

L'INFLUENCE FRANÇAISE

DANS L'ART POLONAIS CONTEMPORAIN

PAR

ALFRED-JAN LAUTERBACH

DIRECTEUR DES COLLECTIONS D'ART DE L'ÉTAT POLONAIS

LE terme d'« influence » a toujours un arrière-sens désagréable, car il suggère l'idée d'une servile dépendance d'un art envers un autre. Du point de vue historique, cependant, la question se présente tout à fait différemment.

L'art entièrement autochtone, on peut le dire, n'existe point. Les influences et les réactions mutuelles sont aussi générales et aussi anciennes que le sont les relations entre les races, les nations et les cultures, et elles se laissent découvrir dès l'époque préhistorique. Tout le monde sait que l'art primitif grec connaissait l'influence égyptienne et asiatique et même des réminiscences de l'art préhellénique, de l'art crétois. Nous savons que la Grèce féconda non seulement l'art romain, mais aussi la sculpture hindoue du Gandhara, et que le grand art byzantin n'était, au fond, qu'un amalgame génial des influences hellénistiques, romaines et asiatiques. Personne ne contestera non plus l'authenticité de l'art espagnol, formé pourtant d'éléments gréco-romains, maures, italiens, français et néerlandais. On pourrait citer une longue liste de ces exemples. Non seulement les époques et les styles grandissaient et se développaient sous des influences étrangères, mais même différents artistes, passant pour des créateurs d'art natio-

nal, s'étaient formés sous des influences étrangères. Nous en trouvons un exemple fort éloquent en la personne de Domenico Theotokopuli, dit le Greco, Grec natif de Crète, Vénitien par son éducation artistique — et, en somme, la gloire de la peinture espagnole. L'influence, donc, quelle qu'elle soit, ne discrédite pas l'art national et souvent apparaît comme une nécessité historique et une condition de développement. Ce qui importe, c'est seulement son degré d'assimilation et de diffusion. D'ailleurs, la même influence apporte dans différents pays des résultats différents, comme c'est le cas, par exemple, de la Renaissance italienne dans les pays du Nord.

La position dominatrice de l'art français, particulièrement de la peinture et de la sculpture au XIX^e et au XX^e siècle, ne pouvait rester sans influence sur l'art polonais. Conformément au titre de ma conférence, je limiterai mon sujet à la période des dernières trente années et je ne nommerai en guise d'exemple que quelques artistes qui, ayant séjourné en France, jouèrent en même temps un rôle dans l'art polonais.

* * *

Dans les dernières années du XIX^e et au début du XX^e siècle, la peinture polonaise ne se développait point parallèlement à la peinture française. Les nouvelles valeurs introduites par l'impressionnisme, donnant en résultat de nouvelles harmonies de couleurs, ne pénétraient en Pologne que comme de lointains échos. Le courant impressionniste se heurtait aux influences de l'école de Munich, insensible aux valeurs de la couleur et se servant de méthodes académiques périmées. La difficulté de l'adoption des nouveaux courants artistiques français est fort compréhensible, si l'on considère que l'exploitation des sujets historiques et littéraires devait, en Pologne, jouer forcément un rôle beaucoup plus grand qu'en France. Il est vrai que l'influence de l'école de Barbizon se manifesta déjà en 1860-1870, grâce à Gerson et à Szermentowski ; toutefois, les premières toiles de Witkiewicz, Chelmoński et des frères Gierymski étaient raillées dans la presse pour leurs sujets réalistes, quotidiens. Si on parlait du mou-

vement impressionniste, c'était en termes fort désobligeants. Ce n'est qu'en 1884-1886 que, grâce à Witkiewicz et à Sygietyński, on commença à apprendre quelque chose de plus concret sur l'impressionnisme et, en général, sur les valeurs picturales. Il s'ensuivit en Pologne une lutte analogue, quoique moins vive, à celle qui avait eu lieu vingt ans plus tôt en France — bien que chez nous le résultat en ait été moins brillant. L'impressionnisme, importé de Paris par Podkowiński, fut accueilli fort défavorablement tant par la critique que par le public, et cette hostilité mêlée à l'incompréhension amena, après quelques années à peine, l'effondrement artistique de ce grand peintre. Le même sort échut aux tableaux de Wyczółkowski. Après quelques toiles brossées en plein air (*Le labour en Ukraine, Le croquet, La pêche aux écrevisses*), dans lesquelles l'influence de l'impressionnisme ne se manifestait que timidement, Wyczółkowski, dans la majorité de ses œuvres, s'éloigna de ce mouvement.

Wyspiański est une organisation artistique si foncièrement polonaise que ce n'est qu'à contre-cœur et sans conviction que nous y cherchons des influences étrangères. Néanmoins, il n'était ni aveugle ni sourd à ce qui se passait à l'Occident.

Tadeusz Makowiecki, dans son bel ouvrage consacré à *Wyspiański*, poète et peintre, a démontré le lien précis entre les compositions scéniques de *Wyspiański* et une série d'œuvres de la peinture occidentale. Je ne puis analyser ici les problèmes littéraires et théâtraux ; il suffit de remarquer que l'activité picturale de *Wyspiański* devança chronologiquement son activité littéraire, mais que, dans ces deux domaines, il professait l'idéologie historique, ce qui l'unissait d'un double lien à *Matejko*. Le choix suggéré par *Matejko* des sujets des cartons de vitraux pour la cathédrale, approfondi par son propre sens dramatique, est un signe visible de la longue influence exercée par le maître. Il ne faut pas, cependant, omettre de souligner que, depuis le séjour de *Wyspiański* à Paris, l'influence de *Matejko* fléchit et s'écroule, que la forme et même les sujets subissent des modifications. Le trait principal conservé de l'influence de *Matejko* est un goût de la ligne capricieuse et enchevêtrée, issue de la tradition gothique, qui atteint dans les portraits de *Wyspiański* à une expres-

sion décorative. Je craindrais de nommer tel ou tel peintre français qui aurait eu ici une influence, mais il serait franchement inconcevable que Gauguin, Van Gogh, Cézanne, Toulouse-Lautrec et toute l'atmosphère de Paris à cette époque n'eussent pas laissé de traces durables.

