

MANUSCRITS ÉLUARD-PICASSO (1911-1915)¹

Giorgio de Chirico

Ce que doit être l'impressionnisme...

Ce que doit être l'impressionnisme. Un édifice, un jardin, une statue, une personne, nous font une *impression*. Il s'agit de reproduire cette impression le plus fidèlement possible.

Plusieurs peintres ont été appelés des impressionnistes qui ne l'étaient pas au fond. Cela n'a aucun but selon moi de tâcher par des moyens techniques (divisionnisme, pointillisme etc...) de donner l'illusion de ce que nous appelons *le vrai*.

Peindre par exemple un paysage ensoleillé en s'efforçant de donner la sensation de la lumière. Pourquoi.

La lumière, je la vois aussi; pour bien qu'elle soit reproduite, je la vois aussi dans la nature et une peinture avec un tel but ne saurait jamais me donner la sensation de quelque chose de nouveau, de quelque chose qu'avant *je ne connaissais pas*. Tandis que les sensations étranges que peut sentir un homme reproduites fidèlement par celui-ci peuvent toujours donner à une personne sensible et intelligente des *joies nouvelles*.

Impressionnisme et sensationnisme...

Impressionnisme et sensationnisme. Ils suivent un chemin excellent ces peintres impressionnistes français que moi je voudrais plutôt appeler des *sensationnistes*. Je crois qu'ils sont beaucoup plus en avant des poètes et des écrivains leurs contemporains. En tout cas dans ce qu'ils font il y a beaucoup plus de nouveau que dans toute la littérature moderne. Maintenant je parle de leurs œuvres en tant que je les compare avec l'impression que me fait la peinture moderne en général.

¹ Giorgio de Chirico's Parisian manuscripts were written during his first stay in the French capital from July 1911 to May 1915. The material includes theoretical texts, poems, prose, an exhibition critique of 1911 and twenty-nine drawings, and constitutes an exceptional testimony of the artist's early theoretical and artistic considerations. Originally organised in two parts, the material was subject to further division through ownership: the first group of texts (and part of the second, up to and including the exhibition critique) was acquired by Paul Éluard who later passed these manuscripts to Picasso; the remainder of the texts was acquired by Jean Paulhan (hence the names by which the manuscripts are known today). The present transcriptions are faithful to the original, including spelling and typographical errors. They do not include de Chirico's poems and texts in prose which were published in the original French in "Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico", n. 7/8, 2008, pp. 424-436. The original Éluard-Picasso manuscripts are conserved at Musée National Picasso, Paris.

Je dois pourtant ajouter que si le chemin qu'ils suivent est bon il est absolument opposé à celui que je suis moi; car je trouve qu'il ne faut jamais oublier qu'un tableau doit toujours être le reflet d'une sensation profonde et que profond veut dire étrange et qu'étrange veut dire peu commun ou tout à fait inconnu. Or quelle est la méthode des procédés des impressionnistes: ils voient quelque chose: un paysage, une figure, une nature-morte; alors ils tâchent en imitant par une certaine technique ce qu'ils voient de donner à qui regarde leur peinture une sensation que ne saurait donner ce qu'ils ont reproduit, vu dans la nature; ainsi Mr. Cézanne en peignant une nature morte, une serviette à grand[s] carreau[x] avec quelques tomates, ou des fruits réussit à nous donner *une sensation* que ne sauraient pas nous donner toutes les natures mortes des musées où les fruits et les légumes sont beaucoup plus *vrais*; dans le sens de la vérité telle que on la comprend généralement, bien entendu. Qu'une telle peinture soit mieux que ce qu'on fait en général, c'est un fait, pourtant dans tout cela il y a malheureusement des limites et aussi si l'on veut être un peu sincère, il faut avouer que dans une telle conception de l'art, le hasard joue souvent, pour ne pas dire toujours, un grand rôle dans ce que fait le peintre.

Dans ma façon de sentir et de travailler, il s'agit d'autre chose. C'est toujours la révélation qui joue le principal rôle. Un tableau se révèle à nous sans que nous voyons rien, et même sans que nous pensions à rien, et il se peut aussi que la vue de *quelque chose* nous révèle un tableau mais dans ce cas le tableau ne sera pas une reproduction fidèle de ce qui a déterminé sa révélation mais il lui ressemblera vaguement comme le visage d'une personne qu'on voit en rêve et cette personne *dans la réalité*. Et dans tout cela la technique n'aura rien à voir, toute la *sensation* sera donnée par la composition des lignes dans le tableau, qui dans ce cas fait toujours l'impression de quelque chose d'*immuable* où il n'y a jamais eu de *hasard*.

G.C.

Sur l'optimisme

[Voir] partout dans les Grecs un esprit d'optimisme pour ce qui regarde la vie est une grosse faute qu'ont toujours commis les penseurs et les savants et qui dérive toujours de cette parcelle de psychologie qu'il faudrait ajouter à leur psychologie pour qu'ils puissent une fois vraiment *comprendre* quelque chose. L'idée qu'un homme ou un peuple se fait de la vie peut toujours être jugée par l'idée qu'il se fait de l'au-delà.

L'homme le plus bêtement pessimiste créera le paradis, le bonheur éternel, l'éternelle béatitude (lisez: *platitude*); ainsi pensèrent les Grecs ainsi pensent les chrétiens. Un homme, au contraire plus intelligemment pessimiste pense au néant pour ce qui regarde l'au-delà, tel fut Buddha, tel fut Schopenhauer. Mais cela n'empêche pas que tant Buddha que les chrétiens, aient été des pessimistes. Quelle sera maintenant la position d'un homme profond à l'égard de toutes ces questions? Elle sera naturellement une position au-delà de toutes les positions, elle commen-

cera plutôt par ne pas être une position. Abstrait, rendu solitaire et éternel dans la sûreté et la joie qu'il éprouve de voir l'univers d'une *autre* façon toujours en quête de nouveaux bonheurs et de nouvelles étrangetés, une idée telle si la vie est bonne ou non, sera pour lui la dernière des idées, car lorsque la vie devient profonde elle cesse d'être bonne ou mauvaise pour cette raison, dont j'ai déjà parlé du sens: les mots *bon* et *mauvais*, ne peuvent être appliqués à la vie que tant que celle-ci est prise d'un point de vue purement humain et communément compréhensible, mais sitôt qu'on sort de ce cercle, la vie devient éternelle et l'éternité n'est ni bonne ni mauvaise, comme le vide n'a ni couleur ni odeur.

