termes antagonistes : la spontanéité violente du geste et la nécessité de donner une forme construite à son œuvre. La parfaite cohésion entre forme plastique et liberté gestuelle, nous la retrouvons dans la série des Big Open Form présentée lors de l'exposition « The Big Open Form, la grande forme ouverte » à la Galerie Jeanne Bucher en 1962. Celles-ci sont des toiles où le peintre vient transformer son sentiment intérieur dans un signe plastique, à travers un geste réfléchi mais spontané. Deux des œuvres contenues dans le Fonds Marc Vaux et exposées entre octobre et novembre 1962 à la Galerie Jeanne Bucher par Chelimsky (Fig.17 b et Fig.17 g), nous montrent des formes véhémentes et libres données par des traits de pinceau qui jouent et se superposent les uns sur les autres. Les signes qui à leur tour forment des silhouettes tumultueuses, parfois à l'aspect inquiétant, se libèrent dans la toile à travers des austères traits noirs et se mélangent avec des arrière-plans aux couleurs faibles¹⁷⁴, principalement en ocre, rose, bleu ou vert¹⁷⁵ comme nous indiquent les titres des œuvres.

Dans la série de Big Open Form réalisée dans les années 1960 nous constatons qu'à l'inverse d'une première période où l'artiste a privilégié la forme plastique à la liberté de l'émotion et du geste, Chelimsky se laisse transporter par la véhémence de l'émotion et agit de manière plus libre sur la toile. Si Chelimsky cède plus à la forme ou plus à la liberté, il sera hanté pendant tout son séjour européen par le même problème : exprimer une émotion à travers une forme plastique.

172Oscar Chelimsky, biographie, [en ligne] <http://oscarchelimsky.org/biography.html> consulté le 01/05/2021

173CONIL-LACOSTE Michel, « La progression de Chelimsky », dans *Le Monde*, 28 février 1968

174PLANTE Michael, Interview à Oscar Chelimsky, 1990 p35 : « *the big open form consists essentially of a very dark skeleton, usually a black skeleton, and then there's color involved* »

175MELLQUIST Jerome, catalogue d'exposition « *The Big Open Form, la grande forme ouverte* », Paris, Galerie Jeanne Bucher, octobre-novembre 1962, p.15-16 : titre des œuvre

C.d : L'évolution sans l'oeil de Marc Vaux

« *A major preoccupation of mine as a painter has been to conciliate total liberty of expression and absolute form, which is to say, to reconcile irreconcilables* ». Chelimsky, 1970¹⁷⁶.

Les photos de Marc Vaux capturant l'oeuvre de Chelimsky s'achèvent avec la fin du séjour parisien du peintre américain. Depuis l'installation du peintre à Bruxelles en 1967, avant de rentrer aux Etats Unis en 1970, les clichés de Marc Vaux disparaissent avec Chelimsky. Malgré son retour sur le sol américain, le peintre continue à se dédier à la recherche de l'unification entre liberté et forme dans ses tableaux. La question du signe que surmonte un autre signe et, ensemble, créent une forme, reste pour lui le moteur de sa peinture. Toujours en respectant le propos d'une composition libre mais maîtrisée, Chelimsky, dans la deuxième moitié des années 1960, abandonne les compositions aux traits noirs et austères, en avivant les couleurs de sa palette et en donnant une sensation plus harmonieuse à ses toiles¹⁷⁷. Agissant de la même façon que dans les Big Open Form, ces toiles plus harmonieuses et colorées sont nommées par le peintre « Bright open form », et exposées en 1968 à la Galerie Jeanne Bucher¹⁷⁸. L'utilisation de la couleur harmonieuse, qui prédomine sur les traits noirs des années 1950 et 1960, nous la retrouvons aussi plus tard, en 1985, dans les toiles exposées lors de l'exhibition « Chelimsky the Open Form Series 1985 the Layered Image » à Washington¹⁷⁹. La toile *Big Open form n°105, red/yellow* en est l'exemple (fig.26). Dans cette toile nous retrouvons une « Layered image », littéralement une image superposée, donnée par des signes qui à leur tour se superposent en créant des formes ouvertes mais cette fois plus légères et harmonieuses que les précédentes. La couleur rouge, posée sur la toile à travers un geste dynamique, mais apparemment réfléchi, pour créer des tourbillons, semble s'échapper de l'arrière-plan jaune de la toile ; une fuite impossible puisque le jaune atteint l'entité rouge provoquant la naissance d'un signe orange qui rentre dans la composition en se superposant aux autres couleurs. Le travail des années 1970 et 1980 est la poursuite du travail que le peintre commence à Paris avec ses Big Open Form, l'utilisation d'un signe libre qui

176Cat. d'exposition, *Chelimsky recent paintings*, Washington, The Catholic University of America, 23 octobre-22 novembre 1970

177CONIL-LACOSTE Michel, « La Progression de Chelimsky », *op.cit*

178« Chelimsky's list of exhibition » *op.cit*

179Cat. d'exposition, *Chelimsky the open form series, 1985, the layered image*, Washington, the Slavin Gallery, 1985

devient forme construite.

Finally, ce deuxième chapitre nous permet d'observer l'évolution artistique de l'artiste Chelimsky à Paris et de comprendre son idée de l'art à travers les plaques de verre réalisées par Marc Vaux. D'après l'analyse de ces images, nous pouvons dire qu'en raison de la recherche constante pour atteindre l'équilibre parfait d'une forme réfléchie et construite avec une liberté gestuelle, d'un équilibre entre la structure et la spontanéité, entre la raison et l'émotion, nous ne pouvons pas définir Chelimsky comme un expressionniste abstrait. Alors que les expressionnistes abstraits dévoilent leur intériorité à travers le geste libre, le travail de Chelimsky ne peut pas se considérer comme un moyen de révélation intérieure de l'artiste à travers un geste totalement libre. L'oeuvre de Chelimsky se veut réfléchie dans le détail et libre dans sa totalité, elle est la synthèse de deux pôles opposés comme les sont Kandinsky et Mondrian, le classicisme et le romantisme, Delacroix et Ingres¹⁸⁰, il est médiateur de l'incompatible.

180Cat. d'exposition, *Chelimsky recent paintings*, Washington, 1970 *op.cit*, préface by Oscar Chelimsky

III : Un artiste « Open Mindend », l'envie du partage et de la coopération

Le caractère artistique des Big Open Form, qui se veulent des compositions construites mais libres, nous le retrouvons aussi dans le caractère personnel de l'artiste. Probablement, sa peinture « ouverte », se reflète dans ses actions, et, lui aussi déclare que dans ses Big Open Form réside quelque chose de profond et sentimental qui touche l'âme et le caractère de l'artiste.

« I think there's something profound about the open form. I think the word "open"—I don't want to get into the sentimental side of it, but openness is something we all love. He's an "open person," it's an "open area," he's "open-minded" ¹⁸¹». O.Chelimsky, 1990

Nous comprenons que l'ouverture de la forme dans ses tableaux, la liberté qu'il veut exprimer dérive d'un sentiment plus profond et intérieur à l'artiste. La forme ouverte, comme une personne ouvert d'esprit (open minded), dérive de quelque chose de positif et affirmatif, quelque chose qui se veut libre et ouvert à l'échange et à la découverte de nouveaux horizons sur la toile comme dans la vie.