Wyspiański écrit lui-même qu'« il est bon de connaître la peinture française d'aujourd'hui », et ses deux années passées à Paris ne pouvaient rester sans effet sur une nature artistique aussi sensible. Là, Wyspiański s'affranchit des suggestions académiques, se révolta contre Matejko et l'atmosphère étouffante de l'historisme cracovien. Au lieu des majestueuses silhouettes idéalisées de rois, de généraux et de sénateurs, si chères à Matejko, Wyspiański choisit plutôt pour modèles des types paysans et prolétariens ; ils se tourne vers les filles de campagne, les mères et les enfants maladifs (fig. 85). Dans une de ses lettres, il déclare qu'il se « libère de toute imitation », c'est-à-dire de la dépendance de son maître. Les têtes peintes au pastel des pensives fillettes, les portraits au fusain de ses amis, enfin les paysages et les fleurs un peu japonisés, tout ceci résulte de l'influence parisienne transformée personnellement. La peinture de Wyspiański est toujours de nature poétique ; c'est sans doute pourquoi l'artiste ne tira point profit de l'habileté française pour construire le tableau par la couleur et le volume, mais il intensifia la ligne, afin de gagner en expression. Dans sa technique décorative et « coloristique », on pourrait découvrir peut-être un écho de Gauguin, mais je ne tiens pas à indiquer du doigt tel ou tel autre peintre français ; il me suffira de souligner l'importance de l'art français dans la peinture de Wyspiański. Si la plupart de ses œuvres littéraires gravitent autour d'un cercle de sujets historiques et légendaires, ses œuvres plastiques, par contre, à l'exception des cartons-vitraux, sont peu frappantes dans le choix des sujets, tous tirés de son entourage : portraits, paysages et fleurs. Dans cette simplicité, on peut également chercher une influence française. Wyspiański est plus moderne que Jacek Malczewski, sans parler de ceux qui, consciemment ou non, subissaient l'influence de Munich et de Pétersbourg. Dans sa technique du dessin, Wyspiański est typiquement nordique, avec une expressivité gothique et un « décorativisme » slave, mais, grâce au contact de l'art français,

il perfectionna son relief et acquit une plus grande conscience de peintre.

Plus forte et plus constante fut l'influence exercée par la France sur l'art de *Władysław Ślewiński*. Après un long séjour en France, Ślewiński regagna sa patrie, espérant qu'il y serait compris et pourrait apporter le souffle de la nouvelle peinture.

C'était pour l'impressionnisme une période critique, due principalement à l'influence de Cézanne, Van Gogh et Gauguin. Cézanne abandonna l'impressionnisme pour le groupement perspectif des plans et la construction de la surface du tableau ; Gauguin adopta le genre décoratif fondé sur les grandes taches de couleurs. Ślewiński était l'ami de Gauguin, auquel, outre la peinture, l'attachait, en une certaine mesure, une commune attitude dans la vie. Gauguin, avant de se consacrer entièrement à l'art, était courtier et gagnait des sommes assez considérables. Ślewiński était propriétaire foncier. L'un comme l'autre, ils moururent à l'étranger et leur activité créatrice se heurta à une incompréhension et à une méconnaissance générales. Ślewiński, toutefois, suivit une autre voie que Gauguin, bien qu'il fût son admirateur. Gauguin avait un tempérament décoratif, tandis que Ślewiński possédait le sens de la couleur et de la forme condensée et entourée d'atmosphère. Dans ses tableaux, la lumière, comme la valeur plastique essentielle, est liée avec l'objet représenté. Par cela, il se rapproche plutôt de Cézanne. Pour le public polonais et la critique d'alors, ses sujets, totalement exempts d'allégorie, de symbolique et de sentiment banal, étaient trop modestes. Il se contentait du paysage (fig. 88), de la nature morte, d'une simple forme humaine (fig. 86). Proche des révolutionnaires de la peinture, il ne fut jamais lui-même révolutionnaire ; mais, dans la suite de la chaîne qui nous relie à la peinture française, il a sa place à côté des frères Gierymski et de Podkowiński, et, avec Pankiewicz, il constitue le lien entre l'impressionnisme et l'art contemporain.

Józef Pankiewicz appartient à ces peintres varsoviens, peu nombreux, qui assez tôt apprirent l'existence des nouveaux courants de l'art français et rompirent autant avec le stérile épigonisme du style romantique qu'avec les canons du classicisme. Une riche éducation

de peintre rapprocha Pankiewicz de la France, laquelle est bien connue pour savoir unir l'esprit révolutionnaire au traditionalisme et revêtir toutes les tendances de l'art d'un aspect classique.

