

CHARLES ESTIENNE

L'ART ABSTRAIT
est-il un Académisme?

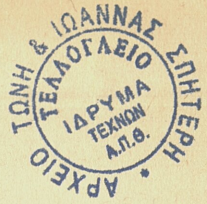
LE COLLECTION
LE CAVALIER D'ÉPÉE

ÉDITIONS DE BEAUNE

5, RUE DE BEAUNE

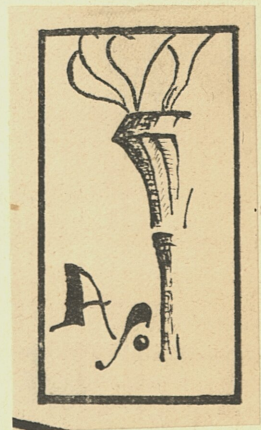
ΗΚΗ
ΠΑΡΥΜΑΤΟΣ
Α.Π.Θ.
ΠΗΤΕΡΗ

Π 6 B



L'ART ABSTRAIT
est-il un Académisme ?

ΕΘΝΟΤΕΧΝΙΚΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....



Η Α 478

CET OUVRAGE, PREMIER DE LA COLLECTION
"LE CAVALIER D'ÉPÉE" A ÉTÉ TIRÉ A 3.000
EXEMPLAIRES DONT 50 SUR PAPIER LANA
A LA FORME, NUMÉROTÉS DE 1 A 50,
CONTENANT UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE
DE MARIE RAYMOND, CES 50 EXEMPLAIRES
CONSTITUANT PROPREMENT L'ÉDITION
ORIGINALE.

N
6490
.E87
1950
c.L

AT

02700/EST

CHARLES ESTIENNE

L'ART ABSTRAIT

est-il un Académisme?

LE COLLECTION
LE CAVALIER D'ÉPÉE

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....00395

ÉDITIONS DE BEAUNE
5, RUE DE BEAUNE, PARIS

0640008639

*A la mémoire de
Wilhelm Uhde.*

L'Art abstrait est en danger... ce n'est pas dire qu'aucun danger extérieur le menace... bien au contraire : il a maintenant pignon sur rue, il a son Salon, ses galeries, il est la grande vedette d'une revue toute entière ; outre les critiques qui le défendent spécialement et sont donc considérés par beaucoup, à tort ou à raison, comme ses spécialistes (ce qui ne veut pas dire, je l'espère, ses fonctionnaires), il intéresse, préoccupe ou inquiète les autres critiques ; des peintres abstraits importants tiennent d'honorables places dans les comités de salons non-abstraites ; enfin, cette forme d'art commence même à faire trembler, commercialement, les collectionneurs et les galeries les plus sûres de son contraire ; et puisque désormais il est acquis que « le but essentiel de l'histoire de l'art depuis un siècle » c'est « la marche à l'abstraction », pourquoi n'en tiendrait-on pas école ? C'est dès à présent chose faite, et un atelier d'art abstrait vient de s'ouvrir rue de la Grande Chaumière, dans le quartier par excellence des académies de peinture et de sculpture.

Ce n'est pas à dire, non plus, que les dangers d'académisme qui me paraissent menacer aujourd'hui l'art abstrait en tant que tel, découlent uniquement de l'existence d'une académie — pardon, d'un atelier — où tout serait mis en œuvre, dans un esprit communautaire, pour accélérer et préciser l'étrange marche à

l'étoile signalée plus haut... Ce n'est pas à dire non plus qu'on doive arborer une antipathie de principe à l'égard d'un lieu humain où un jeune peintre, à en fréquenter d'autres, dont ses aînés, pourrait sinon apprendre du moins découvrir les conditions techniques qui favoriseraient l'efficacité sur le plan humain universel, du geste humain le plus dangereusement solitaire qui soit — du geste de la création esthétique. Mais c'est alors que commence, et si j'ose dire, se dévoile l'équivoque. Si largement conçu que soit le fonctionnement d'un atelier d'art abstrait, deux données, deux axiomes sont hors de discussion pour les fondateurs de cet atelier :

1° Hors de l'art abstrait, point de salut ;

2° Qui dit atelier, met l'accent sur les moyens techniques d'un art : il y a donc une technique abstraite, et l'on peut, sinon l'enseigner, du moins « renseigner » sur elle... ce qui en somme — et l'on verra plus loin que je ne sollicite pas insidieusement les textes — met l'accent sur le mécanisme d'un art plutôt que sur sa poétique.

Or il me souvient d'avoir posé la question préjudicielle suivante, lors de l'ouverture du-dit atelier, aux jeunes artistes de l'assistance : « Etes-vous des artisans ou des poètes ? Si oui au premier point de l'alternative, vous subordonnez immédiatement votre art (au mieux) à d'autres fins que lui-même... C'est-à-dire : l'homme qui est en vous et que cet art exprime, vous le faites dépendant, par exemple, de l'architecte ; préoccupation fort honorable et sans doute nullement négligeable à l'heure qu'il est, mais alors vous ne faites plus que de l'art appliqué, et c'est relever à tout prendre, du goût seulement, et risquer de ne réussir au mieux que de bonnes décorations... Et sans doute certains ne peuvent-ils s'en tirer qu'en exécutant non même pas des décors de théâtre, mais de bons décors abstraits, où le choc physique, le choc matériel donné par une œuvre de grand format permet de laisser de côté, et pour compte, les gênants problèmes intérieurs ; enfin de s'en tirer, honorablement ou brillamment, par les moyens exté-

rieurs, qui sont alors, il faut bien le dire et sans jeu de mots, les problèmes superficiels. Et si oui donc au premier terme de la question, vous n'êtes pas des poètes, vos œuvres ne sont pas des poèmes... La remarque ne trahit pas des complexes de littérateur ou la nostalgie d'un contenu littéraire, elle vise simplement à rappeler cette évidence sans doute obscure, que l'œuvre plastique n'est pas bornée à ses moyens — si certains, bien déterminés, lui sont indispensables — mais que c'est elle qui les détermine et les fonde, et que dans l'acte de la création esthétique c'est le sentiment qui crée la forme, et non pas la forme, le sentiment... En outre, vous êtes de bien suspects abstraits, car vous doutez fondamentalement du lyrisme spécifique de l'œuvre plastique ; car vous regardez continuellement vers tout ce qui peut la fonder et la justifier de l'extérieur. En bref, et qu'on le veuille ou non, dans tout art ainsi parti du dehors, et tourné vers le dehors, et qu'il soit abstrait (apparemment) ou figuratif, l'on découvre le même refus et la même étrange honte de l'émotion humaine individuelle, base de tout art, et à plus forte raison de l'art abstrait. Réalistes socialistes à visage découvert ou abstraits honteux, ils sont la même race ; du moins les premiers — un Fougerson par exemple ou un Taslitzky — ne se camouflent-ils pas...

