

E. G. BENITO

A PROPOS DE PEINTURE¹

*« ...Alors Jésus jeta un grand cri et dit :
Père, je remets mon esprit entre tes mains !...
Et après avoir dit cela, il expira. »*

Notre esprit n'est qu'un prêt ;
Il nous faut le rendre en bon état.

¹ Publications Techniques et Artistiques, Parigi 1945.

TABLE

1. AVANT-PROPOS
2. UN PEU D'HISTOIRE
3. ÉLOGE DE LA FOLIE
4. "MODERNE" MOT FÉTICHE
5. PEINTURE EUROPÉENNE
6. ART ET INDUSTRIE
7. LE GOÛT DU JOUR
8. L'ÉCOLE DE PARIS
9. AMBROISE VOLLARD
10. MAGIE NOIRE
11. INDIVIDUALISME
12. RECETTES
13. AUTRE RECETTE
14. DE LA NÉCESSITÉ DE L'ART
15. IDENTITÉ DES ARTS
16. L'ART EST COLLECTIF
17. ARCHITECTURE
18. OCCIDENT
19. URBANISME
20. RETOUR À LA NATURE
21. DE LA CRITIQUE
22. DE LA PERSONNALITÉ
23. LA SIGNATURE ET LA PROPRIÉTÉ
24. CONTINUITÉ
25. DE L'ESPRIT
26. LES PEINTRES ET LEUR GÉNIE
27. DE LA TENUE
28. LES MUSÉES
29. L'ART DU PORTRAIT
30. LA SCULPTURE
31. ART ABSTRAIT OU ART IMITATIF
32. L'ART DE PEINDRE
33. L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS
34. L'ART, L'ÉTAT ET LE PEUPLE
35. LES MAÎTRES SONT MORTS

AVANT-PROPOS

Notre époque est si pleine d'événements, où la vie et les biens de millions d'hommes sont en jeu, que nous nous demandons s'il est très opportun de parler d'un sujet dont l'importance est uniquement spirituelle.

Et cependant, que l'on nous pardonne, nous croyons que cela en vaut la peine. Il y a en dehors de la guerre un certain nombre de problèmes humains auxquels nous aurions tort de ne pas nous intéresser.

Devant la guerre notre volonté est impuissante; par contre, il dépend de nous, de la volonté des hommes, de conserver ou détruire des valeurs morales que d'autres hommes ont créées et qui forment «l'acquis de l'esprit» ce bien auquel un petit nombre de rêveurs attardés s'attachent encore.

C'est pour eux que nous écrivons.

Les hommes ont tendance à donner à leur vie une importance primordiale; cela est juste tant qu'elle signifie de l'Esprit en puissance.

Mais la vie des hommes et des peuples, se remplace dans le temps par d'autres hommes, par d'autres peuples, qui ramènent avec eux le même potentiel d'esprit en puissance.

Ce qui ne se remplace pas, c'est l'acquis de cet Esprit.

L'humanité a mis des milliers de siècles à sortir des ténèbres.

Que nous reste-t-il des innombrables milliards d'êtres disparus depuis que l'homme a peuplé la terre?

Une Ethique, une Esthétique.

Détruisez cela et l'homme, tous les hommes, auraient vécu en vain.

Peut-on croire que notre vie soit sans but? Notre raison se refuse à l'admettre. L'homme est ici pour accomplir une mission et le destin vide des matérialistes ne peut nous satisfaire.

Nous sommes ici pour nous réaliser; beaucoup, hélas! sont partis sans pouvoir le faire. Notre tâche en est d'autant plus urgente. Nous sommes ici les dépositaires d'un esprit qui ne se manifeste que très rarement chez des êtres exceptionnels et suivant certaines circonstances. Il nous faut garder précieusement ces manifestations. C'est notre seul bien.

Les plus grandes de ces manifestations de l'esprit sont certes les religions. Sans éthique, l'homme retourne à la bête. L'esthétique, il est vrai, n'est que l'auxiliaire de l'éthique, mais elle la complète en lui donnant une forme visible.

La recherche de «la Beauté» morale et physique est le but de l'homme, et tout ce qu'il a pu obtenir dans ce domaine doit nous être sacré. Mais il y a, à côté de cette force de vie qui cherche la Beauté sous ces deux formes, une autre force qui mène le monde, celle de la destruction de cette Beauté, celle de la désagrégation de toute construction harmonieuse, pour ramener l'Esprit au mystère de son origine. Depuis qu'ils ont pu en constater l'existence, les hommes ont appelé cette force l'Esprit des ténèbres.

Cela pourra paraître à certains un peu puéril que nous parlions ici, à propos de peinture, de

ces deux forces dont la constatation vieille comme le monde, se trouve dans toutes les religions. Mais pour peu qu'on réfléchisse, on est obligé de convenir que toute l'histoire humaine se réduit au combat de ces deux forces. Ce que l'une a gagné sur l'autre est si peu, que l'on se demande avec angoisse si notre effort – nous voulons dire l'effort des millions d'hommes qui nous ont précédés pour sortir du chaos – servira finalement à quelque chose.

Et cependant, du menhir et de l'idole grossière des civilisations primitives à la splendeur des cathédrales, le chemin parcouru par l'esprit créateur de l'homme est grand. Il s'agit pour nous de conserver, et si possible de continuer ce témoignage.

Je ne sais quel journaliste trouvait excessif le zèle que l'on prenait à protéger les œuvres d'art des destructions de la guerre, et demandait que l'on occupât moins de celles-ci pour protéger davantage les hommes vivants. Il avait tort. Certes la vie humaine est digne de respect, moins cependant que l'œuvre d'art, car elle est, comme nous avons dit, plus facilement remplaçable. Les seules grandes blessures dont l'humanité n'ait pas été guérie sont celles reçues des iconoclastes, car elles sont encore béantes et l'esprit saigne par elles en témoignant de notre barbarie.

Certes, je préfère la vie d'un de mes enfants à toutes les œuvres d'art du monde. Je la préfère aussi, vie pour vie, à toutes les vies du monde, la mienne incluse, mais cela ne prouve pas que j'ai raison; cela prouve que je suis sensible à l'excès.

Notre vie vient et disparaît; elle n'est qu'un épisode dans la vie de l'humanité, et lorsque les intérêts de celle-ci sont en jeu, elle n'a que faire de notre sensibilité: la guerre le prouve.

Mais revenons à notre sujet.

Au milieu des événements que nous traversons on peut se demander ce que vient faire ici un livre sur la peinture.

L'Art a-t-il quelque chose à faire dans la tragédie actuelle? La peinture est-elle une matière première indispensable, comme le charbon, le fer, le pétrole et l'étain pour la possession desquels les peuples doivent se battre et mourir?

Avant de connaître le fer, le charbon, le pétrole et l'étain, l'homme a connu la peinture.

L'Art, c'est la première manifestation de l'esprit de l'homme.

La hache en silex, c'est encore animal, les peintures de la grotte d'Altamira, c'est déjà l'homme.

Depuis ce temps, l'homme a parcouru un long chemin; il a découvert la surface de la terre; il l'a peuplée d'empires qu'il a fondés et détruits par le fer et par le feu; et de toutes ces grandeurs et décadences passées il ne reste plus aujourd'hui que l'œuvres d'art.

La Grèce, la Perse, Rome. Empires disparus. Souffrance oubliée des hommes qui les composèrent.

Mais nous souffrons encore de leurs monuments mutilés.

«LE BUSTE SURVIT A LA CITÉ».

UN PEU D'HISTOIRE

En l'an de grâce 1637...

Nicolas Poussin avait quarante-trois ans;

Jordaens, quarante-quatre;

Ribera, quarante-neuf;

Zurbaran et Velasquez, trente-neuf et trente-huit ans respectivement;

Van Dyck, trente-six;

Et Rembrandt, le benjamin, venait juste de dépasser la trentaine.

Ces hommes étaient donc non seulement contemporains, mais aussi de la même génération. Ils auraient pu s'asseoir tous autour de la même table pour fêter l'anniversaire d'un maître plus âgé, Rubens, qui lui, venait alors d'atteindre sa soixantième année.

Y a-t-il un peintre ou un amateur de peinture qui ne se sente ému à la pensée qu'il aurait pu contempler un tel spectacle?

Pourquoi tant de splendeur au même moment, et pourquoi notre pauvreté? (salons de 1944-45).

Les hommes sont-ils aujourd'hui moins intelligents, moins doués? Nous ne le croyons pas; ils ne donnent chaque jour la preuve en d'autres activités que la peinture. Alors? Ces hommes, qu'avaient-ils de supérieur à nos contemporains? Une seule chose:

Ils savaient leur métier.

Le mot "métier" reviendra souvent dans ce livre comme un leit-motiv; il l'est en effet.

Depuis longtemps nous sommes arrivés à la conclusion que l'abandon des règles qui pendant des siècles ont constitué l'art de peindre a été la cause principale de la décadence actuelle.

Lorsque la science de l'exécution a été perdue, la surenchère du nouveau à tout prix a commencé, et nous a amenés à la présente folie. Ne pouvant plus faire "aussi bien" les peintres ont été obligés de faire "autre chose".

Ce problème ne date pas d'aujourd'hui; c'est à partir du début du XIX^e siècle que nous constatons cette décadence. Louis David, étant alors devenu l'arbitre, le dictateur de la peinture, inaugura un procédé qui devint par la suite celui de l'enseignement officiel dans les écoles de Beaux-Arts.

Ce procédé de remplacement consistait, comme on peut le voir dans son tableau inachevé "Le serment du Jeu de Paume", à peindre morceau par morceau avec des couleurs opaques, liant les teintes entre elles dans le frais par un va-et-vient du pinceau, jusqu'à les confondre dans les transitions.

Ce procédé, le seul que l'on ait connu et pratiqué depuis, est non seulement déficient, mais d'une difficulté presque insurmontable pour ceux qui veulent un résultat approchant celui des chefs-d'œuvre classiques.

Seuls quelques hommes d'une habileté extraordinaire, comme Gros, Gérard, Géricault et Delacroix ont pu arriver à donner à leurs œuvres cet aspect de solidité de la peinture classique qu'étant donné leur talent ils auraient pu obtenir pleinement si on leur avait transmis d'une façon

directe, de maître à élève, le traditionnel art de peindre.

Obligés de se créer un métier par eux-mêmes, ils se trouvaient déjà devant les mêmes difficultés que nos peintres actuels.

N'ayant que la tradition en vue, ces peintres du XIX^e siècle avaient réussi néanmoins à conserver jusque-là une certaine unité de conception et d'esthétique.

A la froideur gréco-romaine de David, continuée par Ingres, Delacroix opposait le baroque exubérant de Rubens, mais tout cela n'était que querelles de famille.

Dans cette lutte de classiques et romantiques la continuité même était maintenue.

Gros procédait de David et confiait à Géricault la continuité de son œuvre. Celui-ci, à son tour, montrait le chemin à Delacroix. "Les Petiférés de Jaffa" annoncent "Le Radeau de la Méduse"; celui-ci, "La Barque du Dante". Et personne ne songe à accuser de plagiat ces hommes qui se transmettaient mutuellement leur tâche.

Le mal, la désagrégation de l'effort n'avaient pas encore commencé, mais le problème restait toujours à résoudre: il fallait retrouver la science de peindre.

Delacroix s'en est occupé toute sa vie, allant sans cesse consulter Rubens qui est sans aucun doute un des meilleurs, sinon le meilleur exemple de virtuosité technique.

Ingres aussi s'en est inquiété un moment, mais esclave de sa réussite matérielle, il ne s'est bientôt plus occupé que d'exécuter ses commandes, dans le métier qu'il avait hérité de David. Malgré cela, ces peintres conservaient encore un sens de la beauté classique, et nous avons pu voir dans une exposition récente *une copie* (!) du même Ingres par Sérusier, briller d'un éclat inattendu parce que placée au milieu d'œuvres plus récents, montrant ainsi d'une façon évidente l'incohérence et la médiocrité navrante dans laquelle est actuellement tombée la peinture.

Courbet était convaincu qu'il avait retrouvé ce "corps" qui, depuis David, manquait à la peinture, mais toute sa découverte se réduisait à l'emploi du bitume dans les fonds, erreur que Prudhon avait déjà commise, et à l'emploi de la couleur au couteau. Pour donner du "corps" à sa peinture, il la traitait en "épaisseur".

La première de ces erreurs, commune à toute la peinture du XIX^e siècle, a été la cause du noircissement presque total de certains tableaux, et des "coulées" et gerçures que l'on constate dans les ombres.

Quant à la peinture au couteau ou en épaisseur, elle a surtout contribué à «l'encroûtement» de toute une pléiade de post-impressionnistes qui croient encore, par ce moyen, avoir retrouvé la matière, le côté précieux de la grande peinture.

"La grande peinture est lisse", disait Degas.

Ces erreurs n'ont pas empêché Courbet de dépasser de tout son talent les peintres de son époque, mais il se débattait, comme tous les autres depuis, contre «une difficulté matérielle d'exécution».

Pour nous convaincre à quel point de médiocrité était tombée la peinture, on n'aurait qu'à prendre la grande toile de Courbet: "L'Incendie" (où il a peint de vrais pompiers, pour protester

sans doute contre l'excès de "romains" de l'époque) et la placer à côté des Rubens de la Galerie Médicis au Louvre.

Cette confrontation, pénible sans doute pour notre vanité de modernistes, serait un exemple et une leçon profitables aux jeunes peintres; ils se convaincraient ainsi que le génie n'est pas tout, et que pour être un grand peintre, il faut aussi savoir peindre.

A part ces hommes dont nous parlons, la peinture a été pratiquée, pendant tout le XIX^e siècle par une quantité de peintres dont la médiocrité ne souffrait pas de ce qui manquait à leur art.

Un public ignorant se contentait de ces productions qui confondaient l'anecdote avec l'expression, les dimensions avec la grandeur, et la peinture tombait de plus en plus vers de conventionnels affadissements.

Les choses en étaient là lorsque Manet est venu.

Manet aussi voulait retrouver la vraie peinture. Il aimait surtout Goya chez lequel il retrouvait la tradition rajeunie par son contact avec la vie.

Manet admirait Goya, comme Delacroix avait admiré Rubens. Après des années d'efforts et des essais d'une indéniable grandeur, "Olympia", "Le déjeuner sur l'herbe", Manet s'est rendu compte qu'il était impossible d'égaliser les maîtres (et c'était là son ambition), sans avoir auparavant été initié aux secrets de leur arts.

Estimant le problème sinon insoluble, du moins trop difficile à résoudre et, d'autre part, voyant que le public ignorait même qu'un tel problème existait et donnait sa faveur aux médiocrités des salons officiels, Manet s'est découragé et a renoncé à poursuivre cette tâche.

C'est alors qu'avec Bazille, ce peintre trop méconnu parce que trop tôt disparu, il a cherché un dérivatif à cette impuissance et a commencé cette peinture légère, en surface, que l'on a appelée depuis l'Impressionnisme.

Mais, si Manet s'est posé là en novateur, il était loin d'être un individualiste, car il a réuni autour de lui un groupe de peintres curieux de cette nouveauté, mais en somme assez disciplinés puisque leur but était de former une école et, si possible, une nouvelle tradition.

Ils y sont arrivés, et nous serons les derniers à discuter le talent de ces créateurs et le charme indéniable de leurs œuvres. L'Impressionnisme est, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, le seul moment intelligent de la peinture. Mais il n'est pas un art complet. Les constantes dans l'art sont dans la forme; la couleur n'est qu'accessoire.

Cette peinture ne tient qu'aux rapports de nuances et est, par conséquent, extrêmement éphémère. Un Rubens, un Greco peuvent avoir changé avec le temps (très peu croyons-nous); il en reste toujours la base, c'est-à-dire la composition et la forme. Que restera-t-il des toiles impressionnistes lorsque la chimie instable des couleurs aura détruit ces rapports subtils de nuances qui sont la base du tableau impressionniste? Absolument rien, et déjà nous connaissons des exemples d'œuvres signées de grands noms, où seul le respect de la signature empêche de constater qu'elles sont vides.

L'Impressionnisme est un art incomplet; il vient du pastel (n'oublions pas que Manet était pastelliste), c'est-à-dire de la peinture en surface.

Pour peindre en profondeur il faudra revenir à la technique de la peinture à l'huile, telle qu'elle a été employée par tous les grands peintres d'avant le XIX^e siècle.

Quoi qu'il en soit, l'Impressionnisme avait apporté une solution relative à la médiocrité dans laquelle se débattait la peinture, et la lutte épique que ce groupe d'hommes a dû soutenir est digne de notre respect.

C'est au moment où l'intelligence indéniable de ce mouvement a commencé à s'imposer, c'est-à-dire au début du siècle, que, le goût de nouveauté ayant débordé dans un certain public, l'exaspération du non-conformisme est venue envahir la peinture.

*
* *

L'acceptation de l'Impressionnisme par une certaine élite avait dérouter le public. Comment? Ces couleurs criardes, ces ombres violettes, ces lumières jaunes et oranges, c'était de l'Art?

Tout est relatif. A côté de "La famille de Charles IV" de Goya ou de "La ronde de nuit" de Rembrandt, c'était du barbouillage. A côté des "Gladiateurs romains" de Gérôme, c'était de l'Art.

Mais alors, si l'ombre légèrement violacée d'un paysage pouvait être interprétée dans du violet pur, si la lumière légèrement dorée devenait jaune orangé sortant du tube, si cela était admis, pourquoi ne pas peindre des femmes vertes, des cheveux bleus, des arbres violets? Et pourquoi s'en tenir là? Pourquoi peindre des arbres ou des figures? Puisqu'il s'agissait de poser sur une toile des taches de couleur, harmonieuses quelquefois, mais toujours arbitraires; pourquoi respecter la forme? Pourquoi ne pas la diluer dans cette valse de taches multicolores qui avait l'air de devenir la seule raison de la peinture? Et la forme disparut, ou devint un prétexte à échantillonnage de teinturier.

Et ainsi la peinture, qui était un art, est devenue un jeu. Avec un peu de goût – et qui n'en a pas en France? – n'importe qui a pu s'improviser peintre impressionniste, ou fauve, ou surréaliste, ou cubiste. Cela demande moins de connaissances au point de vue métier que pour être menuisier, forgeron ou violoniste.

La profession de peintre est devenue un amusement, un passe-temps, un prétexte pour fils de famille que des examens rebutent.

*
* *

Après le triomphe de l'Impressionnisme, le seul moyen pour un peintre de se faire remarquer était de se poser en novateur.

En donnant comme exemple l'incompréhension de la génération des impressionnistes, chacun de ces novateurs pouvait se faire prendre pour un génie incompris.

Les impressionnistes ayant vendu leurs œuvres, au début, à des prix très modestes, la spéculation s'en est emparée au moment de leur triomphe et a réalisé des gains considérables.

Ayant pris goût à ce négoce, une nouvelle catégorie de commerçants est apparue, qui s'est

intéressée à l'exploitation du génie incompris.

Ce sont ces commerçants qui ont provoqué dans la peinture cette éclosion d'extravagances.

Tout ce qui peut donner lieu à un doute est bon à exploiter, et, pour favoriser cette spéculation, toutes les inepties ont été encouragées et permises.

On conviendra que cela ne pouvait conduire qu'à la déformation totale du goût, à la décomposition de la peinture.

C'est bien ce qui est arrivé. Cette entreprise de démolition de l'esprit a trouvé pour l'encourager un terrain propice dans l'inquiétude caractérisant notre époque et dans un snobisme stupide et mal dirigé de l'élite.

Après avoir hésité pendant longtemps, certains responsables officiels sont maintenant prêts à accepter les yeux fermés ces balivernes qui commencent justement à avoir fait leur temps.

Cela est à notre avis un exemple déplorable pour des jeunes peintres qui, se fiant à la raison, ne veulent pas accepter comme une finalité de l'Art ces amusantes plaisanteries.