En 1906, on offre à Pankiewicz une chaire à l'Académie des Beaux-Arts à Cracovie, ce qui lui assure les moyens d'existence et facilite son contact avec l'Occident. En ce qui concerne la peinture, Pankiewicz suit le courant de l'art français, avec lequel il s'était lié déjà plus tôt, durant son premier séjour à Paris, en 1903. La connaissance de Cézanne est pour lui un événement capital. Il comprend que Cézanne dépasse l'impressionnisme, en en reliant les conquêtes avec la tradition de la composition, qu'il s'oppose à la manière impressionniste de fondre les masses dans la lumière, et qu'il cherche le principe des formes géométriques auxquelles chaque forme se laisse réduire, ce qui, en conséquence, donna naissance au cubisme. En examinant les paysages de Pankiewicz, nous pouvons découvrir comment il a transformé l'influence des impressionnistes et de Cézanne (fig. 87, 89, 90). En 1909, il habite Saint-Tropez avec Bonnard et dans le voisinage de Signac. En 1919, il revient à Paris, se rapproche de nouveau de Bonnard et, sous son influence, il abandonne la forme schématique qu'il admirait durant son séjour en Espagne, s'éloigne du cubisme et se soucie de plus en plus de la couleur.

La diversité des bases, la sensibilité en présence des mouvements artistiques et une évolution constante — voilà ses traits caractéristiques. L'influence de Renoir est perceptible dans ses surfaces lisses et limpides, ainsi que dans la mollesse du contour. L'adoration de Paris et la profonde conviction qu'un jeune talent doit absolument passer par le creuset artistique de ce milieu poussent les jeunes au pèlerinage de Paris. C'est entre 1924 et 1930 que l'exode est le plus fort. En 1924, onze élèves de l'Académie de Cracovie se rendent à Paris et y fondent, sous le patronage de Pankiewicz, un premier groupe qui prit le nom de « Kapistes » (des initiales de Cracovie et de Paris, afin de symboliser l'intime contact artistique des deux villes). Un an plus tard est créée, sous la direction de Pankiewicz, la filiale parisienne de l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie et, malgré d'énormes difficultés matérielles, souffrant fréquemment la

faim et le froid, ce groupe se développe en un clan bien uni et plein d'enthousiasme, lequel, plus tard, sur le terrain polonais, se transforma en Union syndicale des Artistes plastiques — au champ d'activité plus vaste, mais fidèle aux principes rapportés de France. Les mérites artistiques et pédagogiques de Pankiewicz furent appréciés par le gouvernement français, qui le décora de la croix d'officier de la Légion d'honneur, ainsi que par le gouvernement polonais, qui le nomma commandeur de l'ordre de Polonia Restituta.

Jacek Mierzejewski, dans la première période de son activité artistique, fut sous l'influence de l'Académie de Cracovie, et en particulier de Wyspiański, Stanisławski et Mehoffer. Bon dessinateur, il sut être expressif et synthétique en manifestant son inclination vers la domination constructive du sujet. Cette tendance s'accrut et se développa en lui par suite de son séjour en France, où il profita des conseils de Pankiewicz, visita avec lui des galeries et noua des relations avec la peinture française post-impressionniste. Son stage à Paris, tout bref qu'il ait été, contribua puissamment à son développement et sa maturité artistique. Sans insister sur une dépendance directe, on peut néanmoins constater qu'il est apparenté à l'art français par sa vivacité et sa sensibilité appliquées à une forme tranquille, équilibrée — parfois jusqu'au monumental — ainsi que par la maîtrise dans le domaine de la couleur et de la forme (fig. 91). Mierzejewski a joué dans le développement de la peinture polonaise contemporaine un rôle considérable, en s'opposant au traitement superficiel de la couleur et du dessin. L'influence française est le mieux visible dans ses natures mortes ; par contre, des tableaux tels que « Umarlak » et « Pogrzeb » sont pleins d'un tragique fantastique et d'une expression très individuelle.

Le trait le plus caractéristique de l'œuvre d'*Eugène Zak* (fig. 92) est son romantisme fantastique. Ce n'est point, cependant, le romantisme héroïque, militant et dramatique du XIX^e siècle, mais plutôt un romantisme de genre idyllique, proche des sentimentales fêtes champêtres du XVIII^e siècle. Les personnages de Zak ont un caractère végétatif, antisocial, et ses paysages sont doux et colorés. Ses principes sont décoratifs, les formes allongées, pleines de grâce et de

rythme. Tous ces traits existent déjà dans l'art de Zak avant son départ pour Paris, mais, ainsi qu'il le constate lui-même : « Ce n'est que maintenant que je comprends le vrai sens du développement de la peinture française depuis Watteau, en passant par Renoir et Cézanne, jusqu'à Matisse. » La France a donc joué, chez lui aussi, le rôle non d'inspiratrice, mais celui de correctrice. Watteau agit sur son sens idyllique et sur la vibration des tons, Matisse lui apprit à se servir des principes décoratifs, et Cézanne le fascina par la concision de la forme. Avant son stage parisien, Zak maniait les surfaces contrastantes de type polychrome, puis sa gamme se clarifie, sa technique se perfectionne, sa palette s'enrichit et le volume devient plus léger et plus « pictural » (fig. 93).

Le sujet préféré de *Tadeusz Makowski*, c'est l'enfant. Là, il épanche sa tendresse et son romantisme slave (fig. 94). S'il est difficile de négliger la source polonaise de son lyrisme, on ne peut nier que sa forme soit d'origine française. Makowski estimait fort Cézanne, ce qui est visible dans ses toiles de la première période.