Mais si oui au second point de l'alternative : oui, mon œuvre sera un poème — non pas au sens extérieur, comme des fragments douteux de mes rêveries, fussent-ils non figuratifs, et avec des souvenirs de lacs et de bleus à la Lamartine, mais au sens strict d'une œuvre accordée rigoureusement, économiquement même à son irremplaçable son intérieur... alors, je vous le demande, moi qui dois me faire ici l'avocat du diable, peut-on apprendre, peut-on vous apprendre à faire des poèmes ? N'est-ce pas vous plutôt — paradoxal renversement ! — qui apprendrez à vos professeurs et maîtres, ou se disant tels, à en faire ? Michaux, Char ou même Breton ont-ils jamais ouvert des écoles de poésie, ou ont-ils jamais prétendu professer — serait-ce au

sens le plus haut de ce terme —, ne fût-ce qu'une certaine technique ou que certains moyens de la poésie ? Si Breton et les surréalistes ont pu indiquer à certains moments certains moyens de pister et piéger la poésie, — l'hypnagogie par exemple —, c'était pour en adopter rapidement d'autres; et l'automatisme, moyen surréaliste par excellence, n'a jamais existé que comme signe de la dévorante liberté qui fait feu de tout bois pour atteindre son but : la création de l'homme par soi-même au cœur le plus nu de l'œuvre créée.

Il y a bien une technique picturale : cette base matérielle, je veux dire cet apprentissage du matériau, du matériel de l'œuvre, cet ensemble de procédés techniques, cette franche et saine sûreté d'exécution que possédaient si admirablement les peintres anciens, et qui s'enseignait simplement et sans équivoque de maître à élève, de patron à apprenti... Ainsi procédèrent sans doute les fresquistes romans, et les primitifs flamands, et Vinci, et Rubens... Mais je le crains, dans cet atelier comme dans les autres, nul n'enseigne et n'enseignera à un jeune peintre à préparer sa toile, à choisir ses couleurs, à peindre à l'huile sans que le tableau ne s'embue ou ne se fendille, à peindre à la fresque sans que celle-ci, faute d'une recette matérielle des plus élémentaires, ne tombe en petits morceaux en cours même d'exécution...

On rétorquera qu'il y a une technique plus spécifiquement picturale, dont l'apprentissage peut « écourter les premiers temps de tâtonnement et d'exploration » ; et on cite à cet égard l'enseignement d'un André Lhote, qui aurait fait gagner du temps à maint jeune peintre... Je veux bien, compte tenu de l'existence, à mon avis purement métaphorique d'une « grammaire » ou d'une « syntaxe » picturales — qu'il puisse être utile à un jeune peintre de se livrer pendant quelque temps, sous la direction d'un maître éprouvé, à la décortication de la dite syntaxe... Mais j'attends qu'on me signale quoi ou qui d'important est sorti de pareils exercices. Les meilleurs, les seuls maîtres sont des maîtres spirituels. Ainsi furent Gustave Moreau et de nos jours Bissière.

Figuratif tout cela, et périmé, dira-t-on. Voyez plutôt le Bauhaus de Kandinsky et de Klee. Or de l'expérience du Bauhaus il ressort ceci : 1° une influence positive sur l'architecture et les arts appliqués; 2° une influence spirituelle qui semble bien avoir passé par dessus la tête des élèves directs, dont aucun, je m'en excuse, n'a compté ou ne compte parmi les grands artistes d'aujourd'hui. J'en suis à me demander si ce n'est pas aujourd'hui que nous atteint — nous qui ne les avons pas connus — l'enseignement ou plutôt la présence de Kandinsky et de Klee au Bauhaus. Il y a aujourd'hui, en Occident et en Amérique, assez de misérables suiveurs et démarqueurs de ces deux incomparables « médiums », pour qu'on ait le droit de parler ainsi. Si on veut forger à tout prix un art d'imposteurs pieux et appliqués, qu'on le dise.

Car si je suis en défiance agressive contre tout cela, c'est que je sais que consciemment, et même parfois avec la pire bonne volonté, tout sera mis en œuvre pour mettre en défiance le jeune peintre contre sa liberté. Je dis « sera » mais je pourrais aussi bien employer l'indicatif présent et le passé, car l'art abstrait actuel est écrasé sous tout le poids déjà d'une tradition et d'une histoire, dont l'imposition à un jeune peintre le chargera de toutes les commodités et de toutes les chaînes de l'académisme.

Tout artiste digne de ce nom est en révolte permanente contre son propre style (1); la part la plus exaltante mais aussi la plus ingrate de son effort consiste à empêcher la codification, serait-ce par lui-même, de son propre style. Que dire alors d'une codification venue de l'extérieur sous couleur d'enseignement, ou si l'on en vient à l'hypocrisie des nuances, sous couleur de « renseignement » ? Et qui pis est, d'une codification doublement arbitraire, et en elle-même et dans le choix des éléments codifiés ?

(1) « Le lyrisme est le développement d'une protestation. » A. Breton et P. Eluard, « Notes sur la Poésie », G. L. M., 1936).

Les éléments de base du nouveau code plastique, les voici : C'est la forme géométrique et la couleur dite pure — pure, c'est-à-dire pure de vitamines, impersonnelle au maximum, le plus dégagée possible des vibrations parasites de la modulation et de la matière. Bref, une esthétique picturale du plan coupé et de l'aplat.

Esthétique contre laquelle je n'ai aucun préjugé de principe, quand elle est l'esthétique personnelle, et pour mieux dire encore, la pratique personnelle de tel peintre, répondant chez lui à une nécessité intérieure, voire à une angoisse, à des complexes profonds et obscurs dont il se délivre en les mettant au jour, en les fixant dans une forme précise et pour lui parfaite, qui est l'ordre et le style, et la solution tant de l'homme que de l'artiste. Et l'on comprend aussi (si on ne l'admet) qu'un artiste authentique qui s'est reconnu dans une certaine forme soit tenté de la conseiller à d'autres, avec tout le poids et la conviction de l'expérience vécue. Mais le cas est grave, et inadmissible, de qui fait cela pour n'avoir pas à faire plus, — et très grossièrement parlant, sauf à être Mondrian ou Malevitch, il est plus facile de copier un carré que de copier une femme nue, car bien sûr un carré est plus abstrait qu'une femme nue... Tout au moins dans un tableau, ou dans le raisonnement qui va de la femme nue au carré, et si encore on ne s'est pas contenté de copier le dit carré, de l'extrapoler, de le transporter un peu trop simplement de la peinture d'un tel, d'un livre de géométrie, d'une façade, d'une vitre ou d'une fenêtre, dans son propre tableau. Et en 1950, il y a bien du carré et du cercle et du triangle dans l'air, pire que cela, et surtout plus ennuyeux, il y en a bien plus encore *sous la vue, dans le monde extérieur*, et pour commencer dans une bonne partie des innombrables tableaux et sculptures proclamés abstraits que les peintres abstraits jeunes ou vieux, sérieux ou non, sont amenés à voir quotidiennement.