ÉLOGE DE LA FOLIE

Il est curieux de constater qu'aujourd'hui on nous donne presque toujours en exemple des "génies" alcooliques, paranoïaques ou simples d'esprit, alors que les grands maîtres du passé étaient généralement les esprits les plus vastes, les plus cultivés, les plus solides de leur temps.

Depuis cent ans, on a dirigé l'esprit vers le non-conformisme. Tout ce qu'on nous donne de préférence comme portant la marque du "génie" est anti-social.

Lautréamont, Baudelaire, Verlaine, Gauguin, Van Gogh, etc.

N'est-ce pas l'éloge de la folie qu'on nous propose?

Sans nier le talent de ces hommes, est-il bien indispensable, pour faire œuvre d'esprit, de commencer par sortir du social, de se déclasser, et pour être un génie faut-il absolument être un détraqué?

En tous les cas Ronsard, Malherbe, du Bellay, Corneille, Racine, Nicolas Poussin, tous ces hommes à qui l'on reconnaît encore un certain mérite, n'étaient pas des fous, que l'on sache.

On peut croire que cette préférence pour "le génie déséquilibré" n'est qu'une mode. *Notre époque affectionne les fous, les détraqués, comme le romantisme affectionnait les poitrinaires.*

La décence avait marqué des limites aux différentes formes d'expression. Le respect aussi pour certaines croyances. On les jeta par dessus bord.

Le prestige attaché au mot "Liberté" permit tous les abus. On appela "liberté d'expression" toutes les licences. Sous prétexte de non-conformisme toutes les turpitudes ont été étalées sans vergogne. En littérature l'adultère, la grande ressource du roman réaliste, n'éveille plus aucun intérêt pour notre génération. On ne commence à être ému que par le stupre.

La corruption sexuelle des adultes est devenue banalité courante, et le roman de mœurs ne peut plus intéresser que par l'étalage d'enfants corrompus.

Tout ce qui est susceptible de scandale, tout ce qui peut choquer notre sensibilité est d'autant

plus commerciable.

Comme dit Valéry, «notre époque se nourrit de poison, et il lui faut toujours augmenter la dose pour qu'elle soit efficace».

Jusqu'où irons-nous?

Autrefois on couvrait pudiquement la face des morts. Aujourd'hui on a perdu ce respect.

La mort n'a plus rien de sacré et nous avons vu un sculpteur de talent attirer l'attention du public en tournant en dérision et moquerie une figure de «gisant».

Pouvons-nous le blâmer? Sans cette audace malpropre il n'aurait sans doute pas été remarqué. Le mérite n'est plus une qualité suffisante. Pour se faire remarquer, il faut pratiquer le scandale.

Evidemment cela n'est pas donné à tout le monde. Les gens capables de scandaliser ne sont encore, Dieu merci, qu'une exception.

C'est à cause de cela qu'ils deviennent des individus exceptionnels.

Exceptionnels par le mérite?

Exceptionnels par le scandale?

Au bout d'un certain temps le public ne sait plus. Voilà où nous en sommes.

“MODERNE” MOT FÉTICHE

Dans toutes les manifestations intellectuelles, mais particulièrement dans la peinture, l'engouement du nouveau est tel qu'il suffit de dire «c'est moderne», pour que toutes les inepties, toutes les extravagances soient admises.

Vouloir s'élever contre ces excès n'est pas actuellement une tâche facile ni qui puisse rapporter un prestige. On a l'air d'être fermé au progrès (encore un grand mot), de n'avoir pas compris.

Quiconque confesse une admiration pour les œuvres du passé est considéré comme une intelligence bornée. On prétend que tout cela est mort. Mort sans remède. Que maintenant tout est changé et qu'il faut vivre avec son temps.

Cela, de prime-abord, a l'air assez séduisant. Vivre avec son temps paraît assez naturel; là où les choses se gâtent, c'est lorsqu'on examine ce que notre temps a à nous offrir.

Il est indéniable que, depuis un siècle, au point de vue matériel, les choses ont beaucoup changé; peut-être en mieux, nous n'en sommes pas encore très sûrs; mais au point de vue spirituel, peut-il y avoir quelqu'un pour prétendre que nous avons fait un progrès?

Or, c'est d'Art que nous voulons parler ici et, jusqu'à preuve du contraire, nous avons toujours considéré l'Art comme une manifestation spirituelle.

Notre temps nous offre-t-il un Art supérieur à ce point qu'il faille considérer comme chose morte tout ce qui l'a précédé.

Notez que ce n'est qu'au moment de l'apparition de certaines théories extrémistes que ce slogan de l'Art vivant et de l'Art mort a commencé.

L'Art du passé est peut-être mort, mais uniquement à cause de notre incapacité, et la plus belle tâche qu'une nouvelle génération d'artistes puisse entreprendre, c'est de le ressusciter dans toute sa splendeur.

Voilà une tâche digne d'enthousiasmer la jeunesse, au lieu de s'attarder dans des attitudes révolutionnaires périmées, car le monde a changé depuis quarante ans, et ce qui pouvait paraître "amusant" au début du siècle, n'est plus aujourd'hui qu'une plaisanterie démodée.

Etre "fauve", cubiste ou surréaliste au début du siècle avait une certaine allure. Cela correspondait à l'esprit de l'époque. On inventait partout: l'automobile, le cinématographe, le dirigeable, l'aéroplane, etc. Et certains avaient cru que l'Art aussi devait suivre ce mouvement; on confondait l'art avec la mécanique (de là le cubisme qui vous a un petit air mécano). Mais si la mécanique et tous ses dérivés ont fait depuis des pas de géant, l'Art qui voulait la copier est resté sur place, et pour cause, et a continué à piétiner dans une impuissance ridicule, comme le poulet qui aurait été couvé par une cane et qui s'aperçoit sur le tard qu'il n'est pas fait pour nager comme des canards.

L'Art n'a rien à voir avec le progrès mécanique. Il a une autre mission à remplir. Elle est assez noble et assez grande pour ne pas envier celle confiée aux ingénieurs et aux hommes de science qui, eux, sont obligés de vivre dans un monde moderne.

Dans ce monde moderne, le rôle de l'artiste est de garder des valeurs spirituelles péniblement acquises par des générations qui nous ont précédés, valeurs qui, elles, ne changent pas; on les perd ou on le conserve.

En ce qui concerne "l'Art moderne", notre crainte est qu'il ne soit en train de les perdre.

En effet, la caractéristique de la peinture dite moderne consiste surtout dans une incapacité à bien finir un ouvrage. On ne sait plus faire que du "lâché" ou du "léché".

Le véritable art de peindre ayant été perdu, il y a plus d'un siècle, il a fallu aux peintres en improviser un autre, forcément médiocre puisque empirique, et c'est cette qualité de croûte, de mal lavé, de maladresse à laquelle on s'est finalement habitué, qui caractérise toute la peinture de notre époque, aussi bien celle qualifiée de "pompière" par certains critiques, que celle des fauves, cubistes ou surréalistes, louée par les mêmes.

Le surréalisme, dernier en date des différents dérivatifs à l'aide desquels les peintres voudraient faire oublier leur impuissance, essaie de retrouver cette précision, cette honnêteté d'exécution perdue, mais quoique les peintres de cette école possèdent en général une habileté de métier qui manque souvent aux autres, elle ne dépasse pas celle des pompiers; la seule différence entre ces deux tendances consiste uniquement dans le sujet; le surréalisme développe des thèmes freudiens auxquels nos intellectuels sont plus sensibles, tandis que les autres se contentent d'une esthétique élémentaire plus accessible au grand public.

Mais les uns et les autres se servent dans leur expression de moyens identiques, c'est-à-dire une représentation des objets en clair-obscur par le moyen d'une pâte opaque, les ombres et les clairs se fondant dans la demi-teinte par un léchage patient du pinceau.

C'est ce léchage, auquel ont été obligés de recourir tous les peintres du XIX^e, qui a dégoûté certains amateurs de la peinture «bien faite».

Les grands peintres d'avant le XIX^e n'avaient pas besoin de ce léchage pour donner à leurs œuvres cette qualité de fini, de complet, de définitif.

Regardez un Watteau, un Chardin – et nous ne parlons pas d'un Rubens, ou Rembrandt – regardez ces œuvres de près, et vous verrez qu'elles sont franchement peintes, sans léchage apparent qui les alourdisse. Tout en ayant la fraîcheur de la spontanéité, elles sont finies, complètes, définitives.

La peinture classique avait soin, en exécutant une œuvre, d'exécuter un objet précieux. Il y a, entre la peinture classique et la peinture actuelle, une différence de qualité comparable à celle d'un tapis persan de bonne époque et d'une carpe de bazar.

La peinture dite moderne n'est pas un progrès, c'est un pis-aller.

Si on voulait employer un terme juste, la peinture moderne devrait désigner celle qui commence à Giotto. C'est Giotto, après Cimabue, qui, la libérant de la rigidité byzantine, la place sur le plan occidental, sur celui de notre raison.

A partir de la Renaissance, la peinture est de conception moderne. Mais c'est surtout l'invention de la peinture à l'huile qui amène l'art à un degré de perfection tel que rien n'a pu le dépasser depuis.

Je demande à qui connaît les œuvres de Van Eyck ou d'Antonello de Messine, s'il y trouve quelque chose qui lui soit étranger. S'il ne se trouve pas entièrement, comme on dit, de plain-pied avec elles. Si cet art ne parle pas la même langue que nous, en un mot si ce n'est pas moderne.

Pour notre part, nous nous sentons plus d'affinité avec cet art, notre esprit y correspond davantage; il s'identifie mieux avec ces œuvres qu'avec les introspections freudiennes, les descentes dans l'inconscient, les imitations de la préhistoire, du byzantin ou du nègre, que l'on veut nous faire prendre comme Art Moderne.

*
* *

De tout temps et jusqu'à ce que «l'incapacité ait pris l'attitude du génie», l'art de peindre ou ce que l'on appelle aujourd'hui la peinture tout court, a consisté à créer des *objets précieux*.

N'importe quel tableau de toute autre époque que la nôtre est avant tout un objet précieux, au même titre qu'un bijou ou un beau meuble et ceci en dehors de toute émotion émise par ce qu'il représente.

Un peintre ne s'intéresse qu'à la façon de peindre.

Rubens a peint avec les mêmes couleurs et de la même façon – (et quelle façon!) – des kermesses et des crucifixions. Le sujet ne l'embarrassait pas; il peignait ce qu'on lui demandait et cela devenait toujours un objet précieux.

Une peinture, en dehors et en plus de cette chose métaphysique que les littérateurs ont voulu qu'elle soit, doit aussi et avant tout être un objet précieux.

Aujourd'hui la plupart des tableaux n'ont de précieux que le cadre.

PEINTURE EUROPÉENNE

On dit avec raison que l'art n'a pas de patrie.

En effet, langue commune à tous, il est par excellence un moyen d'expression universelle.

Ceci ne veut pas dire que chaque artiste n'apporte pas un sentiment ou une écriture particulière à son pays d'origine. Mais si nous voulons bien nous donner la peine d'observer de près ces différences, elles proviennent la plupart du temps de l'isolement relatif des sources d'inspiration plutôt que d'une différence fondamentale de culture.

Ceci fait que des artistes nés dans un pays mais dont la formation artistique s'est effectuée dans un autre, participent plus souvent des qualités et défauts de l'Art du pays où ils se sont formés, que de celui de leur origine.

Dans l'histoire de la peinture européenne, cette séparation, en ce que nous pouvons appeler «différents styles», de peinture plutôt que «différents arts», est d'autant plus sensible que les communications entre les différents pays étaient difficiles.

Néanmoins, malgré ces difficultés de communications, la pensée arrivait à créer une certaine unité et nous pouvons souvent classer plus commodément ces différents styles par époques que par pays.

Ceci peut paraître à certains un peu arbitraire, mais ne l'est pas tellement si l'on considère la parenté indéniable de conception créatrice que nous pouvons observer entre artistes de pays différents lorsque ces artistes appartiennent à la même génération.

En règle générale on peut considérer qu'il existe une culture européenne, qui depuis la Grèce jusqu'à nos jours, en passant par le moyen âge, représente une certaine unité.

L'Europe, berceau de la civilisation moderne, était au moyen âge, au point de vue spirituel, un tout homogène. Malgré son manque de cohésion politique elle était le pays chrétien, par opposition aux pays mahométans. Elle était l'Occident.

A l'époque de la Renaissance, l'Europe était encore une unité spirituelle. Tantôt à direction politique autrichienne, espagnole ou française, elle était l'Europe. Mazarin, d'origine italienne, dirigeait les destinées de la France. François I^{er} appelait Léonard de Vinci et le Primatice pour décorer Fontainebleau. Marie de Médicis faisait décorer le Louvre par Rubens. Charles V appelait le Titien en Espagne, et un Grec, Domenico Theotocopouli, après avoir été l'élève du Tintoretto [sic] en Italie, devint le peintre le plus représentatif de la catholique Espagne.

C'est à Rome que José de Ribéra a fait connaissance avec l'Art réaliste du Caravaggio [sic], art qu'il a rapporté en Espagne et qui fut à l'origine de ce réalisme en peinture que les Espagnoles ont partagé avec les Hollandais depuis le XVII^e siècle.

C'est à Rome également que Nicolas Poussin, le plus grand peintre français du XVII^e est allé chercher la science de peindre et plus récemment encore, Boucher, Fragonard, Goya ont subi l'influence de Tiepolo. C'est ainsi que l'Art, dans sa variété, conservait une unité européenne.

Naturellement chaque pays a toujours eu ses peintres, mais dans leurs tendances il ne rentrait aucun calcul, aucun exclusivisme nationaliste. Il s'agissait uniquement dans l'esprit des peintres d'élargir le plus possible le champ de leurs connaissances et de rapporter dans leur pays les découvertes qu'ils avaient pu faire dans d'autres.

C'est le XIX^e siècle, avec son explosion de nationalismes exclusifs, qui a changé plus que toute autre époque cette universalité de l'Art. Les différents pays de l'Europe ayant à protéger derrière leurs frontières un industrialisme naissant, toutes les autres activités ont été influencées par cet état de choses.

ART ET INDUSTRIE

Au XIX^e siècle on ne construit plus d'autres Palais que ceux de l'Industrie; l'esprit des hommes ayant de plus en plus été dirigé et absorbé par les découvertes étonnantes de la science et de la mécanique, l'art n'a plus été cultivé que par des groupes de plus en plus isolés, de plus en plus rétrécis, se nourrissant de leur propre substance, et nous arrivons à ce paradoxe qu'au moment où les moyens de communications sont de plus en plus rapides et faciles, l'art rétrécit sa vision, se réfugiant dans des nationalismes et même dans des régionalismes exclusifs, où il essaie de conserver une tradition, que l'instabilité sociale apportée par la transformation des formes de la production, menace de submerger.

Faut-il penser, comme d'aucuns prétendent, que l'Art doit suivre l'évolution que les progrès étonnants de la science et de la mécanique ont fait subir au reste des activités humaines? Mais, d'abord, quel rapport a l'art avec la science et la mécanique?

En ce qui concerne la peinture, en fait de science, elle a perdu celle de l'exécution; c'est donc à retrouver quelque chose que l'artiste doit se consacrer avant d'ajouter quoi que ce soit. En fait de mécanique nous ne voyons pas en quoi l'Art pourrait lui être assimilé.

Si c'est à s'adapter aux nécessités de la vie moderne, toute tendue vers le matérialisme, qu'on le convie, cela voudrait dire que l'Art doit devenir utilitaire, s'adapter au rythme de la vie en devenant l'auxiliaire du progrès dans le commerce et l'industrie; en un mot, c'est l'art publicitaire qui serait de nos jours la véritable forme de l'art vivant.

Il est certain que l'artiste peut jouer un rôle important dans la production industrielle, non pas en qualité de décorateur, comme on avait cru jusqu'à présent, ce qui nous a valu la salamandre Louis XV, et autres horreurs, mais dans le sens de "contrôleur esthétique". Pour prendre un exemple: en Amérique presque toutes les grandes entreprises ont actuellement à côté de l'ingénieur chef de fabrication, un "Art Director" chargé de donner aux objets une forme esthétique. Les industriels se sont aperçus qu'à qualité égale, le beau se vend mieux que le laid, et ils ont également compris que le beau peut se trouver dans des formes pures où le décor est absent.

L'artiste a un grand rôle à remplir à cette place de contrôle de la production en série, ne serait-ce

que pour nous éviter la laideur envahissante des nombreux objets de production industrielle qui, de plus en plus, emplissent le cadre de notre vie; mais il doit intervenir uniquement, nous le répétons, pour atténuer le mauvais goût “ingénieur” et non pas pour y ajouter des décors qui, la plupart du temps, ne font qu’aggraver ce mauvais goût.

En tant que “conseil” le rôle de l’artiste peut être considérable dans le cadre de la vie machiniste.

La publicité graphique est également une forme moderne d’Art que nous aurions tort de mépriser. Elle correspond à une nécessité moderne, et si sa qualité a été jusqu’à présent médiocre, cela tient à l’incompréhension de l’homme d’affaires qui ne s’est pas toujours rendu compte que l’économie réalisée sur la maquette de sa publicité diminue considérablement son efficacité, et préfère encore aujourd’hui soit par ignorance, soit par économie, s’adresser à des médiocres.

Pour revenir à l’Amérique, il y a déjà pas mal d’années que l’industrie de ce pays s’est rendu compte de l’importance d’une publicité de qualité, et les prix payés aux artistes sont tels qu’il n’y en a pas un seul, quelle que soit sa réputation, qui refuse de travailler pour l’industrie.

Loin de nous donc l’idée de mépriser cette forme d’art puisque nous l’avons pratiquée et qu’elle nous permet le loisir d’écrire nos réflexions sur la peinture, mais nous nous refusons à croire que la finalité de l’Art soit d’être un auxiliaire de l’industrie.

Nous pensons, au contraire, que la finalité de l’Art est uniquement spirituelle et que le véritable but de l’artiste doit être celui de créateur de “beauté” inutile, tout au moins au point de vue matérialiste.

L’Art n’a donc pas sous cette forme de “beauté inutile” à s’inquiéter ou à se préoccuper du rythme actuel de la vie. Cette forme de beauté est éternelle, et non pas à la merci de nouvelles découvertes, comme la science ou la mécanique; elle est en dehors et au-dessus de ces contingences, et un buste égyptien ou grec, une tapisserie du moyen âge ou une demi-figure de Rembrandt peuvent très bien orner sans déchoir, et même “honorer” de leur présence, le bureau directorial du plus grand magnat de l’industrie moderne.

Néanmoins, si, à votre avis, cette évolution économique ne change rien à la finalité de l’Art, elle a beaucoup changé les conditions de vie de l’artiste.

C’est là peut-être que nous devons chercher les véritables raisons de cette “évolution” de l’Art car s’il faut que l’Art soit désintéressé, il ne s’en suit pas que l’artiste le soit aussi. L’artiste a besoin comme tout autre de vivre de son labeur, et ceci l’oblige à des concessions au goût du jour, à la dominante de l’époque au risque de se démoder si, pour satisfaire à ce goût, il a négligé de respecter ce qui constitue les constantes dans l’Art, ces règles et ces lois qui font de l’œuvre d’art non pas une mode passagère mais une source de beauté permanente.

LE GOÛT DU JOUR

En ce qui concerne le goût de notre époque, voici ce que Eugène d'Ors, l'éminent critique d'Art, écrivait en 1937:

«L'époque paraît en train de finir où il fallut tant de courage pour ne pas être révolutionnaire». Elle a été bien longue, et pour quelques âmes hautaines assez dure à passer. Car on était au dégoût de voir tout conformisme prendre le déguisement brillant de l'indépendance et le signe de la hardiesse devenir estampille ou cachet. Le bourgeois, bien entendu, aimait à se donner les goûts de la Bohème. «On était intuitioniste [sic], quoi, on était subconscient, on était onirique».