Ce n'est qu'après s'être habitué à penser d'une telle façon qu'un homme a le droit de dire: je suis profond. Et alors seulement s'il peut créer sa création aura une grande et éternelle valeur, ajoutée à l'éternité de toutes les autres valeurs. Alors seulement il pourrait devenir poète; il saurait désormais quels échos éveillent ses chants. Hélas, qu'est-ce tout ce que les hommes ont fait et font encore: une poignée de boue qu'un rayon de soleil dessèche, et qu'un souffle de vent disperse.

Une révélation peut naître tout à coup...

Une révélation peut naître tout à coup, quand nous l'attendons le moins, et peut être aussi provoquée par la vue de quelque chose comme un édifice, une rue, un jardin, une place publique etc.

Dans le premier cas elle appartient à un genre de sensations étranges que moi, je n'ai observé que dans un seul homme: Nietzsche.

Lorsque ce dernier parle de la conception de son Zarathustra et qu'il dit: j'ai été *surpris* par Zarathustra, dans ce participe surpris se trouve toute l'énigme de la révélation qui vient soudainement. Lorsque la révélation résulte de la vue d'une disposition de choses, alors l'œuvre qui se présente dans notre pensée est liée d'un lien étroit avec ce qui a provoqué sa naissance; elle lui ressemble aussi, mais d'une façon fort étrange. Comme la ressemblance qu'il y a entre deux frères ou plutôt entre l'image que nous voyons en rêve d'une personne que nous connaissons et cette personne dans la réalité; c'est, et en même temps, ce n'est pas la même personne; il y a comme une légère et mystérieuse transfiguration dans les traits. Je *crois* et avec foi, peut-être que comme la vue en rêve d'une personne est, à certains points de vue, une preuve de sa réalité métaphysique, la révélation est sur les mêmes points la preuve de la réalité métaphysique de certains hasards qui nous arrivent par moments; de la façon, de la disposition dont quelquefois des choses se présentent et réveillent en nous des sensations inconnues de joie et de surprise: les sensations de la révélation.

Paris

Ainsi la religion et la philosophie sont comme deux grands symboles...

Ainsi la religion et la philosophie sont comme deux grands symboles de ce que nous appelons l'univers en général; on croit à la religion, on croit à la philosophie mais on ne croit qu'à ce que ces deux éternels ennemis ont de croûte humaine. Car à leur intime existence on ne pourrait *croire*, la foi est impossible avec l'éternité. Ainsi l'on croit à un arbre, à une montagne parce qu'on le voit, on croit à un homme pour la même raison; toute la croûte du monde est ainsi pour les yeux des humains; c'est que le dogme et la foi est pour les croyants, le raisonnement et la recherche pour le philosophe, mais derrière la croûte on croit et l'on ne croit plus en même temps, il n'y a que la quintessence de la pensée qui puisse y aller dans ce monde, qui sait pourquoi? Peut-être qu'en cela aussi il n'y a aucune *raison*.

Sur la terre. Il y a bien plus d'énigmes dans l'ombre d'un homme qui marche au soleil que dans toutes les religions passées, présentes et futures.

Nietzsche dit très justement...

Nietzsche dit très justement: "On dit d'un homme avec le plus profond respect: 'C'est un caractère!' Oui! S'il étale une logique grossière, une logique qui saute aux yeux des moins clairvoyants! Mais dès qu'il s'agit d'un esprit plus subtil, et plus profond, conséquent à sa manière, la manière supérieure, les spectateurs nient l'existence du caractère."

Cette même réflexion peut être faite sur l'art et sur la peinture aussi. Le tableau profond manquera de toute cette gesticulation de cet idéalisme qui attire les regards de la foule et fait ressortir le nom d'un artiste. Toute face spasmodique, tout mouvement forcé, sera mis de côté. Le calme, la tranquillité, la sérénité même, mais [dans cette sérénité se trouvera résumée comme dans une plainte éternelle tout le *pathos* connu jusqu'à présent; toute la grandeur, tout le sublime que les hommes connurent, leurs espoirs et leurs doutes, leurs joies et leurs souffrances, l'amitié et l'amour, mêleront leur musique; mais puis ce qui fera la vraie valeur d'une telle œuvre d'art ce sera sa nouvelle chanson; car avant tout ceci sera toujours quelque chose de nouveau que l'artiste aura fait sortir du *néant*; quelque chose qui avant *n'existait pas*.

Le Soir d'été

Hier, j'ai vu un tableau de Van Gogh. Un paysage: des bottes de foin, une montagne au fond, un soir chaud et lourd d'été; derrière la montagne la lune apparaît rouge et gigantesque. Les soirs d'été lorsqu'il fait très chaud ont leur poésie qui est une plainte déchirante; dans ce tableau on sent cette

poésie; on la sent aussi dans la musique de *La fille de Roland* de Mr. Rabaud surtout dans l'air: "Mariez Joyeuse avec [l'aide] du Durandal". C'est quelque chose de beau, de terrible et de profond; j'ai remarqué cela aussi dans quelques tableaux de Titien.

Le mauvais goût aussi car cette fausse idée de l'au-delà...

Le mauvais goût aussi car cette fausse idée de l'au delà et de la vie éternelle détruit tout ce que la vie et la mort peuvent avoir de beau. Qu'y a t'il de plus noble, de plus sublime que de sentir la vraie beauté de la mort qui vient comme récompense au penseur fatigué et las des longs chemins qu'il a parcourus pendant le φερόμενον de son existence, qui désire enfin oublier une bonne fois tout ce qu'il a appris. Il y a peu d'hommes qui ont senti la grandeur de la mort, je ne dis pas la profondeur parce qu'il n'y en a pas. Qu'on me permette ici de citer cette poésie du poète italien Pandolfo.

Complétera avec mélancolique grandeur, ce que je viens de dire:

Inno alla morte di Pandolfo Collenuccio

Qual peregrin nel vago errore stanco
 De' lunghi e faticosi suoi viaggi
 Per luoghi aspri e selvaggi,
 Fatto già incurvo per etate e bianco
 Al dolce patrio albergo
 Sospirando s'affretta, in che rimembra
 Le paterne fosse e la sua prima etate
 Di se stesso pietate
 Tenera il prende, e le affannate membra
 Posar desia nel loco ove già nacque
 E il buon viver gli piacque:
 Tal io, ch'è peggior anni ormai vergo
 In sogno, in fumo, in vanitate avvolto
 A te mie preghe volto,
Refugio singular, che pace apporte
Allo umano viaggio, o Sacra morte.

Et la religion avec ses stupides cauchemars d'au-delà a faussé toute la noble beauté qu'on peut concevoir [...].

Pour qu'une œuvre d'art soit vraiment immortelle...

Pour qu'une œuvre d'art soit vraiment immortelle il faut qu'elle sorte complètement des limites de l'humain: le bon sens et la logique y feront défaut. De cette façon elle s'approchera du rêve et aussi de la mentalité enfantine.