Après 1928, il cherche la vision aux tendances monumentales, restant sous la puissante influence de Gromaire, avec qui il s'était lié d'amitié (fig. 95). Dans ses conceptions, dépendant de Gromaire, il le surpasse en richesse de coloris. C'est également sous l'influence de Gromaire et de Makowski que Waclaw Wąsowicz peignit quelques tableaux. A cela se borne l'influence de Gromaire en Pologne. Makowski est fort apprécié en France, où même fut fondée une association de son nom. En Pologne, Makowski resta, jusqu'à une époque toute récente, complètement inconnu. Ce n'est qu'en 1935 que l'exposition organisée à l'I. P. S. et l'acquisition par les Collections d'art de l'État de quelques-unes de ses toiles attirèrent l'attention du public sur sa production, hautement appréciée également dans les salons d'exposition de Venise et de Vienne.

Le nombre des peintres qui ont subi l'influence de l'art français est si grand que je n'entends pas les nommer tous (fig. 96). Je n'ai cité que quelques noms, à titre d'exemples. Wyspiański représente un type aux traits essentiellement nationaux, auquel le contact avec l'art français n'enleva rien de sa puissance d'individualité et qui, sans

aucun doute, y gagna en profondeur et en maîtrise technique. Słowiński et Pankiewicz appartiennent à ce type d'artistes polonais qui, avec une pleine conscience, se plongent dans le courant de l'art français, désirant inculquer à la Pologne le principe de considérer la valeur d'une œuvre peinte d'après ses qualités de couleur et de composition, principe basé autant sur la sensibilité que sur le raisonnement.

Le mouvement impressionniste et post-impressionniste, venu de France, délivra la peinture polonaise, et la peinture européenne en général, de la surcharge des motifs littéraires, du symbolisme et de l'historisme. Les influences du cubisme, qui chez nous pénétra sous l'aspect du « formisme », persistèrent (comme partout) dans le domaine de l'architecture, de l'art décoratif et des arts appliqués, mais disparurent fort vite dans celui de la peinture. Le « formisme » n'était point, au sens strict, l'effet du cubisme français, car il se nourrit également du futurisme italien et de l'expressionnisme allemand. Ce mouvement n'était point uniforme quant aux personnalités des artistes groupés sous son drapeau et, comme doctrine, ne possédait pas de bases nettement définies. Il s'apparentait au cubisme surtout par son caractère cérébral, ce qui, particulièrement sur le terrain de l'art polonais, ne promettait qu'un piètre avenir. La plupart des « formistes » se rallièrent au post-impressionnisme, rendant par là à l'art français un hommage plus accentué que ne le fut celui du formisme.

* * *

Il est avéré que les nouveaux courants se manifestent plus tôt et plus abondamment dans le domaine de la peinture que dans celui de la sculpture. Ceci est dû au fait que le peintre peut expérimenter plus aisément que le sculpteur. Au premier, un carré de toile suffit ; le second doit modeler une forme, en plâtre ou en bronze, ou bien tailler dans la pierre. La matière employée par le sculpteur est difficile à manier et coûteuse : de là, la nécessité d'agir plus prudemment. Voilà pourquoi, dans le domaine de la sculpture, les différents « ismes » et les modes sont moins fréquents qu'en peinture, ce qui, d'ailleurs, ne

signifie nullement que la sculpture reste en arrière. La révolution amenée dans la peinture par l'impressionnisme et par les courants apparentés se traduisit par la recherche de la couleur — en sculpture se concentra sur le travail du volume. L'influence française, si précieuse et presque générale dans la peinture européenne du xx^e siècle, ne l'est pas moins en sculpture. L'équilibre des masses et l'harmonie des lignes sont les qualités de toute bonne sculpture, et l'art de la sculpture en France peut se vanter d'une incomparable continuité de tradition séculaire. La plupart des sculpteurs contemporains, en Pologne, reconnaissent cette supériorité de la sculpture française, qui, tout en accentuant l'importance du volume et de la masse, n'est point massive et cherche le monumental non dans l'exagération des dimensions, mais dans la concision et le rythme, et l'expression dans la force latente et non dans la déclamation et les accessoires. Les porte-drapeau de la sculpture française moderne sont : Rodin, Bourdelle, Maillol et Despiau. Et ce sont eux qui, directement ou indirectement, ont exercé et exercent la plus forte influence sur la sculpture polonaise.

Dans cette direction, on peut signaler deux tendances, qui ne sont d'ailleurs pas toujours nettement distinctes. L'une, traduite le plus pleinement par Dunikowski, cherche l'expression au moyen de plans coupés. Sa technique est conditionnée plutôt par l'emploi du bois et de la glaise que par celui de la pierre. La seconde s'attache aux formes pleines et simplifiées. Si la première est, par sa forme et sa tradition, plutôt nordique, l'autre est latine ou, plus précisément, française. L'influence française nettement marquée apparaît chez Edward Wittig (fig. 97), Henryk Kuna (fig. 98), August Zamoyski et chez une pléiade de jeunes sculpteurs de l'école varsoviennne, restant directement ou indirectement sous l'empire de l'enseignement de Bourdelle, Maillol et Despiau. Les artistes polonais atteignent plus à l'indépendance et à la liberté dans la sculpture monumentale. Une forme concise, obtenue sans efforts exagérés vers la synthèse et sans recourir aux proportions colossales, si caractéristiques dans la sculpture allemande, atteste une certaine parenté avec les principes de l'art français.

Le plus français est peut-être August Zamoyski, qui, du cubisme à la manière d'Archipenko, passa aux principes classiques et, sous l'influence des primitifs grecs et de l'art égyptien, acquit une parfaite maîtrise dans le maniement de la matière. Bien qu'on ne puisse le tenir pour un disciple direct d'aucun des maîtres français, il est certainement un élève de la sculpture contemporaine française, aux tendances classiques et antibaroques.

