

écrits d'artistes

Écrits et discours

David Smith

Beaux-Arts de Paris éditions
Ministère de la Culture

David Smith

David Smith (1906-1965), proche des expressionnistes abstraits a voulu faire de ses sculptures une « écriture transparente ». Il a mené de front innovations techniques, recherches plastiques et une réflexion sur la perception des sculptures. En 2000, son *Primo Piano* (1962) a pris place dans le parc de sculptures du jardin des Tuileries à Paris. En 2006, le Centre Pompidou lui a consacré une rétrospective.

Écrits et discours

Cet ouvrage réunit des textes, pour la plupart inédits en français, de David Smith. Il propose des écrits autobiographiques, où l'artiste retrace sa formation, présente son travail et évoque en témoin privilégié l'évolution du monde de l'art. Il rassemble également conférences, interventions et articles rédigés pour des revues, ainsi que trois importants entretiens. Ce recueil de textes d'un artiste majeur du xx^e siècle éclaire une démarche originale et constitue un document essentiel de l'histoire de l'art, riche en informations sur la pratique même de la sculpture.

Écrits et discours

David Smith

Préface et textes réunis par Susan J. Cooke

Traduction Jeanne Bouniort, Simon Duran, Laurent Pénisson,
Delphine Perru, Christine Piot

écrits d'artistes

Beaux-Arts de Paris éditions

Remerciements

En tout premier lieu, j'aimerais remercier les deux filles de David Smith, Candida et Rebecca Smith, et particulièrement Peter Stevens, directeur général de la Fondation David-Smith. Leur encouragement et leur connaissance sur l'œuvre et les idées de David Smith ont inspiré, guidé et considérablement enrichi ma compréhension des écrits de Smith, ainsi que la sélection des textes présentés dans cet ouvrage.

J'aimerais aussi remercier Henry-Claude Cousseau, directeur des Beaux-Arts de Paris, et Pascale Le Thorel, responsable des éditions, pour leur soutien ferme et constant dans la réalisation de ce projet complexe, ainsi que Makis Malafékas pour sa sensibilité aux nuances de traduction et son attention méticuleuse sur une myriade de détails éditoriaux.

Enfin, toute nouvelle anthologie sur les écrits de l'artiste doit se considérer comme largement redevable aux travaux innovants des deux éditeurs précédents : Cleve Gray (*David Smith by David Smith*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1968) et Garnett Mc Coy (*David Smith*, Praeger Publishers, New York, 1973), auxquels va toute ma gratitude.

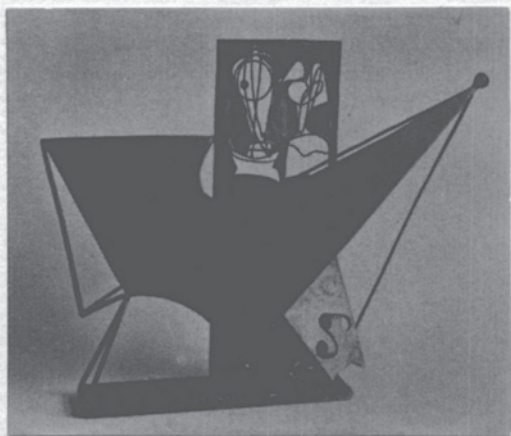
Susan J. Cooke

Page suivante

Couverture, catalogue d'exposition ; photo *Billiard Player Construction*, 1937.

DAVID SMITH

STEEL SCULPTURE



JANUARY 19 to FEBRUARY 5, 1938

EAST RIVER GALLERY

358 East 57 Street New York City

Préface

La première publication de David Smith fut une critique d'art. Écrivant en 1935 dans la revue *Parnassus*, il célébrait sans enthousiasme l'exposition de groupe *Abstract Painting in America* présentée par le Whitney Museum of American Art, à New York. L'exposition n'est intéressante, écrivait-il, que dans la mesure où elle manifeste l'influence de la peinture abstraite. Déçu de constater que « l'idée abstraite » n'avait été assimilée par la plupart des artistes que d'une manière « fortement diluée » et « à très petites doses », Smith insistait sur le fait que l'abstraction constituait toutefois « la seule influence importante s'exerçant sur la peinture américaine depuis que l'on a pris conscience de l'existence de l'impressionnisme ».

Les débuts de Smith comme critique d'art furent aussi un chant du cygne. Lorsque sa signature apparaît une seconde fois en 1940, à la fin des extraits publiés de son discours prononcé devant la section 60 du syndicat United American Artists, il se présente lui-même comme un artiste travailleur en désaccord avec les « critiques mal informés » qui ne parviennent pas à saisir la valeur de l'art abstrait et son importance « pour la vie sociale contemporaine ». Smith assure que ce qu'il y a de meilleur dans l'art contemporain, comme ce fut le cas pour les réalisations autrefois radicales des peintres impressionnistes ou fauvistes, ne se déploie qu'à partir de la conviction que « L'art est un paradoxe qui ne connaît aucune loi ». À l'opposé, « les pragmatistes et les didacticiens sont trop enclins à se protéger pour établir une hiérarchie de critères adaptée à leurs limitations ». Leur effort pour « recréer le passé ou prôner un régionalisme présenté sous des couleurs séduisantes » ruine la création d'une communauté entre l'artiste et le « grand public aux États-Unis », où ces derniers puissent se rencontrer « sur un pied d'égalité dans l'inconscient ». Smith conclut son discours par un appel à la solidarité entre l'artiste et le travailleur : « Dans une société démocratique, l'artiste abstrait a les mêmes problèmes que tous les hommes de bonne volonté. Il refuse de participer à la guerre impérialiste actuelle et s'associe au mouvement syndical pour maintenir l'Amérique à l'écart de la guerre, car l'art et la paix ne peuvent qu'exister ensemble. »

Les thèmes que Smith annonce dans son discours sur l'art abstrait – le pouvoir dérangeant des idées nouvelles, le faux intellectualisme des critiques qui « ont peur de leurs sentiments » et « cherchent un réconfort dans les mots » ; la nécessité pour l'art d'être de son temps ; l'importance de la « créativité irrationnelle » et de l'esprit inconscient comme sources de l'inspiration ; la parenté fondamentale entre la peinture et la sculpture ; ainsi que sa conviction que l'art accomplit une unité qui n'existait pas auparavant et son espoir que « la perception de la beauté » puisse créer une « convergence entre l'esprit réceptif et l'esprit créatif » – seront élaborés et perfectionnés dans les écrits ultérieurs que nous avons rassemblés dans la présente anthologie.