Je me rappelle qu'après avoir lu l'œuvre immortelle de Nietzsche *Ainsi parlait Zarathustra* je sentis dans différents passages de ce livre une impression que j'avais déjà éprouvée, étant enfant, quand je lisais un livre italien pour les petits, qui a pour titre *Le aventure di Pinocchio*. Etrange ressemblance qui nous révèle la profondeur de l'œuvre: la naïveté n'y a rien à voir; rien de la grâce naïve de l'artiste primitif: l'œuvre a une étrangeté qui s'approche de l'étrangeté que peut avoir la sensation d'un enfant, mais on sent en même temps [que] celui que la créa le fit sciemment. De même, je crois qu'un tableau pour être vraiment profond doit atteindre ce terrain; Böcklin et Poussin arrivèrent en peinture aux dernières limites; encore un effort et la peinture aura aussi son tableau qui nous porterait *au-delà de tous les tableaux*.

La contemplation de la nature fut ce qui trompa pendant le moyen âge les artistes qui créèrent l'art *gothique*; le même phénomène on peut [le] remarquer chez tous les artistes modernes: poètes, peintres, musiciens. L'œuvre vraiment profonde sera puisée par l'artiste dans les profondeurs les plus reculées de son être; là nulle rumeur de ruisseau, nul chant d'oiseau, nul bruissement de feuillage ne passe; le gothique et le romantisme disparaissent; et à leurs places, apparaissent les dimensions, les lignes, les formes de l'éternité et de l'infini: c'est ce sentiment révélateur qui guide les architectes de la Grèce; c'est le même sentiment qui créa l'architecture romaine; c'est pourquoi je crois que les édifices grecs et romains et tous ceux qui ont été créés d'après leur principe quoique un peu transformé sont ce qu'il y a de plus profond en *art*.

Point de musique

Point de musique. La musique ne peut exprimer la *nec plus ultra* de la sensation. Avec la musique on ne sait jamais de quoi il s'agit, et après tout, après avoir entendu un morceau de musique futile de Beethoven, de Wagner, de Rossini, ou de Monsieur Saint-Saëns, chaque homme a le droit de dire (est même capable de dire) *qu'est-ce que cela veut dire?* Dans le tableau profond au contraire cela est impossible, on doit se taire quand on le pénètre dans toute sa profondeur quand on tourne l'angle de tous ses murs et pas seulement de ces murs. Alors, la lumière et les ombres, les lignes, les angles commencent à parler et la musique se fait aussi entendre, la musique cachée qu'on n'entend pas. Ce que j'écoute ne vaut rien, il n'y a que ce que mes yeux voient ouverts et plus encore fermés.

Dans la musique, il n'y a pas de mystère, voilà pourquoi c'est justement l'art qui plaît le plus [aux] hommes dans lequel ils trouvent toujours plus de *sensations*. Moi, je l'ai senti hier soir ceci;

je l'ai senti d'une manière profonde et silencieuse d'une manière terrible; dois-je nommer une telle chose une vérité, peut-être. Mais de telles vérités ne parlent pas, n'ont pas de voix, encore moins pour chanter; mais elles regardent quelquefois, et à ce regard on est obligé de baisser la tête et de dire: *oui, c'est comme-ça*. Que ce qui en résulte, le tableau par exemple, ait une musique cela arrive toujours, cela est plutôt une nécessité, c'est le destin mystérieux de toute chose d'avoir mille et une âme, mille et un aspect. Moi, je l'ai senti hier au soir: la peinture, la peinture profonde: dans mon tableau: la fin du repas ou la musique de la lumière brisée, cette sensation au-delà de la musique est gravée en lettres de feu. La musique alors reste quelque chose au-delà, quelque chose qu'on prend avant le repas ou après mais qui ne constitue pas en elle-même un repas; c'est une énigme, au fond, à laquelle je ne conseille pas les gens dont la pensée sait sauter à y penser longtemps car malgré sa tiédeur d'après-midi, elle est glacée. Mais quelle joie, grand monde, quelle joie, tu me procures lorsque je la comprends. Est-ce ça la vie? ou bien est-ce son contraire ou bien n'est-ce ni l'un ni l'autre? Cela pourtant me rend heureux, je ne voudrais que cela *fût* autrement bien que qui sait après tout peut-être que cela *est* autrement et peut-être aussi que...

G.C.

Lorsque, après avoir quitté l'Académie de Munich...

Lorsque, après avoir quitté l'Académie de Munich je m'aperçus que la route que je suivais n'était pas celle que je devais suivre, je m'étais engagé dans des chemins tortueux d'abord quelques artistes modernes, dont Max Klinger et Böcklin surtout me captivèrent; je pensais à ces compositions *senties* profondément ayant une *Stimmung* particulière, qu'on apercevrait au milieu de mille autres. Mais je compris de nouveau que ce n'était pas cela. Je lisais; un passage d'Homère me captive – Ulysse dans l'île de Calypso – quelques vues et le tableau se présente devant moi alors on a la sensation d'avoir enfin trouvé quelque chose; ou bien en lisant Arioste, Roger, ce type de chevalier errant se repose sous un arbre, il s'endort, le cheval broute l'herbe autour de lui; tout est solitaire et silencieux, on s'attendrait à voir passer un dragon dans les airs; la scène me captive, je me figure le chevalier, le cheval, le paysage tout d'un coup, c'est presque une révélation, mais cela ne me suffit pas encore; est-ce que Mantegna, Dürer, Böcklin, Thoma ou Max Klinger n'auraient pas aussi pu peindre un tel tableau? C'est quelque chose de nouveau qu'il faut.

C'est alors qu'au cours d'un voyage que je fis à Rome en Octobre après avoir lu les ouvrages de Frédéric Nietzsche, je m'aperçus qu'il y a une foule de choses étranges, inconnues, solitaires, qui peuvent être traduites en peinture; j'y réfléchis longtemps. Alors j'ai commencé à avoir les premières révélations. Je dessinais moins, j'avais même un peu oublié, mais chaque fois que je le faisais c'était poussé par une nécessité. Je compris alors certaines sensations vagues que je ne m'expliquais pas avant. Le langage qu'ont quelquefois les choses en ce monde; les saisons de l'année et les heures du jour. Les époques de l'histoire aussi. La préhistoire, les révolutions de la pensée à travers les âges, les époques

classiques, le moyen-âge, les temps modernes, tout me parut plus étrange et plus lointain. Il n'y avait plus de *sujets* dans mon imagination, mes compositions n'avaient aucun *sens* et surtout aucun *sens commun*, elles sont calmes. Mais chaque fois que je les regarde j'éprouve exactement ce que j'ai éprouvé au moment de leur conception, ce qui est la preuve la plus irréfutable de leur valeur profonde.