Le peintre Chelimsky dans son séjour parisien nous apparaît comme une personne positive, ouverte d'esprit, libre, favorable au changement, à l'échange et à la coopération. Cet approche à la vie, ouverte et dans un certains sens « pluriel », puisque il n'agit pas seul à Paris mais s'entoure d'une grande famille, nous le retrouvons dans les différentes amitiés qu'il instaure avec peintres français et étrangers et dans la galerie coopérative qu'il crée en 1950 avec ses compatriotes américains. A travers une réflexion subjective nous traiterons dans ce dernier chapitre le côté de libre, l'ouverture d'esprit et l'envie de coopérer et partager que Chelimsky démontre à Paris à travers ses actions.

¹⁸¹PLANTE Michael, interview à Oscar Chelimsky, *op.cit* p36

A: La Galerie Huit

A.a : La création et le vernissage

Les premières années de Chelimsky à Paris sont caractérisées par une forte énergie et une certaine joie, l'objectif de l'artiste étant de rencontrer et collaborer avec nouveaux artistes et se faire connaître dans les cercles artistiques parisiens. Cet objectif voit le jour en 1950 avec la création de la Galerie Huit.

« Vous êtes prié d'assister à l'ouverture de la Galerie 8 Rue Sain Julien le Pauvre, cette Galerie est le résultat d'un effort collectif des artistes américains à Paris et présentera pour sa première exposition, du 2 au 15 Juin, des œuvres de Rivers, Chelimsky, Anderson, Hasen, Rubington, Kinigstein, Weiss, Katzman, Pollack, Eaves, Patterson, Geist, Tajiri.

*Le Vernissage aura lieu le 2 Juin à partir de 17 heures. La galerie est ouverte de 10 à 13 et de 14 à 18 heures. Téléph. Odéon *8-55 – Paris 6*¹⁸²». (fig.27)

Elisa Capdevila dans son ouvrage de 2017¹⁸³ souligne effectivement que la Galerie Huit, aujourd'hui presque inconnue, et sur laquelle nous avons pu prendre de plus amples informations grâce au catalogue d'exposition qui lui a été dédié en 2002 au Studio 18 de New York¹⁸⁴, est le résultat d'un travail de cohésion et de partage entre artistes.

La Galerie Huit, non loin de l'église de Notre Dame, née en mai 1950 est créée par un groupe d'artistes américains, principalement GI Bill's, qui travaillent et étudient à Paris au début des années 1950. C'est Chelimsky, artiste GI Bill à Paris depuis 1948, avec autres amis et artistes américains qui envisage l'ouverture de cette petite galerie coopérative avec le but de créer un espace pouvant accueillir et exposer des jeunes artistes étrangers qui peinent à exposer et se familiariser avec le public parisien.

« *Galerie 8, tucked between a book store and a shoe repair shop at 8 rue St. Julien le Pauvre [...]*¹⁸⁵». Le placement de la Galerie Huit est idéal, elle est située dans le touristique et vivant Vème arrondissement de Paris, au numéro 8 de la petite rue Saint Julien le Pauvre en face de l'église de Saint Julien le Pauvre, rive gauche de la Seine. Les artistes qui se dédient initialement à cette petite galerie sont un groupe restreint, entre 8 et 10 artistes, où nous

182Carte d'invitation au vernissage de la Galerie Huit, 1950 dans FRIEDRICH Franz, dir. *Galerie Huit, American Artists in Paris 1950-1952*, Studio 18 Gallery, New York 2002 p. 3

183CAPDEVILA Elisa, *Des Américains à Paris : artistes et bohèmes dans la France de l'après-guerre*, Malakoff, ed. Armand Colin, 2017

184Cat. d'exposition dir. FRIEDRICH Franz, *Galerie Huit, American Artists in Paris 1950-1952*, ex. cat Studio 18 Gallery, New York 2002

185HERTON Michael, « Mostly About People », dans *Herald Tribune*, New York, 30 juin 1950

retrouvons Oscar Chelimsky, Haywood Bill Rivers, Sydney Geist, Reginald Pollack et Paul Keene. Cette galerie était la seule et première galerie américaine gérée entièrement par des artistes américains à Paris.

La Galerie 8, avant de devenir la galerie coopérative des artistes américains, était le studio du sculpteur américain Robert Rosenwald¹⁸⁶ (1920-2006), arrivé à Paris entre 1946 et 1947. Rosenwald, grand ami de Bill Rivers et Sydney Geist, lorsqu'il quitte Paris et son studio en 1950 pour entreprendre un voyage en Espagne, propose à ses compatriotes et amis de reprendre et occuper son atelier¹⁸⁷. Chelimsky et les autres artistes commencent de travaux d'aménagement, qu'ils financent par eux-mêmes, dans la minuscule Galerie 8 qui faisait à peine 15m² : « *The space was maybe eight feet by twelve feet, something like that, and there was a teeny office in the back*¹⁸⁸ », nous obtenons cette surface approximative après avoir effectué une conversion des mesures en pieds données par Chelimsky en mètres. La Galerie était tellement petite que les artistes décident d'accrocher les œuvres tant à l'intérieur de la pièce qu'à l'extérieur, sur les murs de la façade.

Le souvenir de la Galerie 8 de Sydney Geist reporté dans l'introduction du catalogue de la Galerie Huit affirme : « *the works were spread against the walls out in the street, and neighbors once again were the interested observers*¹⁸⁹ ». Les artistes, à travers un travail solidaire et d'équipe, donnent un nouvel aspect au petit studio de Rosenwald : ils réparent l'électricité, repeignent les murs de la pièce et avec une plaque de métal créent le logo de la Galerie, le numéro huit peint en rouge et attaché à la façade (fig.28). Après les travaux d'aménagement, les artistes décident d'ouvrir officiellement la Galerie avec le Vernissage du 2 juin 1950. L'ouverture de la Galerie 8 est un succès. « *We couldn't get near the gallery because there were so many people filling the narrow streets, trying to get in.[...] it was a great opening*¹⁹⁰ » Sydney Geist décrit ainsi l'inauguration de la Galerie en juin 1950, une galerie qui ne voulait pas être seulement un lieu d'exposition d'art, mais aussi un lieu de rencontre et d'échange entre artistes, les même artistes qui, seuls, créent ce lieu.

Nous observons ces artistes d'après une photographie en noir et blanc présenté dans le catalogue d'exposition « Galerie Huit Artistes Américains 1950-1952 » en 2002 à New York, ils sont tous ensemble probablement discutant le futur de la Galerie Huit (fig.29).

186Robert Rosenwald biographie,[en ligne] <https://bucksco.michenerartmuseum.org/artists/robert-l-rosenwald> consulté le 07/05/2021

187FRIEDRICH Franz, dir. Galerie Huit, op.cit p.5

188PLANTE Michael, interview à Oscar Chelimsky, 1990, op.cit p.16

189Cat. d'exposition, dir. FRIEDRICH Franz, *Galerie Huit*, 2002, op.cit p3

190*Ibidem*. p.3

Nous pouvons hasarder à dire que ces vétérans américains, avec leur propres moyen, recréent dans cette petite galerie en rue Saint Julien le Pauvre, la Greenwich Village parisienne, le quartier new yorkais ¹⁹¹où vivent, travaillent et exposent les peintres et sculpteurs de la scène artistique américaine des années 1950.