Et le tout ne fait pas un style ni même une mode, mais quelque chose de plus grave : une nouvelle routine, une nouvelle usure de l'œil et de l'esprit, bref un nouvel objet, le *nouvel Objet extérieur*. Et que ce nouvel, perfide et grossier objet extérieur n'existe peut-être que pour les peintres, fussent-ils abstraits, n'ôte absolument rien au fait que cet objet existe désormais en tant qu'Objet, en tant que modèle extérieur et pour commencer dans les académies et les cercles où l'on se pique de professer l'art abstrait le plus pur d'équivoque.

Extérieur il l'est en effet cet Objet, doublement et de la manière la plus hypocrite : d'abord parce qu'il prolifère sous les yeux du peintre — et il serait tout de même renversant qu'une forme géométrique vue, aperçue, découverte dans le monde extérieur, n'en fit pas partie au même titre qu'un bouquet de fleurs, le profil d'une femme, un pan de ciel ou un tuyau de poêle... Ensuite parce qu'il est, la plupart du temps, extérieur à la sensibilité du peintre, si celui-ci a la naïveté d'admettre que c'est ça le style de l'époque. Or le style de l'époque est à la fois ce qu'on voit, et l'espèce de norme et de règle que l'époque impose du dehors. Le style, disait Sérusier, est l'ensemble des formes préférées. Préférées par l'artiste, venues de lui, découvertes par lui, on veut bien... Mais préférées par l'époque, ce résidu des formes préférées par les autobus, les aérodromes, les secrétaires de salons abstraits, les maisons Le Corbusier et les professeurs de Sorbonne passés sans coup férir de Léonard à l'abstraction, non, sans blague... C'est tout de même trop simple.

Le premier point à fixer, le voici : par-dessus le public-public, qui croit toujours qu'on se fout de lui, il y a déjà un autre public : les spécialistes de l'Abstraction, pontifes ou prophètes, déjà vieux (ou jeunes...) de la vieille... Qu'à tous ces gens pour qui la peinture ne pousse que sur de la peinture, pour qui tout se suit logiquement, du Cézannisme au Fauvisme, au Cubisme et à l'Abstraction, l'on offre un Salon où ils ne trouveront plus leur Objet familier, leur Objet où doivent se trouver

marqués les récents progrès de l'Abstraction sur la Figuration ; et surtout, que cet Objet leur apparaisse méconnaissable, que l'aventure reprenne en avant, à sa façon, et sans respecter les règles, ils crieront au scandale... Exactement comme le public bourgeois criait dans « la glorieuse salle cubiste des Indépendants de 1912. Ce public qui criait à la mystification, poursuit Breton, devait obscurément se sentir frustré. C'était comme si on l'eût privé en effet de la sécurité de sa propre démarche, de la satisfaction de tout repos, vraiment indigente pour peu qu'on y réfléchisse, qu'il goûte à la reproduction fidèle de ce qui lui est familier » (1).

Oui, voilà où nous en sommes. Et il n'y a aucun progrès, si tant est qu'il y en ait en matière d'esthétique, à enregistrer avec satisfaction le nombreux public défilant aujourd'hui aux tourniquets de l'art abstrait. Aucun progrès mais exactement le contraire, une sclérose, une solidification monstrueuse, et une *nouvelle crise de l'Objet*. Le nouvel Objet, c'est lui : l'ennuyeux, le mortel décor abstrait qu'on veut codifier et imposer en guise d'art. Il est urgent de recommencer contre lui cette insurrection, comme dit Breton, que Kandinsky commença au début de ce siècle, lorsqu'il trouva un autre Objet interposé entre lui et sa peinture.

Et ce n'est pas qu'il faille revenir au Réalisme naturaliste : nous n'en avons jamais été plus loin. Mais enfin, qu'on fasse sauter ces palissades ridicules, prissentelles la forme de kilomètres de cimaises, qui empêchent l'homme d'aller jusqu'au bout. Alors — seulement alors — on aura le droit de refaire pour son propre compte, mais en sens inverse, le geste si humain et si tragique de Malevitch laissant son « carré noir sur fond blanc » comme dernière trace avant le désert de la Non-Objectivité ; et de cet étrange et aveugle nuit blanche animée par « la seule sensibilité », on pourra remonter vers les premiers signes, vers les prémisses plastiques

(1) A. Breton. *Genèse et perspectives artistiques du Surréalisme* (1941).

d'un monde nouveau... Tandis qu'avec la veulerie tactique actuelle, accueillante à tout prurit de non-figuration, on risque de voir un jour plastronner à de futures Réalités Nouvelles quelque Waroquier ou Chapelain-Midy touché de la grâce, et devenu abstrait — de figure — sans avoir rien perdu d'un répugnant dramatisme ou classicisme de surface.



On m'arrêtera sans doute à ce point de ma démonstration en disant qu'il n'est pas honnête d'utiliser comme preuve ce qui n'est avancé qu'à titre d'hypothèse plus ou moins humoristique. Or, et je le regrette, le cas existe déjà, au sein de l'art abstrait considéré en tant que mouvement organisé, de ces pompiers imposteurs qui sont les plus farouches défenseurs de la pureté de la Cause. Tel qui tranche aujourd'hui de tout aux Réalités Nouvelles, exposait encore en 1932 des tableaux du type le plus obscènement figuratif et expressionniste. Obscène, non pas tant par les sujets — des scènes de lupanar et de tauromachie — que par ce qui s'y étale d'impardonnable soumission au sujet. Rien là-dedans, je vous le jure, de cette hauteur et de cette dignité sacrales qui font le prix de l'art d'un Lautrec. Et le tout en 1932, dans un livre édité en 1933. 1933 : l'année même où Kandinsky s'installe définitivement à Paris, chassé des Bauhaus de Dessau et de Berlin.

Tel autre, dont une profession de foi ronflante et une reproduction figurent dans le Cahier 1950 des Réalités Nouvelles, peignait encore, en 41-42-43, des « Daphnis et Chloé » et des filles nues du plus bas et du plus sot érotisme (il en peint encore, paraît-il). Documents visibles dans une monographie — mais oui — de la collection « Les Maîtres de Demain », avec une étude fort sérieuse et du ton le plus haut d'un éminent poète catholique contemporain. De tel autre, encore, les convictions abstraites paraissent bizarrement accrochées, qui céderaient place le cas échéant, et pour des raisons politi-

ques d'un type dialectique bien connu, à des avatars carrément figuratifs, reconnaissait-il récemment, de façon quasi publique... Cette franchise est peut-être sympathique, mais enfin, il y a contradiction évidente entre cette position actuelle et le fait d'écrire en 1944 (Cahiers des Amis de l'Art », n° 11, « Pour ou contre l'art abstrait ») : « N'est pas abstrait qui veut. C'est une discipline étrangement complexe et rigoureuse qui engage tout l'être jusqu'en ses moindres épanchements de la vie quotidienne... » Rigoureuse, totalement engagée en elle-même, une préoccupation qu'on est prêt à abandonner à la première pression extérieure ? Allons donc!