Si la sculpture polonaise sait entendre les leçons de la France, elle sait aussi les interpréter d'une façon particulière. Évidemment, on ne saurait nier l'influence de Rodin sur Ostrowski et Dunikowski, ni de Bourdelle, Maillol et Despiau sur la dernière génération ; néanmoins, une sorte de rudesse, une éloquence expressive et personnelle, quelquefois un naturalisme au relief accentué sont ses traits les plus caractéristiques.

* * *

Il faut remarquer que le classement en artistes qui ont subi l'influence française et en artistes plus ou moins indépendants est pratiquement d'une exactitude relative, vu que les artistes polonais contemporains sont toujours en contact avec les nombreuses doctrines et modes esthétiques au milieu desquelles se débat l'art français. La majorité des artistes a séjourné plus ou moins longtemps à Paris. Certains s'y sont installés définitivement et font partie de l'École de Paris. Les différents courants manifestés par l'art français depuis Cézanne et Picasso jusqu'au fauvisme et au surréalisme ont trouvé en Pologne des adeptes plus ou moins nombreux. A présent, le cubisme et le surréalisme sont des courants morts, puisqu'ils ne recrutent plus de nouveaux disciples. Après les diverses écoles qui ont abouti à supprimer en peinture la représentation réaliste du monde, on admet aujourd'hui la nécessité du réalisme comme base, estimant en même temps la construction et le métier. Pour l'impressionnisme, l'art principal était évidemment la peinture de chevalet et, au point de vue psychologique, ce courant était purement individualiste. Résultant d'un subjectivisme spirituel et sensuel de la fin du XIX^e siècle, l'im-

pressionnisme n'est plus viable aujourd'hui que dans son évolution post-impressionniste. Le courant contemporain cherche les bases de la réalité objective et chemine vers un certain classicisme, dû aux leçons de Cézanne en peinture et à celles de Maillol et Despiau en sculpture.

On est tenté de poser la question de savoir si l'influence de l'art français est un danger pour l'art national. On sent la volonté de tous les pays de se trouver des formules qui leur soient propres et le désir d'échapper aux influences extérieures, mais on sent aussi l'impossibilité d'un total détachement du monde extérieur. Cette situation est normale, puisque, comme je l'ai dit, l'art absolument autochtone n'existe pas. Les différentes influences sont toujours différemment assimilées et transformées, selon les forces créatrices des pays et des peuples. L'éminent historien d'art et conservateur du Louvre, M. René Huyghe, a précisé comme suit l'influence de Gauguin et de Van Gogh en France et en Allemagne : « De Gauguin, la France extrait son style linéaire, l'Allemagne son primitivisme, sa couleur expressive et son étrangeté ; de Van Gogh, la France prend la liberté technique et l'éclat, l'Allemagne sa passion sourde et frénétique, sa folie ; de la sculpture nègre, la France reçoit une leçon de stylisation arbitraire des formes et des volumes, l'Allemagne l'exemple d'un retour aux puissances natives et brutales de l'humanité barbare. » L'influence étrangère est souvent une confirmation des aspirations propres qui se relèvent par le contact avec les influences extérieures.

Dans la formation de la conscience de l'art contemporain en Pologne, la France a joué un rôle prépondérant. Ce rôle n'est pas fondé sur une sympathie vague et accidentelle, mais sur la conviction que l'art français représente un travail conscient, une volonté d'unir l'objectivité et l'abstraction, la sensibilité et la construction, l'audace et la mesure.



Fig. 85. — STANISLAS WYSPIŃSKI. MATERNITÉ
(Pastel, 1905)

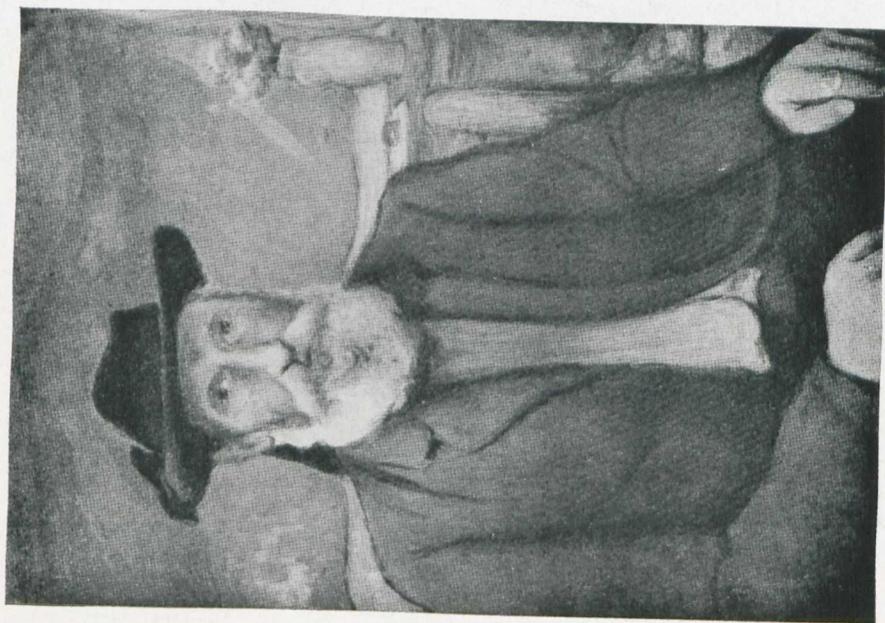


Fig. 86
WŁADYSŁAW ŚLEWICKI. PORTRAIT DE L'ARTISTE
(1912)