A.b : Le fonctionnement de la Galerie 8

La galerie coopérative, s'appuyant sur un esprit de partage et union d'artistes, ne suit aucune ligne esthétique déterminée et elle gérée exclusivement par les artistes qui la créent, du début jusqu'à sa disparition. Chaque membre participe en versant un tribut de 100 francs qui contribuait à payer le loyer de la pièce, le téléphone et les services d'une réceptionniste, la seule employé dans la galerie a être rémunéré¹⁹². Du point de vu gestionnaire la Galerie était formé d'un comité, renouvelée toute le six mois, et d'un président, les deux élues par l'ensemble de membres. Oscar Chelimsky joue un rôle fondamentale dans l'organisation et le fonctionnement de ce lieu de coopération artistique. Lors de son interview avec Michael Plante, le peintre américain narre le moment où il écrit la constitution pour la Galerie 8: « *I sat down and wrote the constitution. Once you say "constitution" to a group of Americans they say, "Good idea, great, let's do it!" [...] I remember I was late for the first meeting where they voted and I came in and they said to me, « Well, you have been given the choice of either being president or being on the committee of six »[...]Of course I choose the committee of six* ¹⁹³ ».

Le comité de six, renouvelé régulièrement, déterminait le thème des expositions et les artistes qui auraient exposés. C'est Haywood Bill Rivers (1922-2001), le peintre afro-américain, qui est élu comme directeur de la Galerie en 1950. Si nous soulignons qu'il est afro-américain c'est parce que Chelimsky l'a fait à son tour en 1990 lors de son interview avec Michael Plante pour une raison:« *It was Bill Rivers. It was long before all the marches for civil rights and nobody thought twice about the fact that it was a black man who was elected president; it was just natural for us*¹⁹⁴ ». La citation de Chelimsky, concernant l'élection du peintre afro-américain Bill Rivers comme président, où Oscar parle d'un « homme Noir » nous laisse entendre qu'il y avait, à l'époque, un problème racial.

191ASHTON Dore, *L'école de new York*, ed Hazan, Paris, 1992 voir chap. 1 : « Greenwich village et la dépression »

192Oscar Chelimsky, biographie, [en ligne] <http://oscarchelimsky.org/biography.html> citation de l'article « Mostly about people » dans *l'Herald Tribune*, NY, 30 juin 1950

193PLANTE Michael, Interview à Oscar Chelimsky, 1990, *op.cit.* p. 16

194Ibidem. p.16

Effectivement cette affirmation renvoie à la situation vécue par plusieurs générations d'artistes noirs américains fuyant la ségrégation raciale des USA pour se réfugier en France, surtout dans l'après-guerre. Nombreux écrivains, musiciens de jazz et artistes échappent des Etats Unis pour se rendre en France où retrouvent un climat favorable, libre, le même climat que se respire à la Galerie Huit.

Au sein de la galerie américaine tout est décidé démocratiquement et en manière telle de donner la possibilité à tous d'exposer et s'exprimer ; ce caractère démocratique nous le retrouvons aussi dans l'élection des nouveaux artistes qui souhaitent s'intégrer et exposer à la Galerie Huit. L'élection des nouveaux membres est décidé par une votation, après l'examen des œuvres d'arts proposés par les candidats : « *In order to get on the committee, to serve for a few months, you had to bring paintings and the artists voted on them, not on the man. If they liked the paintings they voted the artist in* ¹⁹⁵ ».

L'ensemble du groupe est formé principalement par des artistes et sculpteurs d'origine américaine, l'homogénéité du groupe dans la Galerie 8 est véritablement frappante, nous pourrions le définir un effet miroir du GI Bill. Les artistes formant le groupe sont principalement des hommes, anciens soldats de la II Guerre Mondiale, et la plus part nés dans la première moitié des années 1920. La seule différence entre eux, comme souligne Elisa Capdevila dans son livre *Des Américains à Paris*, est leur origine. Comme Chelimsky la plus part des peintres et sculpteurs, qui se retrouvent à coopérer dans la Galerie 8, sont fils d'immigrés européens, nous comptons aussi trois Afro-Américains (Geist, Rivers et Keene) et un Japonais-Américain (Tajiri)¹⁹⁶.

La première chose que nous frappe en regardant le catalogue d'exposition : *Galerie Huit, American Artists in Paris 1950-1952* ainsi que les diverses œuvres des artistes qui exposent dans la galerie coopérative, c'est le large éventail de styles proposés et pratiqués par ce groupe¹⁹⁷. Les artistes, provenant en majorité, du contexte américain de l'école de New York mais résidents en France et fortement attirés par les maîtres de l'Ecole de Paris, essayent de démontrer dans leurs peintures leur savoir faire et leurs capacités de s'élever au dessus de ce qui semble être la « mode » et la pression dominante du monde de l'art : l'expressionnisme abstrait à New York¹⁹⁸. L'idée fondamentale de la galerie résidait dans la liberté d'expression

195 *Ibidem*, p.17

196 Cat. d'exposition, dir. FRIEDRICH Franz, *Galerie Huit*, 2002, *op.cit* p.8

197 *Ibidem*. p. 11-31 et p.8 citation de Al Held « *I had this Pollock thing in my stomach eating away at me and I promised myself that I would first learn to draw the figure before I did abstract stuff* »

198 *Ibidem*, p. 7

de chaque artiste, l'important n'était pas la vente et le marché des œuvres d'art mais plutôt vivre la galerie dans un esprit de cohésion et de liberté.

Si la vente des œuvres n'était pas l'objectif principal des artistes exposant dans la Galerie Huit, d'après les mots de Chelimsky, nous pouvons confirmer que la Galerie Huit a donnée la possibilité à plusieurs artistes de vendre et gagner de petites sommes avec l'exposition de leurs tableaux : « *I don't think many people actually sold paintings at the gallery. Of course we were very happy to sell a painting if someone wanted it and we had a little extra money, but at that point in time you don't really think about « selling paintings », you think about somehow dealing with artistic elements and developing in your art*¹⁹⁹ ». Le peintre américain avec ces mots nous laisse entendre à nouveau le côté d'ouverture, de partage et de cohésion sans but lucratif qui résidait dans la Galerie Huit, l'essentiel était l'acte créatif, ouvert et libre.

Entre l'ouverture de la Galerie Huit en 1950 et sa fermeture en juillet 1954, pour des raisons financières²⁰⁰, beaucoup de choses se modifient. Quoique les artistes américains restent le groupe majoritaire, la galerie s'ouvre aux femmes et aux artistes non-américains²⁰¹, tout après son ouverture une soixantaine d'artistes, renforcent une fois de plus l'esprit de liberté et de cohésion qui la particularise depuis le début. Tant comme Paris, lieu où les artistes américains se réfugient pour échapper du conformisme artistique américain, qui était à l'époque l'expressionnisme abstrait, la Galerie Huit aussi se veut un espace où l'artiste étranger puisse exprimer ses idées librement sans contraintes.

Nous pouvons affirmer que la galerie coopérative américaine, à nos jours un sujet encore inexploré, dans laquelle Chelimsky expose à plusieurs reprises et où son apport a été fondamental, embrasse les valeurs de liberté et d'ouverture d'esprit propres à l'identité du peintre américain. Chelimsky avec ses concitoyens, et ensuite avec autres artistes provenant de différentes ethnies, arrive à créer un lieu d'échange et d'ouverture artistique et culturelle. L'esprit libre et démocratique de l'artiste, ouvert au partage et à la collaboration se reflète dans la Galerie Huit, et il nous démontre comment la cohésion et la liberté puissent donner vie à des projets positifs où l'artiste et sa création soient au centre.