Des cas semblables, on en trouverait certainement bien d'autres, en cherchant un peu. Mais je n'ai aucun goût particulier pour l'Inquisition, et il me paraît des plus déprimant de constater soit l'absence pure et simple, soit la dégradation plus ou moins avancée de l'exigence spirituelle irréductible qui doit présider à la création esthétique. Je n'ai donc pris que des exemples types, et peut-être me croira-t-on si je déclare les citer sans aucune joie, et sans haine non plus. Sans haine, mais avec le sentiment qu'il y a tout de même, pour ceux qui donnent des leçons, des limites à ne pas dépasser, et un minimum d'hygiène intellectuelle à exiger d'eux-mêmes.

Car ils sont d'une exigence inlassable en ce qui concerne les autres... La pureté de l'art, l'intégrité de la doctrine, l'unité de la tendance, ils les défendent avec une intransigeance qui serait comique s'ils n'étaient pas, eux et leurs œuvres, si ennuyeux et même si dangereux — bien que dans le genre barbe et pontife — dangereux pour les innocents qui croient devoir les écouter. Eux qui sont de détestables peintres, ou ont à peine commencé d'être des peintres, mais ont rapidement préféré l'idéologie à l'art — ils n'ont pas de mots assez durs ni assez méprisants pour tout ce qui n'est pas de la tendance...

Certes, nul plus que moi n'a fait de réserve sur les avatars perpétuels de Picasso ; je vois bien certaines limites de l'art de Miro ; j'aime trop Chagall pour ne

pas préférer fanatiquement en lui son versant le plus fort et le plus fou à son côté romance ; la perfection artisanale de Braque ne m'en impose pas complètement ; et mon goût pour Picabia m'a empêché de le suivre en certaines manifestations dont l'esprit me semblait quelque peu absent... Mais enfin, quand on n'est pas — ou si vous voulez, quand on n'est encore, et quelle bonne mesure ! ni Picasso, ni Miro, ni Chagall, ni Braque, ni Picabia, on n'est pas autorisé, sauf par inconscience, ou pour se ridiculiser, à traiter comme rien toutes ces aventures qui ont eu, ou qui ont encore leur poids et leur mesure, leur acquit d'expérience humaine et plastique.

... En général, les accusations les plus douces sont celles de décadence, de pourriture expressionniste, et surtout, grief capital, qui revient souvent, d'impressionnisme et de romantisme. Il y a évidemment une bête noire privilégiée : le surréalisme...

Les reproches de romantisme et d'impressionnisme valent d'être examinés avec précision. Techniquement, ils sont en relation directe avec l'usage exclusif de la teinte plate et de la forme géométrique rigoureusement définie et déterminée. Spirituellement, ils signifient ce sentiment, ou plutôt cette décision que l'art abstrait, installé désormais dans l'universel, repousse comme un péché ou comme une maladie honteuse toute trace, toute manifestation de l'individuel et du singulier.

On a déjà reconnu ici des théories relativement anciennes, je veux dire : déjà historiques, le Néo-plasticisme de Mondrian et le « Style » de Van Doesburg. Si je dis « théories anciennes », ce n'est pas pour ôter quoi que ce soit à l'émouvante et magnifique aventure picturale de Mondrian... Mais pour signaler seulement que l'idéologie néo-plasticienne eut *dans le passé* une existence et un rôle parfaitement valables : d'abord pour Mondrian, qui en eut besoin pour gravir les échelons successifs de son œuvre, ensuite — en dehors de la peinture — dans la naissance et le développement de toute une architecture non moins valable. Mais à quel point l'art de Mondrian lui-même, fidèle à son destin de grand

art, a oublié ultérieurement les appuis idéologiques qui lui étaient indispensables à une certaine époque, je n'en veux pour preuve que les derniers Mondrian, — la série des Boogie-Woogie — dont la liberté rythmique et colorée signifie et publie d'assez étonnantes noces de l'individuel et de l'universel, et sont de ce fait considérés par les gens de la secte, comme une régression et une défaillance...

Ainsi Mondrian lui-même est devenu récemment suspect. Qu'on n'attende d'ailleurs pas de moi une défense de ce que j'appellerais le bas-romantisme en peinture, et singulièrement en peinture abstraite, une apologie de ce qui n'est que la contre-façon hâtive et grossièrement matérielle de cette liberté d'expression qui ne saurait en aucun cas se confondre avec le barbouillage, la projection de taches d'encre et de couleurs cuisinées ensuite, les trois ou quatre coups de torchon ou de brosse ou de fusain visant au signe et aboutissant au linge sale ; pas davantage, sur un plan plus élevé, voire honorable, la défense à tout prix, sous couleur de liberté d'expression, de ce jeu souvent plein de verve et d'intelligence entre le cubisme, l'abstraction et l'expressionnisme, de cet alliage savoureusement malin de Miro et de Klee ou de Kandinsky, qui devra cependant opter un jour ou l'autre ou pour les éclairages du dehors ou pour la seule lumière de la peinture.

Ce que par contre il faut défendre jusqu'au sang — je dis : sang, en me référant à la tache de sang intellectuelle déjà signalée par Lautréamont, — ce que j'entends défendre à tout prix, et d'abord en tant que moi, avec l'individualisme le plus direct et le plus agressif, c'est « le droit de l'artiste », comme on dit, le droit de l'homme artiste de s'exprimer en tant que soi, comme si tout commençait alors à son œuvre, et le monde d'abord ; et en balançant au diable tout ce qui fut, est et sera, d'histoire, de culture, de style conseillé et de tendance reconnue... Le droit de s'exprimer librement, mais à condition — conditionnement le plus impitoyable — d'aller jusqu'au bout et au fond sans tricher sur

la fin ni les moyens ; je m'explique : en n'utilisant que des moyens adéquats à la fin, et si la fin vraie et le but inavoué sont figuratifs, comment les moyens plastiques seraient-ils abstraits sans se mettre à pourrir ?