C'est une grande sensibilité qu'il faut surtout. Se représenter tout dans le monde comme des énigmes, non seulement les grandes questions qu'on s'est toujours posé, pourquoi le monde a-t-il été créé, pourquoi nous naissons, nous vivons et nous mourrons, car peut-être après tout comme je l'ai déjà dit il n'y a aucune raison en cela. Mais comprendre l'énigme de certaines choses qui sont considérées en général comme insignifiantes. Sentir le mystère de certains phénomènes des sentiments, des caractères d'un peuple, arriver au point de se figurer même les génies créateurs comme des choses, des choses fort curieuses que nous retournons de tous les côtés. Vivre dans le monde comme dans un immense musée d'étrangeté, plein de jouets curieux, bariolés, qui changent d'aspect, que quelquefois comme des petits enfants nous cassons pour voir comment ils étaient faits dedans et déçus, nous nous apercevons qu'ils étaient vides. Le lien invisible qui unit un peuple avec ses créations. Ainsi pourquoi les maisons en France ont telle architecture et non telle autre; on a beau citer l'histoire; les raisons qui ont contribué à ceci, à cela, on décrit mais on n'explique rien pour l'éternelle raison qu'il n'y a rien à expliquer et pourtant l'énigme reste toujours.

Ces *lucarnes* sur les toits des maisons à Paris me font toujours une étrange impression; moi, je crois qu'il y a une force inconnue qui a poussé les architectes à faire ces *lucarnes*, à les *sentir*. Moi je vois un lien entre la lucarne et le pantalon rouge du soldat français, et ces types de la révolution et mille autres choses aussi que je ne m'explique pas, et cela pour tous les peuples, pour toutes les époques, pour tous les pays. J'ai parlé de toutes ces choses étranges pour indiquer à quel point d'intelligence et de sensibilité doit arriver un artiste pour concevoir un tableau comme je l'entends, moi.

Ce qu'il faut surtout c'est débarrasser l'art de tout ce que y contient de connu jusqu'à présent, tout sujet, toute idée toute pensée, tout symbole doit être mis de côté. Si j'accepte encore quelque chose de Max Klinger ce n'est pas comme penseur, comme symboliste ou comme savant; c'est parce qu'il a *inventé* quelque chose qui n'existait pas avant; on voit cela par fragments, d'ici de-là; seulement il n'a pas assez de force en lui pour *comprendre* un *recoin* de son âme; le plus profond, le plus mystérieux celui qu'il considère comme le plus vrai après tout, et de ne voir que dans ce coin qu'à travers les lentilles de ce coin. Avoir le courage de *renoncer* à tout le reste. Voilà ce que sera l'artiste de l'avenir; quelqu'un qui renonce tous les jours à quelque chose; dont la *personnalité* devient tous les jours plus pure et plus innocente. Car même sans suivre les traces d'un autre, tant qu'on subit une influence directe de quelque chose qu'un autre *sait aussi*, de quelque chose qu'on pourrait lire dans un livre ou rencontrer dans un musée, on n'est pas un artiste créateur comme je l'entends moi. Et surtout ce qu'il faut, c'est une grande certitude de soi-même; *il faut* que la révélation que nous avons eue d'une œuvre d'art, que la conception d'un tableau représente telle chose qui n'a pas de sens par elle-même, qui n'a pas de sujet qui du point de vue de la logique humaine *ne veut rien*

dire du tout il faut, je dis qu'une telle révélation ou conception comme vous voulez soit tellement forte en nous, qu'elle nous procure une telle joie ou une telle douleur, que nous soyons obligés de peindre, poussés par une force plus grande [que] celle qui pousse l'affamé à mordre comme une bête le morceau de pain qui lui tombe sous la main.

Voilà ce que devra être la peinture de l'avenir. Que plusieurs hommes en ce monde puissent peindre d'une telle façon, cela est impossible. Mais il viendra peut-être un temps où l'on ne prendra en considération que les œuvres peintes dans les conditions que je viens de décrire. Et ici il faut que j'explique quelque chose. J'ai dit que de tels hommes ne pourront pas être nombreux. Mais je crois qu'ils pourraient toujours être plus nombreux de ce qu'ils sont à présent. Car il y en a, moi j'en ai connus de ceux qui sont doués d'une grande sensibilité, qui peuvent sentir des choses inconnues, auxquels la vue d'une personne ou d'une chose ne fait pas l'impression *qu'elle fait en général*. De tels hommes s'ils étaient mieux guidés, s'ils pouvaient renoncer, savoir à quoi ils devraient renoncer, et surtout partager, séparer, ne pas confondre une sensation qui nous est particulière, que nous savons qu'un autre ne pourrait pas sentir avec une sensation que nous avons par reflet, d'un homme, d'une œuvre ou d'une époque, n'importe; qui nous plaît peut-être quelquefois mais qui ne réussit jamais à nous donner ce frisson glacé, cette joie solitaire et profonde de la révélation; de la composition conçue comme telle, étrange, insensée, où nous voyons tout un monde que personne ne connaît, dont nous sommes peut-être les seuls habitants. Moi aussi, je ne suis pas arrivé tout d'un coup à concevoir un tableau de cette façon. Le bonheur de premier plan, voilà en quoi consiste l'énigme de l'esprit français. Et à part cela, je crois que toutes ces sensations, ces voix, ces formes qui n'ont pas un sens bien déterminé, ont toujours existé.

Pendant un clair après-midi d'hiver je me trouvai dans la cour du palais de Versailles. Tout était calme et silencieux. Tout me regardait d'un regard étrange et interrogateur. Je vis alors que chaque angle du palais, chaque colonne, chaque fenêtre avait une âme qui était un énigme. Je regardai autour de moi les héros de pierre, immobiles sous le ciel clair, sous les rayons froids du soleil d'hiver qui luit *sans amour* comme les chansons profondes. Un oiseau chantait dans une cage suspendue à une fenêtre. Je sentis alors tout le mystère qui pousse les hommes à créer certaines choses. Et les créations me parurent encore plus mystérieuses que les créateurs. On a beau expliquer scientifiquement certaines choses, on n'arrive à rien. Moi, j'avais trouvé le palais tel que je me le figurais. J'avais un pressentiment qu'il *devait* être comme cela, qu'il ne *pouvait pas être* autrement. Un lien invisible lie les choses entre elles, il me semblait en ce moment d'avoir déjà vu ce palais. Ou que ce palais avait déjà existé une fois, quelque part, et ces fenêtres rondes; pourquoi sont-elles une énigme? Pourquoi faut-il qu'elles soient *françaises*? Qu'elles ne puissent être que cela? Elles ont une étrange expression ?