199 PLANTE Michael, Interview à Oscar Chelimsky, 1990, *op.cit* Chelimsky réponds à la question « *did people sell things ?* » p.18

200 GUILBAUT Serge dir. *Lost, Loose and Loved : Foreign artists in Paris, 1944-1968*, Museo Reina Sofia, Madrid, 2019 [en ligne] https://issuu.com/museoreinasofia/docs/paris_pese_a_todo_ingl_s consulté le 09/05/2021

201 CAPDEVILA Elisa, *Des Américains à Paris : artistes et bohèmes dans la France de l'après-guerre*, 2017 *op.cit* p.78

B: Les liens d'amitiés

Le besoin de connaître, se faire connaître, partager, découvrir, apprendre et s'exprimer de manière libre du peintre Chelimsky se retrouvent aussi dans les multiples liens d'amitié qu'il instaure lors de son séjour parisien, des relations étroites avec plusieurs artistes qui sont pour le peintre sources d'inspiration.

Quoique Chelimsky ne fera jamais de sa peinture sa première ressource financière, le peintre a néanmoins été confronté, lors de son séjour parisien, à l'enjeu du marché de l'art, où, « être acheté » et se faire connaître sont des objectifs difficiles à accomplir. Il reste néanmoins en contact avec son entourage new-yorkais d'artistes, amis, marchands et collectionneurs qui le soutiennent, achètent ses œuvres, et lui permettent de gagner des petites sommes. C'est en majorité les Américains qui s'intéressent à l'achat d'œuvres de l'artiste, parmi eux, citons le pianiste et grand marchand d'art américain Theodore Schempp (1904-1988)²⁰², connu comme le marchand qui a fait découvrir l'œuvre du peintre russe Nicolas De Staël aux Etats Unis²⁰³. Oscar s'adresse à Theodore Schempp avec le surnom de « Teddy »²⁰⁴, probablement parce qu'ils étaient unis par un lien d'amitié, lien d'amitié qui permet à Oscar de vendre et garder son statut de peintre tant aux USA qu'en France.

Au contraire, rentrer en contact et créer de liens tant professionnels qu'amicaux dans un contexte étranger, surtout dans la France d'après guerre, n'est pas facile pour les artistes étrangers. Chelimsky nous le confirme dans son interview en 1990 avec Michael Plante : « *it isn't easy to enter into the French culture or to become friendly with the French people. It's not an easy thing to do, but they're marvelous people, and when you befriend them they have a sensitivity and comprehension which is just—it's a great thing that exists in the world* ». Bien que le peintre reconnaisse la difficulté de tisser des liens dans un contexte étranger comme la France, Chelimsky, par son désir d'échange et de partage, parvient à instaurer des nouveaux rapports. Il sera apprécié par plusieurs artistes dont certains deviennent des amis fidèles. C'est vers 1950-1953, lorsqu'il commence à exposer dans les diverses galeries et salons de Paris, surtout dans la Galerie Jeanne Bucher, que Chelimsky est découvert par les artistes et la critique française : « *Chelimsky began to frequent a number of different galleries and formed friendships with many French painters and sculptors : for example, Gerard*

202CASTRO Maria, « Theodore Schempp » dans *Indice de collectionneurs d'art et marchands*, MET, New York, août 2018 [en ligne] <https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers/leonard-lauder-research-center/research/index-of-cubist-art-collectors/schempp> consulté le 09/05/2021

203cf. MALDONADO Guitemie, *Nicolas De Staël*, ed. Citadelles & Mazenod, Paris 2015

204PLANTE Michael, Interview à Oscar Chelimsky, 1990 *op.cit* p32

*Schneider, Pierre Soulages and Andre Marfaing, the critic Guy Marester, and especially, Etienne Hajdu, Vieira da Sylva [...] and Arpad Szenes, along with Jean Bazaine, Wilfrid Moser, Louis Nallard, Marcel Fiorini, Nicholas de Stael, Jean Bertholle and others*²⁰⁵ ».

Parmi ces liens que le peintre instaure à Paris, nous avons déjà évoqué celui avec le sculpteur roumain Brancusi, d'abord voisin, puis grand ami de Chelimsky et de sa femme Eleanor. Mais Brancusi n'est pas le seul artiste fameux vivant en France avec lequel l'artiste américain crée un lien d'amitié, de soutien et de respect considérable. Dans les lignes qui suivent nous explorerons plus en détail les relations de Chelimsky avec Brancusi, Braque, et Tobey qui soulignent à nouveau son ouverture d'esprit et son besoin constant de découvertes, échanges et de recherche artistique, relations qui se reflètent aussi dans l'oeuvre Chelimskyenne.

B.a : Les relations avec Mark Tobey et Georges Braque

Chelimsky, depuis toujours attiré par la notion de spontanéité et de liberté du geste, admire et découvre à Paris les peintres qui auparavant avaient déjà travaillé avec la notion de spontanéité. Parmi eux, il était fasciné par Van Gogh, Delacroix, qui situe sa plus grande découverte à Paris²⁰⁶, notamment les américains Pollock, Hoffmann mais aussi Mark Tobey. Chelimsky découvre la peinture de Mark Tobey (1890-1976), grand voyageur et peintre américain dont les œuvres denses et calligraphiques assurent sa réputation de pionnier de l'expressionnisme abstrait, lors d'une exposition à la Marian Williard Gallery à New York en 1944²⁰⁷. La peinture spontanée de Tobey influence depuis le début la peinture de Chelimsky. C'est grâce à la spontanéité et à la Galerie Jeanne Bucher que les deux peintres se rencontrent et instaurent un rapport d'échange artistique. La Galerie Jeanne Bucher s'intéresse à la peinture de Mark Tobey depuis 1945 et réalise à plusieurs reprises des expositions sur l'oeuvre du peintre. C'est cette même galerie, qui depuis 1950, s'intéresse aussi à l'oeuvre de Chelimsky et il lui dédiera six one-man show lors de son séjour en France. Chelimsky durant de la première moitié des années 1950, avec Tobey, déjà très apprécié à l'époque, est le seul peintre américain à exposer dans la Galerie Jeanne Bucher. Un jour Jean-François Jaeger, fils de Jeanne et propriétaire de la Galerie, appelle Chelimsky pour lui dire «*Tobey just walked out of the gallery with your painting under the arm, which he bought*²⁰⁸».

205Oscar Chelimsky, biographie, [en ligne] <http://oscarchelimsky.org/biography.html>

206J-J L., « *Chelimsky : la liberté du peintre a commencé avec Delacroix* », octobre 1962, dans Dossier d'artiste Bibliothèque Kandinsky AP CHEL

207PLANTE Michael, Interview à Oscar Chelimsky, 1990 *op.cit* p33

208*Ibidem* p.25

Nous ne savons pas précisément quelle œuvre achète Tobey et en quelle année, mais Chelimsky parle d'une œuvre spontanée : « *I was already into spontaneity, and as you know at that point in time Tobey bought some of my spontaneous paintings*²⁰⁹ ». La spontanéité que Chelimsky retrouve dans les tableaux de Tobey, à son tour Tobey la retrouve dans les tableaux de Chelimsky; les deux se rencontreront à plusieurs reprises dans les salons et galeries parisiens où discutent de techniques artistiques et échangent sur leurs parcours.