Certaines des plus anciennes aspirations de Smith – par exemple que la sculpture et l'architecture modernes puissent réussir une association qui soit viable (idée exposée dans un article paru dans *Architectural Record* en 1940) – évolueront vers un antagonisme suscité par la déception : « De nos jours, pour ce qui est de la reconnaissance ou de l'utilisation de la sculpture par l'architecture, on n'a pas progressé d'un pouce... », écrit-il en 1957. D'autres, comme la foi en l'existence d'un lien entre la liberté créatrice et le progrès social, seront modifiés par l'expérience sans jamais être totalement abandonnés. Prenant la parole lors d'un forum sur l'éducation en 1950, il affirme : « La liberté pour l'esprit de l'homme de célébrer ses propres sentiments par une œuvre d'art va de pair avec la révolte sociale contre l'asservissement. »

Quelques années plus tard, lors d'une conférence organisée par la Metropolitan Art Association of Detroit, il réaffirmait l'idée que « l'habitat du sculpteur, sa position sociale, son bien-être et ses joies sont presque les mêmes que chez le commun des hommes ». Toutefois, en 1964, lorsque Tom Hess lui demanda si l'on pouvait considérer que ses sculptures étaient des « totems d'une société idéale », Smith se montra moins optimiste : « D'un point de vue romantique, je l'aurais souhaité. Mais je ne vois pas comment cela pourrait être accepté dans la société capitaliste actuelle, pas plus que dans une société socialiste contemporaine. Les seules récompenses que j'obtiens, ce sont les compliments que me font les autres artistes. »

Entre 1940 et 1947, Smith garda publiquement le silence. Pendant les années de guerre, le défi que représentait pour lui la nécessité de gagner sa vie et de se procurer du matériel pour ses sculptures lui laissait peu de temps pour écrire, et les occasions de s'exprimer en public ou de publier étaient rares. La fin de la guerre coïncida avec une période d'extraordinaire productivité pour Smith en tant qu'artiste; trente-sept sculptures datent de 1945, alors qu'il n'y eut en moyenne que neuf sculptures pour chacune des cinq années précédentes. Des œuvres telles que *Jurassic Bird*, 1945, *Home of the Welder*, 1945, et *Oculus*, 1947, consolidaient ce que Smith avait appris du cubisme synthétique, des sculptures sur table de Giacometti ainsi que de l'utilisation par Picasso et González du fer soudé, elles accomplissaient l'unité d'une expression personnelle et d'une invention formelle conforme à une unité esthétique.

Dans un premier temps, ce qui frappe le plus à la lecture des propos que Smith tint en 1947 au Skidmore College et lors de la First Woodstock Conference of Artists, c'est de le voir s'appuyer sur des phrases et des idées puisées dans des déclarations vieilles de sept ans, comme si lui et le monde n'avaient pas été changés par les années écoulées. Toutefois, une lecture plus approfondie discerne un changement dans le champ de vision de Smith – depuis le rôle de l'artiste comme travailleur culturel progressiste jusqu'aux tenants et aboutissants du combat mené par Smith lui-même pour gagner son identité artistique – qui enrichira ses écrits et déclarations pendant les années 1950, lesquelles y gagneront en profondeur, cohérence et spécificité. S'adressant à ses camarades artistes à Woodstock, Smith revient sur son adhésion au syndicat United Steelworkers of America (obtenue en 1942 lorsqu'il travaillait pour l'American Locomotive Company) afin de comparer la valeur de cet engagement avec son actuelle appartenance à une organisation regroupant des artistes. Il observe qu'une organisation fraternelle et équitable offre des avantages économiques, puis il souligne que, pour l'artiste, « la production de l'artiste varie en fonction de ses capacités personnelles. Sa conception et son plan de bataille sont une affaire personnelle ». Les quatorze expositions personnelles que Smith présenta entre 1938 et 1947 suscitèrent des critiques extrêmement élogieuses, mais fort peu de ventes, et il ressentit vivement le manque de soutien public ou privé qui pût favoriser

une large compréhension de l'art par la population. Son discours de Woodstock est en grande partie destiné à présenter un calcul détaillé de la situation financièrement difficile de l'artiste (particulièrement du sculpteur), lequel gagne, fait-il observer, par heure de travail consacrée à son art, beaucoup moins qu'une « main-d'œuvre ouvrière qualifiée ».

Mais, ce qui est plus important encore, Smith ne définit plus comme un niveau le « sol d'égalité » sur lequel le spectateur idéal rejoint l'artiste créateur : « Je ne crois pas que l'artiste ait quelque devoir professionnel que ce soit envers le public ; c'est plutôt l'inverse. C'est l'artiste qui possède le concept. C'est le devoir du public que de comprendre... Le récepteur doit être dans une certaine mesure à même de se mettre lui-même à la place de l'artiste. » Aux étudiants de Skidmore qui espèrent s'engager dans la voie artistique, il délivre ses encouragements mais aussi l'avertissement suivant : « Toujours se souvenir que vous êtes l'artiste, le créateur, c'est votre propre ego qui y gagne satisfaction. » Il conclut par une déclaration dont l'apparence de bravade dissimule à peine une vulnérabilité fataliste : « Donc si vous, l'artiste, vous avez l'inspiration, si vous vous sentez en mesure d'exprimer quelque chose qui n'a pas encore été dit, si vous êtes prêt à vous exposer à l'opprobre et au parcours du combattant dans un pays riche à la culture restreinte, soyez cet artiste, ayez le courage de vos convictions, car vous ne serez jamais heureux en faisant autre chose. »