Et sans doute m'attend-on à ce virage pour me dire : « Précisément ! Voilà pourquoi nous considérons comme douteux des peintres pour qui vous êtes, romantiquement, un peu trop indulgent. Ainsi Tal-Coat... » Ici je dois dire à l'ami Degand que je n'aime guère la façon dont il fait à Tal-Coat, à propos de Masson, une querelle de tendance qui se termine, en fait, en jugement de moralité. Les Masson actuels, écrit Degand, sont « quelque chose comme du Tal-Coat dernière manière, mais où le peintre aurait eu scrupule à ne pas supprimer, du monde extérieur, tous les détails identifiables, du Tal-Coat qui s'avouerait tel qu'il est. En d'autres termes, du Tal-Coat avant l'escamotage du contexte. » Voilà ! Si ce n'est pas une querelle de principe — je ne dis pas de mots — je veux être pendu... Le fâcheux, c'est qu'entre un Masson et un Tal-Coat du même prétendu type, il y a la même différence qu'entre le zéro et l'existence, entre la mauvaise peinture et — je ne dis pas la bonne — mais la peinture tout court, qui a le droit de courir son risque, mort y compris, à condition, et c'est le cas de Tal-Coat, qu'elle le fasse en tant que peinture, par des moyens de peinture. Un tableau, après tout, c'est tout de même et avant tout le choix entre la mauvaise et la bonne peinture. Et d'autre part, si Tal-Coat n'est pas abstrait, il est du moins bien plus que non-figuratif... A moins que ce « non » qu'il dit aux « apparences visibles du monde visible » ne soit plus désormais l'un des signes premiers de l'Abstraction, mais le symptôme le plus pernicieux de l'esprit figuratif... J'en fais juge Degand.

Revenons au Romantisme et à l'Impressionisme, car dans l'esprit et la bouche des mécaniciens de l'art abstrait, les deux accusations sont liées. D'une façon aussi vague qu'arbitraire d'ailleurs : ils ne s'entendent pas très bien eux-mêmes sur ce qu'ils qualifient d'impres-

sionnisme. Si l'on entend par là — et ici c'est le pied de la lettre qui est honnête — la division optique de la couleur, je ne vois pas qu'il y ait aucune trace d'impressionnisme chez ceux que l'on appelle en jargon d'école « les non-figuratifs » de la couleur pure, Lapicque par exemple, ou même Singier ou Manessier. Et passons, alors... Monet est bien désormais dans l'histoire, ce très grand peintre mal connu, et plus libre peut-être, plus insaisissable que Renoir, (qui engendra Maillol). Si l'on entend, par Impressionisme, « atmosphérisme », alors Turner et Delacroix sont impressionnistes, avec quelque chose de plus à l'intérieur. Mais l'accusation devient plus vague et porte en l'air... Si l'on entend enfin, par ce grief, l'attention portée à ses impressions personnelles tant d'homme que de peintre, alors ça ne va plus, car tout le monde est impressionniste, et il est impossible de rattacher à un mouvement pictural très précisément défini et situé, des peintres qui décident que leur monde intérieur existe souverainement, ce qui n'a plus grand chose à voir avec l'Impressionisme proprement dit, et en est même exactement le contraire.

Voilà pourquoi le reproche est pesamment primaire et équivoque. A ce jeu scolastique du sic et non, du figuratif et du non-figuratif, on risque de ne rien comprendre à des cas authentiques mais libres comme celui de Lapicque, parce qu'on ne peut les classer dans le fichier. De toute évidence, il y a en même temps chez Lapicque, et l'image très libre du monde extérieur, et une pointe très acérée d'abstraction pure, au sens le plus vif de ce dernier terme. Alors Lapicque, oui, mais quel dommage, quelle faiblesse son impressionisme... En réalité, Lapicque me semble être le cas type, évidemment gênant et paradoxal, surgissant de « cette faculté en apparence nouvelle qui permet à l'homme de toucher, sous la peau de la Nature, son essence, son contenu » (1).

Qui parle ainsi (Kandinsky) de « la Nature », est à

(1) Kandinsky. *Cahiers d'Art*, 1931, numéros 7-8.

juste raison profondément suspect de romantisme... Et nous voici, je crois, en plein nœud de la question. Ou l'on croit que l'art pousse toujours sur l'art, comme le champignon sur le champignon et la culture sur la culture. Ou l'on croit que cette conception de l'art, que ce sentiment de l'art sont — depuis guère longtemps peut-être — archaïques, périmés, et sentent leur Byzance et leur Alexandrie d'une lieue (Malraux est l'un de ces Byzantins, mais tragique et de haut style, et c'est Malraux, et Dubuffet est un autre Byzantin, dans le genre faux marchand de vin seulement). Si donc on ne croit plus à Byzance, et que par surcroît l'on découvre, l'on commence à découvrir que la chance du nouveau demi-siècle est cette découverte inouïe qu'il y a peut-être à nouveau, — comme aux grandes époques, Magdalénienne Egéenne, ou de la Tène — quelque chose à faire avec la nature, et non pas seulement un compte à régler, mais un pacte à conclure, et en tout cas, au degré le plus humble et le plus magnifique, une espèce de ressemblance entre l'Homme et la Nature, alors certes, on est romantique : « Avec le temps, écrivait Kandinsky en 1931, on démontrera à coup sûr nettement que l'art Abstrait n'exclut pas la liaison avec la nature, mais qu'au contraire cette liaison est plus grande et plus intime que ce ne fut le cas dans les derniers temps ». (1).

En tout cas les rapports de l'Homme au Monde, du microcosme au macrocosme, s'en trouvent bouleversés, et s'il se découvre peu de signes encore — mais ils sont là déjà — de ce bouleversement —, la position est plus honorable, plus rigoureuse, esthétiquement plus riche, et intellectuellement plus honnête, que la froide et sèche scholastique qui se réduit à faire du rationalisme, simple moyen, une fin, et se contente en guise de nourriture spirituelle d'un maigre mythe du travail collectif, de l'œuvre en commun, où « à chacun incombera une part de responsabilité dans les réussites comme dans les échecs du mouvement »... Oui, c'est bien cela, le mou-

(1) Kandinsky, article déjà cité des *Cahiers d'Art*.

vement, la tendance comme parti politique, une esthétique de gang où ce qui compte pour rien c'est l'unité intérieure, et pour tout, l'unité tactique, l'unité extérieure. Merci.

Quand au mythe du travail collectif, lié à celui de l'époque, parlons-en. Au vrai, c'est une solution de paresse, qui dispense de s'interroger à fond soi-même. Ne vous fatiguez pas, semble-t-on dire. Faites comme nous (un certain art abstrait), donnez votre blanc seing à l'époque, puisqu'elle s'exprime par vous. Ce que vous appelez votre liberté est le dernier repaire du romantisme et de l'obscurantisme.