Quelque chose de terriblement superficiel comme le sourire d'un enfant qui ne sait pas *pourquoi* il sourit. Puis encore quelque chose de féroce; comme une poitrine percée par une épée; quelque chose aussi comme la blessure produit par une épée. Et plus que jamais je sentis alors que tout cela était là *fatalement* mais sans *raison* et ne contenait *aucun sens*.

Rien comme l'énigme de l'Arcade créée par les romains, de tout ce qui peut être romain. Une rue; un arc: le soleil a une autre expression lorsqu'il baigne de lumière un mur romain, il y a quelque chose en cela de plus mystérieusement plaintif que dans l'architecture française. De moins féroce aussi; l'Arcade *romaine* est une fatalité; elle a une voix qui parle en énigmes pleines d'une poésie étrangement romaine, d'ombres sur des vieux murs et une musique curieuse, profondément bleue comme ces vers d'Horace: quelque chose de l'après-midi au bord de la mer.

Ibis Liburnis inter alta navium
Amice, propugnacula
Paratus omne Cæsaris periculum
Subire, Mæcenas, tuo?
Quid nos, quibus te vita si superstitis
Jucunda, si contra, gravis?

Le silence du bonheur (Stendhal).

Le silence et la mélancolie d'un bonheur nouveau (autoritratto).

DEUXIÈME PARTIE. LE SENTIMENT DE LA PRÉHISTOIRE

J'écris cette seconde partie pour me faire pardonner par les esprits profonds la première. Et c'est par cette seconde partie que les dits esprits comprendront peut-être ce que je veux.

Le problème de ce qu'un artiste...

Le problème de ce qu'un artiste doit faire devient de plus en plus inquiétant. Rien n'est assez profond, rien n'est assez pur. Tout ce qui a rassasié jusqu'à présent les peintres *nous* semble jeu d'enfants; c'est pourquoi *nous* jetons nos regards derrière les murs et cherchons *quelque chose de nouveau*. Est-ce un rêve, est-ce une vision? Autrefois les artistes aimaient rêver: leur âme édulcorée s'endormait au clair de lune, à la plainte d'une flûte, près d'une femme au sein parfumé. Maintenant tout cela *n'est plus*. Des visions hantent pourtant nos esprits: elles sont rivées à des bases éternelles. Sur les places carrées les ombres s'allongent dans leur énigme mathématique; derrière les murs les tours insensées apparaissent couvertes de petits drapeaux aux mille couleurs, et partout c'est l'infini et partout c'est le mystère. Une seule chose reste immuable comme si ses racines s'étaient figées dans les entrailles de l'éternité: c'est notre volonté d'artistes-créateurs. Regretterons-nous les *autres choses*? Jamais. Notre joie n'en est que plus grande. Travaillons.

G. C. Paris, 15 juin 1913

Dans un temple en ruine la statue mutilé d'un dieu...

Dans un temple en ruine la statue mutilé d'un dieu a parlé une langue mystérieuse. Cette vision vient toujours à moi avec une sensation de froid comme si un souffle hiémal s'étant avoyé [?] d'un pays lointain et inconnu m'avait touché. L'heure? C'est l'heure glacée de l'aurore d'un jour clair, vers la fin du printemps. Alors que la profondeur encore glauque de la voûte céleste donne la vertige à celui qui y plonge le regard; il tressaillit et se sent attiré par l'abîme comme si le ciel était sous lui; ainsi frémit le nocher penché sur la proue dorée du céleste lorsqu'il fixe l'abîme céruléen du flot déchiré. C'est l'heure qui a déjà été. Alors comme l'homme qui de la lumière du jour se trouve dans l'ombre d'un temple et d'abord n'aperçoit pas la statue blanchissante, puis peu à peu la forme se révèle à lui toujours plus pure, ainsi le sentiment de l'artiste primitif renaît en moi. Le premier qui sculpta un dieu; le premier qui voulut *créer* un dieu. Et je pense alors si l'idée de se figurer un dieu à face humaine ainsi que la conçurent les Grecs en art ne serait un prétexte éternel pour découvrir bien des fontaines de sensations nouvelles.

Les artistes du moyen-âge ne réussirent jamais à exprimer ce sentiment. Cette primitivité, ce frisson sacré de l'artiste qui touche une pierre ou un fragment de bois, qui le polit, le palpe, le caresse avec le sentiment sacré que l'esprit d'un dieu y habite. Sûrement qu'ils sont rares les peintres et les sculpteurs modernes qui créent en frissonnant de cette joie. Et pourtant je ne puis concevoir autrement une œuvre d'art. Il faut que la pensée se détache tellement de tout ce qu'on appelle la logique et le sens, qu'elle s'éloigne tellement de toutes les entraves humaines, de sorte que les *choses* lui apparaissent sous un aspect nouveau comme illuminées par une constellation brillante pour la première fois.

[...] de la préhistoire est en moi tendu comme une corde vibrante qui serait en même temps celle d'un arc pour lancer un dard vers les profondeurs céroléennes et d'une cithare pour éveiller un chant nouveau et inconnu.

...penitus lucere cavernam

mirantur, dein effosso proceras sepulcro
membra viri magno percussi vulnere pectus

Si dans la première lueur de l'aube on peut sentir le frisson de la mort mêlé à celui de l'éternité cette sensation se recule au fond tout au fond des temps et plus d'un drap et d'un voile tombent devant elle. L'horreur moyennâgeuse de la mort disparaît, et avec elle la crainte du moment. Une nuit, à Paris, j'entendis dans le silence opprimant de la ville endormie retentir les coups d'un marteau sur des planches. Il me sembla que quelque part un homme veillait pour fabriquer un cercueil. Peu après un chien hurla dans la nuit. Je ne pensais pas, mais j'eus la sensation étrange qu'en ce moment de funestes constellations devaient se mouvoir sur une couche inconnue.

Une autre nuit une cloche lointaine venait de sonner le douzième coup lorsque la rumeur d'une eau coulant dans un seau me fit frissonner sur ma couche. Dans le grand silence ce bruit me parut éternel comme les coups du marteau que j'avais déjà entendus. Cette fois pourtant la sensation était plus belle et de suite une figure se présenta devant moi; une figure portant l'expression de *ce qui est toujours*. Encore une fois mon esprit tournait en arrière.

Tum Fauni similis circum pallescere coelum
et languere simul tenebras et sidera pastor
cernit...

Le jour va naître. C'est l'heure de l'énigme. C'est l'heure aussi de la préhistoire. Le chant en rêve, le chant révélateur dans le dernier songe matutinal du vaticinateur endormi au plinthe de la colonne sacrée près du simulacre froid et blanc d'un dieu.