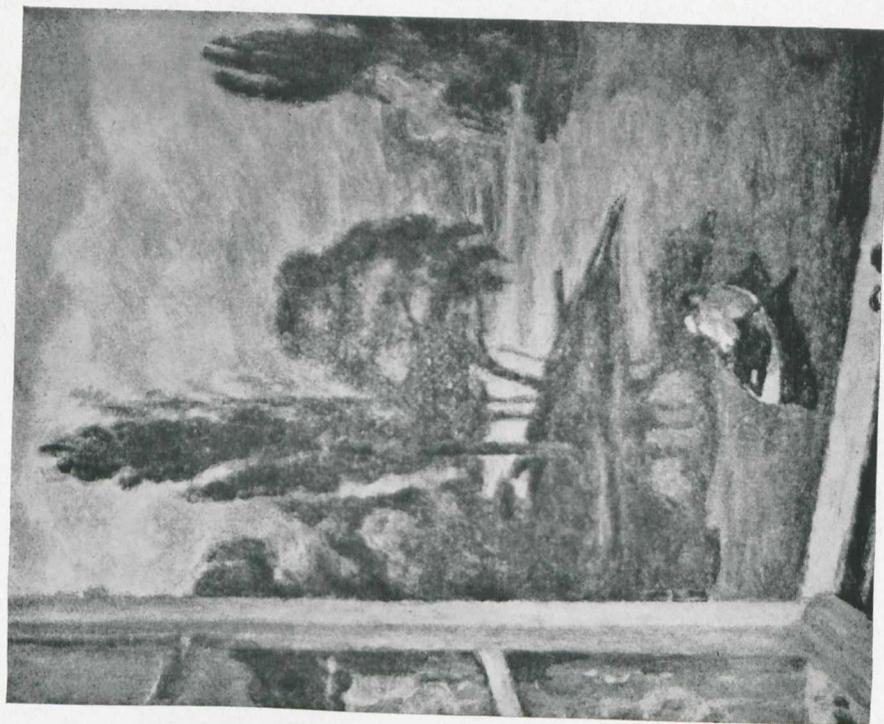


Fig. 87. — JÓZEF PANKIEWICZ. LA SEINE

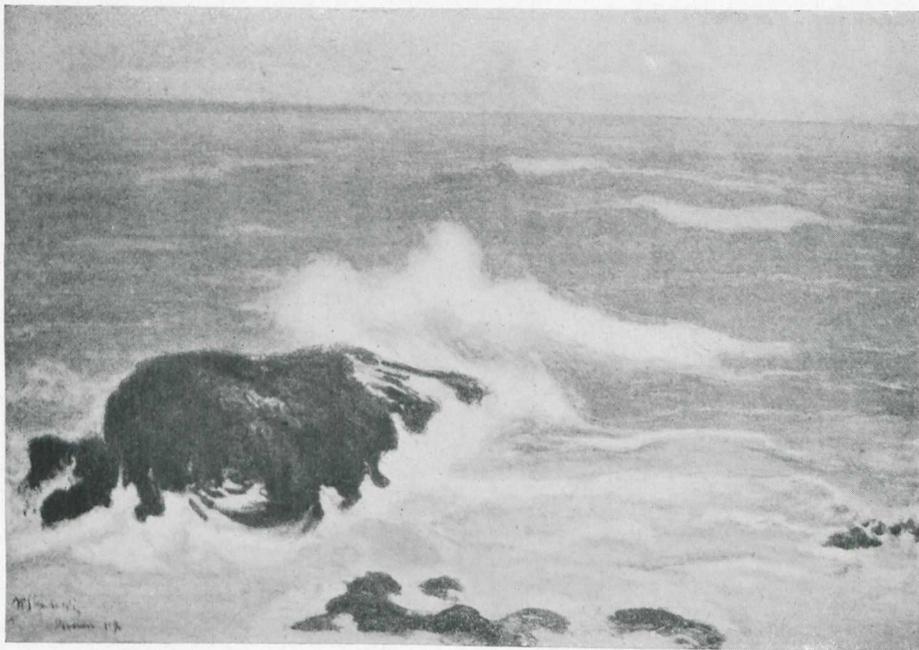


Fig. 88. — W. ŚLEWIŃSKI. MARINE

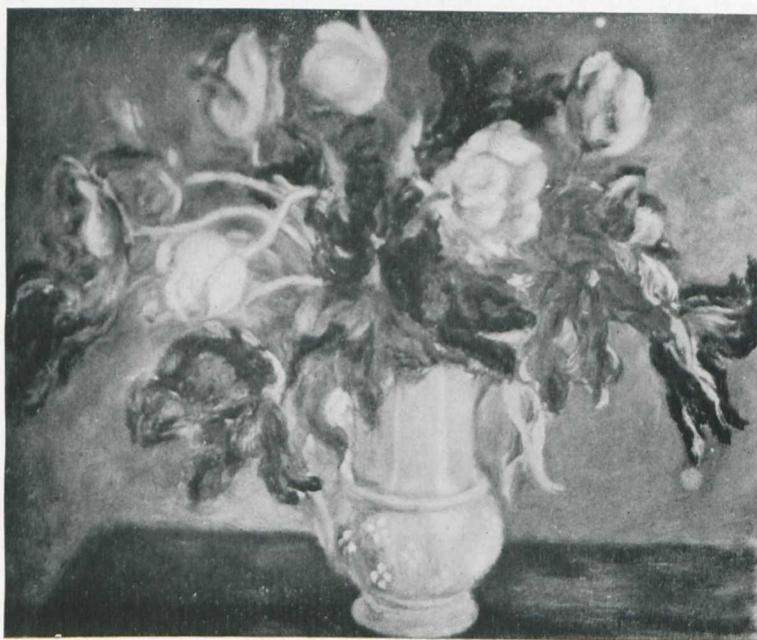


Fig. 89. — JÓZEF PANKIEWICZ. FLEURS
(Coll. de l'État polonais)