Derechef, Messieurs les Professeurs ont prêché à leur ouailles «l'étude directe de la nature», de «suivre leur propre tempérament» et de «dégager leur personnalité»; ceci avait tout au moins pour eux l'avantage de leur épargner la corvée des corrections.

«Si je rappelle ici ce cauchemar, effet de la mauvaise digestion du romantisme, etc. etc.»

Eugène d'Ors écrivait ceci en 1937. Ce jugement n'a d'autre tort que celui de parler au passé, ce qui était un peu prématuré, mais ceci n'enlève rien à sa clairvoyance.

L'ÉCOLE DE PARIS

*A Pablo Picasso,
maître incontesté de la peinture moderne.*

*A André Derain,
qui aurait dû l'être.*

Voilà où nous en étions en 1937.

Les choses n'ont fait qu'empirer depuis. Nous renonçons ici à chercher les raisons. Nous constatons, tout simplement.

Pour arriver à la formation de ce goût, ou plutôt à cette déformation du goût, que s'est-il passé? Il est passé beaucoup de choses.

D'abord, cette révolution industrielle qui, ayant concentré la richesse dans des mains inexpertes à l'utiliser, a fait apparaître une suite de conseillers somptuaires plus ou moins éclairés, la plupart n'ayant en vue que leur profit personnel.

Ensuite, l'arrivée à Paris devenu centre des loisirs du monde, d'une quantité d'artistes étrangers à qui le destin d'illustrateurs folkloriques dans leur ville natale ne pouvait suffire.

Chacun de ces artistes arrivait à Paris avec un bagage particulier et deux désirs; celui de vendre, celui de se faire connaître.

Pour arriver à ce but il fallait passer par le marchand. Ce sont ces commerçants qui aujourd'hui font et défont les réputations des peintres. Paul Guillaume le marchand de tableaux de la rue

La Boétie disait qui voulait l'entendre: "A du talent qui je veux".

Bien entendu dans ce commerce, comme dans tout autre, l'intérêt est à la base. Des contrats léonins pour commercer, lient le peintre à une boutique. Lorsque la réserve est pleine, on lance la marchandise. Comme pour une spécialité pharmaceutique, la publicité joue. Des livres à la gloire de l'artiste paraissent. Des articles de journaux et des revues. Des critiques pas toujours désintéressées aident de leur plume. Une bonne entente entre marchands pour ne pas laisser tomber la cote, et le tour est joué. Une nouvelle réputation est faite.

Les réputations ne pouvant se faire qu'à Paris, rien d'étonnant que le désir de figurer parmi les élus ait fait de cette ville La Mecque des peintres.

Italiens, Espagnols, Hollandais, Ukrainiens, Polonais, Russes, Roumains, Finlandais, Norvégiens, Suisses, Serbes, Bulgares, Américains du Nord et du Sud, Belges, Anglais, Allemands et quelques Français ont formé ce qu'il a été convenu d'appeler "L'École de Paris".

Comme on peut le voir par cette énumération, l'art contemporain a un caractère universel. Mais cet universalisme, après avoir confronté ses différents points de vue, a fini par les simplifier, et nous nous trouvons actuellement, après pas mal d'éliminatoires, devant deux tendances nettement définies. Ces tendances sont: l'art abstrait, aux dérivés surréalistes, et l'art imitatif ou réaliste.

Dans cette Olympiade de Babel, la "finale", si l'on veut bien nous permettre cette expression sportive, se joue à Paris et ce sont les Français qui l'arbitrent. Les équipes en présence sont, d'un côté, l'espagnol, avec Pablo Picasso représentant l'art abstrait, et Salvador Dalí pour le dérivé surréaliste; de l'autre côté, l'équipe française avec Henri Matisse et André Derain, défendant encore le droit à la vie de l'art imitatif et réaliste.

Pour l'instant l'équipe espagnole marque des points. Pablo Picasso vient de gagner la dernière manche et se place de plusieurs longueurs en avant de ses concurrents, toujours en langage sportif. Salvador Dalí, de son côté, après avoir entraîné avec son "surréalisme" une grande partie de la peinture européenne, est en train de renouveler les exploits des conquistadors en conquérant l'Amérique.

Une forme nouvelle de grippe espagnole menace donc d'envahir tous les pays des deux continents; tous excepté l'Espagne, car cet art n'est un art espagnol que pour l'exportation, comme la danse espagnole "artistique", et ne peut se développer qu'en dehors du "climat" ibérique, imperméable à ce genre d'exercices.

L'équipe française, qui travaille chez elle, est handicapée d'abord par ce fond de bon sens qui caractérise la plupart des Français, et dont elle est obligée de tenir compte; ensuite, par un sentiment du ridicule qui l'empêche d'aller trop loin dans l'excentricité à la vue de ses compatriotes; elle est donc en train de "perdre la tête" (toujours en langage sportif).

Matisse et Derain représentant, du côté français, les plus importantes tendances de la peinture actuelle, sont desservis dans ce match par leur "obligation" de rester dans l'humain, dans la limite de la raison malgré tout.

Les Espagnols, loin de chez eux, n'ayant pas à tenir compte du "qu'en dira-t-on", peuvent

se permettre de jeter par-dessus bord toutes les lois et principes dont les Français s'embarrassent encore; ils ont ainsi les plus grandes chances de l'emporter.

C'est le phénomène bien connu de ces gourgandines qui n'osent étaler leur débauche que loin de leur ville natale.

Voilà où nous en sommes. D'un côté un désir de nouveau, mais contrôlé par la raison; de l'autre, raison ou pas raison, du nouveau à tout prix. Dans ce match à qui sera le plus fou, il n'est pas douteux de prévoir qui l'emportera. Tant pis pour la raison.

*
* *

Picasso e Dali du côté espagnol, Matisse et Derain du côté français, constituent les dominantes de toute la peinture "moderne" contemporaine. Le reste n'est que variations sur le même thème, ou sur les divers thèmes de ces peintres.

Autour de l'orbite de ces quatre "grands", exception faite de quelques "variantes" de talent, gravite le menu fretin qui, sans avoir rien inventé, brille du reflet de ces peintres. (Nous ne parlons pas ici des néo-impressionnistes dont les audaces "admissibles" restent dans le domaine de la peinture décorative).

Mais revenons aux "responsables".

Si nous éliminons Matisse, dont le graphisme orientaliste sort à peine de l'impressionnisme (un impressionnisme par aplats, comme Lautrec et Gauguin, mais sous une autre forme), si nous écartons également Dali dont le surréalisme, orthopédique-viscéral, n'a pas été stocké par les marchands, et dont l'absence de Paris lui enlève beaucoup d'actualité et par conséquent de rayonnement, nous restons en présence de deux seules grandes figures de la peinture actuelle, André Derain et Pablo Picasso.

Picasso et Derain, après avoir sacrifié à la doctrine cézannienne, ont dû abandonner une peinture qui devenait un poncif. Ils voulurent rénover la formule, et trouver une autre forme d'Art qui apporterait une "nouveau" à la monotonie du prisme cézannien dans laquelle s'enfermait la peinture.

Après quelques essais d'Art noir, Derain retourne à des formes plus humaines où il peut employer un langage plus propre à l'expression qui le tourmente. Respectueux de la beauté concrète que l'on trouve dans toutes les traditions, Derain retourna au Louvre et se mit à étudier avec un amour d'écolier "les harmonies suaves et les rythmes austères et souriants des primitifs". Les vieilles tapisseries et les peintres de la Renaissance exaltent son imagination. Les dimensions des œuvres des maîtres n'ayant plus d'application à notre époque, il est obligé d'adapter son talent à des formats plus modestes. Mais le Louvre contient tous les exemples. Les natures mortes de Chardin, les paysages de Claude Lorrain, Courbet, Corot, Manet, toute cette richesse absorbée, assimilée par la curiosité d'un peintre avide de savoir, et qui voudrait sauver la peinture du nouveau conventionalisme [sic] de l'abstrait.

Il ne manque à Derain que la connaissance du métier des maîtres, pour être compris parmi les grands peintres et sauver notre époque de la médiocrité à laquelle elle est condamnée.

Alors que Derain fréquentait le Louvre, Picasso toujours encouragé par les marchands de tableaux, tirait de l'Art symbolique des Noirs, une déformation géométrique répondant au désir de nouveauté naturel à tout commerce. Pour remplir ce désir, Picasso condamne son imagination à être toujours en éveil. Ce désir d'étonner l'oblige à des méthodes exaspérées, à des tours de force de jongleur de cirque pour maintenir l'attention des spectateurs. Il est difficile qu'un Art véritable puisse sortir de ces tranches perpétuelles, de cet éternel recommencement. De cet état de choses, Picasso n'est pas le seul responsable. Des littérateurs ont profité de son imagination sans contrôle pour se bâtir eux-mêmes une réputation d'avant-gardistes. En défendant devant un public ahuri, des conceptions indéfendables, il s'est créé autour de Picasso toute une littérature, qui en le servant, s'est servi de lui pour créer une mystique de l'absurde, du néant. Bon camarade sans doute, car tous ceux qui l'ont approché ont fait son éloge, Picasso a, semble-t-il, une prédilection pour les littératures. Apollinaire, Reverdy, Raynal, Salmon, Cocteau, Max Jacob, Aragon, Eluard sont ou ont été ses amis. Apollinaire particulièrement a été un de ceux qui ont fait le plus pour la mystique Picassienne. On parle beaucoup à l'heure actuelle d'Apollinaire. Dans ses "Portraits avant décès" Vlamincq nous donne la clef de ce qui jusqu'ici pouvait paraître une énigme.

Apollinaire, avec son désir de paradoxe, sa soif de blague à froid, de ce cynique plaisir qu'ont certains potaches de troubler les esprits de camarades plus naïfs et curieux de tout, Apollinaire avec sa dialectique est à l'origine de la farce. A la fin de sa vie, il voulait redresser son tort. C'était trop tard. Le petit monstre de l'étrange, lancé par cette imagination malade avait grandi, et il a continué à grandir autour de nous, nourri d'argent et de bêtise, s'incrustant [sic] dans le doute comme le crabe sous les pierres, remplissant les cerveaux où il a remplacé l'intelligence, détruisant la beauté, de laquelle il a pris la forme.

La dialectique d'Apollinaire a rempli de désordre l'esprit de notre époque.

Mais l'origine du mal vient de plus loin: il faudrait le chercher dans le poison âpre et subtil du romantisme, dans ce désir d'*individualisme*, de singularité à outrance qui s'est emparé des esprits à cette époque de désagrégation, de mise en question de toutes les valeurs humaines.

Mais revenons à Picasso. Nous sommes peut-être de parti-pris, mais notre amour de la tradition, qu'à nos yeux Derain représente, ne nous aveugle pas au point de méconnaître le grand talent de l'Espagnol.

Picasso a donné suffisamment de preuves de ce talent dans des œuvres de conception classique, dans la tradition, c'est-à-dire respectant la règle de la représentation de l'objet par un dessin pur, sensible et plein d'expression. Les libertés qu'il a pu prendre dans ces œuvres ne dépassent pas celles qu'un Gréco ou un Rembrandt ou un Goya ont prises dans les leurs, et participent même quelquefois des qualités de ces maîtres.

Ce contre quoi nous nous élevons, c'est contre cette «liberté poussée à l'absurde» que l'on accorde à ce peintre et qui le perd, car elle lui fait négliger tout effort et toute discipline, et lui fait prendre pour des œuvres d'art ce qui, en réalité, ne sont que fantaisies, extravagances ou plaisanteries d'un peintre qui, encouragé par le négoce, est en train de confondre le génie avec la folie.

Ses "abstractions" reprises par des peintres sans talent, ne peuvent nous amener qu'à la

désintégration totale de l'Art. Picasso a peut-être rendu service à l'Art à un moment donné en réveillant de sa torpeur une peinture engourdie dans des conventionnalismes. Mais actuellement il ne fait qu'encourager l'ignorance et l'incapacité de toute une génération de peintres qui, sans avoir donné des preuves évidentes de leur talent, comme Picasso en a donné, commencent par où il a fini, et, profitant de son prestige, tirent vanité d'un art (?) dont ils ne sont que les suiveurs.

Tout ceci n'aurait pas grande importance si, comme nous le disions plus haut, le négoce ne s'était pas emparé de ces supercheries et, profitant du snobisme des uns, et de l'imbécilité des autres, n'avait mis tout ce fatras d'insanités à la mode.

La mode, me direz-vous, est provisoire, passagère. Peut-être, mais celle-ci va bientôt avoir quarante ans; quarante ans de cubisme, d'art abstrait, non représentatif, onirique, freudien, expressionniste, simultanériste, surréaliste, que sais-je?

Ne trouvez-vous pas que cela a assez duré?

Nous avons goûté et pratiqué ces fantaisies comme toute le monde, quand nous avions vingt ans.

Maintenant, il est temps de débarrasser notre esprit de ces futilités, des niaiseries dont le siècle s'est jusqu'à présent nourri. Notre siècle est adulte; le temps est passé des enfantillages.

AMBROISE VOLLARD

Ambroise Vollard, marchand de tableaux, est peut-être l'homme qui a eu le plus d'influence sur l'art de notre époque.

Vollard était un personnage balzacien, et il faudrait un Balzac pour le dépeindre.

Nous voudrions simplement essayer de faire comprendre le rôle qu'il a joué dans la peinture "moderne".

Vollard est arrivé à Paris au moment où on commençait à "découvrir" les impressionnistes.

Il racontait lui-même que, n'étant pas très fixé sur ce qu'il allait faire, un jour qu'il passait devant une boutique de tableaux, il fut frappé par l'étrangeté d'une peinture exposée en devanture, et il eut l'idée d'en demander le prix.

Vollard qui venait de la Guadeloupe et qui n'avait jamais vu d'autres œuvres d'art que les chromo-lithographies des boîtes à cigares, fut très étonné de l'énormité du prix. On lui avait toujours dit que les peintres vivaient dans l'indigence. Ce contraste lui donna à réfléchir et décida de sa carrière. Il se dit que ce ne pouvait être qu'un bon négoce que celui d'acheter la peinture aux peintres et de la revendre dans une boutique.

Et voilà comment Ambroise Vollard devint marchand de tableaux.

Il ne s'était pas trompé dans ses pronostics. Il n'oublia surtout pas que c'était particulièrement ce côté étrange qui l'avait frappé dans la peinture qui devait également intéresser le public.

Dans sa candeur créole, il pensait que l'Impressionnisme était un jeu d'invention, une devinette, et que chaque peintre devait trouver le sien, et pouvait tous les matins inventer une nouvelle forme de peinture. Et il se mit à chercher et à encourager des "inventeurs" de peinture.

Tout ce qui lui paraissait étrange, inconventionnel, non conformiste, était bon pour lui. Dieu seul sait les croûtes que Vollard a pu acheter; il misait uniquement sur la chose à part, sur ce qui pouvait réserver une surprise, sur ce qu'il ne comprenait pas.

Mais s'il n'entendait rien à l'Art il avait néanmoins apporté de son île, le goût du nègre, et tout ce qui était de conception primaire, hermétique ou totem, avait sa préférence. Il vénérât toujours, par gratitude, les impressionnistes.

Avec son intelligence commerciale, il est arrivé à créer, ce que l'on pourrait appeler "la peinture vollardienne" et à vendre "cette marchandise" à des prix fantastiques.

Dès lors le snobisme s'en est mêlé.

Vollard seul, ou à peu près, possédant la marchandise et la défendant bien, ces prix se maintenaient, et ce qui n'était que factice au début au point de vue valeur marchand, devenait réel par la suite. Tous ceux qui ont pratiqué la bourse connaissent ce processus.

Tout le secret de la réussite de Vollard et de la peinture vollardienne est là.

Actuellement la marchandise de Vollard et celle de ses imitateurs est répandue un peu partout et représente un nombre considérable de millions. Contre ce solide faisceau d'intérêts créés, des critiques isolées comme la nôtre ne peuvent rien.

Le vin est tiré, il faut le boire, et nous en avons pour longtemps.

MAGIE NOIRE

*Le monde entier est aujourd'hui
Secoué par le tam-tam d'Afrique.*

Ce n'est plus Apollon, ni Pan
Qui dirigent l'esprit,
C'est Minotaure,
Et le Serpent,
Et la Lune,
C'est le Continent Sombre.

Accourez vite, snobs, badauds, gogos, épâtés, épateurs, gourdiflots, gandins, zizis, zazous, swings, et autres prout-prouts, amateurs de ce qui se fait, de ce qui se porte, des oh! ma chère! des hein? Croyez-vous? Des «ça vous la coupe?» des «suis-je à la page?»

Dépêchez-vous de regarder avant que la boutique fantasmagorique ne ferme, pour cause de déménagement... cérébral.

Entrez, badauds, entrez dans la danse.

La beauté est partie, la sorcière en a pris place; les envoûtés trépigment.

Entrez, entrez dans la danse: marchez! Tous au même pas! Frappez! Frappez! Les pieds en cadence. Enlevez vos faux-cols de civilisés, vos cravates, vos gilets; jetez tout en l'air, toute dignité en l'air, et frappez en cadence. Faites la ronde autour du monde; non pas la ronde de toutes les filles du

monde, mais celle démoniaque des prépuces et derrières noirs se balançant dans un tam-tam monstrueux dont le piétinement broie des cathédrales.

Où es-tu, Beauté, dont le visage mutilé pleure derrière ces masques de représailles de guerre-civile?
Qu'ont-ils fait de toi, ces hommes dont l'intelligence sert le mensonge?

Venez tous, faux-témoins, dire avec des mines inspirées: «Que c'est beau!» Et cela fera la ronde de toute la bêtise du monde.

INDIVIDUALISME

Sur un écran cinématographique un homme se rase.

D'une main il ouvre tout grand son œil, de l'autre il brandit son rasoir.

Gros plan.

On ne voit plus qu'un œil immense et un rasoir qui coupe la rétine.

Il sort de celle-ci tout ce qu'il peut sortir d'un œil que l'on crève.

La sensibilité du spectateur a été touchée.

Il y avait de quoi!

Tout le monde a pu voir cela dans un film d'avant-garde et d'avant-guerre.

Il paraît que pour réaliser cela, on n'a pas crevé l'œil de l'homme. Non. Celui d'un bélier en a pris la place.

Et voilà du "moderne", du nouveau, du l'inattendu.

Le cinéaste responsable de ce film a, paraît-il, donné d'autres preuves de son originalité. A une fête de Noël à laquelle il avait été invité, il s'est levé de table au milieu du dîner et a étonné ses hôtes en enlevant et piétinant l'Arbre de Noël que ceux-ci avaient cru bon d'ajouter au décor pour la circonstance. Il fallait, disait-il, se débarrasser de toutes ces vieilleries qui encrassent l'esprit.

On est moderne ou on ne l'est pas!...

Si l'on est moderne, il faut détruire tout ce qui n'est pas d'aujourd'hui.

Mais qu'est-ce qu'aujourd'hui, sinon l'hier de demain?

*
* *

Ne rien faire comme les autres; être soi-même; telle est la formule de tous ceux qui prétendent se faire une place dans les arts.

Cette manie est allée si loin qu'on ne sait plus où elle pourrait s'arrêter.

Toutes les limites que, par respect humain, l'homme s'était données, ont été dépassées. La sensibilité et le goût, atrophiés à ce régime, ne réagissent plus et ont été à tel point saturés d'extravagances, que ceux dont les œuvres nous scandalisaient hier, font aujourd'hui figure de retardataires.

Il ne s'agit plus de choquer la paresse d'esprit de certains bourgeois, mais de détruire sans exception toutes les règles et conventions sociales.