Une des sensations les plus étranges et le plus profondes que nous ait laissée la préhistoire est la sensation du présage. Elle existera toujours. C'est comme une preuve éternelle du non-sens de l'univers. Le premier homme devait voir des présages partout, il devait frissonner à chaque pas qu'il faisait.

Le vent fait bruire le feuillage du chêne: c'est la voix d'un dieu qui se fait entendre; et le vaticinateur frémissant tend l'oreille, la face tournée vers la terre.

En pensant à ces temples consacrés à des divinités marines et élevés le long des côtes arides de la Grèce et de l'Asie Mineure, j'ai souvent imaginé des vaticinateurs attentifs à la plainte du flot se retirant le soir de la terre adamique: je les ai imaginés serrés la tête et le corps dans leur chlamyde, attendant l'oracle mystérieux et révélateur. Ainsi aussi j'imaginai une fois l'Ephésien méditant dans la première lueur de l'aube sous les péristyles du temple de l'Artémis aux cent mamelles.

Et je pense encore à l'énigme du cheval dans le sens du dieu marin: je me figurai une fois dans l'obscurité d'un temple s'élevant au bord de la mer le coursier parlant et vaticinateur que le dieu glauque donna au roi d'Argo: je l'ai imaginé taillé dans un marbre candide et pur comme un diamant, accroupi comme un sphinx sur les jarrets postérieures et portant dans les yeux et le mouvement du cou blanc toute l'énigme et toute l'infinie nostalgie des flots.

Quel est le frémissement qu'éprouvait l'évate mystique s'approchant par un soir d'orage, au chêne sacré?

A Rome le sens du présage a quelque chose de plus vaste. Une sensation de grandeur infinie et lointaine la même sensation que le constructeur romain fixa dans le sentiment de l'arcade reflet du spasme d'infini que la couche céleste produit quelquefois sur l'homme.

Souvent le présage y était terrible comme l'hurllement d'un dieu qui meurt. Des nuages noirs devaient s'approcher jusque sur les tours de la ville. Un tel moment a été merveilleusement exprimé par Shakespeare dans la tragédie de *César*, lorsqu'il parle de l'apparition soudaine et terrible du lion à la sentinelle romaine.

Plus lointain et plus beau est le chant du poète italien:

Sed taciti durare boves tacitosque per omnes
pergere terribilem fugientes pone bubulcum.

Le premier arateur veut tracer les limites de la Cité. Les pâtres errants raillent l'homme qui insiste. Le son acéré ouvre un sillon large; mais la terre seulement pour tracer une limite est arable. Et soudain comme un coup de foudre dans un ciel clair l'oiseau olympien apparaît dans l'éther. Il fixe longuement ses yeux sur le travail de l'homme. Les ailes tendues sous la pluie d'or du soleil, il regarde la charrue qui limite, puis disparaît au fond des abîmes célestes.

Hic ample sub sole datis immobilis alis
Forma aquilæ visa est opus observare diu, mox
defixis illuc oculis se mergere cœlo.

Quelques rares artistes modernes, parmi lesquels les cubistes se sont délivrés du stupide gothicisme de l'impressionnisme français et cherchent un art à la fois plus solide et plus spirituel: un art *plus roman*. Leur développement est le contraire de celui des architectes du moyen-âge. Tant mieux.

***Une exposition à Florence de quelques œuvres de Andrea del Castagno.
Florence, le 25 mai MCMXI***

A Florence au commencement du XV^e siècle, le naturalisme de Donatello venait de réveiller l'art toscan du profond rêve mystique où l'avaient plongé les compositions ascétiques de Giotto et de ses imitateurs. Les visions naïves et les lugubres cauchemars de la pensée profondément chrétienne étaient ainsi à jamais éloignés. Les saints se meuvent maintenant plus librement dans les tableaux et dans les fresques; leurs regards, devenus moins extatiques, se tournent vers la terre, et vers les objets qui les entourent. Plus de cieux étrangement bleus et profonds; plus de paysages solitaires et mélancoliques qui semblent se recueillir dans l'attente de quelque miracle.

Les horizons deviennent moins vagues; de belles et solides constructions profilent leurs arcades et leurs frontons ensoleillés derrière les vierges et les martyrs. Voilà la voie que suivaient les premiers artistes de la Renaissance florentine. L'étude de la réalité fut commencée dans la peinture par Masaccio qui, l'on peut dire, réalisa avec les couleurs ce que Donatello réalisa avec le marbre et le bronze. Un des artistes les plus intéressants de cette époque est sûrement Andrea del Castagno dont la vie, ainsi que les œuvres, méritent d'être connues.

Type étrange que ce peintre florentin, au regard mauvais et mélancolique, à la face anguleuse. Il était violent et naïf, tout aussi habile à manier le fusain et le pinceau, que le poignard et la massue. Sa vie, qu'un meurtre a éternellement entachée de sang, a quelque chose de brutal et de triste. Né dans les dix premières années du XV^e siècle, dans une maisonnette dite "il Castagno", du village de "Mugello", petite localité près de Florence, il était encore enfant lorsque son père mourut. Quelques années plus tard il entra au service d'un oncle dont il faisait pâître les moutons et les chèvres, dans les ravins et sur les collines boisées de la Toscane. Ainsi il ne connut jamais les douces joies et le profond sentiment de la famille, qui forment et ennoblissent l'âme d'un homme.

Toujours seul avec son chien, au milieu de ses troupeaux, violent et soupçonneux, il se battait souvent à coups de pierre avec les vauriens qu'il rencontrait sur son chemin, et il devenait ainsi, en grandissant, un homme robuste et brutal.

Or il arriva une fois, pendant une chaude journée d'orage, qu'une naïve vision d'art vint le distraire de la vie rude et obscure qu'il menait: ayant été surpris par une averse, pendant qu'il gardait ses troupeaux, il chercha un abri près d'une maisonnette cachée entre des cyprès et des vignes et là, dans une chambre nue et à peine illuminée, il vit un homme qui peignait avec amour un tabernacle. Le pâtre, à cette vue, fut tellement impressionné qu'il resta longtemps les yeux fixés sur le peintre et, de ce jour, il commença à tracer sur les pierres et les murs des figures d'hommes et d'animaux. Les

paysans observaient curieusement la manie du jeune Andrea et un gentilhomme florentin, Bernardetto de' Medici, l'ayant remarqué le fit venir à Florence où, dit-on, le père de Mugello commença ses études dans l'atelier de Masaccio. Son talent ne tarda pas à être connu.

Un biographe nous a rapporté l'impression de violence que laissent les mouvements de ses figures, l'expression terrible des têtes d'hommes et de femmes qu'il peignait. Une de ses premières œuvres fut une fresque dans l'église de San Miniato a Monte: elle représentait St. Miniato et St. Cresci quittant leur père et leur mère.