Chelimsky, peintre-aventurier à la découverte de Paris des années 1950, lors des plusieurs visites « en pèlerinage » qu'il réalise dans les galeries d'arts et ateliers d'artistes, découvre une de galeries d'art du marchand d'art et collectionneur allemand Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), connu pour être le marchand d'art de Picasso, Braque et Juan Gris. « *I once took my paintings under my arms and my courage and went down with a set of paintings to show Kahnweiler* », Chelimsky se rend dans la galerie du marchand pour lui montrer ses œuvres, des œuvres que l'allemand semble beaucoup apprécier : depuis les deux hommes testèrent en contact, Kahnweiler se démontre très solidaire envers Chelimsky et tenta de l'aider à plusieurs reprises. C'est dans la Galerie Simon, ouverte par Kahnweiler en 1920, et située en 29 bis rue d'Astorg : « *sort of museum in a small moderne house* », que Chelimsky fait la connaissance de George Braque au début des années 1950²¹⁰. La rencontre du peintre américain avec Georges Braque (1882-1963), initiateur du cubisme avec Pablo Picasso, dans la Galerie de Kahnweiler se transforme en une amitié.

Chelimsky se rend à plusieurs reprises dans la maison-atelier de Braque et il le décrit comme un homme très sérieux et réservé : « *I would see him from time to time. [...] He lived in a large house with beautiful gardens at the outskirts of Paris near the Cite Universitaire, in that area around Porte d'Orleans. I would always call before I came, and he would be waiting in his—he always wore a very interesting sheepskin vest and a cap of the sort you'd expect someone on a yacht to wear as captain. [...] He was not a very open person [...] Braque was very reserved*²¹¹ ». Dans la maison-atelier de Braque Chelimsky découvre, observe et parle d'art et de peinture avec le maître du cubisme dont il s'inspire dans ses compositions, « big open form », aux formes réfléchies.

Les deux peintres se retrouvent souvent, parlent et échangent à propos de leurs visions sur l'art. Chelimsky pose beaucoup de questions au peintre qui lui répond toujours avec des

209PLANTE Michael, Interview à Oscar Chelimsky, 1990 *op.cit* p25

210Oscar Chelimsky, biographie, [en ligne] <http://oscarchelimsky.org/biography.html>

211PLANTE Michael, Interview à Oscar Chelimsky, 1990 *op.cit* p.26

explications très originales. A la question « *what is beauty ?* » Braque répond de manière merveilleuse, poétique et artistique : « *beuty is when you pick up an old brush with the hairs hanging in the wrong direction and it does the exact service that you want it to do, that's beauty*²¹² ». Nous pourrions interpréter cette phrase un peu comme la magie de l'inattendu, une chose à nos yeux imparfaite qui se révèle finalement parfaite.

Chelimsky dans un de ses carnets personnels, daté 1951 et reporté dans sa biographie, dédie quelque pages à sa relation et ses échanges avec Braque en transcrivant les mots du peintre cubiste lors d'une rencontre: « *What counts for me are the « rapports », the relationships between form and color, between objects, and this has always been a constant among great artists. Objects are nothing in themselves: they only exist when a rapport exists between them. I believe it's always form and color that lead the artist to his subject or his poetry*²¹³ ». La vision très philosophique, ici souligné par Braque, de la forme et la couleur qui se mélangent pour créer des rapports, infinis rapports, donnant vie au sujet de la peinture avec son sens plus profond, nous la retrouvons aussi dans la peinture de Chelimsky en perpétuelle recherche d'une liaison entre forme réfléchi et liberté. Les rencontres entre Chelimsky et Braque continueront jusqu'à la disparition de l'artiste cubiste en 1963.

B.b : La fidèle amitié de Brancusi

Parmi les différents liens que Chelimsky instaure dans le contexte artistique parisien, grâce à sa personnalité très ouverte, enthousiaste et libre, dissimulée derrière un aspect « *recueilli, la mise stricte, le geste efficace et posé*²¹⁴ », le plus important est sûrement celui qu'il noue avec le sculpteur roumain Brancusi. Constantin Brancusi (1876-1957) fut l'un de sculpteur les plus influents du début du XX siècle²¹⁵, il est considéré comme l'artiste ayant poussé l'abstraction sculpturale à des stades jamais atteints à travers l'épuration des formes. Chelimsky connaît l'œuvre et l'importante démarche sculpturale de Brancusi déjà avant d'arriver à Paris quand il est encore à New York. Selon ce que nous raconte Chelimsky l'importance de Brancusi, et son apport artistique, se distingue totalement entre France et Etats Unis. Alors qu'aux Etats Unis le sculpteur est très apprécié par les artistes qui s'inspirent de lui, par les collectionneurs qui souhaitent ses œuvres, et a exposé à plusieurs reprises ses

212PLANTE Michael, Interview à Oscar Chelimsky, 1990 *op.cit* p.26

213Oscar Chelimsky, Biographie, [en ligne] <http://oscarchelimsky.org/biography.html>

214CONIL-LACOSTE Michael, « Chelimsky », dans *XX e siècle* n°18, février 1962 p.66

215cf. TEBART Marielle, LEMNY Doina, *Brancusi, l'inventeur de la sculpture moderne*, Paris, ed. Gallimard, 1995

oeuvres sur le sol américain²¹⁶, le contexte culturel français, plus précisément parisien, ne semblait pas connaître l'artiste Brancusi. Chelimsky souligne que le sculpteur n'exposera pas à Paris durant toutes les années qu'il y passe : « *I don't think anybody knows that Brancusi never exhibited in Paris in all the 50 years he lived there.*²¹⁷ ». Effectivement si aucune exhibition en solo lui sera dédiée, le sculpteur sera présent dans différents Salons parisiens et il participera à plusieurs exposition en groupe durant son long séjour dans la capitale française, comme celle réalisée en 1952 par l'écrivain, conservateur et critique d'art Jean Cassou (1897-1986) au Musée National d'Art Moderne de Paris : « *L'Oeuvre du XXème siècle* »²¹⁸.

La rencontre entre Chelimsky et le maître Brancusi date de 1949, lors de l'un des pèlerinages de l'américain à la recherche d'un atelier, atelier qu'il trouve finalement dans la cité d'artistes au 12 Impasse Ronsin, où Brancusi vit et travaille depuis 1916²¹⁹. Si la relation amicale qui se forme entre Chelimsky et Brancusi est beaucoup plus forte que celle avec Tobey et Braque, c'est aussi du fait de la venue de Chelimsky et de sa femme à l'Impasse Ronsin : « *the fact that Brancusi was there was marvelous*²²⁰ ». Cette relation est à plusieurs reprises citée dans l'interview de Chelimsky avec Michael Plante et aussi expliquée par l'artiste dans le texte qu'il écrit après la mort du sculpteur *A Memoir of Brancusi*, 1958.