Sans doute certaines de ces conventions ont besoin d'être révisées, mais il n'est pas possible de ne pas mettre une limite à cette révision, car notre vie en dépend, l'homme ne vivant en somme que grâce à cet ensemble de conventions que l'on appelle le système social.

Or, comment pourrions-nous trouver cette limite? Dans l'art comme dans la loi ou la morale, on est dans ou hors la loi.

Il nous faudra, pour mieux repartir, revenir au point de notre faux départ.

On nous dit:

«Le passé, c'est le passé, et on ne peut plus revenir en arrière».

En cependant, chaque fois que l'on y est revenu, on a appelé cela:

LA RENAISSANCE

RECETTES

Prenez un homme sain de vue.

Amenez-le dans un tunnel ou réveillez-le en pleine nuit, et demandez-lui s'il voit clair.

Naturellement il vous répondra non.

Simulez la surprise et essayez de lui faire croire qu'il fait clair.

Il ne vous croira pas.

Mettez-vous d'accord avec deux ou trois faux-témoins qui soutiendront votre mensonge.

L'homme hésite, perd confiance; le doute de l'évidence est créé dans son esprit; il se demande s'il n'est pas devenu aveugle.

Et c'est ainsi que l'on peut détruire l'intelligence.

Nous sommes des voyageurs égarés dans un tunnel où tout le monde prétend y voir clair.

AUTRE RECETTE

Prenez un homme sain d'esprit.

Faites-le vivre avec des fous.

Au bout d'un certain temps la raison de cet homme aura perdu son équilibre.

Notre raison n'est autre chose que la faculté d'accorder nos actes à la vie réelle.

La folie ne tient pas compte de la réalité. Le contrôle des faits lui échappe. Le cerveau vit un rêve éveillé.

Or, sur quelle réalité accorder nos actes lorsqu'on vit avec des êtres à qui la réalité échappe à chaque instant?

Qui pourrait chanter juste avec un orchestre qui joue faux?

Rien n'est fragile comme la raison et «Notre époque est hébétée par la contagion de l'absurde».

DE LA NÉCESSITÉ DE L'ART

Il est certain que pour notre génération entièrement absorbée par la révolution mécanique, l'art ne correspond aujourd'hui à aucune nécessité.

Exceptée celle-ci:

Nous montrer que l'homme n'est pas seulement un animal qui marche, mange, se vêt, s'entretient et finalement engraisse la terre, mais qu'il garde toujours en lui cette petite flamme dont la vestale grecque essayait de maintenir vivant le symbole.

Cette petite flamme qui est notre vie, la vraie, la seule.

Car le reste ne sera bientôt plus que des restes.

L'Art est né avec l'esprit de l'homme.

Il l'accompagnera jusqu'à sa disparition.

*
* *

Les premières demeures de l'homme, les cavernes, ont été décorées; c'est que l'homme a toujours eu besoin de poser son regard sur quelque chose qui nourrisse son imagination.

Un mur nu, c'est l'image du néant.

L'Art fait oublier sa condition à l'homme.

Une prison où les murs seraient décorés ne serait pas tout à fait une prison.

*
* *

C'est par l'Art que l'homme se survit.

Les œuvres d'art qu'il nous a laissées nous racontent son histoire depuis 10.000 ans.

L'Art est antérieur à la parole.

Avant d'inventer les mots l'homme s'est fait comprendre par des gestes. Ces gestes, il a essayé de les fixer. L'alphabet n'est qu'une peinture stylisée.

*
* *

Les hommes qui nous ont précédés ont marqué par des signes la route de l'Esprit.

Quant à nous, il nous reste à reconnaître ces signes pour ne pas nous éloigner de la route, car tout ce qui s'éloigne périt.

*
* *

La beauté n'est pas une opinion que chacun de nous peut se former à sa guise, elle est le résultat mathématique de la meilleure adaptation à la fonction, à la vie.

*
* *

Lorsqu'on perd le sens de la beauté, le monstrueux apparaît, et le fait que le Diplodocus, le Brontosaurus, l'Iguanodon ont existé, nous montre qu'un jour la terre a vécu sans esprit.

IDENTITÉ DES ARTS

Le rythme est partout. C'est la loi du monde.

La construction d'un tableau est soumise aux mêmes règles qu'une symphonie musicale, qu'un poème, qu'une architecture.

*
* *

La loi pythagoricienne, la loi du nombre et ses émanations est la même partout.

*
* *

Proportion. Forme. Harmonie. Rythme.

*
* *

Le module doit se retrouver partout, et la corrélation de ses tracés subtils entre lignes, couleurs, surfaces et volumes font l'œuvre d'art.

*
* *

L'artiste doit avoir l'esprit tendu comme la peau d'un tambour sur laquelle, si l'on déposait du sable, on verrait les résonances former des figures géométriques.

*
* *

Tout ce qui nous émeut résonne en nous suivant une progression géométrique mais la géométrie que nous connaissons n'est qu'une partie infinitésimale de celle qui forme la vie, de la géométrie humaine. A vouloir trop l'analyser, l'artiste tuerait l'émotion. Il ne peut que se fier à des impondérables.

*
* *

La grande peinture, la vraie, participe de la même discipline, du même ordre rigoureux de

métrique du rythme, de résonnances, de musicalité, qu'un poème de Ronsard ou de du Bellay, qu'une symphonie de Beethoven ou de Jean-Sébastien Bach.

*
* *

C'est cela qui fait la stabilité: le toujours actuel de certaines œuvres d'art.

La peinture des grands siècles nous apporte à travers les histoires que ses peintres nous racontent, l'apaisement de l'ordre, l'équilibre, le repos du complet, tout ce que notre esprit cherche sans cesse: "une finalité".

L'ART EST COLLECTIF

L'Art des grandes civilisations a toujours représenté l'esprit de ces civilisations.

*
* *

L'art égyptien exprime la civilisation égyptienne, son esprit collectif et non pas celui de certains de ses individus.

*
* *

L'art grec, l'art assyrien, l'art chinois, l'art hindou, l'art gothique sont des arts collectifs.

*
* *

La caractéristique d'un grand art, c'est son unité de conception.

*
* *

Aujourd'hui nous avons des artistes, mais nous n'avons pas d'Art.

C'est le signe que notre société se désagrège, perd sa cohésion. On ne pense plus social. On pense individu.

ARCHITECTURE

Encore en peinture, l'anarchie actuelle n'a-t-elle qu'une importance relative. Une fois la mode de ces extravagances passée, on mettra tout au grenier et le mal sera réparé.

Mais dans les autres arts?

En architecture par exemple?

Là, les erreurs ne s'effaceront pas aussi facilement.

Partout déjà la laideur du modern-style nous blesse.

Quelle aberration! et comment, après cela, nous laissons-nous encore prendre à cette rengaine du "moderne"?

Quand comprendrons-nous que, avec les Grecs, l'Occident a trouvé son équilibre, et que depuis on n'a fait qu'adapter à un milieu donné une règle constante.

*
* * *

Si j'avais une maison à bâtir, je me méfierais des innovateurs, des modernistes, de peur que dans dix ans elle ne fut ridicule et bonne à démolir.

Je la confierais plutôt à quelqu'un qui connut la règle d'harmonie dont parle Paccioli, la loi des nombres.

Sur cette règle et mes besoins, il établirait des proportions, et rien dans l'aspect ne serait lassé à "l'invention" (dans le sens innover sans raison et uniquement par non-conformisme), tout devant découler de la nécessité et de la règle classique.

Et cela n'implique pas que l'on exclue le progrès (le progrès va plus lentement que nous), ni qu'on soit ennemi de nouvelles formes.

Rien de plus beau qu'un avion ou qu'un bateau de course, mais c'est que la forme, là, est née de la nécessité et n'est pas le produit d'une fantaisie.

Elle est le résultat de l'adaptation la plus efficace de la chose à son but; c'est là sa beauté: "*Beauty is fitness*".

Les gratte-ciel américains sont beaux lorsqu'ils répondent à une nécessité et qu'on a respecté la simplicité et les règles classiques. Du reste, la plupart d'entre eux consistent en un corps de bâtiment d'inspiration classique surmonté de cellules simples, diminuant à mesure de leur élévation, et couronné parfois d'un dernier étage orné de quelques éléments d'inspiration également classique.

Il y a loin de là aux élucubrations de nos innovateurs modernistes.

*
* * *

On nous parle de nouveaux matériaux.

Mais un nouveau matériau n'implique pas nécessairement une nouvelle esthétique.

L'architecture grecque en marbre porte partout la marque de son origine en bois.

C'est que, dans la maison des hommes, il ne s'agit pas seulement de les protéger des intempéries, de les mettre en sécurité, mais de satisfaire en même temps, "par des formes familières", le sentiment atavique de cette sécurité.

Dans son livre "Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts", Ghinka nous donne un aperçu des correspondances entre l'œuvre d'art et l'œuvre de la nature.

Les exemples architecturaux inclus par l'auteur dans ce livre nous montrent que ces architectures sont composées d'éléments progressant dans le même ordre mathématique que celui suivi par la formation des cellules organiques.

Il y a entre l'Art, c'est-à-dire l'œuvre de création humaine et la Nature, de création divine, une corrélation d'harmonie mathématique.

L'œuvre d'art n'est donc pas le résultat d'une mode ou du hasard, mais le résultat d'une correspondance entre l'esprit de l'artiste et l'Esprit tout court qui régit la création.

La connaissance des lois mathématiques de progression des cellules dans la nature est donc un élément essentiel pour la construction harmonieuse de toute œuvre d'art, particulièrement en architecture. N'oublions pas que les anciens mesuraient par pouces, pieds, coudées, etc... Toute construction prenait ainsi les proportions humaines indépendamment de leurs dimensions.

Cette connaissance que les anciens possédaient par tradition a aussi été négligée et perdue, et nous construisons de nos jours dans l'ignorance, comme des aveugles dans le noir.

L'inharmonique envahit notre sensibilité. C'est là le danger. Nous nous acheminons insensiblement vers le monstrueux, vers l'invertébré, vers le laid.

L'homme a d'instinct un sentiment de l'harmonie; c'est la raison qui fait que toute construction harmonieuse nous paraît *naturelle*. Dans un paysage elle *complète* ce paysage, car elle est née et participe des lois de la création dans la nature.

Par contre le manque d'observation de ses lois fait que toute construction inharmonieuse nous choque et nous gêne comme nous gêne dans un corps une monstrueuse verrue. Mais attention! L'esprit dans l'homme s'habitue à tout, même au laid, même au crime; et la fréquentation du laid et de l'inharmonieux peut nous devenir nécessaire, comme l'ombre au crapaud. La seule différence entre le beau et le laid, c'est que l'un qui est ordre conduit au parfait, à ce qui est viable, à la vie; l'autre conduit au désordre, au monstrueux, à la désagrégation et, par conséquent, à la destruction de la vie.

OCCIDENT

Nous sommes des Occidentaux.

L'Occident, c'est la Grèce,

Toujours la Grèce!

Et chaque fois que nous nous éloignons nous trahissons notre origine.

Il ne s'agit pas de rester sur place; il s'agit de toujours "la même raison garder".

Notre civilisation est méditerranéenne. Les Grecs se sont nourris là de l'esprit du monde ancien et nous l'ont transmis.

Tout ce que nous connaissons de la Grèce porte la marque de l'effort collectif, de l'unité.

L'œuvre d'art a toujours le même air de famille; on ne peut la classer que par périodes de temps et lieu.

Là où les hommes ont vécu, ils ont échangé et mis en commun leur talent, leur expérience acquise.

La pierre a épousé la forme de leur esprit et nous est restée en témoignage.

On veut renier le passé sous prétexte de progrès.

Quel progrès?

Connaissez-vous quelque chose de plus ancien que l'œuf? L'amphore grecque est un œuf debout.

Connaissez-vous quelque chose de plus beau, de plus parfait?

URBANISME

Il suffit de regarder le plan d'une ville pour reconnaître les périodes de son histoire, de son désordre ou de sa stabilité politique.

La physionomie de la ville répond au sentiment collectif d'une civilisation, d'une période de l'histoire.

*
* *

Les pierres sont les témoins de l'ordre ou du désordre dans l'esprit des hommes. La ligne droite est le signe de la volonté. Le plan d'ensemble indique la hauteur de vues, la puissance de la forme politique.

*
* *

Le désordre monstrueux dans la formation de la banlieue de Paris, toute cette cacophonie de constructions se succédant sans logique, répondant à des usages disparates, sans cohésion ni harmonie, est bien l'image du désordre de l'esprit, du manque d'unité morale, d'anarchie qui caractérisent notre époque.



L'architecture est, par excellence, le témoin de la forme de l'esprit d'une époque.

RETOUR À LA NATURE

Le fameux "retour à la nature" des impressionnistes, a été interprété par ceux qui leur ont succédé, d'une façon excessive.

Lorsqu'un art s'affadit, devient conventionnel par une répétition de thèmes usés, il est indispensable de le vivifier par un retour aux références directes de la nature.

Cela veut dire trouver un sujet, étudier ses personnages, une draperie, la couleur du ciel, etc... non pas uniquement dans les tableaux, mais aussi dans la nature.

Il en est toujours ainsi, chaque fois que l'engouement d'une époque pour un genre particulier d'art, par la répétition des mêmes thèmes, amène la satiété.

Caravage fut un des premiers peintres italiens qui, réagissant contre le conventionalisme des émules de Raphaël, retourna à la nature, à la réalité. Il fut le maître de Ribera qui, à son tour, influença toute l'Ecole espagnole et permit l'éclosion du génie de Vélasquez, maître du naturalisme moderne.

Voilà le véritable retour à la nature. L'autre, celui qui nous amène à l'enfance ou à l'art nègre, va trop loin.

Sous prétexte de réagir contre un poncif, il détruit tout ce qui nous a précédé. Il confond le retour à l'étude de la nature avec le retour à *l'état de nature*.



La théorie actuelle de laisser s'épanouir notre MOI, c'est-à-dire nos instincts naturels, ceux qui nous différencient du voisin, afin de trouver l'originalité, conduit fatalement, en Art, à toutes les extravagances.

Appliquée à la vie en général, cette théorie conduirait inévitablement à la séparation des individus, à la destruction de l'ordre social.

Alors que toute l'éducation de l'homme depuis toujours ne tend qu'à faire disparaître en lui ce qui le sépare des autres, le romantisme a inventé le culte du Moi qui détruit ce travail des siècles.

La prétendue supériorité de l'homme "nature", c'est-à-dire de cet homme idéal, utopique, qui posséderait toutes les vertus sans jamais avoir entendu parler d'aucune, le sentiment du bien et du mal, du beau et du laid, uniquement d'instinct, sans que personne le lui ait appris, cette supériorité n'est qu'une aberration du romantisme.

La vérité est que l'homme, en naissant, n'est pas un paquet de vertus mais un petit fauve qu'il faut dresser. Gentil sans doute, comme tous les petits de fauve, mais un fauve en puissance.

*
* *

Nous connaissons des exemples de pauvres enfants ayant été élevés dans le plus complet abandon par des parents insouciantes ou croyant aux vertus de l'état de nature. Quel résultat navrant! Ceux qui ne finissent pas en prison deviennent des êtres odieux à tous, inadaptés, inadaptables, et qui paient, par toute une vie de déclassés, l'imbécilité de leurs parents.

Non seulement nos actes doivent en quelque sorte s'accorder à ceux de nos semblables, être à tout instant contrôlés par la raison, mais notre pensée, notre esprit aussi, ont besoin d'être dirigés, entraînés depuis notre enfance dans le sens de la convention sociale. Sans cette discipline il n'y a pas de société possible, il n'y a que les sauvages en liberté.

A quoi rime donc ce retour "total" à la nature? (déjà notre époque est totalitaire), au sauvage, à l'enfance, au nègre? C'est à cela que l'on veut réduire l'artiste? A devenir un être antisocial? Ne voit-on pas que sous cette forme il ne peut produire qu'un art dissolvant?

Or, la fonction de l'Art est une fonction culturelle, une fonction sociale. La beauté est une forme d'équilibre, de stabilité, de vie. Elle ne peut se trouver dans le chemin du désordre et de la folie.

*
* *

Notre époque vit sous la fausse conception du culte du Moi; c'est cela qu'il faudra détruire; c'est là la grave erreur du siècle. Une erreur philosophique qui amène le monde à la décomposition morale et à la perte de la raison.

L'hypertrophie du MOI ne peut créer que des monstres. On ne crée pas une société avec des monstres; les monstres ne sont pas viables. Ils sont des cas cliniques; curieux sans doute pour des esprits maladifs, sinon pervers. Mais ce n'est pas de collections de cas cliniques que l'on doit nourrir la jeunesse si on ne veut pas l'amener à une complète décomposition.

Les monstres, c'est peut-être bon à exhiber dans des baraques foraines, mais il serait certainement criminel de les utiliser comme étalons.

DE LA CRITIQUE

Quand on voit ce que certaine critique a l'habitude de louer dans les productions de l'esprit; et particulièrement dans les arts plastiques; quand on constate ce qu'elle nous montre dans de belles et coûteuses éditions typographiques comme des exemples du "génie moderne" (éditions où l'on prend soin, afin de créer une confusion, de nous placer, côte à côte, d'authentiques chefs-d'œuvre et d'autres qui le sont moins), quand on relève tout cela, on se demande si certains intellectuels ne se font pas complices d'un vaste plan où le mot d'ordre serait de troubler les esprits, de détruire l'intelligence, d'abolir la raison, à seule fin de faire de nous un troupeau de robots.

Pline-le-Jeune disait que seuls ceux qui exercent une profession ont le droit d'en parler. Mais dans son temps il n'y avait pas de journalistes. Les journaux et les revues ont commencé à paraître il y a un peu plus de cent ans, et depuis, la critique des arts a été exercée par des littérateurs.

Diderot, un des premiers littérateurs critiques d'art, s'intéressait beaucoup à l'expression des sentiments. La joie, la douleur bien exprimées dans la peinture, voilà l'idéal que devait poursuivre un artiste.

De nos jours c'est la marotte de la personnalité qui préoccupe la critique. Etre personnel ou ne pas être, "*that is the question*". Faites ce que vous voudrez pourvu que cela ne ressemble à personne. Ne voit-on pas que ceci est allé à contresens? – que notre époque en a assez de cette anarchie et que la révolution qu'elle prépare se fait sous le signe de la plus rigide discipline collective, sous le signe de l'abolition de l'individualisme stérile?

C'est une erreur, sous prétexte de progrès, d'encourager l'individualisme. Il n'y a pas de progrès lorsqu'une génération détruit ce que l'autre a fait. L'homme est une continuité, et rien de durable ne pourra être fait si on ne prend pas comme "point d'appui" l'œuvre de ceux qui nous ont précédés.

Il est vrai que les générations qui ont précédé immédiatement le nôtre n'ont pas eu d'unité cohérente et ne peuvent pas être prises en exemple. Ce n'est pas notre génération qui a rompu la chaîne. Le mal vient de plus loin, mais il est de notre devoir d'essayer de sortir de cette impasse.

Les exemples ne manquent pas de ceux qui ont essayé de le faire; suivons-les au lieu de nous enfoncer dans des chemins sans issue.

En faisant un crime pour un peintre de s'inspirer d'une œuvre antérieure, la critique a tué tout progrès, car ce n'est pas un progrès que l'anarchie d'un perpétuel commencement.

Sous prétexte d'originalité elle encourage l'extravagance, oblige l'artiste à renier ses maîtres et le condamne au pénible labeur du maquignonnage des sources.

L'erreur de la Critique a été de croire qu'elle devait ou pouvait contribuer à donner un art à notre époque en encourageant, en exigeant des artistes, une peinture originale, c'est-à-dire différente des autres.

