

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Edgar VOIROL

Perspectives nouvelles de l'art

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1950, tome 48, p. 145-155

© Abbaye de Saint-Maurice 2012

Perspectives nouvelles de l'Art

I. Le Musée imaginaire

Nous nous trouvons en présence d'un phénomène étrange. L'art contemporain, non celui qui exploite une tradition, mais celui qui se déplace en quête de découvertes, échappe à la compréhension d'un large public et s'offre comme un mystère. On a parlé d'ignorance, de facilité, d'exploitation, en oubliant le métier, la patience et l'isolement des peintres modernes qu'un abandon rendrait à la foule.

Cette rupture avec le passé, cette révolution dramatique, comment l'inscrire dans l'histoire et lui donner une explication logique afin que cesse l'étonnement ?

André Malraux * vient d'étudier le problème avec une information si vaste, des vues si nouvelles, des documents si bien choisis qu'on reste comblé en fin de lecture. Son commentaire introduit ordre et lumière en un domaine jusqu'ici confus et mal exploré. D'un point de vue qui embrasse tout l'art du monde avec ses embranchements, ses tentatives, ses explosions, il a su découvrir des aspects encore obscurs et interpréter les documents réunis sous un seul regard. Par cette confrontation, quelle que soit par ailleurs notre goût, nous sommes obligés d'élargir notre conception de la création artistique.

L'histoire de l'art ne peut plus, en présence de faits éclatants, centrer l'intérêt sur une courte période de culture méditerranéenne considérée comme un achèvement, un modèle unique, une seule réussite, comme si cette culture était le résultat d'efforts universellement concertés. Elle apparaît maintenant comme une tentative heureuse, épisodique, parmi d'autres créations aussi légitimes.

Nous voudrions esquisser ici un résumé de cette ingénieuse synthèse qui donne une réponse à des questions depuis longtemps posées.

* André Malraux : *Le Musée imaginaire. La Création artistique*, Editions Skira.

Les grands seigneurs de la Renaissance réunissaient des collections d'œuvres d'art et cette passion des amateurs s'est transmise jusqu'à nos jours.

Le musée, par contre, est une institution récente que seul l'Occident connaît. Rassemblés en un lieu, arrachés à leur cadre naturel où ils remplissaient une fonction indépendante de la notion d'art, les témoins de l'ingéniosité humaine sont réduits à l'état d'œuvres d'art en échappant à leur destination première. Un crucifix cesse d'être un objet de piété pour devenir uniquement objet d'art. Le portrait lui-même, envisagé d'abord comme souvenir d'un personnage, se soumet à ce changement, car désormais ce qu'il représente importe moins que ce qu'il vaut comme peinture.

Jusqu'à Manet, le musée n'embrasse que quelques siècles d'histoire occidentale. Ce qui l'intéresse commence à Raphaël pour l'Italie, à Ribera pour l'Espagne ; il accepte les grands Flamands, les grands Hollandais, les Français à partir du XVII^e siècle, les Anglais à partir du XVIII^e siècle, Dürer et Holbein avec réticence.

Les époques précédentes, la peinture du reste de l'univers, qui est à deux dimensions, en sont exclues, car les œuvres dignes d'attention doivent s'inspirer de l'italianisme et s'y rattacher, tout au moins par des caractères que la tradition exige : fiction harmonieuse, atmosphère, profondeur et relief.

Quant à l'art antique, plus romain que grec, il commence à Phidias, puisque le « fini » seul répond à un idéal de perfection adopté comme critère absolu.

Parmi ce choix, le chef-d'œuvre est d'abord une réussite, un tableau que l'imagination ne peut plus perfectionner.

C'est ensuite une œuvre qui supporte la comparaison dans l'assemblée des chefs-d'œuvre, en fonction de l'italianisme, parce qu'elle réunit la perfection et la beauté, selon le mythe d'un « passé d'or ».

Tout le reste est écarté comme un échec. Les civilisations anciennes, les primitifs, les romans et les gothiques n'ont pas « su » atteindre ce genre de perfection, à supposer que tout l'art tend au mouvement et à l'expression d'un sentiment pour la sculpture, à l'illusion de l'espace pour la peinture.

Incomplet par parti-pris, ce musée classique l'est encore par nécessité. Les œuvres sont dispersées en différents endroits ; d'autres, comme le vitrail, la sculpture monumentale et la fresque, ne sont pas transportables.

Pour combler les vides et réunir en un même temps tout ce qui manque, nous pouvons aujourd'hui créer un musée imaginaire grâce à la reproduction qui fournit des ensembles merveilleux, soit que les œuvres se groupent par époques, soit qu'un album présente toute la production d'un artiste. Ainsi les styles et les écoles se comparent, la démarche d'un génie se révèle. L'agrandissement, la mise en page, la photographie d'un détail permettent de fructueux rapprochements.