À la fin des années 1940 et presque tout au long des années 1950, Smith donna de plus en plus de conférences devant des audiences universitaires ou des organisations professionnelles artistiques. Comme l'enseignement qu'il accepta de délivrer temporairement dans des facultés ou universités dans l'État de New York, dans l'Arkansas, l'Indiana et le Mississippi, ces invitations à prendre la parole lui procurèrent des revenus supplémentaires et un contact direct avec des audiences favorables. La plupart des propos qu'il publia dans sa vie ont pour origine ces occasions. Smith prit au sérieux ses responsabilités comme conférencier et travailla afin d'acquérir une éloquence claire et réfléchie susceptible de représenter ses idées par un médium dont la véracité lui paraissait douteuse. Il existe de la plupart de ses discours de nombreux brouillons manuscrits ou dactylographiés, comprenant également des notes préliminaires transcrites de ses carnets de dessin, ainsi que toutes sortes de phrases

et thèmes favoris tirés de ses interventions passées. Au cours des années 1950, Jean Freas, la seconde femme de Smith, l'aïda à mettre au point et dactylographier ses conférences et articles. Elle se souvient de la manière qu'avait Smith d'entreprendre chaque nouveau projet « avec une grave détermination confinant à l'effroi... Pendant des mois, il lisait, pensait et discutait. J'appris moi-même assez bien l'allemand pour pouvoir lire et traduire des documents utiles. Ensuite il aurait été naturel de tout mettre au point avec habileté, sauf que David se refusait à changer le moindre mot. Finalement, le tumulte de la création commençait, ligne après ligne, culminant en une nuit blanche de travail marquée par la ténacité, la colère, le désespoir et, parfois, les larmes!_ »

Si l'on considère tout le temps que ces conférences dérobaient à celui qu'il aurait pu consacrer à son travail dans l'atelier, les modestes sommes qu'elles lui rapportaient et le peu de chance qu'il avait d'être confronté à un auditoire toujours plus capable de se souvenir, il est étonnant de constater que Smith ne réutilisa probablement jamais ses discours sans les retravailler. À force de les répéter, ses hommages aux maîtres européens devinrent des déclarations bien maîtrisées de filiation artistique, et les pédanteries des critiques, des historiens d'art et des « esthéticiens d'arrière-garde » ne cessèrent de servir de cibles faciles à ses frustrations économiques. Mais d'autres thèmes récurrents – la nature de la perception, le rôle de l'image eidétique, les recherches anthropologiques et psychanalytiques de Franz Boas et Ernst Kris, étaient continuellement réexaminés et reformulés dans un processus réfléchissant le concept de l'identité artistique que Smith défendait, un concept qui ne peut être défini par la somme des réalisations singulières, mais bien plutôt par l'avancée constante du « flot de travail ». Le penchant de Smith à l'auto-questionnement le disposait sans doute à cette rhétorique qui se déploie dans deux de ses discours les plus célèbres, « Qui est l'artiste » et « Questionnaire à l'intention des élèves ». Bien que l'on puisse déduire des questions à travers lesquelles Smith pose les valeurs qui présidèrent à son approche de la mise en œuvre artistique, l'impératif qui enjoint chaque artiste en devenir de trouver ses propres réponses n'en est pas affaibli pour autant. Smith était inflexible quant à l'idée que l'art ne peut jamais vraiment être compris des gens « voulant que quelque chose leur soit dit, *que le dernier mot leur soit donné...* »

Le rapport contrarié de Smith aux mots est expliqué de façon succincte dans le paragraphe sur lequel s'ouvre le discours qu'il tint au Bennington College aussi en 1951 : « Les mots que j'utilise pour parler d'art n'ont pas de relations étroites avec la production artistique, pas plus qu'ils ne sont des directives ou des explications utiles. Ils peuvent représenter des vues qui président à certains choix dans la sublimation, échange censuré ou comme opposé. Quand je travaille, le fil de mes pensées ne contient pas de mots, cela se passe tout simplement dans l'univers visuel, le langage est image. » Pourtant, le catalogue d'images favorites qui s'ensuit constitue en lui-même un tour de force quant à son aptitude à bien choisir ses mots : « Ma réalité, qui donne l'impulsion à un travail constitué d'une locomotive de visions successives, résulte de choses très ordinaires. De la disposition d'objets sous un vieux panneau, des modèles de stress, des fissures, du modèle de structure de croissance, des souillures, des traces d'hommes, d'animaux, des machines, des forces d'un ordre accidentel ou inconnues, des témoignages accidentels tels que de la peinture renversée, des trottoirs rapiécés, des pièces brisées, des défauts de structure, des lignes de force dans la pierre ou le marbre déposées par la sédimentation glaciaire. »

Les mots coulent beaucoup plus facilement pour Smith lorsqu'il s'agit de décrire ses méthodes de travail, ses habitudes et les qualités distinctives de ses matériaux et de ses outils. Dans l'article qu'il écrit pour *Architectural Record*, s'interrogeant sur la raison pour laquelle la sculpture abstraite est si propre à prêter de l'« identité esthétique » à l'architecture contemporaine, Smith énumère avec une affection évidente les différentes manières de fondre, forger et travailler les matériaux industriels modernes, comme l'aluminium, l'acier, l'acier inoxydable, le bronze et une myriade de différents alliages, puis les différentes manières de les tremper dans des métaux en fusion, de les couvrir d'émaux vitrifiés, de les colorer par électrodéposition, de les peindre, et polir, et teindre, de les illuminer par éclairage artificiel ou de les mettre en mouvement au moyen de mécanismes de précision. Expliquant dans son discours au Bennington College l'origine d'une sculpture de 1951, *Hudson River Landscape*, Smith convoque le rythme oscillant du train en marche, de l'encre de Chine renversée qui s'épanche sur une page ainsi que les indications topographiques apparaissant « trop rapidement pour

être représentées sur un tableau »; mais c'est pour mieux prévenir ensuite son auditoire que la compréhension « ne se fera jamais par les mots ».