Ce poncif de l'originalité paralyse tout progrès et condamne les artistes à piétiner sur place. Il est la cause du désordre actuel car il empêche l'artiste de s'inspirer des maîtres, seule manière d'en devenir un lui-même, et l'oblige à fermer les yeux sur ce qui l'entoure, à ne chercher qu'en lui toute nourriture.

Cette théorie de ne rien devoir qu'à soi-même est une aberration; elle stérilise l'esprit, le goût, l'intelligence, la raison.

Car ce que l'homme a nommé goût, intelligence, raison, consiste dans la faculté de juger et ordonner ses rapports avec l'univers qui l'entoure, avec l'extérieur.

Hors cela, l'homme ne porte en soi que ce que l'on trouve dans un poulet quand on le vide.

Combien plus utile serait le rôle de la Critique si elle voulait encourager les jeunes artistes à s'inspirer librement des maîtres, à leur signaler les plus dignes. Cela s'est pratiqué ainsi à toutes les époques, excepté à la nôtre.

La Critique veut bien donner du "maître" à certains de nos contemporains, mais elle n'admet pas qu'ils forment école. Alors, de quoi, de qui sont-ils maîtres?

La vérité est qu'il n'y a pas aujourd'hui de véritable maître. La soi-disant personnalité de quelques contemporains consiste en une répétition du même thème qui n'est généralement qu'une adaptation adroitement déguisée des tendances à la mode; l'un accommode Van Gogh, Gauguin ou Cézanne, lequel accommodait déjà Greco à une nouvelle sauce; un autre fait du Poussin ou du Ingres en fil de fer – et je ne parle que des meilleurs... Tout cela parce qu'il faut, paraît-il, avant tout, être soi-même. Qu'est-ce que cela veut dire: être soi-même?

Nous sommes tous fils de quelqu'un. Mais personne aujourd'hui n'ose avouer son père. Notre poncif du personnalisme ayant banni toute continuité, toute discipline, l'Art s'en va à la dérive, au gré de tous les snobismes, plus ou moins mercantiles ou désintéressés.

Le retour à la raison serait, à notre avis, de remonter aux sources. Mais, pour peindre comme les peintres du Quattro-Cento ou du XVIIe siècle, il faudrait réapprendre à peindre.

Voilà le grand rôle de la critique: exiger d'abord qu'un peintre sache peindre qu'il sache modeler une tête, passant du clair à l'obscur sans transition, sans salir le ton, sans fatigue apparente, dans une couleur chaude et homogène donnant de près et de loin l'illusion de la nature, comme l'ont fait Frans Hals, Rubens, Rembrandt, Raphaël, Velasquez, Largillière, Watteau, Nattier, Fragonard, Goya et tous les grands maîtres.

Evidemment, tout cela n'est pas à la mode, et pour cause, mais c'est à la critique à redonner au public le goût des belles choses, au lieu d'encourager une peinture d'autodidactes.

Pour un peintre, bien peindre, c'est-à-dire savoir son métier, n'est pas tout, mais c'est la qualité indispensable sans laquelle on ne peut pas dire ce qu'on peut avoir à dire, ou on le dit mal.

*
* *

Dans sa "Physiologie de l'Art" André Malraux a dit:

«Il n'y a pas un génie au monde qui n'ait commencé à s'exprimer à travers le langage d'un autre.»

«Ce ne sont pas les chèvres qui donnent à Giotto l'amour de la peinture; ce sont les Cimabue.»

«On ne devient pas poète par un matin de printemps, mais par l'exaltation d'un poème.»

«Depuis des siècles, entre l'expression intuitive et l'Art, il y a toujours un autre art. Entre les

dessins d'enfant du Greco et ses toiles vénitiennes, il y a l'amour des peintres vénitiens.»

«Ce n'est pas à représenter la vie que s'applique Cézanne dans "Zola". C'est à parler la langue de Manet.»

«Un peintre n'est pas d'abord un homme qui aime les paysages, c'est d'abord un homme qui aime les tableaux.»

«La première matière de l'artiste n'est jamais la vie, c'est toujours une autre œuvre d'art.»

Tout ceci revient à dire qu'on ne naît pas appris. Mais voilà une vérité qu'on n'avait plus l'habitude d'entendre.

Evidemment, la Critique a eu raison de combattre cet art anémié, bâtard, médiocre de conception et d'exécution qui était l'art académique et mondain de la fin du XIX^e siècle.

Le tort de cet art était non pas de vouloir continuer une tradition mais de la perdre.

La Critique a eu raison de défendre en son temps Courbet ou Manet, ces derniers grands seigneurs de la peinture.

Mais si Courbet et Manet étaient des non-conformistes de leur temps, ce n'est pas une raison pour défendre tout le temps tous les non-conformismes.

De grâce, revenons à la raison! Assez d'art déshumanisé! Assez de compotiers, de pommes, de serviettes eu zinc, de femmes hydropiques ou lépreuses. Assez de Cez... anneries! Sous prétexte de nous épargner les tartes à la crème de l'Académisme, on nous donne en exemple "l'incapacité déguisée en génie". (Vlaminck dixit.)

Ne vaudrait-il pas mieux, maintenant que l'Impressionnisme nous a saturés de ses paysages en confettis, le Fauvisme de ses extrémismes, l'Expressionisme et le Surréalisme de leurs monstruosité (et je ne parle pas du cubisme mort d'inanition), essayer de retrouver un art qui permette de traiter la *figure humaine* avec la grâce, l'aisance et l'efficacité que possédaient les maîtres d'avant le XIX^e siècle?

Car ce qui intéresse encore le plus l'homme, c'est toujours lui-même.

DE LA PERSONNALITÉ

C'est une grave erreur dans l'art de notre temps, que cette confusion entre la personnalité et l'individualisme.

L'encouragement à l'individualisme auquel s'attarde encore la critique, a créé chez les artistes une surenchère d'extravagance, où l'introspection freudienne et autres psychanalyses prennent la place de la vraie personnalité.

C'est cette dispersion des efforts dans des individualismes stériles qui enlève toute cohérence et toute personnalité à notre époque.

Cela peut paraître paradoxal de prétendre que l'individualisme tue la personnalité.

Il n'en est rien, et l'erreur c'est d'avoir confondu les deux termes.

La personnalité est ce qui nous est propre. Notre bien le plus précieux c'est par elle que nous nous identifions. C'est la qualité de notre personne. Elle est inaliénable et personne ne peut nous la prendre. Elle est l'ensemble de nos qualités physiques et morales. Nous l'avons reçue de nos pères et la passons à nos enfants.

Cette personnalité, qui est notre héritage, s'est modifiée au cours des siècles chez nos ancêtres et cela a laissé en nous des sentiments ataviques. Nous pouvons encore la modifier par notre éducation et subir des influences.

La personnalité est donc l'ensemble des qualités acquises par une longue chaîne d'humains, qui nous a été transmise pour qu'à notre tour nous la transmettions enrichie de notre expérience.

La personnalité est donc une continuité.

L'individualisme est le contraire de la personnalité: il considère l'individu comme un tout et tend à l'isoler, à le séparer du reste de l'univers; il s'arrête à lui-même.

L'encouragement à l'originalité à outrance, du nouveau à tout prix auquel est condamné l'art dit moderne, mène à la destruction de la personnalité par l'absurde.

L'individualisme n'est pas la personnalité: celle-ci construit; l'autre détruit ce que l'homme a mis des siècles à construire.

On peut comprendre que l'on ait encouragé l'individualisme lorsqu'il s'agissait de détruire une mauvaise tradition, mais une fois le but atteint, et il est atteint aujourd'hui, lorsqu'il faut rebâtir, l'individualisme est nuisible.

La tradition n'est qu'une personnalité transmise. Si on la détruit, il faut en créer une autre.

C'est ce qu'avait fait David.

Après les charmes champêtres, la rigidité romaine.

Après les bergeries, les pompiers.

*
* *

Maintenant les pompiers sont morts dans l'incendie, il ne reste plus que décombres.

*
* *

L'exaltation de la personnalité doit se faire sans que l'artiste soit à sa recherche. Par la joie qu'il trouvera dans la création, par la liberté que la connaissance du métier lui laissera dans l'expression.

*
* *

Pour bien s'exprimer il faut d'abord connaître sa langue. Aujourd'hui chacun croit devoir inventer la sienne et personne ne s'entend.

C'est la tour de Babel.

LA SIGNATURE ET LA PROPRIÉTÉ

Parlant des écrivains morts à la guerre et de ce qu'ils auraient pu produire, André Chamson écrit:

«Chacun de nous est diminué de ces œuvres qui ne verront pas le jour. Car notre métier n'est pas un métier de concurrence que pour les médiocres et les impuissants. Toute âme noble n'y peut sentir les chances des autres que comme une partie de son propre destin.»

C'est ainsi que nous sentons la peinture: une expression commune, «car tout ce qui appartient à l'esprit nous est propre».

Si l'on défend aujourd'hui si âprement la propriété individuelle, qu'elle soit matérielle ou spirituelle, c'est parce que nous vivons dans un système social égoïste, individualiste. Chacun de nous ne vit qu'en défendant sa part contre les autres. Mais imaginons un autre système, où les hommes arriveraient enfin à comprendre que leur intérêt est de tout mettre au commun. Nous serions alors, tous, riches de toute la richesse du monde.

Nous savons que cela est difficile, mais pourquoi ne pas commercer par l'esprit?

Cela s'est déjà fait dans l'antiquité, au moyen âge, et voyez quel résultat! La splendeur des cathédrales n'aurait jamais été possible sans cette soumission de l'individu à l'œuvre.

Supprimez la signature, et vous supprimez la spéculation, l'homme en cherchera plus à se singulariser mais à bien faire.

Quelques-uns soutiendront que la signature est nécessaire pour entretenir l'émulation et que chacun donne son maximum. Ce n'est pas notre avis. Que resterait-il de la plupart des œuvres des "maîtres" actuels si on enlevait la signature. La signature n'est qu'un signe de notre vanité. L'homme ne devient grand que lorsqu'il s'oublie lui-même.

Intéressé à une œuvre qui le dépasse, il se dépassera.

Les sportifs le savent bien: l'équipe dépasse l'individu.

Si nous voulons avoir un art, il faut que l'artiste s'oublie dans son œuvre comme le musicien s'oublie dans l'orchestre.

C'est ainsi qu'ont fait les artistes des cathédrales. Il faudrait pouvoir revenir à ces organisations admirables.

Croyez-vous que si, dans les salons annuels on présentait les œuvres sans signature, la critique reconnaîtrait toujours les mêmes maîtres?

En n'arriverait-il pas souvent que les jurys d'admission des salons refusent des œuvres dont seule la signature fait qu'elles soient aujourd'hui à la place d'honneur?

La signature n'est souvent qu'un privilège, un passe-droit.

Pas de signature!

Pas de place d'honneur!...

Voilà ce que les jeunes peintres devraient exiger des salons pour que les œuvres puissent être jugées par le public et par la critique sans parti-pris et uniquement suivant leur mérite.

Et puis cela serait amusant de voir la critique et le public, désemparés, ne pas savoir ce qu'il faut admirer et se tromper à chaque instant.

La signature n'est qu'une garantie pour les ignorants.

CONTINUITÉ

*Deux mille ans de labeur
ont fait de cette terre,
Un réservoir sans fin
pour les âges nouveaux.*
Charles Peguy

Fermer les yeux sur ce qui a été fait avant nous, comme on nous le conseille, est une sottise.

Il est temps que nous nous apercevions qu'il faut revenir en arrière, non pas pour arrêter la marche de l'esprit mais pour reprendre la grande voie de la raison.

Notre personnalité nous a été donnée pour l'enrichir de tout ce qui l'entoure. Je prends *mon bien* où je le trouve, disait Voltaire, et les hommes qui sont venus avant nous n'ont peiné que pour nous léguer leur richesse acquise.

L'esprit est un, et tout ce qui est de son domaine lui appartient.

*
* *

Nous ne prétendons pas que l'on peut prendre quelque chose à quelqu'un et dire «ceci c'est à moi», mais «ceci c'est à nous», si cela appartient à l'esprit.

*
* *

Cecino Cennini rapporte que Tadeo Gaddi est resté vingt-quatre ans auprès de Giotto, avant d'acquérir la maîtrise et de peindre pour son compte.

Lorsqu'il le fit, il ne chercha qu'une chose: faire aussi bien que son maître.

Il ne s'agissait pas de faire du Tadeo Gaddi; il s'agissait de bien faire. Continuité, foi, humilité.

Partie de Byzance et passant par:

Duccio,

Cimabue,

Giotto,

Taddeo Gaddi,

Massacio,

Massolino,
Philippo Lippi,
Angelico,
Botticelli,
Perugino,
Raphaël,
Poussin,
Ingres,
Delacroix, etc...

une longue chaîne est venue jusqu'à nous, qui doit continuer. Dans cette longue chaîne, de temps en temps, un homme doté d'un don privilégié ajoute une valeur nouvelle.

Réunissant en lui les impondérables de ceux qui l'entourent, de ceux qui l'ont précédé, il fixe pour une période nouvelle la ligne de continuité.

Ce sont ces "hommes-témoins" qui enrichissent, en le définissant, le potentiel de l'esprit.

Ils ont résumé en eux l'aboutissement de la personnalité d'une époque. Eux seuls sont personnels, car ils sont l'étendard d'une personnalité commune.

Mais chaque fois que ces génies sont apparus ils sont venus à leur temps, et personne n'a été surpris. Ils ont été le résultat de l'ambiance plus que de leur volonté individuelle.

Le génie ne se commande pas.

Tous ceux qui ont fait du nouveau l'ont fait à leur insu, inconsciemment. En voulant de toutes leurs forces faire aussi bien que leur maître, en prenant à celui-ci ce qu'il avait de meilleur et en ajoutant leur propre bien.

Et c'est ainsi, sans rompre la chaîne, que l'Esprit a mûri jusqu'à se révéler dans la splendeur d'un Rubens en Flandre, d'un Vélasquez en Espagne, d'un Véronèse en Italie, d'un Nicolas Poussin en France, d'un Albert Dürer, d'un Holbein en Allemagne.

DE L'ESPRIT

La contemplation, la conversation, la lecture sont des prises de contact entre deux parties de l'Esprit. Elles se heurtent ou s'identifient.

*
* *

De ce contact naît l'idée, et de celle-ci, l'action, car l'homme n'agit que par l'idée.

*
* *

L'Idée est à l'origine de tout. Tout ce qui existe a d'abord été conçu dans l'Esprit.

*
* *

L'Esprit de l'homme est enfermé dans les limites de la logique. C'est dans ces limites qu'il prend forme, comme l'insecte dans sa chrysalide. Hors de cette zone de sécurité la folie le guette et le détruit.

*
* *

Toutes les tentatives de la peinture pour aller au delà du possible nous font cet effet ridicule et pénible du saut du danseur qui prétend libérer son corps des lois de la pesanteur.
La grenouille qui saute et croit voler.

*
* *

L'esprit humain tend à l'ordre, à la logique.
Ethique et Esthétique sont les limites de l'Esprit, seule raison de la vie.

*
* *

L'Art n'est pas un jeu ni un délassement.
L'Art est une nécessité d'extériorisation, de matérialisation de l'Esprit.

*
* *

L'Esprit est partout, mais ne peut communiquer entre ses parties qu'en s'extériorisant.
L'Art est une des formes de cette extériorisation.

*
* *

Les grandes époques dans l'Art ont toujours coïncidé avec les périodes de grandeur spirituelle des peuples.

*
* *

Les œuvres d'art sont le témoignage d'une civilisation aux générations qui la suivent.

*
* *

L'individu ne compte dans une civilisation que comme un produit de cette civilisation, et ce produit sera d'autant plus caractéristique qu'il aura abandonné ce qui lui est individuel pour absorber, adapter, assimiler en lui le plus de caractéristiques communes à cette civilisation.

*
* *

On ne peut concevoir un progrès dans l'ordre humain si l'homme s'enferme en lui-même, au lieu d'ouvrir tout grands les yeux pour ajouter à son esprit l'expérience et le savoir acquis par ceux qui l'ont précédé.

Si on réfléchit à la structure physique de l'homme, on s'aperçoit qu'elle progresse aussi par mimétisme et que tout répond en nous au contact et à la connaissance du monde extérieur.

*
* *

L'Esprit qui est en nous fait partie d'un tout qui remplit, qui forme, qui est l'Univers: cet esprit n'a pris notre enveloppe que comme un moyen de se manifester et de communiquer avec le reste.

*
* *

L'histoire des espèces nous démontre d'une façon irréfutable ce long effort de la matière pour ouvrir à l'esprit ses portes de communication.

*
* *

Les yeux, l'ouïe, la parole n'apparaissent dans la nature qu'après un effort progressif et continu des siècles; effort dont le merveilleux et le mystérieux spectacle dépasse tout entendement.

Du protozoaire à l'homme, le chemin est inscrit de cette libération.

Tout ce qui vit cherche cette extériorisation, cette communion avec ce qui l'entoure.

*
* *

La Pensée ne vient que du choc de notre sensibilité avec le monde extérieur, et lorsque les hommes ont mesuré par le nombre d'or, par la gamme chromatique, par la règle d'harmonie, par la loi du juste et de l'injuste, par la convention du mot parlé ou écrit, lorsqu'ils ont mesuré par là la forme et l'intensité de ce choc psychique, ils nous ont donné le moyen d'ordonner notre pensée, dans le sens de cette harmonie universelle qu'est la forme de l'Esprit.

*
* *

Il n'y a que pendant les grandes périodes d'unité spirituelle que l'homme a trouvé une expression pure dans l'art.

L'Occident n'a connu cette unité philosophique que deux fois en quarante siècles.

La Grèce,

Le Christianisme,

et n'a produit que deux formes d'art pur pour exprimer cette spiritualité:

Le Parthénon,

La Cathédrale;

telle Ethique, telle Esthétique.

Quelles sont les nôtres:

Individualisme,

Scepticisme.

Ne nous étonnons pas de notre art; il représente notre époque.

Mais c'est bien là notre grande pitié, car pour celui qui sait lire les signes, notre décadence y est inscrite.

LE PEINTRES ET LEUR GÉNIE

Les chefs-d'œuvre des grands maîtres sont généralement des œuvres *finies*.

C'est dans cette faculté de finir l'exécution, tout en conservant à l'œuvre sa spontanéité de conception, que l'on reconnaît le génie.

Par la suite, lorsqu'un artiste a donné des preuves de son savoir et de sa science, lorsqu'il est entré dans la gloire, des "connaisseurs" ont retrouvé la marque de son génie dans le moindre croquis, dans l'ébauche la plus sommaire de ces maîtres.

Ce goût de l'inachevé, assez récent, a fort étonné les ignorants qui, pour ne pas paraître tels, ont créé le snobisme de l'ébauche et l'ont développé à tel point que tout ce qui est ébauché, imprécis, inachevé est considéré a priori comme le fait du génie, et aujourd'hui on ne peut aimer une œuvre finie, sans faire figure d'ignorant.

Le génie, disait-on, est une longue patience. En peinture c'est l'impatience que l'on considère maintenant comme la marque du génie.

*
* *

Tout ce qui est sommaire, rapide, incomplet, obscur, a des chances d'être pris comme une preuve de talent.

Ce qui est clair, précis, lisible, fini en un mot, est considéré a priori comme médiocre.

*
* *

La mode est à l'incomplet et, la critique aidant, le public n'arrive pas à comprendre pourquoi il doit ne pas aimer ce qu'il comprend, et aimer ce qu'il ne comprend pas.

*
* *

Dans tout parti-pris il y a une injustice.

Un tableau n'est pas nécessairement un beau tableau parce que fini. Mais toute ébauche n'est pas nécessairement un chef-d'œuvre.

Aujourd'hui, à côté d'indéniables talents qu'il serait excessif de qualifier de génies, certains malins profitant de ce poncif de l'inachevé, se sont fait une réputation de maîtres, alors qu'ils ne sont en réalité que des médiocres.