A ces fanatiques de la tendance, doit-on alors rappeler quelques témoignages de ceux qui furent les héros de l'une des plus périlleuses aventures esthétiques des temps modernes ? « L'appartenance à une école, la chasse à la tendance, la prétention de vouloir à tout prix trouver dans une œuvre des règles et certains moyens d'expressions particuliers à une époque, ne peuvent que nous égarer, aboutir à l'incompréhension, à l'obscurantisme, et enfin, nous réduire au silence.

Aveugle vis-à-vis de la forme, reconnue ou non, doit être l'artiste, comme il doit être sourd aux enseignements et aux désirs de son temps.

Son œil doit être ouvert sur sa propre vie intérieure, son oreille toujours tendue vers la voie de la Nécessité intérieure.

Alors, il pourra se servir impunément de tous les procédés, même de ceux qui sont interdits. » (Kandinsky, *Du Spirituel dans l'Art*, p. 72).

Sur certains procédés et moyens que la tendance confond d'autorité avec la fin vraie : employer les formes géométriques, conseille Kandinsky, mais n'en soyez pas

dupes. « ... Le triangle et le cercle ne sont pas de la géométrie, mais davantage : des moyens picturaux ». (1).

Sur l'élimination du sentiment personnel : « Les artistes qui se disent purs constructivistes, ont fait des essais divers pour construire sur une base purement matérialiste. Ils cherchèrent à éliminer le sentiment périmé (intuition) pour servir le temps présent (raisonnable) par des moyens qui lui soient adaptés. Ils oublièrent qu'il y a deux mathématiques... Et en outre ils ne purent jamais établir une formule nette qui répondit à toutes les proportions du tableau. Ils étaient ainsi forcés ou bien de peindre de méchants tableaux, ou bien de corriger la raison par l'intuition périmée » (2).



Il y a tout de même une excuse valable — la seule peut-être — dans le dernier retranchement des partisans de l'Abstrait-abstrait. Et, chose étrange, cette excuse les installe exactement dans la même position de confort intellectuel que les plus réputés des peintres modernes pour bourgeois et banquiers cultivés, Brianchon, Legueult ou Desnoyers par exemple. Cette excuse la voici : « Après tout, vous avez peut-être raison de nous ramener sur le terrain de l'expression proprement picturale. Concédez seulement que nous avons besoin d'une certaine mystique pour travailler — que ce soit celle de l'époque, du groupe ou du « monumental », et comme certains ont besoin, pour travailler, de café, de tabac ou de promenades collectives au grand air... Après tout, notre position n'est pas si malsaine : nous voulons seulement, en ramenant la peinture à ses seuls éléments plastiques, travailler sur un terrain sain entre tous, celui de la peinture-peinture. Laissez-nous donc faire de la bonne, de la saine, de la seule peinture. Les peintres

(1) Article déjà cité.

(2) Article déjà cité.

n'ont que faire de vos interrogations poético-littéraires qui nous paraissent profondément en dehors de la question. »

En mettant les choses au mieux — en admettant que ces techniciens aboutissent déjà à cette chose qui m'ennuie profondément, la bonne peinture de qualité moyenne, je leur ferai tout de même remarquer que cette bonne peinture, qui n'est que cela, est condamnée un jour ou l'autre à tomber en poussière, comme ces excellents petits maîtres hollandais ou français des 17^e et 18^e siècles qui sont dans les musées d'Europe le morne désert des visiteurs du dimanche.

Et puisque littérature il y a dans mon cas, je les renverrai au sentiment de quelqu'un, Wilhelm Uhde, qui n'était pas littérateur de profession, qui s'est contenté d'être un collectionneur de génie, mais malgré son goût pour le tableau et son irrespect à l'égard de la tendance, n'a pas cru cependant que tout fut conclu par les seuls rapports des tons entre eux. Voici ce qu'Uhde écrit d'Henri Rousseau (1) : « Ce n'est pas... le plaisir qu'on éprouve à résoudre des problèmes par soi posés, ou l'attraction momentanée du ton d'un paysage qui l'incitent à peindre, mais l'amour profond et passionné des êtres et des objets de la nature. Cet amour est la caractéristique du grand art, au contraire de cette excellente pratique du métier qui n'est que de la bonne peinture. » Plus loin, commentant « le Rêve », Uhde écrit : « Ce tableau n'est point issu d'une idée de coloriste qui veut, grâce au rouge du divan, produire un effet de contraste avec le vert de la forêt. Le sentiment qui l'inspire est plus grandiose et d'une conception plus large... La nature a pour Rousseau conservé tous ses voiles... Il y a à ses yeux derrière les phénomènes quelque chose d'invisible qui en est pour ainsi dire l'essentiel. »

Voilà donc pourquoi Henri Rousseau est un peintre parmi les plus grands ; pourquoi aussi feu (adminis-

(1) Dans *Cinq maîtres primitifs*, Ph. Daudy, éd.

trativement) M. Robert Rey s'est scandalisé naguère (sous l'occupation) qu'on pût le préférer à Poussin. Cette opinion d'un candidat académicien figurant dans un volume où le même Rey déplorait la perte, par les peintres modernes, de cette excellente pratique du métier que possédaient les petits maîtres du 18^e siècle.

Et de fait, ils ne possédaient que cela, que leur métier, ce qui est louable, mais sur le plan (moral) de l'échoppe et de l'atelier. Le même point de vue bourgeois consiste aujourd'hui à louer en Braque l'artisan. Génial, bien sûr...

Je vais avancer quelque chose de scandaleux : c'est que la peinture n'est pas une fin, une satisfaction en soi, et que cette satisfaction soit d'ordre olfactif, ou plus hautement, d'ordre cérébral. De toute évidence, si l'on est animé du moindre courage intellectuel, les choses ne peuvent s'arrêter là. Si bien conclu, et même si singulièrement vivant soit le tableau, il n'est pas le centre vivant — artificiellement vivant — d'un monde mort. Sa perfection ou son imperfection, sa grâce et son privilège sont de nous mettre en relation avec un ordre de choses qui remet perpétuellement en cause l'ordre extérieur, l'ordre établi des choses. D'où le scandale qu'il est pour le philistin et le bourgeois : le rire provoqué par l'œuvre d'art armée de tous les signes de la naissance et de la nouveauté n'est que la réaction de défense de qui elle dérange, sans qu'il en sache quoi ni comment, la structure mentale et psychologique — ce rire, forme honteuse et dégradée et la plus basse de l'humour, signifiant la haine et la jalousie à l'égard d'un monde merveilleusement naturel dont le bourgeois se sent obscurément exclu et frustré.