Lorsque Elaine de Kooning, écrivant un article pour *Art News* en 1951, demanda à Smith de lui fournir quelques notes sur ses méthodes de travail, il choisit de montrer comment les dessins, mais aussi le fait de travailler simultanément sur plusieurs sculptures, ainsi que la capacité imaginative de se projeter qui anime celui qui voit, comment tout cela contribue au développement conceptuel de ses œuvres. Mais il voulut décrire plus longuement encore les modestes détails de sa routine quotidienne (« ma journée de travail débute à dix ou onze heures du matin après un paisible petit-déjeuner »); ses deux ateliers (« un propre, un sale, un chaud, un froid » pour dessiner ou faire des sculptures); son amour de la solitude, du café noir, son amour pour « les changements de la nature » et « la compagnie de la musique »; ainsi que le plaisir intense qu'il éprouve en achetant (grâce à une récente bourse de la fondation Guggenheim) de grandes pièces de chiffon de lin, de grands tas de tôles de métal, toutes sortes de bandes, de barres et de profils métalliques, « Toute machine économisant du travail, tout dispositif de sécurité que je peux m'offrir ». Loin d'être des produits de luxe, explique-t-il, ces achats garantissent que « la vision esthétique n'est pas limitée par des nécessités matérielles, ce qui fut trop souvent le cas dans ma vie ».

Pages suivantes

Sculptures à Bolton Landing, c. 1953





Smith ne fut jamais dépourvu de conscience de soi lorsqu'il écrivait ou s'exprimait en public. De la même manière qu'il refusait de se limiter à un seul matériau pour ses sculptures, ou à un seul paradigme formel, ou bien encore de se définir lui-même uniquement comme un sculpteur (et non pas aussi comme un peintre ou un dessinateur), il faisait appel à une pluralité de voix littéraires pour se forger un personnage public complexe et parfois contradictoire. Le ton déclamatoire de certains de ses discours les plus formels trahit à la fois le fardeau d'avoir à s'exprimer publiquement pour la cause de l'art abstrait, et l'effort nécessaire pour imposer sa volonté à ce médium récalcitrant qu'est le langage. Mais il était également capable d'arracher aux mots un lyrisme exalté tout en affirmant leurs limitations : « L'art est fait de rêves, et de visions, et de choses inconnues, et le moins du monde de choses qui peuvent être prononcées. »

L'imagination picturale de Smith atteint son expression linguistique la plus aboutie dans les poèmes en vers libre et en prose qu'il écrivait de la fin des années 1940 et au début des années 1950 dont l'un est publié à titre d'exemple au début de cet ouvrage. Certains d'entre eux, comme ceux qui forment les longues légendes des quinze reliefs métalliques présentés lors de son exposition de 1942 *Medals for Dishonor*, furent expressément composés pour la publication. D'autres, comme les trois poèmes qui furent publiés dans le catalogue de son exposition personnelle à la Willard Gallery en 1947, furent probablement à l'origine d'efforts privés. D'autres encore, transcrits sur des feuilles manuscrites volantes, au dos d'enveloppes ou au milieu de dessins dans ses carnets, demeurèrent inédits tout au long de son existence.

Les thèmes qui dominent les écrits poétiques et charges d'images de Smith – l'hypocrisie et le carnage de la guerre, les totems et les tabous qui forment son mythe personnel de l'origine créatrice, et la communion physique et spirituelle avec la nature – aussi bien que les influences transgressives des surréalistes et des inventions littéraires de James Joyce, que Smith admirait infiniment, débordent le champ de la présente anthologie. Mais on entend l'écho de sa sensibilité poétique lorsque Smith décrit les mois extrêmement productifs qu'il passa à Voltri, durant l'été 1962, à travailler dans une usine métallurgique désaffectée. Il donne en langue sensible pleine de poésie vernaculaire des détails mnémoniques de couleurs, de

sons, d'odeurs et de textures, ce qui lui permet d'évoquer le travail intense et la camaraderie du terroir qu'il connut pendant ce qu'il a appelé « ma meilleure période de travail ».

Dans les années 1960, Smith commença à être de plus en plus reconnu comme le plus important sculpteur américain de sa génération, aussi bien par le grand public que par les conservateurs de musées. À mesure que les prix de ses œuvres grimpaient, l'attrait pour les conférences et l'enseignement déclinait, tandis que les demandes d'interviews augmentaient. Les interviews enregistrées entre 1961 et 1964, que l'on trouvera dans la troisième partie du présent ouvrage, rendent compte d'un autre type de performance littéraire assez complexe. Smith s'y montre tour à tour instructif et évasif, philosophe, idiomatique sans ménagements, perplexe et occasionnellement irrité (par la stupidité des simplifications des critiques). Lorsqu'on lui demande d'expliquer les titres de ses œuvres, ou la raison du choix de tel ou tel matériau, Smith répond volontiers; lorsqu'on l'interroge sur ses influences artistiques, il se montre généreux envers ses prédécesseurs et ses contemporains. Très à l'aise dans le maniement du format questions-réponses, Smith dirige habilement le flot de chaque conversation, s'attardant longuement sur les sujets qui l'intéressent, en évitant d'autre part des réponses qu'il tient en réserve ou par des remarques enjouées. Bien qu'il soit de toute évidence empreint de fierté à l'égard de ses accomplissements passés, Smith se donne beaucoup de mal pour rappeler à ceux qui l'interrogent que chaque nouvelle journée de travail est riche de fraîches promesses et de possibilités nouvelles. Ses seuls regrets, qu'il confie à Katherine Kuh en 1962, c'est : « Chaque fois que je fais une sculpture, elle nourrit une dizaine d'autres, et le temps est trop court pour les réaliser toutes. » La mort accidentelle de Smith en mai 1965 vérifia cette peur prophétique; le corpus d'œuvres qu'il a laissé derrière lui montre un artiste toujours à l'œuvre, au sommet de ses capacités, et qui était loin d'avoir épuisé son potentiel créateur.