Les souvenirs de Chelimsky décrivent Brancusi comme un homme très gentil et disponible, fier, sensible mais aussi extrêmement rigide, très indépendant et sujet à d'intenses changements d'humeur. Ce côté disponible et gentil de Brancusi nous le retrouvons dans les mots qui décrivent l'arrivée de Chelimsky à l'Impasse Ronsin : « *Brancusi just loved the idea of a young artist (Chelimsky) who was up against it and had to somehow « make it », which was the sotry of his life*²²¹ ». Probablement Brancusi (agée de 74 ans en 1950), à travers la personnalité de ce jeune peintre américain, qui était Chelimsky en 1950, se revoit lui-même au début des années 1900 quand laisse son pays natal, la Roumanie, pour se rendre en Europe et suivre son rêve d'artiste. Depuis l'installation de Chelimsky à l'impasse Ronsin, Brancusi se rend souvent dans l'atelier de l'américain pour découvrir les changements de son oeuvre et

216Constantin Brancusi, communiqué de presse du Centre Georges Pompidou, [en ligne]

<https://www.centrepompidou.fr/media/document/2f/47/2f47eccf3ef60c6b104471cebb769e73/normal.pdf>

217PLANTE Michael, interview à Oscar Chelimsky, 1990 *op.cit* p.30

218Fonds Constantin Brancusi, Biographie ou histoire, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI Centre Pompidou [en ligne] https://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/ead.html?id=FRM5050-X0031_0000203

219cf. WOLF Laurent, *L'atelier de Constantin Brancusi*, 2008 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-etudes-2008-3-page-399.htm> consulté le 24/04/2021

220PLANTE Michael, interview à Oscar Chelimsky, 1990, *op.cit* p29

221*Ibidem*.

ainsi fait Chelimsky à son tour. Le peintre américain parle du studio de Brancusi comme d'une œuvre d'art, lieu de création et d'exposition pour le sculpteur, un endroit très organisé grâce à la grande attention que lui porte son propriétaire. « *Brancusi was indeed perpetually polishing or dusting the sculptures arrayed in his studio like alcolytes in a cathedral. [...] the studio itself was a work of art [...] the sculptures populating the huge space, arranged singly or in carefully-placed groups* ²²² ».

La possibilité que Chelimsky avait de rentrer librement dans le studio du sculpteur roumain, n'était pas accordé à toute le monde, bien au contraire Brancusi était effectivement très rigide avec les visites dans son atelier. C'est ici que nous constatons la nuance rigide, et indépendante, presque solitaire, de la personnalité de Brancusi et nous comprenons aussi pourquoi l'artiste n'était pas si connu dans le contexte parisien. Pour visiter le studio de Brancusi et parler avec le sculpteur il fallait d'abord l'appeler et prendre un rendez-vous avec lui, ceux qui ne respectaient pas ces contraintes étaient tristement rejetés et chassés de son atelier. Chelimsky nous raconte que lorsque Eleanor, que Brancusi appréciait tant, demande au sculpteur : « *Why don't you let more people in? Why don't you get it more shown ?* » l'artiste lui répond : « *But anybody can call me and come to see my studio when they want [...] if you want to see me, call beforehand* ²²³ ».

Nous comprenons que, malgré la personnalité très compliqué, brusque, rigide et parfois très solitaire de Brancusi, Chelimsky, avec sa patience et son ouverture d'esprit, apprend, s'inspire de la vision du sculpteur et surtout se lie avec lui d'une relation très étroite. Ce lien d'amitié avec Brancusi, dont Chelimsky parle avec M.Plante, est confirmé par une carte postale provenant de New York, dont nous ne possédons pas la date, et par une lettre datant Noël 1955 du couple Chelimsky à Brancusi (fig.37 et 38). Dans la carte postale et dans la lettre, que nous avons pu consulter et observer au sein de la Bibliothèque Kandinsky²²⁴, Chelimsky et sa femme se réfèrent toujours à Brancusi en l'appelant « maitre », en signe de respect. A travers certaines citations nous comprenons de même qu'ils ont un échange et un contact constant avec le sculpteur : « *On a dit bonjour à New York de votre part..* » ou encore « *un petit mot pour vous dire que je ne vous délaisse pas exprès, je suis alitée avec une grippe* ».

222Oscar Chelimsky, biographie, [en ligne] <http://oscarchelimsky.org/biography.html> consulté le 04/05/2021

223PLANTE Michael, interview à Oscar Chelimsky, 1990, *op.cit* p.31

224Fonds Constantin Brancusi, Correspondances, Eleanor et Oscar, BRAN 28 Bibliothèque Kandinsky

Dans ces mots nous comprenons tout la dévotion et le respect que Chelimsky garde pour son voisin, maître et ami Brancusi. Si Chelimsky est conscient de l'amitié qui le lie à Brancusi, il reconnaît de même que Brancusi était, et se sentait aussi, un être supérieur : « *Brancusi's smile seemed to say that there was a certain complicity between us since we both believed firmly that the ridiculousness of human nature was beyond redemption but that actually, he was the one – as between the two of us – who had the capacity to envision the true extent of the abyss. In other words, his smile made for a warm, family-friendly relationship, but with a distinct superiority on his side* ²²⁵ ». Ce trait de supériorité, qui résidait dans la personnalité de Brancusi, ne semble pas perturber Chelimsky, au contraire il l'accepte et il le soutient puisque voit en Brancusi un esprit libre, un artiste créatif et un homme pure.

La pureté, la liberté et la créativité que Chelimsky retrouve dans le solitaire et brusque artiste Brancusi, réside aussi dans son oeuvre, œuvre et démarche artistique qui vont probablement influencer les peintures de Chelimsky. Bien que les deux artistes travaillent à travers des supports et techniques différents, l'un sculpteur et l'autre peintre, leurs créations se caractérisent et se rapprochent par une épuration de la forme et une simplification totale des sujets pour arriver à l'essence la plus profonde dans leurs élaborations.

A partir de cette réflexion subjective, accompagnée d'une étude attentive des relations personnelles que Chelimsky entretient à Paris et son grand apport dans la solidaire et coopérative Galerie Huit, traités dans ce dernier chapitre, nous constatons toute l'envie et le besoin de découvrir et d'apprendre qui sont les siens. A travers sa personnalité « open-minded », Chelimsky écoute, observe, apprend, étudie et s'enrichit à travers les relations qu'il instaure avec les marchands, les galeristes et les artistes qui vivent à Paris, Paris la ville que depuis le début, l'américain, définit comme une grande famille.

225Oscar Chelimsky, biographie, [en ligne] <http://oscarchelimsky.org/biography.html> consulté le 04/05/2021

Conclusion

Les quatre-vingt-un plaques de verres contenues dans le Lot « Chelimsky », conservées à l'intérieur du Fonds Marc Vaux de la Bibliothèque Kandinsky, nous ont permis de parcourir l'histoire de la vie et de l'oeuvre d'Oscar Chelimsky. Le peintre occupe une place fondamentale dans l'histoire de la peinture abstraite tant pour son développement artistique que pour son influence auprès des autres artistes.

L'artiste américain, arrivé à Paris à travers la bourse GI Bill's en 1948, s'installe et s'intègre au contexte culturel et artistique en manière harmonieuse, positive, libre et coopérative mais toujours en gardant un aspect discret et réfléchi. Fortement influencé par les idées et la peinture de ses maîtres Hans Hofmann et Paul Burlin, le peintre américain se forme et évolue de manière dynamique et pétillante dans les cercles parisiens où il se lie à de grandes personnalités comme Georges Braque, Constantin Brancusi ou encore Mark Tobey et Etienne Hajdu par lesquels il est inspiré.

Les négatifs appartenant au Fonds de la Bibliothèque Kandinsky démontrent avec une forte harmonie l'approfondissement des techniques et thématiques envisagées par Chelimsky tout au long de sa carrière artistique. A travers l'observation et l'étude des plaques de verre de Marc Vaux, capturant l'oeuvre du peintre américain, nous avons pu observer la grande évolution artistique qui se fait avant, pendant et après le séjour parisien. Après avoir effectué l'analyse chronologique des plaques de verre, correspondant aux oeuvres de Chelimsky et appartenant à différentes périodes de son séjour parisien, nous constatons une transformation perpétuelle dans son oeuvre, dictée par la préoccupation de l'artiste : créer une peinture qui se veut structurée et spontanée en même temps, abstraite mais aussi cubiste. L'écriture massive et véhémence du peintre donne à sa peinture un caractère spontané, qui cependant, observé de plus près, révèle un travail lent et consciencieux.