Par contre, le même bourgeois est tout près d'admettre les qualités de métier, d'ordre extérieur, et de composition, d'une certaine bonne peinture moderne, même abstraite... parce qu'il y sent les promesses un peu honteuses d'un certain ordre rationnel, d'un « bon sens » *classique* susceptible en outre d'utilisations pratiques. Et lui qui est incapable de distinguer un ton faux d'un

ton juste, il admirera bientôt le badigeonnage d'un nouvel espace urbain par des mécaniciens du volume et de la couleur qui s'imaginent peut-être nous faire admettre, sur un kilomètre carré de superficie, des tons qu'ils sont bien incapables d'accorder dans l'espace plus modeste mais plus exigeant d'un tableau de chevalet.

Sans doute Rousseau n'était-il pas abstrait. Il est certain cependant que c'est en partant d'un sentiment aussi large et aussi plein de sa peinture, de la peinture, qu'Uhde a été amené, à la fin de sa vie, à ne plus collectionner, pratiquement, que des tableaux abstraits. Et Kandinsky d'autre part a pu écrire ceci (en 1912), qui éclaire d'un jour paradoxalement libre ce problème crucial de la totalité mystérieuse de la peinture : « Partant de l'œuvre d'Henri Rousseau, j'y montre (dans un article du Blaue Reiter sur la question de la forme) que le réalisme futur est à notre époque non seulement équivalent mais identique à l'Abstraction qui est le réalisme du visionnaire » (1).

L'abstraction serait donc le cœur de la peinture, l'acte même, le feu et le signe de la création. Je ne dis pas seulement : c'est la peinture tout court, car ce serait court en effet, et au point où on en est aujourd'hui, non seulement des problèmes picturaux, mais de la nouvelle position de l'homme par rapport à l'Univers, la peinture-peinture, alias l'abstrait-abstrait, on s'en fout... Et « pour cette découverte de nouvelles formes d'art, il est essentiel de donner un sens nouveau aux rapports entre la vie et la mort » (1), écrivait un jour Otto Freundlich.

Il est bon de temps en temps, pour situer une position ailleurs que dans les nuages du ciel des essences, de voir les choses dans leur succession historique : alors il apparaît qu'à un moment donné — exactement, à deux moments donnés, vers 1910, et vers 1945-1946 — l'Ab-

(1) Dans *Du Spirituel dans l'Art*.

(2) Cité dans *Cahiers des Amis de l'Art*, n° 11, « Pour ou Contre l'Art Abstrait ».

straction a été la peinture même, car alors il fallait déblayer le terrain et retrouver les fondations. Mais maintenant il s'agit de bien plus ; et de toute façon, et sous peine de grotesque, on ne peut s'arrêter à la seule condition de non-figuration, à ce « non » de théâtre qui ne sert plus que les clowns, les imposteurs et les faibles, et peut à l'inverse stériliser ou châtrer les forts et les purs.

Sur ce dernier point précisément, j'en sais dont le drame est de ne pas comprendre que l'abstraction n'est plus exactement ce qu'elle a été au début de ce siècle, à savoir, l'expression, l'art de l'homme-séparé, correspondant à ce que l'esthéticien et historicien d'art Willem Worringer appelait « le sentiment de séparation ». Je ne puis évidemment qu'indiquer ici très sommairement ce qui vaudrait à soi seul une longue étude : mais puis-je dire alors qu'à mon sentiment Antonin Artaud — et c'est ce qui donne un sens peut-être mythique mais surtout atrocement et magnifiquement exemplaire à son fulgurant retour à Paris de 1946 à sa mort — qu'Antonin Artaud a voulu être le dernier Homme-séparé ? « Je ne suis pas mort, mais je suis séparé » : j'invite les tenants de l'Abstraction froide à relire ces mots qui ont conduit Artaud à se détruire lui-même, pour l'exemple, jusqu'à la mort, témoin responsable, en sa peau comme en son esprit, d'une totalité de l'homme. Je les invite aussi à méditer le cas de Marcel Duchamp, détruisant volontairement le peintre en lui (et quel peintre !) pour prouver que tout n'est pas réglé et conclu dans la plus excellente peinture-peinture.

Or j'en sais actuellement, de ces tenants de l'abstraction froide, qui, chose étrange, peignent comme s'ils le faisaient à coups de ciseaux, comme le vieux Matisse. J'en sais dont le drame est d'avancer sur une arête en lame de rasoir : un côté dans la solitude glaciale et stricte de l'universel, un autre côté dans l'épaisseur microbienne de la vie ; et le pathétique d'une telle position se traduit, dans leur art, par une tension et une vibration où l'on retrouve le son nu et humain de l'art.

Encore ne faut-il pas se leurrer et baptiser universel, comme jadis Mondrian, la position la plus individuelle, la solitude la plus singulière, voire la plus bizarre (dirait Poe) la plus chargée de complexes qui soit.

Et d'autre part, j'admets bien le bizarre, mais à condition qu'il se voit comme il est et ne cherche pas à nous faire prendre une vessie pour une lanterne, et le singulier pour l'universel... Ce qui, entre autres, est un redoutable manque d'humour ; et l'humour est ce qui manque le plus aux pratiquants de l'abstraction froide pour atteindre cet angélisme qui serait leur seule justification, mais qui ne saurait être qu'une révolte supérieure de l'esprit, et ne supporte pas d'être confondu avec le sérieux tant conseillé du travail en équipe, et l'on doit même dire, du travail en série.

Car ils sont sérieux, redoutablement sérieux. S'ils étaient, du moins, des inquisiteurs de grand style, de hauts fanatiques, et ils terrifieraient comme la peste, qui est la mort mais d'abord la contagion, et une surprenante mise en scène. Mais non, ils ne sont pas enrouyeux comme la peste, mais comme la pluie. Ce n'est pas qu'ils se consacrent exclusivement au noir et au blanc et aux tons sérieux ; ils se risquent aussi — car la peinture est tout de même couleur — vers des palettes plus hautes, mais ce n'est pas plus drôle, et tel qui réussit, si ce n'est par hasard du moins assez rarement, de fortes choses dans le monumental en noir et blanc, quand il s'égaie de bleus et de roses, — et il les saupoudre de sable par surcroît — on a l'impression mélangée de ces têtes de mort en sucre qui ont cours au Mexique...

C'est que dans tout cela il n'y a pas le moindre doute, pas le moindre feu d'ironie, pas le moindre sens de la marge indéterminée de l'œuvre et de sa place dans la vie, pas la moindre trace de cette lyrique des contradictoires et de l'indéterminé qu'est l'humour. L'art, qui est un fait à la fois de prince et de plèbe, est devenu l'affaire de petits bourgeois à culture pseudo-scientifique et à des certitudes de même. Et je ne prêche spé-

cialement ici ni Dada ni Surréalisme, mais les droits biologiques de l'art à être fait, ressenti, éprouvé totalement, conduit à sa perte — au besoin — sa perte formelle, pour garder son esprit. Et quand je dis « l'art abstrait est en danger », ce n'est pas à cette perte que je pense, où l'esprit détruit la forme morte, mais à la survie honteuse, où la forme morte poursuit sa carrière toute seule, mécaniquement. Quant à l'humour, s'il n'est pas la seule marque, il est du moins le signe le plus frappant, donc un des plus urgents aujourd'hui, de cette inlassable exigence que rien au fond ne soit une garantie pour ou contre l'avenir — mais que tout recommence à chaque œuvre, tous les matins.