Le flot de paroles qui constitue les discours de Smith, ses articles, ses entretiens et ses poèmes, était moins une contribution au flot créateur de son œuvre de sculpteur, de peintre, de dessinateur ou de photographe, qu'une manière de laisser libre cours à son extraordinaire capacité à relever de nouveaux défis, à explorer

Préface

de nouveaux modes d'appréhension de l'expérience et de l'imagination, et à instituer de nouvelles manières de relier l'artiste à son audience. Smith n'a laissé aucun texte qui résume son identité artistique ou qui offre une théorie d'ensemble de sa créativité. Mais peut-être cette note, écrite en 1960, représente-t-elle la véritable épitaphe de Smith artiste et écrivain : « L'ordre de l'ensemble peut être perçu, mais pas planifié. La raison et le verbiage et la sagesse s'en mêleront. Je crois que la perception est le plus grand degré de reconnaissance. Ma foi en ceci s'approche d'un idéal que j'aurai. Quand je travaille, il n'y a pas de conscience des idéaux, mais de l'intuition et de la pulsion ».

Susan J. Cooke

1. Jean Freas, « Living with David Smith », dans *David Smith : Drawings of the Fifties* (Londres : Gallery Anthony d'Offay), 1988, p. 14.

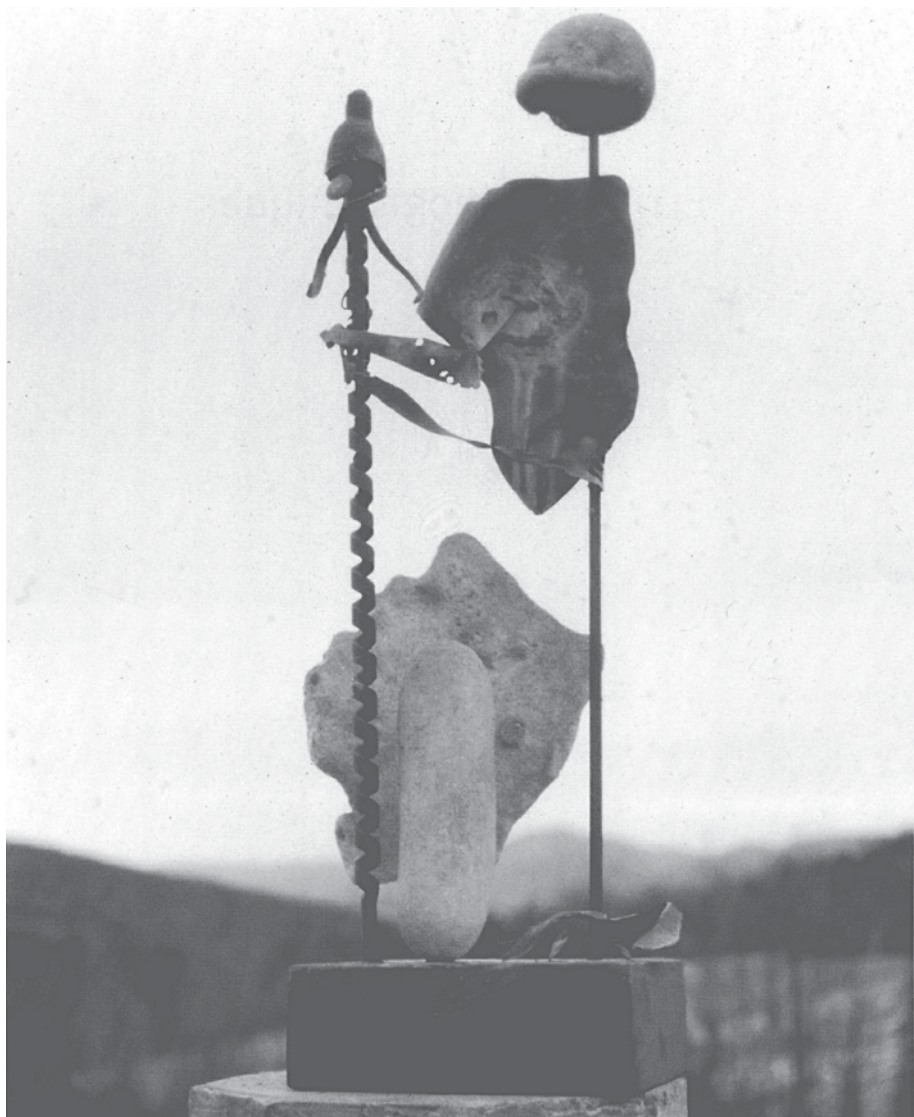
Comme j'en connais peu

(Vers 1953)

Comme j'en connais peu – jusqu'à ce que je voie
ce qui se passait durant la nuit
sur la neige – le mouvement des animaux
leurs chemins, et pourquoi – les animaux
qui volent, les oiseaux de nuit ne laissent
de trace que sur l'esprit
l'étoile suit cet angle
aigu et direct sur la terre
le large balayage du vent
que montrent uniquement les chutes de neige
depuis les branches – encerclant
les buissons et les arbres.

D.P.

Écrits autobiographiques



Construction (Lyndhaven), 1932, à Bolton Landing. Corail, fer, plomb et fil de fer, peints sur une planche de bois, 65,4 × 19,7 × 12,7 cm. The Estate of David Smith.

Repères autobiographiques

(Notes qui datent des environs de 1950, trouvées parmi les documents de David Smith après sa mort.)

1906 Naissance le 9 mars 1906 à Decatur dans l'État de l'Indiana. Scolarité à Decatur poursuivie à Paulding dans l'État de l'Ohio, à partir de la 5^e.

Entrée à l'université de l'Ohio en 1924 (études d'art).