Fig. 90. — JÓZEF PANKIEWICZ. PAYSAGE
(Coll. de l'État polonais)

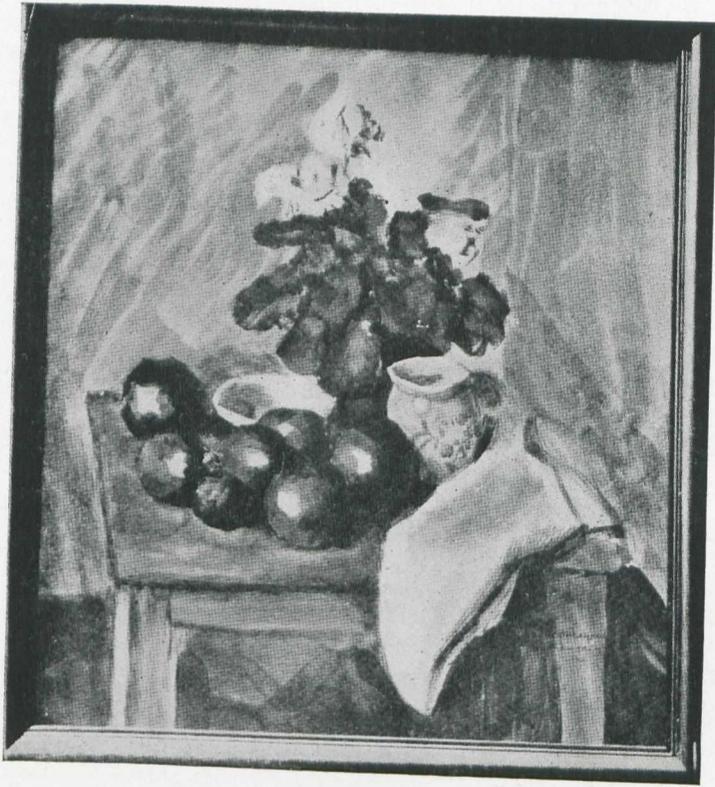


Fig. 91. — JACEK MIERZEJEWSKI. LES PRIMEVÈRES

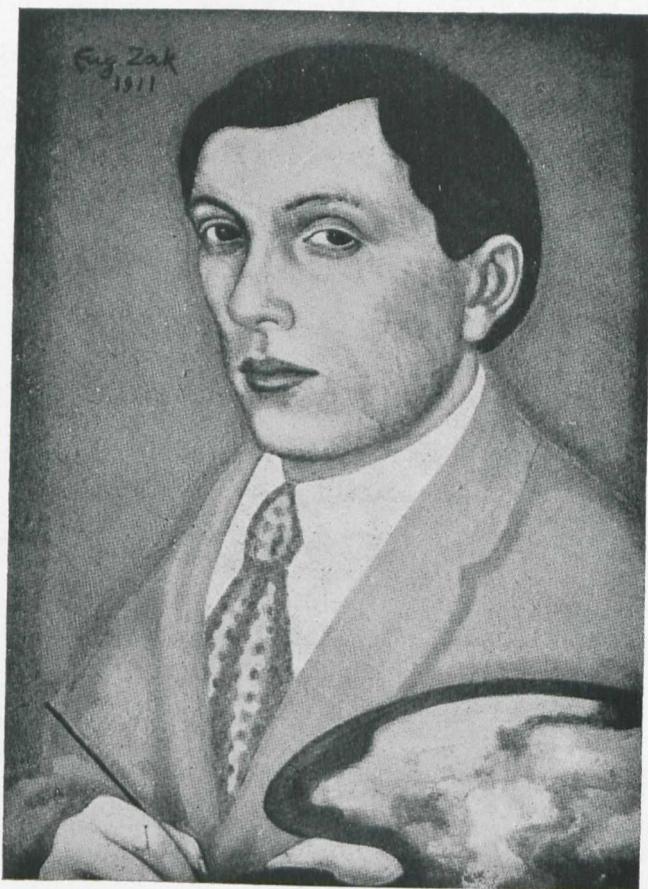


Fig. 92. — EUGÈNE ZAK. PORTRAIT DE L'ARTISTE
(1911)