Et qu'on ne nous renvoie pas ici à ces amusements gratuits pour intellectuels dyspeptiques qui sévissent, tant dans les journaux littéraires de gauche qu'au Salon des Humoristes Français. Si la plus haute position poétique est assez bien indiquée par le « Je est un Autre » de Rimbaud, elle est aussi la plus haute position d'humour, fût-il noir ; et alors on s'explique la rage des courts messieurs de l'abstraction froide contre Picabia ou Ernst, leur silence sur le prodigieux anonyme que fut Schwitters, leur gêne devant les meilleurs instants de Arp, leur incompréhension de la cruelle ou suave ironie qui dans l'œuvre cependant inexpugnablement fidèle de Kandinsky tend au principe même de l'abstraction les miroirs les plus contradictoires, quitte d'abord à s'y laisser refléter une bien curieuse figuration, quitte enfin à ne rien régler qu'au poids de la nécessité intérieure. Voilà donc bien, en dernière analyse, le rôle profond de l'humour dans l'art : celui-ci vu dans sa situation poétique, en tant que la poésie, « seul art universel », est seule capable de signifier « les situations successives de la vie » (1), où tout est perpétuellement sinon mort et transfiguration, plutôt fin et recommencement. Au point indéterminable où

(1) André Breton, *Anthologie de l'Humour Noir* Sagittaire, éd., réédition 1950).

nous en sommes, où le monde et l'art ne peuvent avancer qu' « en pleine terre de feu » (1), où il serait intolérablement grotesque de décréter un style à ce qui recommence de l'âge des cavernes, l'art va-t-il donc crever de ce sérieux de fin de série et de confection ? Ou va-t-il, à la fin, se révolter ? Pour ma part, je n'en doute pas : « il est de moins en moins certain, vu les exigences spécifiques de la sensibilité moderne, que les œuvres poétiques, artistiques, scientifiques, les systèmes philosophiques et sociaux dépourvus de cette sorte d'humour, ne laissent pas gravement à désirer, ne soient pas condamnés plus ou moins rapidement à périr » (2).



Qu'on ne s'y trompe pas malgré tout — et personne d'ailleurs ne se trompe sur le fond de ma pensée : je ne prépare nullement ici, sous les dehors brillants de l'exigence intérieure, aucun retour honteux ou camouflé au réalisme naturaliste. Je pense que jamais comme aujourd'hui notre sensibilité la plus brute ou la plus évoluée, celle d'homme de la rue ou d'homme chez soi, n'a été plus loin des ridicules ou ennuyeuses images de la réalité que nous infligent les peintres dits réalistes. Si le peuple a besoin d'images de sa vie — et jusqu'ici ce sont surtout les intellectuels qui nous l'assurent — conseillez-lui donc, si vous n'avez pas honte, ce qui se vend par souscription d'office sur les cimaises du Réalisme Socialiste, et qui s'étale depuis toujours — sans les haut-parleurs, il est vrai — sur les cimaises des Artistes Français. Et au degré supérieur (de l'art pour critiques d'art) que murmurent-elles, ces masses qui n'ont jamais directement la parole, des exercices plus stylés de Lorjou ou de Buffet — « Tout ça, c'est des picassos... » y compris, bien sûr, Picasso lui-même...

(1 et 2) André Breton, *Anthologie de l'Humour Noir*, (Sagittaire, éd., réédition 1950).

Certes, j'ai sans doute tort de conclure de mon humeur personnelle, qui ne peut supporter ce qu'on entend communément par réalisme et naturalisme, à la sensibilité universelle. Dont acte, bien volontiers. A toutes fins utiles, je signale cependant que mon rêve, toujours démenti jusqu'alors hélas, serait de rencontrer quelque Henri Rousseau ou quelque Séraphine de Senlis encore inconnus. En attendant... en attendant, que l'abstraction, en tant que moyen privilégié d'exprimer le cri ou la plainte, la joie ou l'angoisse de l'homme, soit la pente la plus forte, l'aimantation la plus naturelle de l'art d'aujourd'hui, c'est ce dont personnellement je ne puis douter. Et à côté de chercheurs toujours vivants, comme Herbin, Magnelli ou Pevsner, j'en sais d'autres plus jeunes, déjà connus ou encore obscurs, qui pratiquent la même route dite impossible... Pour le reste, l'avenir est sur les genoux des dieux et si maintenant je termine sur une citation, ce n'est pas pour faire intervenir abusivement — et en contradiction directe avec mon propos — l'argument d'autorité, mais parce que le sens et le poids du texte suivant de Kandinsky (1) vont directement à l'encontre de l'argument d'autorité. Ecoutez plutôt :

« 1°) La voie qui conduit à la peinture ; 2°) la manière dont il faut, en général, l'aborder. Cette voie, à sa droite et à sa gauche, côtoie deux possibilités (qui constituent aujourd'hui deux dangers) : à droite, l'emploi entièrement abstrait, totalement émancipé, de la couleur dans une forme « géométrique » (danger de dégénérescence en art ornemental extérieur) ; à gauche, l'emploi plus réaliste, mais trop entravé par les formes extérieures, de la couleur dans une forme « corporelle » (danger de platitude pour l'art « fantastique »). On peut, déjà aujourd'hui — aujourd'hui seulement peut-être — aller à la fois jusqu'à la limite de droite et la dépasser et, également, jusqu'à la limite de gauche et la franchir. Au delà de ces limites (j'abandonne ici la

(1) Dans *Du Spirituel dans l'Art*.

schématisation) se trouve à droite : l'abstraction pure (c'est-à-dire une abstraction plus poussée encore que celle des formes géométriques) ; à gauche, le réalisme pur (c'est-à-dire un « fantastique » plus relevé, un « fantastique » fait dans la matière la plus dure). Entre l'un et l'autre, liberté illimitée, profondeur, largeur, inépuisables possibilités et, au delà, le domaine de l'abstraction pure et du réalisme pur, — aujourd'hui, tout est à la disposition de l'artiste. Le temps est venu d'une liberté qui n'est concevable qu'à la veille d'une grande époque... »

Que dire de plus ? Alors, relisez ce texte, oubliez-le, et tout ce qui précède, et jetez-vous en l'air.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN DÉCEMBRE 1950
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE UNION
A PARIS

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....

Α.Π.Θ.
.....

.....

ΒΙΒΛΙΟ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΤΕΧΝΟ
ΣΥΛΛΟΓΗ

6
.1
1