*
* *

Parmi ces «maîtres» contemporains il y a malheureusement plus de médiocres qu'on ne le croit. On devrait faire une sélection en obligeant *tous* les artistes à exécuter une œuvre *finie* avant de leur accorder la maîtrise.

Pourquoi pas? Et qui cela gênerait-il si ce n'est les médiocres?

Cela se pratiquait ainsi jusqu'au XIX^e siècle et l'Art ne s'en est pas plus mal porté, au contraire.

On prétend que cette épreuve nuirait à l'éclosion des génies qui ne peuvent se plier à ces disciplines.

Ceci explique peut-être pourquoi les génies ont été si rares aux temps passés et si fréquents dans le nôtre.

Notre époque n'a que des génies.

Toute la peinture moderne est à la base du génie.

Enlevez le génie, il ne reste rien.

Les génies ont souvent été incompris de leur époque.

Pas de la nôtre.

Notre époque a une extraordinaire disposition à comprendre les génies. Il n'y a que cela qu'elle comprenne.

*
* *

On a souvent confondu le génie avec la folie.

Aujourd'hui c'est la folie que l'on confond avec le génie.

*
* *

Combien d'idoles faudra-t-il démolir pour que la jeunesse ait de vrais guides!

DE LA TENUE

Depuis le Romantisme on a écrit tellement de vies romancées d'artistes qu'on a fini par considérer ceux-ci comme des êtres à part, comme des phénomènes de la nature.

Croyant à cette sorte de supériorité, certains jeunes gens se destinant à une profession artistique estiment devoir se singulariser dans leur tenue.

Qu'ils nous permettent de leur donner ici un conseil. Il n'est pas, à notre avis, indispensable pour avoir du talent, de se faire la barbe à la persane ou de se déguiser en mousquetaire, en alpiniste ou en faux-prolétaire. Ces airs de non-conformisme en imposent quelquefois aux ignorants, mais c'est justement en quoi le soin de se faire une tête est suspect: il implique le désir de faire illusion; ce soin n'est donc qu'une forme de charlatanisme. Se croire supérieur par le fait d'être artiste est une puérilité ridicule.

La seule qualité dont un homme puisse être fier est celle d'être honnête; pour le reste, si vous avez – ou croyez avoir – du talent, remerciez Dieu de vous l'avoir accordé, et essayez de vous faire pardonner ce passe-droit.

Habillez-vous donc comme tout le monde et avec le plus de propreté possible; si vous avez du talent, cela ne le diminuera en rien, et si vous n'en avez pas, cela vous évitera le ridicule de le croire.

*
* *

Méfiez-vous de ceux qui se font «une tête».

La plupart du temps elle est vide.

LES MUSÉES

On a beaucoup conseillé aux peintres, ces derniers temps, de ne pas aller dans les musées, de ne pas regarder les maîtres, de n'avoir d'autre maître que la nature.

C'est un mot qui a toujours de succès, la nature! Mais je voudrais voir un joaillier, un orfèvre, un tailleur de pierres, un luthier ou un ébéniste, ne vouloir d'autre maître que la nature.

Quel plaisanterie! Croyez-vous que ces métiers s'apprennent en regardant la lune? et pourquoi voudriez-vous que le métier de peintre soit plus facile?

Les vingt années que Taddeo Gaddi passa avec Giotto, les quinze années de Van Dyck avec Rubens, voilà ce qu'il faudrait aux peintres pour apprendre le métier de peintre. Evidemment, si le goût devient d'aimer un caillou grossier à la place d'un beau diamant taillé, un meuble fait de bois brut, cloué de gros clous, à la place d'un Jacob ou d'un Riesener (et c'est le cas aujourd'hui pour la peinture), dans ce cas-là on n'aura pas besoin de maître.

Mais ces meubles ou ces bijoux ne pourraient contenter que des sauvages. En sommes-nous là?

Qu'on le veuille ou non, les chefs-d'œuvre de la peinture, en attendant qu'on fasse mieux, sont dans les musées, et c'est là qu'il faut aller le voir si on ne veut pas oublier ce que fut la peinture.

Mais peut-être nous conseille-t-on de ne pas y aller pour ne pas avoir à la comparer à celle de nos contemporains.

Avez-vous vu la pauvre figure que fait le portrait de Clemenceau par Monet, au Louvre?

Sacrilège, dira-t-on.

Tant pis! Il fallait bien que quelqu'un le dise.

Et que le grand Monet nous pardonne. Monet était un grand vieillard et un grand peintre aussi sans doute.

Mais l'art du portrait est rare dans l'Impressionnisme. L'Impressionnisme est surtout un art de paysagiste.

Peinture de surface, l'Impressionnisme nous fait penser à ces petits airs que l'on imagine joués dans le chalumeau par le pâtres des Bucoliques; ces solos de flûte, pour aussi charmants qu'ils soient, sont loin de la grande symphonie classique.

Les grands impressionnistes: Monet, Sisley, Renoir, Pissarro ont composé avec ce moyen limité des morceaux admirables et tant qu'art impressionniste, mais qu'il ne faut pas placer à côté de ce choix de grands chefs-d'œuvre qui constituent le musée du Louvre.

Déjà un malaise indéfinissable de contrefaçon nous prend lorsqu'on passe des grands classiques aux salles du début du XIX^e siècle.

Que l'on fasse un musée de l'Impressionnisme, c'est parfait, mais ce passage sans transition d'un art complet à un autre qui ne l'est pas, ne peut que donner lieu à des comparaisons pénibles. Il faudrait séparer nettement la peinture à partir de David, et faire un musée du XIX^e siècle.

L'ART DU PORTRAIT

Nous avons pu voir dans une récente exposition du portrait français, dans une galerie parisienne, combien cet art est en décadence.

S'il fallait aujourd'hui faire le portrait des grandes figures contemporaines, à qui, parmi les maîtres actuels, pourrait-on confier cette tâche?

Matisse? Picasso? Braque? Soutine? Rouault? Utrillo? Qui encore?

Voyez-vous d'ici le général de Gaulle, le maréchal Staline, le président Roosevelt ou Monsieur Winston Churchill passer à la postérité portraiturés dans la manière habituelle de ces peintres?

Quelle rigolade!

La vérité est que la peinture moderne est incapable de traiter la figure humaine avec la noblesse d'un Frans Hals, d'un Rubens, d'un Velasquez, d'un Rigaud ou même d'un Marc Nattier ou d'un Largillière.

En peinture comme en beaucoup d'autres choses nous nous sommes habitués à des pirouettes

quelquefois spirituelles, mais qui ne sont néanmoins rien d'autre que des incapacités déguisées.

Oh! ne croyez pas que nous prenons ici la défense des artistes «officiels» qui ont eu pour mission de reproduire pour la postérité les traits des différents présidents de la Troisième République. On sait ce que vaut cette peinture. Ils ont toutefois, ces peintres, l'honnêteté de faire ressemblant et pas trop ridicule. Pas si commode quelquefois!

Nous voyons d'ici d'objection. La peinture est bien au-dessus de ces besognes Fi! Faire ressemblant! Bon pour des photographes!

Dans un portrait il ne s'agit pas *uniquement* de faire ressemblant: il s'agit *aussi* de faire de la bonne peinture. Raphaël, Le Titien, Philippe de Champaigne, Velasquez, Goya l'ont fait. Serait-il au-dessous de la dignité des peintres actuels de faire comme ces maîtres? Ou cela est-il tout simplement au-dessus de leurs forces?

Nous disons plus loin ce que nous pensons de la photographie comme remplaçante de la peinture.

Si Napoléon avait vécu quelques années de plus nous aurions pu avoir sa photographie. Il l'a échappé belle! Car, au lieu de l'image héroïque que les peintres nous ont léguée de lui, nous aurions pu contempler un petit homme bedonnant qui, comme son frère, le prince Jérôme, nous aurait fait peut-être penser à notre oncle Gustave déguisé pour un bal costumé.

La photographie ne se situe pas dans le passé; son réalisme est toujours contemporain. La photographie n'a de respect pour personne. Elle ne voit de grandeur que dans les cabotins, chez lesquels elle est toute extérieure.

David, Gros, Gérard, peintres décadents certes, mais qui avaient conservé une certaine science de peindre; Ingres, maniéré, mais plein d'élégance, nous ont légué des images héroïques ou charmantes du I^{er} Empire et de la cour de Louis-Philippe. Winterhalter, le dernier [sic] grand portraitiste, a sauvé du ridicule le I^{er} Empire. (Nous voulons parler de ce ridicule que l'on aperçoit dans certaines photographies de Napoléon III et de sa femme).

Aujourd'hui les ministres et chefs d'Etat établissent leur popularité par la radio, le cinéma et des photographies dans les publications illustrées; tous ces moyens sont éphémères et ne visent que le présent.

Que restera-t-il de tout cela dans cent ans?

Quelques images ridicules et sans grandeur où les générations futures ne verront plus qu'une mascarade.

L'art du portrait est mort. C'est dommage.

LA SCULPTURE

Nous n'avons pas encore parlé de sculpture.

Ce n'est pas que cet art nous soit indifférent, mais tenu à des lois qu'on ne peut transgresser aussi facilement qu'en peinture, l'extravagance, le charlatanisme y ont eu moins de prise.

Un sculpteur, même s'il n'est pas un artiste, est tout au moins un artisan qui connaît généralement son métier. On ne peut pas travailler le bois ou la pierre comme on pose des couleurs sur une toile.

D'autre part, l'encombrement de la sculpture, sa difficulté à être emmagasinée, l'ont rendue impropre à la spéculation, cette plaie de la peinture.

Mais si la crise morale n'a pas été si grave, elle n'en existe pas moins.

La crise dans la sculpture commence au moment où elle a voulu se rendre indépendante de l'architecture à laquelle elle doit toujours être subordonnée.

Pour juger la valeur d'une sculpture on doit tenir présent à l'esprit le style architectural auquel elle s'apparente.

En dehors de sa qualité intrinsèque, elle participera toujours des défauts et qualités correspondant à ce style.

Une sculpture doit toujours appartenir à un style architectural.

Si elle n'appartient à aucun, on peut alors la classer impressionniste, «bronze d'art», dessus de cheminée, morceau de brio.

Le «morceau de brio» a été la plaie de la sculpture depuis un demi-siècle.

Rodin, le maître reconnu de la sculpture moderne, a été le virtuose du morceau de brio.

Nous allons encore jeter ici une pierre dans la mare aux grenouilles.

Rodin a dévié la sculpture de son véritable but. Sa «Porte de l'enfer» dont il a porté l'hypothèque toute sa vie, est une aberration architecturale, une puérité de jeunesse dont il n'a jamais pu se défaire.

On se demande, s'il avait fait cette porte, où on aurait pu la placer – dans un énorme «Cabaret du Néant» peut-être. Quant à son Balzac, cet énorme bouchon de carafe (tout est énorme chez Rodin), il portera un jour le titre de «l'aveugle de carrefour Raspail».

Son musée donne l'impression d'une boutique de rêves ambitieux et inachevés. Et cependant il avait tout pour être un grand artiste.

Modeleur étourdissant, son «Saint Jean», son «homme qui marche», son «âge d'airain» en sont la preuve; il lui manque ce qui a manqué à tous les artistes du XIX^e: une discipline, une ossature.

L'architecture, chef et centre de tous les arts plastiques, ayant perdu cette discipline, tout le reste marche à la dérive.

Un peu plus d'architecture, un peu moins de littérature, voilà ce qu'il aurait fallu à Rodin.

Bourdelle (gothique), et Maillon (grec) l'ont compris, et ont essayé de ramener cet art à sa véritable destination.

La jeune sculpture est en bonne voie. Le regard tourné vers la Grèce, que Maillol lui a indiquée, lui prépare un bel avenir.

La France étant si riche d'incomparables exemples de sculpture du moyen âge et de la renaissance, et la pierre se travaillant aujourd'hui de la même façon que le faisait Michel Ange, ses sculpteurs ne peuvent pas rester longtemps éloignés de la véritable voie; plus disciplinés que les peintres

parce que plus tenus, sans doute, par la nécessité du métier, les jeunes sculpteurs n'attendent plus que le retour des «bâtisseurs» qui leur donneront l'occasion d'une véritable renaissance.

ART ABSTRAIT OU ART IMITATIF

La peinture a été de tout temps un art imitatif, dans ce sens que ses éléments sont constitués par une imitation des formes qui nous entourent.

Il est certain que cette imitation peut être interprétée jusqu'à lui donner la valeur du signe, mais elle devient alors art décoratif, ou écriture, et cesse d'être un art véritable.

Il est curieux qu'on n'ait soulevé la question de savoir si la peinture doit être ou non un art imitatif, que précisément au moment où la science nécessaire à cette imitation vient à se perdre, ne laissant au peintre d'autre solution que la culture du signe.

On nous dit que la photographie a enlevé à la peinture son rôle imitatif. C'est un raisonnement trop puéril. La photographie ne peut remplacer la peinture pas plus que le moulage sur nature, connu depuis l'antiquité, ne remplace la sculpture.

Une œuvre d'art est avant tout une expression humaine et participe de cette émotion inséparable à tout ce qui a été conçu dans l'esprit.

Une photographie ne donne qu'une image incomplète, une image morte; elle n'est qu'un reflet, un enregistrement mécanique de l'ombre des choses. Une photographie jaunie a cet aspect de chose morte des figures en cire du musée Grévin ou des devantures de coiffeurs; elle a le vide de la coquille d'insecte; de tout ce qui n'est qu'une empreinte; et non pas une matérialisation de l'esprit; une photographie peut être un document: «Une peinture est une présence»; car dans toute peinture, bonne ou mauvaise, la présence du peintre existe et nous laisse voir la forme de son esprit.

C'est cette forme d'esprit qui nous semble plaisante ou déplaisante et fait nos préférences.

La photographie ne peut donc pas remplacer la peinture, et l'art du portrait serait encore en faveur s'il ne s'était avéré impossible de le mener à bien avec les moyens dont dispose aujourd'hui le peintre.

Le système actuel de peindre exclut la possibilité de construire une figure avec l'intensité et le "réalisme" des grandes époques.

(Nous employons le mot réalisme dans le sens de ce qui a un corps et se présente comme dans la réalité, et non pas dans le sens copie exacte de la nature).

Seule la technique oubliée de la peinture à l'huile permettait ce réalisme.

L'imitation de la réalité comporte en effet un certain nombre de problèmes : la forme, la couleur, l'atmosphère. Notre œil ne voit un objet que par la réflexion des rayons lumineux qui le frappent. L'ombre n'est donc qu'absence de réflexion lumineuse.

Les objets ont la faculté de décomposer la lumière en la reflétant d'une façon particulière. Cela fait leur couleur propre – ce que le peintre appelle couleur locale.

Les réflexions des différentes couleurs locales entre elles forment la couleur ambiante, c'est-à-dire la couleur dominante que toute peinture doit avoir.

A ceci il faut ajouter les modifications d'intensité de cette couleur, suivant que l'objet est plus ou moins éclairé et plus ou moins éloigné de notre vue, ce qui nous donne la profondeur.

On comprend que le peintre, voulant rendre ceci dans son tableau (il ne s'agit là que de la partie imitative), ait besoin de connaître son métier et de savoir s'en servir d'une façon habile. Sans la connaissance de ce métier, il serait donc plus aisé, plus facile pour lui de n'avoir pas à représenter les objets tels que tout le monde peut les voir, c'est-à-dire tels qu'ils se présentent dans la nature, mais de les interpréter à sa guise, tels qu'il voudra ou qu'il pourra les représenter.

C'est à cette faillite, à cette solution de facilité, que nous devons la peinture abstraite, non imitative ou d'interprétation personnelle.

On n'a pas besoin pour cela de savoir un métier, et tout le monde peut pratiquer cet art avec plus ou moins de fantaisie.

Mais si on peut se permettre d'interpréter des objets inanimés à son gré, sans que cela nous choque outre mesure, il n'en est pas de même de la figure humaine, et plus particulièrement s'il s'agit d'un portrait. Le procédé interprétatif s'est avéré là absolument insuffisant. Il nous faut donc – tout au moins dans l'art du portrait – revenir à la peinture imitative.

Mais pour faire une bonne peinture imitative il ne suffit pas au peintre de bien dessiner et de poser des couleurs plus ou moins justes sur la toile: il faut que ces couleurs soient posées de manière qu'elles fassent jouer la lumière sur la surface plane du tableau comme elle joue sur les corps colorés dans la nature; c'est cette possibilité que le procédé à l'huile avait apporté à la peinture.

Le procédé actuel de peindre ne permet de modeler que par une juxtaposition de tons plus ou moins parents, qui donne à la peinture ce caractère de mosaïque assez arbitraire mais d'une certaine franchise d'exécution; il est employé par les "modernes". On use aussi du léchage des tons au pinceau, les fondent les uns dans les autres, procédé médiocre et pénible des "pompiers" qui alourdit la facture et salit la couleur, et dont le résultat est arrivé à décourager les meilleurs défenseurs de la peinture imitative.

Si on ajoute à cela que le peintre doit, pour exécuter une œuvre réaliste avec le procédé de peinture actuel, attaquer tous les problèmes à la fois, modeler la forme dans une pâte opaque et épaisse en tenant compte de la diversité des tons pour le passage du clair à l'obscur, de la couleur locale, des reflets, de la couleur ambiante, de la valeur des plans, etc..., on conçoit l'impossibilité de mener son œuvre à bien et on ne peut s'étonner qu'il ait préféré éliminer ces problèmes insolubles par la méthode actuelle et abandonner le réalisme pour une peinture interprétative.

La peinture actuelle est devenue, par nécessité, une sorte de mosaïque ou marquetterie [sic] de couleurs plus ou moins plaisantes, mais qui n'a plus aucun rapport avec le véritable art de peindre. Aujourd'hui on ne fait plus que de la peinture décorative; c'est là toute la différence entre la peinture dite moderne et "l'autre".

Le procédé employé par les maîtres (j'entends par là, tous les peintres du XIV^e au XVIII^e siècle

dont les œuvres sont conservées dans nos musées) sériait les questions et ne traitait qu'un problème à la fois; il les résolvait ainsi tous avec aisance et efficacité.

N'importe quel artisan peintre, sachant encore (car tout se perd) imiter le bois et le marbre, vous parlera des fonds, des dessous, des glacis, des siccatifs, du gras sur du maigre, etc...

Allez demander à nos artistes peintres, sortis ou non des écoles nationales, ce que cela signifie; la plupart n'en savent rien, ne connaissent rien du métier; ils ne peignent qu'avec leur génie.

Aujourd'hui on ne compte plus que sur son génie, mais un génie qui ne saurait pas s'exprimer, ne serait qu'une pauvre bête; qui n'a pas vu le génie qui brille dans les yeux du chien! Que lui manque-t-il sinon de pouvoir s'exprimer pour être humain?

Allez voir "La Circoncision" de Mantegna, ou "La Vierge aux colonnes", de Raphaël, au Louvre; on voit dans ces tableaux quels virtuoses de l'imitation du marbre étaient ces deux artistes; on peut aussi prendre une leçon de "l'imitation" de la figure humaine, des draperies, etc... sujets un peu plus élevés dans l'échelle du métier de peindre.

Et les chairs nacrées de Rubens! Et les soies et les brocards! et les fruits et les animaux de Snyders! Et les fleurs de Breughel! Et les draperies et les ciels du Tiepolo! Est-ce bien là de la peinture imitative?

Qu'est-ce que notre peinture à côté de celle-là? Et pourquoi cette science de peindre a-t-elle été perdue? Faut-il penser que lorsque la profession est tombée dans le domaine public, les maîtres d'alors ne se sont pas souciés d'apprendre à d'autres un art dont le secret faisait leur force?

En tous les cas, il est pour le moins curieux que cette décadence coïncide avec la disparition de la corporation qui réglait l'exercice de la profession, et avec la création des Ecoles des Beaux-Arts.