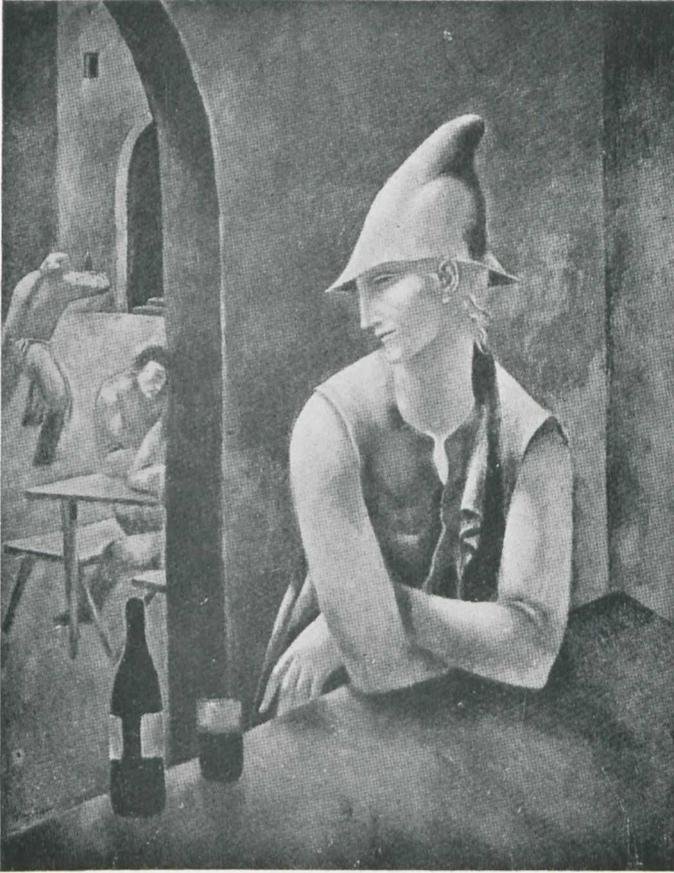


Fig. 93. — EUGÈNE ZAK. BUVEUR
(1920)



Fig. 94. — THADÉE MAKOWSKI. LES ENFANTS
(Coll. de l'État polonais)

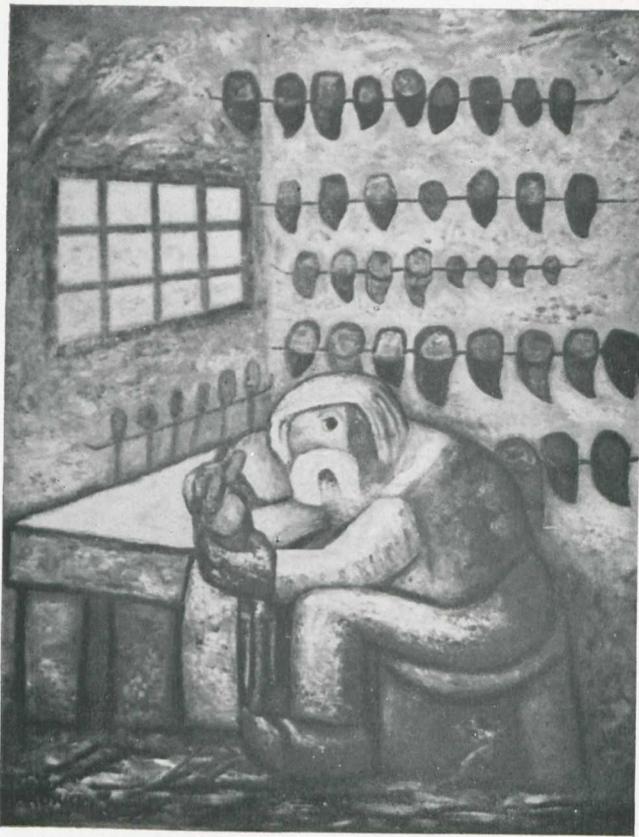


Fig. 95. — THADÉE MAKOWSKI. LE SABOTIER
(Coll. de l'État polonais)



Fig. 96. — W. WEISS. NATURE MORTE
(Coll. de l'État polonais)



Fig. 97. — ÉDWARD WITTIG. NIKÈ
(Coll. de l'État polonais)

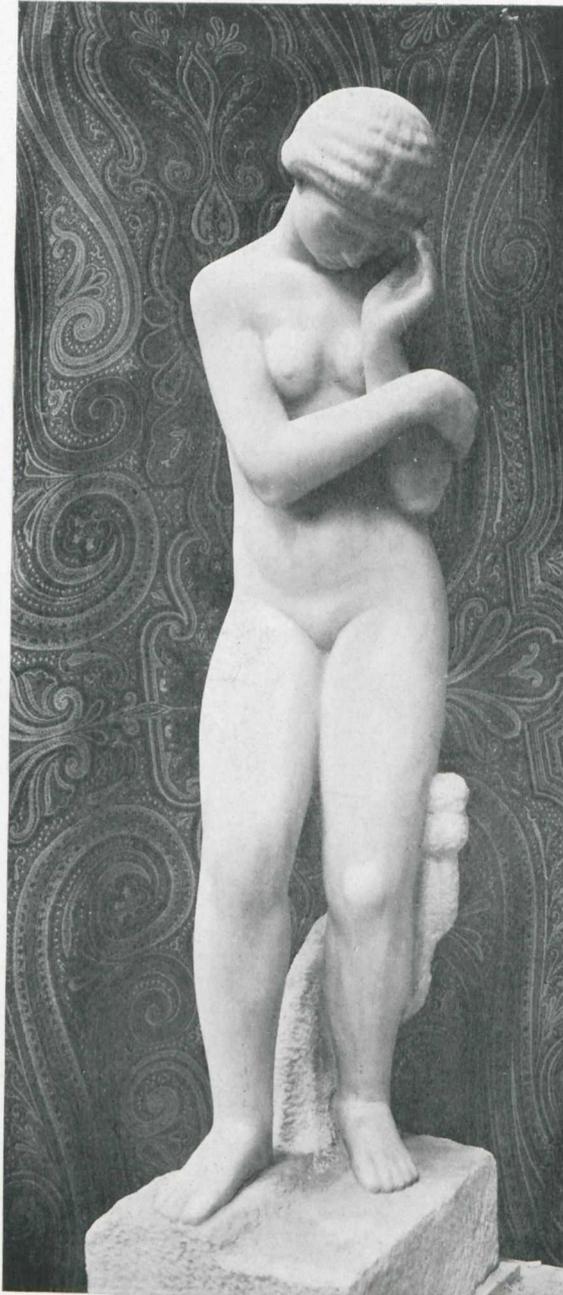


Fig. 98. — HENRYK KUNA. FEMME
(Coll. de l'État polonais)