La peinture libre et organisée, d'après l'utilisation de signes puissantes et dynamiques mais réfléchis, de Chelimsky, dite la peinture de « Big Open form », avec toutes ses évolutions picturales et techniques, est capturé par l'oeil de Marc Vaux qui l'inscrit pour toujours dans l'histoire de l'art du XXe siècle d'après ses clichés.

L'atlas de photographies appartenant au lot « Chelimsky » nous ont permis de mener une réflexion sur l'oeuvre Chelimskyenne, libre et ouverte, conforme à l'intériorité et à la personnalité du peintre : solidaire, disponible et ouvert à l'échange. Son importante participation à la création de la Galerie Huit, où les artistes, principalement américains, exposent et créent de manière libre et sans contraintes, les multiples expositions auxquelles il participe, ainsi que les liaisons qu'il instaure avec les autres artistes, galeristes et marchands font de lui un peintre apprécié et un homme qui se veut libre et enthousiaste.

Marc Vaux, photographe des artistes et des cercles culturels parisiens entre 1920 et 1970, à travers l'ensemble de ses photographies, que nous pouvons définir comme oeuvre d'art dans toutes les sens du terme, participe à la reconstruction d'une histoire de l'art qui se fait à Paris au XXe siècle. Bien que le Fonds Marc Vaux, à travers ses photos, s'est fait représentant de plus grands artistes de l'histoire de l'art des années 1900 comme Georges Braque, Marc Chagall et encore Henri Matisse, il s'est aussi fait le témoin des histoires, vies d'artistes, relations et oeuvres d'art à présent marginalisées dans l'histoire de l'art et souvent tombées dans l'oubli, comme c'est le cas pour Oscar Chelimsky.

Les clichés en noir et blanc de Marc Vaux nous ont permis de mener cette première étude sur la figure et l'oeuvre d'art du peintre américain Oscar Chelimsky. Une étude qu'il serait intéressant de poursuivre, pour comprendre davantage le mélange d'art français et américain qui réside au cœur de la peinture de Chelimsky.

Sources et Bibliographie :

I: SOURCES PRIMAIRES

Fonds Photographiques :

Bibliothèque Kandinsky

Paris, Centre Pompidou / MNAM-CCI / Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux, MV 3087 à 3092

Fonds d'archives :

Bibliothèque Kandinsky

Paris, Centre Pompidou / MNAM-CCI / Bibliothèque Kandinsky, Dossier Documentaire Oscar Chelimsky, AP CHEL

Paris, Centre Pompidou / MNAM-CCI / Bibliothèque Kandinsky, Fonds Galerie Charpentier Correspondances relative aux expositions de la galerie, Exposition Ecole de Paris 1961, GALCHARP 42

Paris, Centre Pompidou / MNAM-CCI / Bibliothèque Kandinsky, Fonds Galerie Arnaud – Revue Cimaise, De Bauermeister à Croizer, GALARN 2

Paris, Centre Pompidou / MNAM-CCI / Bibliothèque Kandinsky, Fonds Constantin Brancusi, Correspondances avec des personnalités diverses, 1915-1956, BRAN 28

Smithsonian Institution

Washington, Archives of American Art Oral History Program, Smithsonian Institution Entretien de Michael Plante avec Oscar Chelimsky, Fairfax, Virginia août 1990 (demandé par e-mail)

Entretiens

Correspondance avec Eleanor Chelimsky, épouse Oscar Chelimsky, avril 2021, Paris

II : SOURCES SECONDAIRES

Ouvrages de référence:

ADAMS James Truslow, *The Epic of America*, Boston, ed. Little Brown and Co, 1932

ALTSCHILER Glenn, BLUMIN Stuart, *The GI Bill : The new deal for veterans*, Oxford, ed. Oxford University Press, 2009

ASHTON Dore, *L'école de new York*, Paris, ed. Hazan, 1992

BARTHES Roland, *La chambre claire*, Paris, ed. Gallimard, 2006

BAUDELAIRE Charles, PICHOS Claude, *Oeuvres complètes. II*, Paris, ed. Gallimard, 1976

BOULNAGER Nadia, *Mademoiselle, Conversation avec Nadia Boulanger*, ed. Carcanet, 1985

CAPDEVILA Elisa, *Des américains à Paris: artistes et bohèmes dans la France de l'après guerre*. Malakoff, ed. Armand Colin, 2017

CARTIER-BRESSON, Anne, *Dans l'atelier du photographe : la photographie mise en scène, 1839-2006*, Paris, ed. Paris musées, 2012

CASADEUS Gisèle, *Cent ans, c'est passé si vite...* Paris, ed. Le Passeur, 2014

CREPELLE Jean Paul, *Montparnasse Vivante*, Paris, ed. Hachette, 1962

DE CHASSEY Eric, *L'abstraction avec ou sans raison*, Paris, ed. Gallimard, 2017

DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, ed. Paris Nathan, 1990

DUPIN Jacques, *L'espace autrement dit*, Paris, ed. Galilée, 1982

FONTANELLA Luigi, *Il Dio di New York*, Firenze, ed. Passagli, 2017

GUILBAUT, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne – Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris, Hachette littératures, 1983

HOFMAN Geneviève, *Cités d'artistes à Paris*, Paris, ed. Filigranes, 1997

JUDT Tony, *Dopoguerra. Storia dell'Europa dal 1945*, Milano, ed. Mondadori, 2007

RAEF Marc, *Russia abroad : a cultural history of the Russian émigration, 1919-1939*, New

York, ed. Presse Universitaire Oxford, 1990

RAGON Michel et SEUPHOR Michel, *L'art abstrait 1945-70*, Paris ed. Maeght, 1974

RYGIEL Philippe, *Le temps des migrations blanches – Migrer en Occident du milieu du XIXe siècle au milieu du XXe siècle*. ed. EPU, 2010

ROSENBERG Harold, CIANCHI Marco, *Action painting : scritti sulla pittura d'azione*, Firenze, ed. Maschietto, 2006

SANDLER Irving, STRASCHITZ Frank, *Le triomphe de l'art américain. 3 . L'école de New York : peintres et sculpteurs des années cinquante*, Paris, ed. Carré, 1991

TRONCHE Anne, *L'art des années 1960 : chroniques d'une scène parisienne*, Vanves, Hazan, 2012

Monographies :

CONIL-LACOSTE Michel, *Kandinsky*, Paris, ed. Flammarion, 1979

MALDONADO Guitemie, *Nicolas De Staël*, Paris, ed. Citadelles & Mazenod, 2015

SELZ Peter, *Sam Francis*, ed. Abrams, New York, 1975

TEBART Marielle, LEMNY Doina, *Brancusi, l'inventeur de la sculpture moderne*, Paris, ed. Gallimard, 1995

Catalogues d'exposition :

Amsterdam 1955

Cat. d'exposition, *Vijf amerikanen in Europa*, Amsterdam, Stelijck Museum, 21 janvier - 28 février 1955