Dans le monastère de San Benedetto se trouvaient aussi beaucoup de peintures d'Andrea, détruites pendant les guerres civiles.

Dans le premier cloître du monastère des Monaci degli Angeli, en face de la porte principale, on peut encore admirer son magnifique tableau du *Crucifié*.

Quelques unes des meilleures œuvres de Castagno se trouvent maintenant réunies à Florence, dans une vaste salle appartenant au bâtiment de l'église de Ste. Apollonie. Sauf une Cène, peinte sur toile, ce sont pour la plupart des fresques. On y voit d'abord quelques figures d'hommes illustres florentins qu'il peint dans le palais de Pandolfo Pandolfini à Legnaia, près de Florence. Les figures sont de grandeur naturelle, simplement peintes, d'un dessin dur et ferme; la couleur prédominante est un rouge foncé. Les têtes des différents personnages sont très expressives et quelques unes ont cette *expression terrible* dont parle son biographe. Tel est par exemple cette figure de Pippo Spano, qui semble un portrait de Castagno peint par lui-même: solidement campé sur ses longues jambes entourées de fer, le guerrier serre de ses deux mains une longue épée recourbée et à deux tranchants. Entourée de cheveux bouclés, la tête est un peu inclinée à gauche, les yeux hagards et fixes trahissent le travail douloureux de la pensée; c'est l'image la plus vivante du Florentin d'alors: toujours préoccupé par les guerres, les complots et les meurtres, constamment armé, l'oreille aux aguets, inquiet et soupçonneux.

L'empreinte que ces tempêtes de l'âme ont laissée sur son visage a été fidèlement et naïvement reproduite par le peintre.

Près de la figure de Pippo Spano se trouve celle de Farinata degli Uberti, le chef des Gibelins de Florence qu'il sauva en 1260, alors que ses compagnons voulaient la détruire pour se venger des Guelfes:

DOMINUS FARINATA DE UBERTIS
SUE PATRIÆ LIBERATOR

dit une inscription latine au dessous.

Tout près, la figure d'un ténararque: le personnage tient un bâton de commandement dans sa main droite; un grand manteau blanc est jeté sur son armure, la tête un peu tournée à gauche, comme s'il écoutait parler quelqu'un.

A côté l'on voit une étrange figure de vierge guerrière, aux longues tresses blondes. De la main

droite elle se tient appuyée sur une lance, tandis que de la main gauche elle relève d'un geste plein de grâce un manteau aux longs plis qui couvre sa cuirasse.

Cette figure est suivie par celle de Dante vêtu d'un manteau de pourpre; il tient la divine Comédie; la main gauche est tendue, comme s'il était en train d'expliquer, quelque passage obscur de son œuvre, sans doute. Dans la même position se trouve un portrait de Pétrarque drapé d'un grand manteau rouge qui lui couvre aussi la tête en forme de capuchon. Tout près, Boccace, vêtu de blanc, montre un livre qu'il serre contre sa poitrine.

Mais la peinture qui frappe le plus, c'est sa "Cène", dont la composition diffère beaucoup des autres Cènes, bien plus célèbres. Toute la toile a une certaine saveur de classicisme et est loin d'être mystique: dans une grande salle ornée de marbres verts et roses, aux deux côtés de laquelle sont accroupis deux sphynx, les douze apôtres sont assis, avec le Christ au milieu, à une longue table couverte d'un drap blanc; tous ont un air calme et pensif; on dirait une réunion de philosophes grecs discutant sur les énigmes de la vie et de l'univers. Par deux fenêtres, situées à gauche, la lumière pénètre égale et douce. L'apôtre St. Thomas, la tête relevée et le poing appuyé sous le menton, regarde en haut et semble en proie à un grand doute. Judas, assis de l'autre côté de la table, les cheveux noirs comme de l'ébène et le teint jaune de bile, semble un mauvais génie, menaçant cette douce et calme réunion.

Une autre fresque étrange et originale est la *Pietà*, composition très simple, mais pleine de douleur et de tristesse. On n'y voit pas la Vierge comme dans toutes les autres *Pietà*s. Castagno a peint un Christ pâle les yeux fermés, paraissant plutôt évanoui que mort.

Deux anges, le soutenant par les bras, le couchent doucement dans un tombeau orné de sculptures.

Castagno, nous raconte son biographe, était très jaloux d'un peintre alors célèbre à Florence: Domenico da Venezia, appelé en Toscane pour sa nouvelle manière de peindre à l'huile. Il peignit dans la Sacrestie de Santa Maria di Loreto, avec Piero della Francesca, quelques figures d'une rare beauté qui l'avaient fait connaître à Florence. Castagno feignit d'avoir de l'amitié pour Domenico et celui-ci, simple et bon, le prit en affection. Domenico chantait en s'accompagnant sur le luth et par les claires nuits de lune les deux peintres vaguaient dans les rues silencieuses de la ville et souvent exécutaient des sérénades sous les fenêtres de leurs *donne*. Puis Domenico finit par lui révéler son secret touchant la manière de peindre à l'huile.

Mais Castagno voyant que ce collègue entravait sa renommée le haïssait de plus en plus et l'idée du meurtre commença à se fixer dans sa pensée. Un soir d'été, comme c'était leur habitude, les deux artistes travaillaient ensemble, puis, comme la nuit était belle, Domenico prit son luth et invita son ami à sortir. Mais Castagno refusa, disant qu'il avait à finir quelques dessins et Domenico sortit seul.

Andrea l'observa de sa fenêtre et aussitôt qu'il le vit à une certaine distance, il se masqua, s'arma d'une lourde massue garnie de balles et de plomb, courut se cacher derrière un mur et lorsque le malheureux Domenico revint tranquillement il bondit sur lui et, lui portant quelques coups

terribles, il lui enfonça l'estomac, brisa le luth, puis, comme si rien ne s'était passé, il rentra chez lui et reprit son travail interrompu. Des gens, attirés par les cris du blessé appelèrent Andrea qui feignit d'être très affligé du malheur de son ami et le tenant dans ses bras il s'exclamait en pleurant: "Hélas mon frère! Hélas mon frère," jusqu'à ce que le malheureux peintre eût rendu le dernier soupir. On n'eût jamais cru à un meurtre si, avant de mourir, Castagno ne s'en était accusé auprès de son confesseur.

En 1478, quand la famille des Pazzi et autres conjurés eurent tué dans l'église de Santa Maria del Fiore Julien des Medicis et grièvement blessé son frère Lorenzo, la Signoria décida que tous les conjurés fussent, comme traîtres, peints sur la façade du palais du Podestà; et cette fresque, ayant été proposée à Castagno, il l'accepta avec enthousiasme et l'exécuta très bien avec tous les portraits des traîtres, pendus par les pieds, en d'étranges positions et, dès lors, on le surnomma Andrea degli Impiccati (des Pendus).