1925 Travaille à South Bend dans l'État de l'Indiana pendant l'été 1925.

Usine Studebaker, riveur sur la chaîne de montage des châssis, tourneur, soudeur monteur de gabarit, soudeur assembleur point par point. Travail strictement alimentaire. Jamais gagné autant d'argent de toute ma vie.

Travaille à l'agence bancaire du service financier chez Studebaker. Muté à la banque Morris Plan à Washington. Inscrit en poésie à la George Washington University pour un semestre, parce qu'il n'y a pas de cursus artistique. Toujours eu le goût de la poésie.

1926 À l'automne 1926, muté à la succursale new-yorkaise de la banque Morris Plan (baptisée *Industrial Acceptance Corporation*).

Études à l'Art Students' League, auprès de Richard Lahey, un peintre académique devenu depuis directeur de la Corcoran Art School.

1927 Au début de l'été 1927, rappelé à l'agence de South Bend et remercié à la fin de l'été.

Retour à New York en voiture avec deux amis :
ferry Strauss de Paris (lié à la même entreprise)

Blanchard, concessionnaire Studebaker en Suisse.

À l'Art Students' League, élève de John Sloan en section peinture. Avec John Sloan, forte sensibilisation. L'idée de l'artiste rebelle ou en révolte contre l'état des choses. C'est lui qui me fait découvrir les cônes et les cubes de Cézanne.

Étudie la gravure sur bois auprès d'Allen Lewis.

Épouse Dorothy Dehner, peintre, le 23 décembre 1927.

Me démène pour assister aux cours de dessin de Kimon Nicolaïdes. « Chercher la sensibilité du trait. » Chauffeur de taxi de quatre heures du matin à midi pour gagner ma croûte.

1928 Illustrateur pigiste. Au début du printemps 1928, départ de Philadelphie à bord d'un pétrolier qui doit rejoindre San Pedro en passant par le canal de Panama. Resté en Californie pour l'été, puis retour sur un pétrolier. Arrivée à Bayonne, dans l'État du New Jersey. Illustrateur pigiste, puis emploi au magasin de sport A.G. Spalding and Brothers. Décor de vitrines, etc. Continue à étudier à l'Art Students' League auprès du peintre Jan Matulka, élève de Hans Hofmann. « Le grand réveil du cubisme. » Matulka est le genre de professeur qui déclare : « Il faut faire de l'art abstrait. » Il faut écouter Stravinsky. Avez-vous lu *Le Rouge et le Noir* de Stendhal ? Il ne parle pas couramment anglais mais me convient à ce moment-là. Je le trouve plus crédible que n'importe qui d'autre.

1930 Embauché à l'agence de publicité N.W. Ayer and Sons. Travaille quelquefois la nuit pour assurer la direction artistique de la revue Tennis, organe officiel de l'association de tennis sur gazon USLTA.

1932 Départ pour les îles Vierges à l'automne 1932. Je peins. Retour à New York en juin.

Voyage motivé sans doute par le souvenir romantique de Gauguin. Aux îles Vierges, peintures (j'ai des photos en couleur). Travail sérieux. Bonne peinture. Grand et petit format. Sculptures dans des blocs de pierre. Début de mon attirance pour les arêtes de poisson et les fragments de coquillages. Je passe quelque temps à prendre des photos.

1933 Vais à Bolton Landing au printemps 1933. Sculptures en bois, fil de fer, plomb fondu. Assemblages peints en bois, métal, pierre, baguettes d'aluminium et corail rapporté des îles Vierges (photos). La sculpture découle de l'enseignement de Matulka, étude des matières, surfaces, etc. Très dynamique. Nous a fait découvrir Kandinsky, De Stijl, le cubisme, etc.

(Toujours du plaisir à peindre. Deux ou trois cents dessins au pinceau par an.)



David Smith avec une sculpture non identifiée et *Bent Blade Construction*, 1936, *Construction in Bent Planes*, 1936 et *Sculptor and Model*, 1937 (ici inachevé), sur piédestals, dans le Terminal Iron Works, à Brooklyn, en 1936.

À l'automne 1933, j'emporte des choses à souder au garage de Barney Snyder à Bolton Landing. Mes premières sculptures en métal soudé, après avoir vu des œuvres de Picasso créées avec González (voir *Cahiers d'art*, 1932). Sculptures par assemblage. Remercier absolument le cubisme et le constructivisme.

Gargallo (premières sculptures métalliques espagnoles).

González (tradition).

Au moment où Picasso a libéré le travail du fer, j'apprends que González l'a aidé.

Ayant travaillé en usine sur une chaîne de montage automobile, et aussi sur les câbles téléphoniques, je vois une opportunité de faire de la sculpture en restant dans une tradition où je suis déjà ancré.

À l'automne 1933, retour à New York. Reprends un travail chez Spalding. Achète un matériel de soudure (que j'ai toujours). Chalumeau oxyacétylénique. Logé dans un appartement au 124 State Street.

Rencontre des artistes qui sont tous des amis et des compagnons. Edgar Levy, Lucille Corcos, Adolph Gottlieb, Lew Harris, Lew Shanker, Gregorio Prestopino.

Commence à utiliser mon nouveau matériel dans la pièce qui sert de débarras. Des choses prennent feu. Propriétaire inquiet à cause du bruit et des risques d'incendie. Un dimanche après-midi, promenade sur les quais de Brooklyn. En contrebas de l'embarcadère, il y a une grande cabane déginguée, baptisée Terminal Iron Works. Un atelier de métallurgie chaudronnerie navale. Ma femme me dit : « David, c'est là que tu dois t'installer pour travailler. » Le lendemain matin, j'entre et un grand Irlandais du nom de Blackburn vient à ma rencontre. « Je suis artiste. J'ai du matériel de soudure. J'aimerais travailler ici. – Mais oui, bordel, venez. »

Blackburn et Buckhorn m'aident à m'installer et je commence à faire des sculptures. J'apprends beaucoup avec eux, et avec le mécanicien Robert Henry. On joue aux échecs tous les deux. Il m'apprend beaucoup de choses sur le travail au tour.