Peut-on penser qu'un maître qui généralement avait deux ou trois élèves, choisis par lui, à qui il transmettait son savoir en échange de leur aide, ait renoncé à en faire autant lorsqu'il a été nommé professeur et placé par là devant trente, quarante, cet élèves qui faisaient autant de concurrents éventuels?

On peut le croire.

Une peinture, en dehors de l'imagination créatrice de l'artiste, comporte une science d'exécution que les peintres de nos jours ne possèdent plus.

C'est là, et uniquement là, que se place le problème.

Personnellement, voici de longues années que de retrouver cette science a été notre souci. Nous avons sacrifié à cela beaucoup de notre temps et le profit qu'aurait pu nous procurer l'acceptation de formules plus au goût du jour, mais qui, à notre avis, conduisent l'art dans des chemins sans issue.

Pour sortir la peinture de ces sophismes il faut qu'elle redeviennne "imitative". Elle ne peut le devenir sans la connaissance du métier.

Bien d'autres, et de plus dignes, se sont préoccupés avant nous de retrouver ce métier de peindre qui libérera la peinture de cette pâte épaisse, opaque et difficilement maniable dans laquelle elle s'embarrasse; on confond solide et épais, profond et lourd. On a perdu la science de peindre.

L'ART DE PEINDRE

Pacheco nous dit dans son "Art de la Peinture": «Mon gendre (on sait qu'il était le beau-père de Vélasquez) prépare souvent en couleur».

On peut déduire de là qu'il ne préparait pas toujours ainsi et que les autres peintres préparaient autrement c'est-à-dire en grisaille.

Ingres raconte avoir vu un peintre anglais faire une copie du Titien en commençant par une grisaille et revenant avec la couleur par transparence.

Le résultat, dit-il, était étonnant. C'est que cela est la vraie, la seule manière de peindre à l'huile. Depuis plus de dix ans que notre désir d'approcher des chefs-d'œuvre nous a conduit à essayer de retrouver la technique des maîtres, nous avons étudié cette technique chez un grand nombre de peintres et avons pu conclure que presque tous, depuis les primitifs italiens jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, emploient le même procédé. Celui-ci consiste toujours en une ébauche franche et grasse en pleine pâte traitée en grisaille soit sur un fond teinté où l'on fait jouer épaisseurs et transparences, soit en préparation de quelques tons sobres donnant une idée de la couleur dans une grisaille dominante.

Sur cette préparation une fois sèche, ils reviennent avec des laques et autres couleurs transparentes. Seul ce procédé permet un modelé franc, sans fatigue, et l'unité de ton à toutes les gradations du clair-obscur. Cela donne également une transparence aux ombres, impossible à obtenir autrement. C'est le procédé général à tous les grands peintres. Chacun d'eux, bien entendu, l'emploie suivant son tempérament. Le Greco, par exemple, ne cherche aucunement à le dissimuler. Sa technique est tellement claire qu'elle a été le point de départ de notre théorie. Après l'avoir observée chez lui, il est plus facile de la découvrir chez les autres. Ainsi, par exemple, dans la toile de Ribéra du Louvre, "l'Adoration des Bergers", on voit parfaitement le fond rouge bistre sur lequel la préparation en grisaille joue par empâtements et transparences suivant l'intensité de la lumière. (On peut très bien voir que la figure de l'enfant est modelée dans un ton gris-mauve sur lequel un glacis vient ajouter la couleur. Ce glacis est général, avec des touches vermillonnées dans certaines parties: doigts, joues, lèvres, oreilles, plis du corps) le drap sur lequel l'enfant repose est également exécuté en grisaille, avec le même procédé d'empâtement. Dans la paille autour du drap, on voit également la préparation en grisaille avec empâtements dans les lumières, colorés ensuite avec un ocre transparent et de la terre naturelle dans les parties d'ombre. Le procédé est aussi très visible dans la jambe gauche du pâtre, peinte également en gris et colorée par transparence. Toute la couleur en général est posée par glacis sur un tableau peint en camaïeu. Si Ribera peignait ainsi, on peut croire que le Caravaggio [sic], son maître, le faisait également. Nous n'avons pu analyser aucun tableau de ce dernier, mais toutes les œuvres de tous les peintres antérieurs au XIX^e, que nous avons pu examiner, comportent le même processus. On peut l'observer également dans les deux portraits de Vélasquez placés au Louvre à côté du Ribera dont nous venons de parler. Ces deux toiles préparées par un fond rouge foncé, sont peintes en grisaille par dessus laquelle la couleur est glacée. Ces glacis sont

nettement visibles, dans les cheveux par exemple, où ils débordent sur la collerette. Dans le portrait de la reine Marie-Anne, on peut voir aussi les rouges en glacis déborder sur la grisaille. Cependant les nœuds roses dans les manches sont en pleine pâte, ce qui pourrait faire douter de la théorie. Mais Vélasquez est un tempérament qui ne craint pas, de temps à autre, de sortir de la formule. Il peint vite et poussé par l'instinct, et il oublie certains détails qu'il reprend avec la couleur en pâte au moment de glacer. Ces reprises sont très rares dans Ribera, le Greco ou le Titien.

Dans le Greco, l'emploi de la couleur en glacis, comme nous l'avons dit, ne laisse lieu à aucun doute; elle est visible partout. Cette manière de peindre, qu'il avait apprise des Vénitiens, est employée par tous les Italiens de la Renaissance au XVIIIe siècle et, par conséquent, par tous les peintres ayant subi la tradition italienne. Elle est la seule qui permette ce modelé franc dans les volumes et qui donne la sensation du relief et de la profondeur; l'intensité de la couleur est également incomparable. On peut, une fois le tableau fini, reprendre les tons clairs avec la couleur en pleine pâte, reglaser pour remettre le tout sur le même plan, et ainsi de suite. C'est ce que faisait Rembrandt. Regardez son "Bœuf écorché". Ce tableau est une grisaille où les laques rouges ruissellent sur les chairs transparentes comme des pierres précieuses, et par dessus tout, un glacis d'ambre dorée qui lui donne une lumière de couchant. Seul ce procédé peut permettre aux peintres de réaliser des chefs-d'œuvre comparables aux plus grands de tous les temps. Seul ce procédé donne la "matière" précieuse de la grande peinture et permet ce modelé dont le passage insaisissable des tons du clair obscur à fait le désespoir de tant de peintres.

Pourquoi une chose qui paraît si simple a-t-elle été ignorée si longtemps? D'abord, ce "métier" n'est pas aussi simple qu'on peut le croire. Nous n'avons donné ici que les principes; il s'agit, pour ceux qui seront intéressés, de l'essayer, de le mettre en pratique; c'est là que la difficulté commence car, si nous connaissons le procédé, nous ignorons la composition exacte des matériaux employés et depuis plus de dix ans que ce problème nous préoccupe, nous avons fait de nombreux essais tour à tour encourageants et décevants.

En principe, il s'agit d'avoir un subjectile (la surface sur laquelle on veut peindre, pour ceux qui ignorent ce terme), préparé dans une pâte ni trop grasse, ni trop absorbante. Les toiles préparées à la céruse que l'on trouve dans le commerce ne sont pas indiquées, car la céruse, n'absorbant pas l'huile contenue dans la couleur, laisserait une préparation trop grasse, trop lente à sécher et, par conséquent, inapte à recevoir les glacis.

N'oublions pas la théorie des artisans peintres qui ont conservé quelques traditions, «du maigre sur du gras, du gras sur du maigre».

Si nous considérons que ce sont les glacis qui finiront le tableau, il faut donc que ceux-ci soient plus gras que la couche sur laquelle ils se posent; et par conséquent, que cette couche ne soit pas trop grasse.

Donc, pour le subjectile, il faudra employer une préparation pouvant recevoir une première couche de peinture en pleine pâte, suffisamment grasse pour en faire une matière solide, point trop pour permettre de recevoir dessus une autre couche plus grasse.

La meilleure formule de préparation que nous ayons utilisée consiste en une ou deux couches de colle sur lesquelles on applique une autre couche faite d'une émulsion de céruse que l'on aura rendue, en la mélangeant d'huile de lin, d'une consistance de crème liquide ; on ajoute à cette céruse, en faisant l'émulsion, comme une mayonnaise, une proportion égale ou légèrement supérieur de blanc d'Espagne préparé à la colle.

Cette préparation a l'avantage de bien nourrir la toile, donnant ainsi, depuis le début, un aspect fini à la peinture ; elle est solide et moins susceptible à l'humidité que la simple préparation à la colle et permet une peinture large et nette, sans altération du ton; elle permet de peindre à l'eau ou à l'huile, elle sèche en huit jours, ce qui évite la longue attente des préparations à la céruse.

Sur cette préparation on peint l'ébauche, soit en donnant d'avance un ton de fond, soit en peignant en grisaille sur la toile blanche, soit en peignant avec quelques couleurs simples; une terre rouge, une terre verte, du blanc et du noir. Il faut employer un véhicule séchant assez vite, et pas trop gras par conséquent: essence, siccatif d'Harlem, avec peut-être, dans le blanc, une infime quantité de siccatif Vibert en tube.

Cette recette est nôtre et ne remplace pas celle que devaient avoir les grands peintres et qui nous est inconnue. On prétend que l'ébauche dans ceux-ci, surtout dans les Vénitiens, se faisait à la tempéra; mais à part que la tempéra ne permet pas des épaisseurs, ou que si l'on peint en épaisseur on risque de voir la pâte "sauter" en séchant, elle a, en plus, l'inconvénient de trop absorber la couleur et de "faire revenir" la grisaille; en réalité la méthode rêvée serait de trouver une pâte assez souple pour couler librement sous la brosse; assez consistante pour permettre des épaisseurs; ne séchant pas trop vite pour permettre une exécution souple, et cependant assez pour pouvoir glacer la couleur dans le vingt-quatre heures; pas trop absorbante pour ne pas "boire" les glacis, par trop grasse pour ne pas les "repousser". C'est dans le blanc surtout que nous devrions trouver ces qualités. Ce blanc idéal existait autrefois, et presque tous les peintres anciens qui ont écrit sur la peinture en parlent.

Nous ne l'avons pas encore trouvé, et aucun de ceux qui sont dans le commerce ne répond à ces besoins.

Une fois le tableau ainsi préparé, il faut le laisser sécher suffisamment pour pouvoir revenir avec la couleur transparente sans enlever le dessous.

De nouvelles difficultés nous attendent là, car il existe très peu de couleurs transparentes broyées à l'huile. Quelques laques carminées et jaunes, mais très peu de bruns foncés bien chauds, très peu de bleus et aucun rouge. Il faut donc faire ses couleurs soi-même, en délayant celles que l'on trouve dans le commerce dans un véhicule assez siccatif pour se "fixer" de lui-même en le posant, pas trop cependant pour pouvoir travailler une grande surface pendant un certain temps sans qu'il "poisse". Il faut néanmoins qu'il sèche suffisamment vite pour pouvoir "revenir" dessus le lendemain si nécessaire.

On voit par là que la technique n'est pas si simple qu'on aurait pu croire. Mais quelle splendeur quelquefois dans le résultat! Bien entendu cette manière de peindre comme Rubens, Rembrandt, Véronèse ou le Tintoret: elle est inutile si l'on se contente de faire du "moderne".

L'expressionnisme, le pointillisme, le fauvisme, le surréalisme, etc..., peuvent se passer de tout "métier", de tout "savoir faire". Au contraire, plus l'expression est maladroite, plus cela fait moderne, au goût du jour.

Nous écrivons ici uniquement pour ceux qui ne se contentant pas de l'à-peu-près actuel, voudraient faire un pas de plus pour égaler les chefs-d'œuvre des grands maîtres. Nous en connaissons, dont le talent souffre uniquement de cette ignorance du vrai moyen d'expression.

Nous indiquons simplement la voie; nos essais personnels nous ont donné la conviction qu'elle est la bonne. Dans nos efforts pour retrouver cette voie, à côté de cruelles déceptions nous avons eu des joies très pures.

Qu'on ne se trompe pas: nous ne prétendons pas avoir créé des chefs-d'œuvre – nous essayons simplement de nous exprimer dans la langue qui en a créé. Notre joie provient de ce que, parfois dans nos essais, nous avons retrouvé la qualité de "matière" dont sont formés les chefs-d'œuvre.

Une fois cela retrouvé, il ne s'agit plus que d'avoir du talent pour en faire de pareils.

Du talent, il ne manque pas aujourd'hui d'artistes qui en ont, et de très grand. Il suffirait qu'ils ne se croient pas tout de suite du génie, ce génie qui remplace tout et qui fait que l'on croit pouvoir dire n'importe quoi, n'importe comment et que cela fait toujours un chef-d'œuvre.

Nous parlons donc ici pour ceux qui ont du talent et qui ont quelque chose à dire.

Ce dont souffrent le plus les œuvres de ces peintres est du manque de profondeur. Le sujet, quelquefois admirablement traité, reste en surface et manque de cette perspective aérienne des grands peintres; les plans ne se différencient que par la perspective linéaire. Or, cela tient surtout à la façon de traiter les ombres; tous les peintres ayant le goût de la tradition ont senti comme nous cette impuissance à donner aux ombres dans un tableau, la profondeur que l'on constate dans les œuvres des maîtres. On a beau employer des tons foncés, cela donne bien une surface foncée, mais elle reste toujours "une surface", alors que dans les œuvres des maîtres la sensation de surface disparaît pour laisser la place à la sensation "espace". Chez les anciens, la surface est "trouée", nous donnant ainsi, par une illusion d'optique, la sensation de la troisième dimension.

Raphaël Mengs écrit dans son traité de peinture (Paris, 1786): «En finissant l'ouvrage, on se servira de couleurs moelleuses pour glacer les ombres des objets les plus voisins de la vue: ce qui contribuera beaucoup à donner une grande vérité aux ombres, parce que les *couleurs transparents laissent passer les rayons de la lumière*, de sorte qu'ils ne s'arrêtent pas sur la superficie et ne réfléchissent point vers les yeux; ce qui fait que ces endroits ne paraissent pas éclairés, mais représentent des ombres véritables».

C'est là le grand défaut de toute la peinture depuis le début du XIX^e siècle. On a perdu la science de traiter les ombres. Or, une peinture sans ombres est plate; elle n'a pas de corps, pas de relief, pas de profondeur; toute la peinture du XIX^e, à l'exception de Delacroix, est en surface.

Winterhalter, Bonnat, Renoir, des peintres au tempérament très différent comme on sait, s'en sont préoccupés et ont essayé de donner à leurs œuvres une plus grande profondeur en ébauchant leurs toiles avec des couleurs transparentes.

Mais ce ne sont là que des sortes d'aquarelles à l'essence, sur lesquelles ils reviennent avec des empâtements.

En faisant leurs transparences sur la toile blanche, leurs ombres restent creuses et sans corps. Les anciens faisaient "des dessous", mettaient d'abord toutes les valeurs dans des ébauches très empâtées, et c'est sur ces préparations que jouent les transparences.

Le meilleur exemple de ce procédé est le tableau de Vélasquez "Las Meninas", qui se trouve, comme on sait, au musée du Prado à Madrid. Ce tableau n'est qu'une grisaille colorée avec quelques rouges, ocres et terres, que l'on peut voir sur la palette du peintre.

Rien de plus sobre n'a jamais été fait en peinture. Et cependant l'effet de profondeur, de vérité, est tel, que, lorsqu'on regarde ce tableau, l'esprit en est troublé, et on doute que jamais œuvre d'homme puisse encore être aussi près de la vie. C'est cette sincérité, cette absence d'emphase qui fait qu'avec ses trois siècles d'âge, cette œuvre reste encore aujourd'hui par sa technique et sa conception, le chef-d'œuvre de la peinture moderne.

Au moment où Vélasquez peignait cela, Rembrandt finissait sa "Leçon d'Anatomie", Rubens "Les trois Grâces", Frans Hals "La Bohémienne" et Jordaens "L'Abondance".

Ce sont ces possibilités que la connaissance de la technique de la peinture à l'huile avait apportées à l'art.

Ce sont ces possibilités que nous voudrions retrouver, et pour ce faire, essayons de mettre un peu d'ordre dans notre esprit et dans celui de ceux qui, comme nous, cherchent un chemin qui nous mènera quelque part.

C'est surtout à la critique que nous faisons appel pour orienter les jeunes dans ce retour à la vérité.

Lorsque nous aurons quelques-uns de ces dirigeants de l'opinion avec nous, notre cause sera tout près d'être entendue car nous n'aurons contre nous ni le public qui ne se laisse convaincre qu'à grand-peine, par des sophismes contraires à son bon sens, ni la véritable élite qui n'accepte ces sophismes que parce qu'elle constate le vide où nous avaient amenés ceux qui prétendaient continuer une tradition qu'en réalité ils abâtardissaient.

L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

Nous avons dit comment depuis la renaissance l'Italie était devenue le centre de l'Art.

De partout en Europe les peintres allaient chercher leur inspiration à Rome.

Malgré la nouvelle orientation donnée par David à la peinture, le prestige de Rome n'avait pas cessé, au contraire: imbu des vertus antiques, David pensait remonter aux origines de la renaissance, en cherchant dans les bas-reliefs et dans les statues greco-romaines, la source de l'art nouveau. Son prestige et son autorité influença toute la peinture du XIX^e siècle.

En effet, depuis David jusqu'à Courbet, la peinture n'est qu'une suite de casques et plumeaux

romains illustrant une rhétorique cornélienne.

La révolte de Courbet montra à Manet la voie nouvelle. Tournant le dos à Rome celui-ci alla à Madrid, où il trouva deux peintres presque ignorés alors, et qui étaient, par opposition au maniérisme italien, les deux grands maîtres du naturalisme; nous voulons parler de Goya et Velasquez.

Depuis alors, le prestige de Rome est rompu. Groupés autour de Manet, des peintres comme Bazille, Fantin-Latour, Berthe Morizot, et plus tard Monet, Renoir, Sisley, Degas, forment à Paris ce qu'il est convenu d'appeler l'école française du XIX^e siècle.

Cette nouvelle orientation de la peinture fut et continue d'être totalement ignorée par l'enseignement officiel.

L'école des Beaux-Arts n'a jamais compris ce qui s'était passé et continue imperturbablement à cultiver sa pépinière de futurs Prix de Rome.

Alors que tous les pays du monde envoient leurs artistes à Paris, Paris continue à envoyer les siens à Rome.

L'Italie est sans doute un immense musée, source de beauté inépuisable, mais si l'on veut donner aux jeunes gens de la rue Bonaparte une culture picturale dépassant l'impressionnisme, et une unité classique correspondant au sentiment actuel, c'est à Madrid qu'il faut les envoyer faire connaissance avec Greco, Goya, Velasquez.

A cheval sur deux siècles, le XVIII^e classique et le XIX^e moderne, Goya reste le trait d'union entre deux mondes, deux cultures, deux méthodes. Son œuvre conservée presque entièrement au Prado, contient des exemples de science et d'audace n'ayant été dépassés par personne. Velasquez, le maître du naturalisme et le Greco dont Cézanne et Barrès ont révélé la grandeur à nos contemporains sont aussi en Espagne, et c'est seulement là-bas que les jeunes artistes pourront les connaître intimement.

Nous avons certes qu'il y a à Madrid la villa Velasquez. L'école des Beaux-Arts y envoie des pensionnaires mais uniquement comme une sorte de consolation pour ceux n'ayant pu obtenir le prix de Rome; c'est le contraire qui devrait se produire. Le voyage en Espagne devrait être réservé aux meilleurs espoirs; mais y a-t-il quelqu'un là-bas capable de "révéler" les maîtres espagnols aux nouveaux arrivants? Ou la villa est-elle tout simplement un lieu de villégiature où l'on continue à peindre comme on l'aurait fait à Nice, Fontainebleau ou à Paris, sans tenir compte de ce qu'il y a autour de soi?