Lorsque, à la fin de l'année 1478, Castagno mourut, et qu'on connut le meurtre dont il s'était rendu coupable, on l'ensevelit après lui avoir fait des funérailles dignes d'un criminel, dans l'église de Santa Maria Novella où était aussi le tombeau de sa victime, le malheureux Domenico da Venezia. Sur la pierre de sa sépulture on grava cette épitaphe:

Castaneo Andrea mensura incognita nulla
Atque color nullus, linea fuit.

Invidia exarsit, fuitque proclivis ad iram,
Domitium hinc Venetum sustulit insidiis
Domitium illustrem pictura. Turpat acutum
Sic sæpe ingenium vis inimica mali.

MANUSCRITS PAULHAN¹

Méditations d'un peintre

Que pourrait être la peinture de l'avenir

Quel sera le but de la peinture de l'avenir? La même que celui de la poésie, de la musique et de la philosophie. Donner des sensations qu'on ne connaissait pas avant. Dépouiller l'art de tout ce qu'il pourrait encore contenir de routine, de règle, de tendance à un sujet, à une synthèse esthétique; supprimer complètement l'homme comme point de repère, comme moyen pour exprimer un symbole, une sensation ou une pensée: se libérer une bonne fois de ce qui entrave toujours la sculpture: l'anthropomorphisme. Voir tout, même l'homme, en tant que *chose*. C'est la méthode nietzschéenne. Appliquée en peinture, elle pourrait donner des résultats extraordinaires. C'est ce que je tâche de prouver avec mes tableaux.

Lorsque Nietzsche parle du plaisir qu'il trouve à lire Stendhal, ou à écouter la musique de *Carmen*, on sent, si on est psychologue, ce qu'il entendait par là: ce n'est plus un livre, ce n'est plus un morceau de musique; c'est une *chose* qui donne une sensation; on pèse, on juge cette sensation, on la compare à d'autres plus connues et on la choisit car on la trouve plus nouvelle.

Une œuvre d'art vraiment immortelle ne peut naître que par révélation. C'est peut-être Schopenhauer celui qui a le mieux défini et aussi, pourquoi pas, expliqué un tel moment, lorsqu'il dit dans ses *Parerga und Paralipomena*: "Pour avoir des idées originales, extraordinaires, peut-être même immortelles, il suffit de s'isoler si absolument du monde et des choses pendant quelques instants que les objets et les événements les plus ordinaires nous apparaissent comme complètement nouveaux et inconnus, ce qui révèle leur véritable essence". Maintenant, au lieu de la naissance d'idées *originales, extraordinaires, immortelles*, figurez-vous la naissance dans la pensée d'un artiste d'une œuvre d'art, peinture ou sculpture, et vous aurez le principe de la révélation en peinture.

A propos de toutes ces questions, je dirai maintenant comment j'eus la révélation d'un tableau que j'exposai cette année au Salon d'Automne et qui porte le titre: *L'Énigme d'un après-midi d'automne*. Par un clair après-midi d'automne j'étais assis sur un banc au milieu de la Piazza Santa Croce à Florence. Certes ce n'était pas la première fois que je voyais cette place. Je venais de sortir d'une longue et douloureuse maladie intestinale et me trouvais dans un état de sensibilité presque morbide. La nature entière, jusqu'au marbre des édifices et des fontaines, me semblait en

¹ The Paulhan manuscripts include poems and texts in prose which were published in the original French in "Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico", n. 7/8, 2008, pp. 424-436 (available on the Foundation's website: www.fondazionede chirico.org).

convalescence. Au milieu de la place s'élève une statue représentant le Dante drapé dans un long manteau, serrant son œuvre contre son corps, inclinant vers le sol sa tête pensive couronnée de lauriers. La statue est en marbre blanc; mais le temps lui a donné une teinte grise, très agréable à la vue. Le soleil automnal, tiède et sans amour, éclairait la statue ainsi que la façade du temple. J'eus alors l'impression étrange que je voyais toutes les choses pour la première fois. Et la composition de mon tableau me vint à l'esprit; et chaque fois que je regarde cette peinture je revis ce moment: le moment pourtant est une énigme pour moi, car il est inexplicable. J'aime appeler aussi l'œuvre qui en résulte une énigme.

La musique ne peut exprimer le *nec plus ultra* de la sensation. Avec la musique on ne sait jamais de quoi il s'agit. Après avoir entendu n'importe quelle musique chaque homme a le droit de dire, est capable de dire: qu'est-ce que cela signifie? Pour un tableau profond, au contraire, cela serait impossible: on doit se taire quand on pénètre dans toute sa profondeur. Alors la lumière est les ombres, les lignes, les angles, tous les mystères du volume commencent à parler.

La révélation d'une œuvre d'art (peinture ou sculpture) peut naître tout à coup, quand on s'y attend le moins et peut être aussi provoquée par la vue de quelque chose. Dans le premier cas elle appartient à un genre de sensations rares et étranges que parmi les hommes modernes, moi, je n'ai observé que dans un seul, Nietzsche. Parmi les anciens, peut-être (je dis peut-être car je doute quelque-fois) que Phidias en concevant la forme plastique d'une Pallas Athénée, et Raphaël en peignant le ciel et le temple de son *Mariage de la Vierge*, qui est à la Pinacothèque de Brera, à Milan, eurent cette sensation. Lorsque Nietzsche parle de la conception de son Zarathoustra et qu'il dit: "J'ai été *surpris* par Zarathoustra," dans le participe *surpris* se trouve toute l'énigme de la révélation qui vient tout à coup.

Lorsque la révélation résulte de la vue d'une disposition de choses, alors l'œuvre qui en résulte dans notre pensée est liée d'un lien étroit avec la disposition qu'a provoquée sa naissance; elle lui ressemble, mais d'une façon étrange: comme la ressemblance qu'il y a entre deux frères, ou plutôt entre l'image d'une personne que nous voyons en rêve et la figure de cette personne dans la réalité; c'est et en même temps ce n'est pas la même personne: il y a comme une légère transfiguration dans les traits. Je crois que comme la vue en rêve d'une personne est à certains points de vue une preuve de sa réalité métaphysique, la révélation d'une œuvre d'art est aux mêmes points de vue la preuve de la réalité métaphysique de certains hasards qui nous arrivent parfois, de la façon, de la disposition avec laquelle *quelque chose* se présente à notre vue et provoque en nous l'imagination d'une œuvre d'art; imagination qui éveille dans notre âme la surprise quelquefois, la méditation souvent, la joie de créer toujours.

Georgio de Chirico