Entre l'atelier de métallurgie au n° 1 d'Atlantic Avenue et le bistro de George Kiernan au n° 13, je rencontre à peu près tous les gens du quartier autour des quais. Beaucoup sont de bons amis qui me fournissent du métal. Il y a un climat de fraternité sympathique. J'aime beaucoup.

Ils sont gentils à l'atelier. Jamais de réflexions ironiques sur mon travail. Tout leur paraît normal.

Quand je n'arrive pas à payer le loyer, je travaille quelques jours sur un bateau avec Blackburn et Buckhorn, et on n'en parle plus.

J'expose mes premières peintures à l'ACA [American Contemporary Artists] Gallery, à son ancienne adresse de Madison Avenue où elle vend surtout des cadres.

La même année, j'expose des dessins à l'aquarelle sur papier-calque (peintures abstraites) aux Ferargil Galleries.

1934 Deux sculptures métalliques (grande tête en fer) chez Julien Levy et plusieurs autres en bois.

Levy demande si la tête n'est pas collée au chewing-gum. Il faut dire qu'on est en pleine crise économique. Les temps sont durs. Je donne quelques cours dans un centre public juif. Travail rémunéré obtenu grâce à mon grand ami John Graham qui conseille Frank Crowninshield pour sa collection de sculptures africaines. Je fabrique des socles pour la présentation et je participe au catalogue.

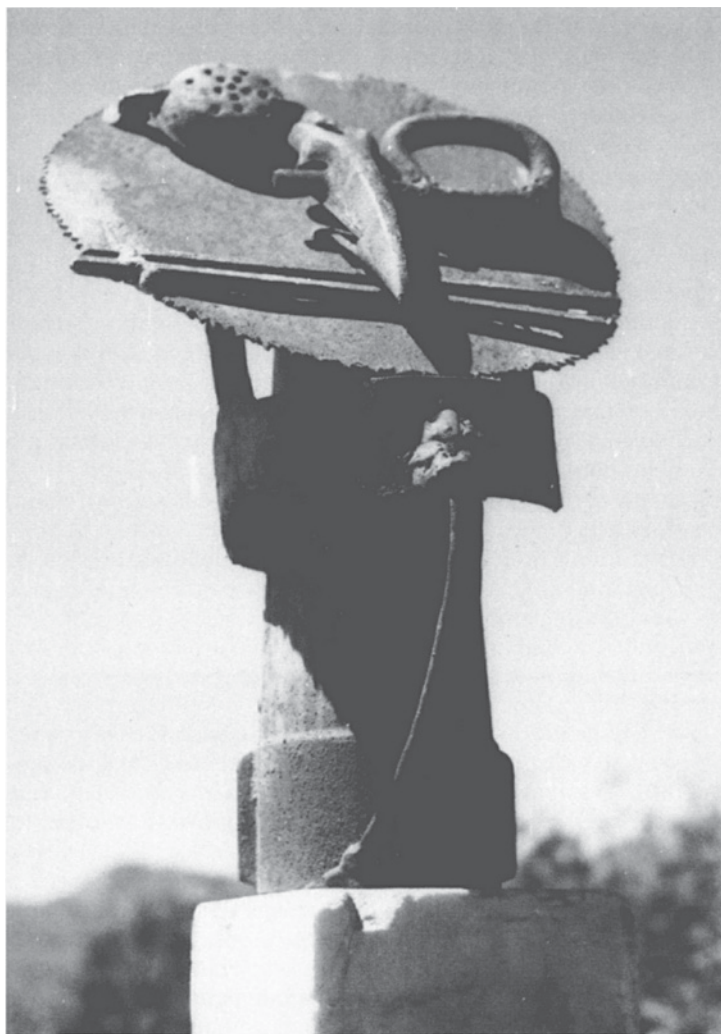
Pendant tout ce temps, je continue à faire de la sculpture aux Terminal Iron Works.

Engagé dans le programme de commandes publiques de la Public Works Art Project. Chargé de superviser les aspects techniques sur des chantiers de peintures murales.

Les encouragements de ma femme et sa confiance m'aident à tenir bon pendant cette période de formation.

1935 Mon grand ami Jean Xceron expose à la Garland Gallery. Après le vernissage, on va prendre un café ensemble. Il me dit d'abandonner la peinture pour me consacrer uniquement à la sculpture. J'attends encore un peu. Je prépare mon voyage en Europe payé avec le petit héritage de la grand-mère.

À Paris à l'automne 1935, pour un mois. Quelques eaux-fortes à l'atelier de Stanley Hayter. Technique mixte. Dessin figuratif pour m'exercer. Séjour en Grèce. Atelier à Athènes, au 28 rue Joseph-Monferatu. Visite le pays. Étudie à l'American School of Archeology. Fait couler en bronze deux sculptures que j'abandonne à cause de la mauvaise qualité des fontes. Départ en bateau pour Naples, puis Malte. Bel hypogée néolithique. Marseille et à nouveau Paris. Londres vers le début mai. Spectacle de danse au Sadler's Wells Theatre. Discours du communiste français Maurice Thorez à Hyde Park (je ne comprends rien à ce qu'il dit). Sculptures grecques et égyptiennes au British Museum. Croisière de vingt et un jours sur



Saw Head, 1933, à Bolton Landing. Fer et acier, peint, 47,0 × 30,5 × 21,0 cm.
The Estate of David Smith.

un bateau russe, à destination de Leningrad et Moscou. Je vois des Matisse, des Cézanne de la première période, des Picasso, etc., au Musée d'art occidental moderne de Moscou. (Mon ami John Graham achète des sculptures pour Crowninshield à Paris. Je vais voir sa femme et ses enfants à Moscou. Elle s'occupe des restaurations au musée byzantin.)

Retour à New York en juillet 1936.