Dans ce cas on pourrait économiser le voyage.

Il faudra du reste reviser [sic] sérieusement les méthodes de l'enseignement des Beaux-Arts.

Donner à de jeunes artistes, en leur accordant le prix de Rome, récompense qui à leurs yeux peut être considérée comme suprême, l'espoir immense et l'illusion d'une réussite pour les abandonner ensuite à leur propre sort, est à notre avis une méthode inhumaine.

On sait que les marchands de tableaux ne soutiennent aujourd'hui qu'une peinture "inconventionnelle".

Ces jeunes artistes qui ont bien voulu accepter un enseignement et une discipline n'ont donc

devant eux à la fin de leur bourse, d'autre avenir que l'abandon des règles apprises, la misère ou la médiocrité d'une place dans l'enseignement.

Si l'on veut qu'au milieu du désarroi actuel quelques artistes puissent continuer la grande tradition, il faudra donner aux jeunes ayant démontré leur talent, une certaine sécurité matérielle, ne pas les abandonner totalement à eux-mêmes.

Il faudra que ces jeunes artistes, en rentrant de Rome ou de Madrid, trouvent une organisation qui les accueille; un atelier de l'Etat où ils pourraient continuer leur travail sans le souci matériel qui arrête leur élan et réduit presque toujours à néant leur effort antérieur. Là, ils pourraient exécuter en commun des grandes décorations pour les palais de l'Etat. Des portraits "officiels" qu'aucun peintre "libre" ne sait plus peindre, des cartons pour les tapisseries de l'Etat, etc...

Il serait ainsi créé, le noyau, le début de ce mouvement de rénovation de l'Art, si nécessaire en ce moment. Voilà une belle tâche pour l'Etat. Se trouverait-il un ministre des Beaux-Arts qui voudrait attacher son nom à une réforme de ce genre?

N'importe quelle ville de n'importe quel pays du monde entretient des hôpitaux, des sanatoria où on recueille les malades, les déficients mentaux ou physiques, les vieillards, etc... Cela est très bien aussi; mais pourquoi faut-il que la collectivité prenne soin des déficients et laisse ses élites à l'abandon?

On nous répondra que les hommes d'élite peuvent prendre soin d'eux-mêmes. D'accord, la plupart le peuvent. Mais on sait que généralement les artistes et les savants ne sont pas des hommes d'affaires. Un professeur d'Université américaine avec qui nous parlions dernièrement, nous citait le cas d'un élève remarquable, d'origine modeste, qui après avoir obtenu bourses et diplômes, n'a pas su les exploiter et est mort dans la misère en laissant des notes d'un intérêt exceptionnel pour la science.

Pourquoi, disait-il, ce gaspillage cet abandon des meilleurs, lorsqu'on trouve si facilement un écho dans le cœur des hommes pour venir en aide aux déficients?

Cette histoire correspond bien à la sentimentalité américaine, mais c'est grâce à "La case de l'oncle Tom" qu'on est arrivé à supprimer l'esclavage.

On nous dit qu'en France, avant la guerre, l'Etat hospitalisait annuellement 25.000 alcooliques.

Ne pourrait-il pas faire un effort supplémentaire et prendre à sa charge *cinquante artistes* par génération dont peut-être quelques-uns apporteraient au pays un prestige et une gloire durable?

Ne pourrait-on pas trouver une formule pour permettre le sauvetage de ces élites?

On nous dit: "L'art officiel n'a jamais produit que des médiocres". Alors, soyons logiques, fermons les Ecoles des Beaux-Arts.

Mais nous croyons sincèrement que ce jugement est injuste; il y a eu des erreurs, certes, mais une nouvelle méthode d'enseignement pourrait corriger cela et produire de véritables artistes capables de renouveler l'art et d'arracher à des trafiquants sans scrupules une suprématie déplorable.

L'ART, L'ÉTAT ET LE PEUPLE

On nous dit, la forme des États modernes doit être démocratique, c'est-à-dire que tout dans l'État doit être conçu et dirigé pour le bénéfice du plus grand nombre. C'est parfait. Mais dans ces conditions, est-il souhaitable que l'art dit "d'avant-garde" devienne "l'art officiel" comme il a tendance à le devenir en ce moment?

Cet art est-il une forme d'expression susceptible d'intéresser "le peuple" au culte de la beauté?

Cet art est-il vraiment un art démocratique, c'est-à-dire correspondant à cette philosophie sociale?

Est-ce bien le public ou certains marchands de tableaux qui demandent à voir figurer cet art dans les musées de l'État?

Déjà depuis longtemps les États démocratiques ou non, ont réuni des collections de chef-d'œuvre de l'art, dans des palais ouverts à tous, afin d'habituer le peuple au spectacle de la beauté.

Certains critiques d'art qui, par ailleurs, en parlant des musées, disent "ces nécropoles", réclamaient ces derniers temps l'entrée de "l'Art abstrait" dans les musées nationaux, sous prétexte que dans un musée il doit y avoir des exemples de toutes les tendances.

Les musées de peinture, à notre avis, sont les collections du peuple. S'ils n'avaient été destinés qu'aux "collectionneurs distingués", on aurait pu laisser toutes ces œuvres où elles étaient et ne pas faire de musées d'État, c'est-à-dire du peuple. Un musée ne doit pas être une foire d'échantillons.

Les musées ont été formés uniquement pour donner au peuple le sentiment de la beauté et aux artistes de grands exemples.

Les Botticelli, les Fra Angelico, les Titien, les Rubens, les Nicolas Poussin, les Le Nain, les Georges de la Tour, etc..., etc., sont des artistes qui "touchent" le peuple. On reconnaît un grand artiste à ce que, tout en faisant l'admiration de l'homme de métier, il "émeut" le profane par la perfection de son œuvre.

Ce sont ces qualités que l'on doit exiger de tous ceux qu'on prétendra faire entrer au Louvre.

Nous ne voyons pas d'inconvénient à ce que l'on fasse un musée séparé "d'art abstrait" qu'on pourrait installer, par exemple, dans une annexe du musée de l'Homme, au Palais de Chaillot, comme un exemple de l'influence africaine sur les Occidentaux. Nous pensons que cet art sera là plus à sa place.

En tous le cas, le public devrait pouvoir être en mesure de donner son approbation ou sa désapprobation en ce qui concerne certaines acquisitions de l'État, car, en somme, c'est finalement lui qui paie.

Le peuple n'a peut-être pas une éducation suffisante pour discerner le faux du vrai chef-d'œuvre, mais il a trop de bon sens pour se laisser influencer par des snobismes auxquels sont sujets les intellectuels.

L'État doit se désintéresser d'un art qui ne s'adresse qu'à des collectionneurs plus ou moins entichés du rare.

L'art de l'État doit être un art qui puisse toucher le peuple, qu'il puisse comprendre.

Et ce que le peuple ne peut pas comprendre, c'est qu'on lui montre des femmes vertes, hydro-piques ou en forme de raies, avec un œil placé sur la joue ou autre part, ou des peintures qui ont l'air d'être faites à la truelle, avec du brun, et qu'on lui fasse croire que c'est cela l'art et que s'il ne comprend pas c'est qu'il n'est qu'un pauvre imbécile. Ne nous étonnons pas si, après cela, il se désintéresse des spéculations intellectuelles et aime mieux aller au bistro.

On nous dira que le peuple non éduqué a tendance à aimer le faux chef-d'œuvre, comme il aime la fausse porcelaine décorée au décalco, et les dessus de table en fausse tapisserie, mais l'État n'est pas obligé d'encourager ce mauvais goût; au contraire il doit par de bons exemples, arriver à l'éduquer et à le développer dans le bon sens. C'est ainsi qu'il remplira sa fonction d'Education Publique; c'est là son rôle et non pas celui de collectionner des raretés.

*
* *

On a fait à l'art d'avant-garde une réputation d'art anti-bourgeois.

Il y a là, une lamentable erreur. L'art "d'avant-garde" n'est anti-bourgeois que dans la mesure où il détruit les conventions établies; c'est uniquement dans ses résultats que cet art est anti-bourgeois, mais il est par contre dans son essence et dans sa conception l'expression la plus évidente du désarroi intellectuel d'une société bourgeoise en décadence; il est, par conséquent un art essentiellement et exclusivement de mentalité bourgeoise.

Cet art hermétique, sorte de rébus intellectuel, ne peut satisfaire qu'une minorité de snobs ou d'intellectuels décadents qui n'ont de place que dans une société bourgeoise hypertrophiée d'intellectualisme, minorité inconcevable dans une société à tendances égalitaires.

A ce sujet, il est intéressant de noter l'évolution produite dans des pays qui, comme la Russie, avaient adopté au début de leur régime une attitude favorable à ces tendances extrémistes.

Si nos derniers renseignements correspondent à la vérité, cet art, qui s'était avéré efficace pendant la période anarchique indispensable au renversement d'un ordre de choses établi, s'est par contre révélé incapable, inutile et inefficace dans la période constructive où se trouvait la Russie de 1941.

En effet, lorsque la Russie nouvelle a voulu donner à l'artiste une place dans la communauté nationale, elle s'est aperçu que cet art abstrait et déshumanisé n'était pas un art pour le peuple.

Ce que le peuple demande, ce ne sont pas des rébus ou des raffinements intellectuels à déchiffrer, mais quelque chose de sain et de simple qu'il puisse comprendre et admirer. Il n'est pas indispensable que ce quelque chose soit un art médiocre; l'homme du peuple est parfaitement capable de sentir la beauté des fresques de Giotto ou de Benozzo Gozzoli par exemple.

Ce qu'il ne peut pas admettre, c'est qu'on lui parle de la grandeur et de la beauté des œuvres d'art et qu'on lui présente comme telles des élucubrations qui heurtent son bon sens, qu'il ne comprend pas, qu'il ne peut pas comprendre et qui de ce fait l'humilient et lui donnent injustement le sentiment d'une infériorité.

Je dis bien, injustement, car cette soi-disant supériorité d'un art hermétique est une mystification et consiste la plupart du temps en une incapacité déguisée de s'exprimer normalement dans une forme claire et compréhensible à tous.

Si certains intellectuels défendent encore par une sorte de sentimentalisme à retardement, ces manifestations d'art-moderne-premier-quart-de-siècle, les responsables de l'État qui ne travaillent pas dans l'abstrait mais dans la réalité, ne peuvent que favoriser le retour d'un art plus humain, capable de donner au peuple le sentiment de la véritable beauté.

IL NOUS FAUT UN ART ALLANT DE L'IMAGE D'EPINAL DU SIMPLE ET NAIF GEORGIN, AU PRÉCIEUX RAFFINEMENT DE LA "VÉNUS SOMMEILLANT" DU GIORGINE.

C'est cet art-là qui apportera aux hommes l'idéal de beauté auquel ils aspirent.

LES MAÎTRES SONT MORTS

«Les maîtres sont morts», disait Delacroix à quelqu'un qui l'avait appelé maître. C'est que Delacroix voyait la peinture à l'échelle du Rubens, et il savait que les hommes du Quattro-Cento à Tiepolo en passant par Raphaël, n'avaient été remplacés par personne. Nous devons reconnaître, hélas! que s'il était sévère, il était juste.

Depuis Delacroix, les choses n'ont pas changé, au contraire; la peinture a perdu sa grandeur.

On ne peut pas dire qu'aujourd'hui la peinture soit morte, mais il faut convenir qu'elle n'est plus ce qu'elle était et qu'elle se meurt.

Et cependant, jamais il n'y a eu autant de peintres et jamais les peintres n'ont cherché avec plus d'ardeur. Il est vrai que cette ardeur, cette recherche sont dirigées et soutenues non par le souci d'égaliser les maîtres, mais par celui de se singulariser, de ne pas ressembler au voisin.

Or, ce souci de singularité, d'individualisme, est de création récente et correspond à cette période d'anarchie morale du romantisme qui a mis le désordre dans l'esprit.

Les peintres des grandes époques n'avaient pas ce souci, ils apprenaient leur métier directement d'un autre peintre. Des contrats d'apprentissage liaient l'élève au maître pour de longues années.

Celui-ci avait donc intérêt à montrer à son élève sa manière de faire, le secret de son art. L'élève continuait le maître, et sa tâche était de faire aussi bien, et non de faire autre chose.

Masaccio continuait Giotto et celui-ci Cimabue; Raphaël le Pérugin, et le Greco – le plus personnel de tous – a fait des œuvres qui se confondent avec celles du Tintoret.

L'art est une longue chaîne et chaque fois que cette chaîne est rompue l'homme tombe dans le primaire, l'incohérence et le grotesque.

Il n'est pas question de défendre par là cette fausse tradition des Meissonnier et des Gérôme, qui ont fait de la peinture une sorte d'illustration de faits-divers ayant perdu de vue la condition essentielle de l'œuvre d'art: la construction de symphonies géométriques. Ils ne s'occupent plus que d'une représentation anecdotique des choses, représentation d'autant plus déficiente qu'elle n'avait

pas à sa disposition le moyen indispensable à l'exécution, ce métier qui, de Van Eyck à Goya, a permis pendant trois siècles aux peintres de tous les pays d'exprimer leur génie particulier par un moyen commun à tous.

Après Delacroix, Manet a fait un dernier effort pour retrouver la vraie peinture, mais, ne connaissant pas ce métier dont nous parlons, ce métier qui permettait la profondeur, il en était réduit à peindre en surface.

La peinture en surface n'a pas de mystère. Or il faut à la grandeur un peu de mystère.

N'ayant pas à leur disposition ce moyen d'expression, les peintres du XIX^e siècle ont dû se résigner à abandonner une tradition impossible et à chercher autre chose.

C'est de cette nécessité que l'impressionnisme est né. Autour de la grande compréhension de Manet s'est formée cette école du prisme qui, négligeant la forme, ne s'est occupée que de la lumière. Il est indéniable que nous avons assisté par là, à un de ces moments pathétiques de la création.

L'impressionnisme marque un de ces instants où l'homme, aux prises avec la difficulté, trouve ou croit avoir trouvé. En tous cas, l'impressionnisme vit toujours et notre époque n'a rien trouvé de mieux.

L'impressionnisme est sans doute une forme nouvelle de l'art – un art en lui-même – mais c'est un art qui ne peut pas tout dire; il lui manque cette force en profondeur de l'art classique.

C'est là le drame de la peinture. D'un côté, un moyen d'expression limité certes, mais à notre portée; de l'autre, l'exemple des chefs-d'œuvre anciens, que les peintres contemplent comme un paradis défendu.

L'impressionnisme n'est qu'un dérivatif à notre impuissance. Pour un vrai peintre, cet art a quelque chose d'instable et de provisoire, comme une ébauche, qui laisse notre esprit insatisfait.

C'est ce vide qu'essayait de combler Cézanne, mais son œuvre – qu'on le veuille ou non – n'est qu'un long essai et un long échec.

C'est néanmoins autour de lui et de son effort qu'est venue se cristalliser toute l'incertitude d'une époque; c'est de lui qu'est sortie cette pléiade de peintres qui, insatisfaite de l'impressionnisme, voulait lui donner une ossature.

Nous devons nous incliner avec respect devant ces inquiets qui ont tant sacrifié à la recherche d'une solution impossible, et nous nous devons de juger leurs œuvres non pas au point de vue pictural pur, mais comme des exemples de la volonté de quelques hommes à retrouver un chemin perdu.

C'est de ce besoin d'ossature manquant à l'impressionnisme qu'est né ce mouvement que l'on est convenu d'appeler cubisme. Le cubisme a été une tentative pour retrouver les disciplines de construction classique, mais, au lieu de la construction, il nous montrait l'échafaudage.

Entre l'impressionnisme et le cubisme il existe une autre école de peintres appelée "Fauve", mais qu'on pourrait nommer plus proprement "individualiste". Vous savez ce que nous en pensons.

Cette autre catégorie d'inquiets dont les représentants, après avoir été reniés et bannis, se partagent aujourd'hui les honneurs de la peinture officielle, n'est que le résultat d'un romantisme égaré, d'une peinture qui se cherche.

Le Fauvisme n'est qu'une réaction de quelques tempéraments contre les fadeurs de l'enseignement officiel, mais ses membres, non plus, n'apportent rien de concret.

Leur art individuel et anarchique tend à détruire cette discipline propre aux époques classiques que le Cubisme prétendait retrouver et sans laquelle rien de durable ne peut être bâti.

Il n'y a pas de progrès possibles si chaque génération détruit ce que l'autre a bâti.

Si l'on veut bien admettre que l'artiste trouve sa vocation dans la contemplation d'une œuvre d'art, ou que la première matière de l'artiste n'est jamais la vie, mais toujours une autre œuvre d'art, tout le problème de la peinture actuelle est posé.

Les Grecs, de qui toute connaissance nous vient, n'ont inventé en six siècles que trois ordres d'architecture, et ces trois ordres découlent normalement les uns des autres jusqu'à pouvoir former un tout. C'est-à-dire qu'il n'y eut jamais rupture mais continuité.

C'est que la vie, pour le monde ancien, ne finissait pas à l'individu: ils voulaient faire du parfait et ils savaient que l'homme ne peut rien faire de parfait s'il n'appuie pas son œuvre sur celles qui l'ont précédée.

*
* *

L'homme n'invente rien: il ajoute, et le grain de sable devient rocher.

*
* *

Dans ces conditions, on se demande si cette exigence de notre époque pour l'originalité à tout prix ne nous a pas conduits à l'impasse où nous nous trouvons.

La critique demande du nouveau, et l'amateur, du rare. Il ne reste au peintre que très peu de place pour s'occuper du beau; nos peintres ne font en somme que satisfaire cette passion de l'amateur pour la collection, ce qui met l'art sur le même plan que la philatélie.

Nous vivons sur un malentendu qui risque, si l'on n'y porte pas remède, d'éloigner l'intérêt du peuple d'une des plus importantes manifestations de l'esprit. D'autre part, laisser cette manifestation de l'esprit dans les mains de n'importe qui, ne peut que l'amener à une complète décadence; et le fait que cette décadence laisse indifférente, ou presque, l'élite, est un signe plus grave et plus important qu'on ne le croit généralement.

Le monde ancien a bâti les cités et les temples.

Le moyen âge a bâti les cathédrales.

La renaissance, les palais.

Toutes ces conceptions dépassent l'individu. L'art de ces époques était un art communautaire.

Notre époque à nous, de Louis-Philippe à nos jours se caractérise par la maison de rapport et le parapluie, symboles de l'individualisme.

Chaque époque a l'art qu'elle mérite.

Cette exaltation de l'individualisme a fait qu'à force de ne regarder qu'en nous-mêmes, à force de nous interroger, on est allé jusqu'au bout de la nuit, jusqu'au subconscient, jusqu'au sommeil de

la raison. – «Le sommeil de la raison produit des monstres», disait Goya.

Le Surréalisme, ce dernier venu, a prétendu fixer nos rêves incohérents alors que c'est le rêve d'un ordre humain qu'il s'agit de fixer.

Si nous voulons retrouver la grandeur, il faudra laisser là cet individualisme et trouver un art qui soit à nous tous. Il nous faudra aussi renoncer à notre orgueil d'inventeurs. La peinture n'a pas besoin d'être inventée; elle existe; il suffit de la reprendre là où elle est restée, à ce début du XIX^e siècle où, avec elle, tant d'autres valeurs humaines ont disparu.

On est tenté de croire que tous ces désordres proviennent surtout de notre incapacité à retrouver ce métier des Van Eyck qui, pendant trois siècles, a fait la gloire de la peinture et qui seul aurait permis la continuité.

Il faut, pour une nouvelle Renaissance, retrouver le Métier, une Mystique et une Communauté de bâtisseurs de cathédrales.

Alors, la grandeur aussi sera retrouvée.

Paris, juin 1945.