Paris 1956

Cat. d'exposition, *Chelimsky*, Paris, Galerie Jeanne Bucher, 9 – 31 mars 1956

Bruxelles 1958

Cat. d'exposition, *Chelimsky*, avec préface de Jacques Dupin, Bruxelles, Palais de Beaux Arts, 25 janvier – 8 février 1958

Paris 1962

Cat. d'exposition, *Chelimsky The Big Open Form, la grande forme ouverte*, préface de Jerome Mellquist, Paris, Galerie Jeanne Bucher, 25 octobre – 17 novembre 1962

Paris 1961-1963

Cat. d'exposition, *Artistes Américains en France 1960-1961*, Paris, Centre Culturel Américain, septembre 1961 -mai 1963

Washington 1970

Cat. d'exposition, *Chelimsky recent paintings*, Washington, The Catholic University of America, 23 octobre-22 novembre 1970

New York 1972

Cat. d'exposition itinérante, BUCK Thomas Robert Jr, dir. *Sam Farncis, Paintings 1947-1972*, New York The Buffalo Fine Arts Gallery, 1972

Washington 1985

Cat. d'exposition, *Chelimsky the open form series, 1985, the layered image*, Washington, The Slavin Gallery, 4 mai – 5 juin 1985

New York 2002

Cat. d'exposition, FRIEDRICH Franz, dir. *Galerie Huit, American Artists in Paris 1950-1952*, New York, Studio 18 Gallery, 2002

Nice 2005

Cat. d'exposition, PERLEIN Gilbert, dir. *Ecole de New York : expressionnisme abstrait américain, ouvres sur papier William Baziotes, Adolph Gottlieb, Hans Hofmann, Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Richard Pousette-Dart, Mark Rothko, David Smith, Jack Tworkov*. Nice, MAMAC Nice, 8 décembre 2005 - 5 mars 2006

Metz 2010

Cat. d'exposition, TIRABY Catherine, dir. *Le fonds Marc Vaux, Chefs-d'oeuvres ?*, Metz, Centre Pompidou-Metz. 12 mai 2010 - 29 aout 2011

Articles :

ALVARD Julien, « Le Gay Paris des Américains » dans *Cimaise*, n° 69-70, Paris 1964

BOUDAILLE Georges, « Chelimsky », dans *Actualité Artistique* n°67, Paris, 13 juin 1953

CONIL-LACOSTE Michel, «Chelimsky », dans *XXe siècle*, N° 18, Paris, Février 1962, p. 66-69

CONIL-LACOSTE Michel, « La progression de Chelimsky », dans *Le Monde*, Paris, 28 février 1968

DELLOYE Charles, « Chelimsky », dans *Aujourd'hui : art et architecture* n°23, Paris, septembre 1959

DUPIN Jacques, « Oscar Chelimsky » dans *Seize peintres de la Jeune Ecole de Paris*, Paris, coll. Musée de Poche, 1956, p. 42-43

ECO Umberto, « Introduzione », dans : *Fotografare l'art : Pietro Consagra, Ugo Mulas*, Milan, ed. Fabbri, 1973, p. 9-12

GARIFF David, “The Open Form in Abstract Expressionism: The Art of Oscar Chelimsky”, dans *The New Art Examiner* vol,10 n°2, New York, November 1982

HERTON Michael, « Mostly About People », dans *Herald Tribune*, New York, 30 juin 1950

MARESTER Guy, « Art aujourd'hui », dans *Combat*, Paris, avril 1954

Thèses :

MAURER Leonie, *Foujita à travers les fonds Marc Vaux*, mémoire d'étude sous la direction de Mica Gherghescu et Didier Schulmann, Paris, Ecole du Louvre, mai 2019

BERGMANN Sina, *Le foyer d'entraide aux artistes et Intellectuels. L'histoire de l'association et l'enseignement social du photographe Marc Vaux éclairés par la presse contemporaine*, mémoire d'étude sous la direction de Mica Gherghescu et Didier Schulmann, Paris, Ecole du Louvre, mai 2018

Ressources numériques - sitographie:

Centre Pompidou / MNAM-CCI / Bibliothèque Kandinsky, Paris « Fonds Marc Vaux » [en ligne] https://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/ead.html?id=FRM5050-X0031_0000173 consulté le 14/05/2021

Villa Vassilieff, « Autour du fonds Marc Vaux/ en collaboration avec le Centre Pompidou – MNAC – CCI et la bibliothèque Kandinsky [en ligne] <http://www.villavassilieff.net/?Autour-du-fonds-Marc-Vaux-en-collaboration-avec-le-Centre-Pompidou-Mnam-CCI-et> consulté le 14/05/2021

The Cooper Union, History, [en ligne] <https://cooper.edu/about/history> consulté le 15/04/2021
The Art Students League, History, [en ligne] <https://theartstudentsleague.org/mission/#history> consulté le 15/04/2021

CHELIMSKY Oscar, Biographie, [en ligne] <http://oscarchelimsky.org/biography.html>, consulté le 12/05/2021

ALLEN Virginia, *Paul Burlin (1886-1969)*, communiqué de presse du MoMA, New York, 1970 [en ligne] https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326715.pdf

SANDLER Irving, *From the Archives : Hans Hofmann : the Pedagogical Master*, mai 1973 [en ligne] <https://www.artnews.com/art-in-america/features/archives-hans-hofmann-pedagogical-master-63547/> consulté le 29/04/2021

VIZENOR Gerald, « George Morrison : Anishinable Expressionist Artist » dans *American Indian Quarterly*, col.30 n° 3/4, p.646-660 [en ligne] www.jstor.org/stable/4139034 consulté le 02/05/2021

CAPDEVILA Elisa, « Des étudiants américains à Paris : un autre regard sur les relations culturelles France-États-Unis (de la fin des années 1940 aux années 1950) », *Revue historique*, 2017/2 (n° 682), p. 385-402. [en ligne] : <https://www.cairn.info/revue-historique->

[2017-2-page-385.htm](#) consulté le 13/05/2021

Film: *Misafa Lesafa, d'une langue à l'autre*, 2003, réalisé par Nurith Aviv, Swann Production, Israël, [en ligne] <http://nurithaviv.free.fr/misafa/misafa.htm> consulté le 06/05/2021

D'AVINO Carmen (directeur) (1950), *Vernissage of American Artist*, [video], 18.20 min [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=vyk8cMUQagE> regardé le 06/05/2021

WOLF Laurent, *L'atelier de Constantin Brancusi*, 2008 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-etudes-2008-3-page-399.htm> consulté le 24/04/2021

Art Term TATE : « hard edge » [en ligne] <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/hard-edge-painting> consulté le 10/05/2021

GUILBAUT Serge dir. *Lost, Loose and Loved : Foreign artists in Paris, 1944-1968*, Museo Riena Sofia, Madrid, 2019 [en ligne] https://ssuu.com/museoreinasofia/docs/paris_pese_a_todo._ingl_s consulté le 09/05/2021

CASTRO Maria, « Theodore Schempp » dans *Indice de collectionneurs d'art et marchands*, MET, New York, aout 2018 [en ligne] <https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers/leonard-lauder-research-center/research/index-of-cubist-art-collectors/schempp> consulté le 09/05/2021

Constantin Brancusi, communiqué de presse du Centre Georges Pompidou, [en ligne] <https://www.centrepompidou.fr/media/document/2f/47/2f47eccf3ef60c6b104471cebb769e73/normal.pdf> consulté le 10/05/2021