1936 À Bolton Landing en juillet. Je fais de la sculpture en 1936. Réalise le *Reclining Figure* dans un hangar à bûches reconverti. Matériel de soudure, mais pas d'électricité. Obligé de porter tous les jours le travail aux écuries de Bradley pour les outils électriques. Dans sa maréchalerie. Vers la fin de l'automne, retour à New York et aux Terminal Iron Works.

1937 Je prends quelques photos et la sculpture *Reclining Figure* à la Pierre Matisse Gallery. Matisse dit que je n'aurais pas dû la déballer, elle était mieux avant. Retour au Terminal Iron Works.

(Qui était avec moi et m'a soutenu à New York en 1933? Stuart Davis, John Graham, Willem de Kooning, Mischa Resnikoff, Arshile Gorky.)

Je garde un vif souvenir de la guerre civile en Espagne en 1937 (Franco et Cie). À cette date, j'appartiens à un syndicat d'artistes affilié à la CIO. On organise une vente aux enchères à Brooklyn Heights au profit du peuple espagnol. Beaucoup d'œuvres d'art adjudgées à des prix très corrects pour l'époque. Comme la mienne est abstraite et qu'elle passe tout à la fin, elle part à quinze dollars. C'est une petite sculpture (je n'ai pas de photo). Tout va trop vite pour me laisser le temps de protester. Et puis zut! Je n'ai même pas quinze dollars à donner aux républicains espagnols, alors, si elle est vendue, c'est bon, dans ces conditions.

Le bombardement de Guernica ne me surprend pas trop. Pour moi, c'est de la perfidie capitaliste. Surtout la façon dont le blocus est appliqué. Je suis allé en Europe en 1935 pour la voir avant qu'elle risque d'être rasée par les bombes parce que j'avais lu Rajani Palme Dutt, le communiste indien, auteur d'une analyse du fascisme.

La chute de l'Espagne me fait de la peine, mais il y a déjà eu l'invasion de l'Éthiopie par l'Italie fasciste et j'ai pu voir la pénétration nazie en Grèce quand j'y étais.

- Roszak, Theodore [68](#)
 Rothko, Mark [279](#)
 Rouault, Georges [192](#)
 Ruello [51](#), [52](#), [55](#)
 Schary, Saul [67](#), [68](#)
 Schönberg, Arnold [101](#), [120](#)
 Seuphor, Michel [201](#)
 Seurat, Georges [208](#)
 Shahn, Ben [229](#)
 Shanker, Lew [28](#)
 Sloan, John [25](#), [221](#)
 Smith, Jean Freas, épouse [11](#),
[18](#), [266](#), [296](#), [300](#)
 Song Ziwen [37](#)
 Stanislavski, Constantin [151](#)
 Stead, Christina [33](#)
 Stella, Joseph [39](#), [221](#)
 Stendhal, Henri Beyle, dit [26](#)
 Strauss, Jerry [25](#)
 Stravinsky, Igor [26](#), [229](#), [284](#)
 Tatline, Vladimir [203](#), [263](#)
 Teague, Walter Dorwin [79](#)
 Théophile [229](#)
 Thompson, David [274](#)
 Thomson, Virgil [120](#)
 Thorez, Maurice [29](#)
 Torres García, Joaquín [201](#)
 Toulouse-Lautrec, Henri de [198](#)
 Toutânkhamon [203](#)
 Urgell, Modest [182](#)
 Valentin, Curt [33](#), [37](#), [38](#)
 Valentiner, W. M. [37](#)
 Van Gogh, Vincent [70](#), [153](#), [156](#),
[161](#), [164](#)
 Vantongerloo, Georges [201](#)
 Varèse, Edgard [284](#)
 Variera [55](#), [56](#)
 Vassallo [55](#)
 Vitruve [229](#)
 Wagner, Richard [198](#)
 Walkowitz, Abraham [67](#)
 Washburn, Gordon B. [234](#)
 Weber, Max [67](#), [68](#), [190](#)
 Willard, Marion [16](#), [32](#), [33](#), [35](#),
[37](#), [41](#), [42](#), [44](#), [45](#), [97](#), [112](#), [163](#)
 Wölfflin, Heinrich [171](#)
 Wolfson, Victor [38](#)
 Wright, Frank Lloyd [211](#)
 Xceron, Jean [29](#), [39](#), [68](#), [201](#), [202](#),
[221](#), [222](#), [259](#), [271](#), [292](#), [298](#)
 Zadkine, Ossip [232](#)
 Zervos, Christian [202](#)
 Zorach, William [68](#)

Beaux-Arts de Paris
14, rue Bonaparte, 75006 Paris
www.beauxartsparis.fr

Présidente du conseil d'administration

Éléonore de Lacharrière

Directeur, Jean de Loisy

Directrice adjointe, Patricia Stibe

Responsable du développement stratégique, Jean-Baptiste de Beauvais

Secrétaire général, Julien Rigaber

Responsable des éditions, Pascale Le Thorel

Coordination éditoriale, Makis Malafékas et Charlotte Ménard

Chargée de mission pour l'édition numérique, Isabelle du Pasquier

Réalisation et corrections, Corinne Lahens et Nicolas Draeger

Conception graphique, Emmanuelle Viguié /PC

Relecture, Thomas Pogu

Traduction, Jeanne Bouniort (J.B.), Simon Duran (S. D.),

Laurent Penisson (L. P.), Delphine Perru (D. P.), Christine Piot (C.P.)

Ce livre numérique a été converti par Isako à partir de l'édition papier du même ouvrage.

ISBN : 9782840567592

Toutes les œuvres d'art © The Estate of David Smith /Licensed by VAGA, New York et ADAGP, Paris. Toutes les photographies, à l'exception de celle de la page 34, ont été réalisées par David Smith © The Estate of David Smith /Licensed by ADAGP, Paris.

Photographie de couverture © David Smith avec Cubi IX, 1961, à Bolton Landing.

© École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2007.
Tous droits réservés.



www.centrenationaldulivre.fr