Grâce à ce procédé, un écolier est mieux renseigné que ne pouvaient l'être autrefois de grands peintres condamnés à de longs voyages s'ils voulaient se documenter.

Cette vaste collection réhabilite tout ce qui était dédaigné ou ignoré dans le passé, le présent et l'espace. Elle impose un classement nouveau dans lequel les primitifs français, le Greco, Georges de Latour, Ucello, Masaccio, Piero della Francesca, Le Nain, Vermeer, Chardin, Dautier passent de l'ombre au premier rang, tandis que l'art hellénistique et romain, l'école de Bologne, les imitateurs anglais de Van Dyck et l'académisme du XIX^e siècle perdent toute action, comme les leçons de Raphaël, alors que celles de Giotto et du Greco demeurent.

En présence de ces documents que fournit la reproduction, une autre hiérarchie s'impose donc. La notion de chef-d'œuvre change. L'œuvre magistrale n'est plus l'œuvre la mieux accordée à une tradition ni la plus « parfaite », mais l'œuvre la plus particulière, la plus significative, la plus aiguë, le point extrême d'un style.

Le chef-d'œuvre de Rembrandt n'est plus le tableau le mieux achevé, mais celui où la personnalité de Rembrandt s'affirme avec le plus d'accent. De même chez le Greco, lorsqu'il traite le même sujet, ce fougueux instinct qui pousse le peintre à exprimer toujours mieux ce qu'il est, ce qu'il poursuit.

Cette méthode marque la fin du préjugé de maladresse qui regarde une œuvre hors série comme un échec à autre chose. Il ne s'agit plus d'isoler un style pour le juger en fonction d'un autre. Le sculpteur roman ou gothique n'a

pas eu le désir impuissant d'imiter une statue classique, comme le prétendait une naïve interprétation. Par contre, on s'aperçoit que la sculpture de Canova, qui prétendait imiter l'antique n'est pas grecque. On ne refait pas un style. Michel-Ange cherchait d'abord à être Michel-Ange, « Le nouveau chef-d'œuvre se définit par sa famille, et non par ses rivaux. »

Dans cet éclairage, l'esquisse reprend sa place. Le croquis est une notation rapide. L'esquisse représente un état, le tableau ne la termine pas, il la traduit par la mise au point des détails. Cette traduction, même chez les plus grands, est souvent régression.

Il y a des chefs-d'œuvre en style d'esquisse, chez Delacroix, Géricault, Constable et Corot. La ligne de démarcation entre l'œuvre achevée et l'esquisse manque parfois de précision. Rubens, Rembrandt, Michel-Ange se sont arrêtés en maintes circonstances à cette forme si riche d'intentions, de sens affleurant. Qu'on songe aux ébauches d'esclaves, à la statue du Jour.

« Une œuvre faite n'est pas nécessairement finie, une œuvre finie n'est pas nécessairement faite. » Cette remarque de Baudelaire aide à comprendre la technique moderne qui recourt si souvent à ce procédé plein de spontanéité.

La notion impérieuse du « fini » s'était installée comme un dogme. C'est pourquoi les œuvres des maîtres qui ne répondaient pas à cette définition étaient écartées du musée.

L'époque des grandes monarchies est marquée par la découverte d'un art, moyen de créer un monde fictif, non réel, séparé de l'art destiné aux spectacles sacrés. Les artistes veulent recomposer l'univers selon leur désir. La peinture cherche à plaire aux hommes cultivés qui voient plus facilement la représentation d'une fiction harmonieuse que le langage spécifique d'un style. Elle s'attache au beau qu'elle ne crée pas mais atteint, celui que les hommes préfèrent dans la vie : la femme sera Vénus. Cette idée de beauté confondue avec le plaisir, la volupté fera glisser facilement l'art de Phidias à Praxitèle, de Michel-Ange à la sensualité du Titien.

On oublie que la représentation d'un personnage qui éprouve un sentiment n'est pas le plus puissant moyen de représenter ce sentiment.

On ne comprend plus l'irréalité sacrée due à la stylisation, le moyen d'expression le plus efficace des époques profondes (Grèce archaïque, Byzance, roman et gothique). Ce qu'on gagne en émotion exprimée, on le perd en grandeur.

La peinture des Jésuites ajoute la séduction. Elle ne découvre pas. Elle se rencontre avec le théâtre, afin de pousser à la piété. A l'illusion du mouvement dans l'atmosphère, cet art baroque ajoute la grandiloquence du geste. Il utilise comme moyen d'expression non la couleur, le dessin, mais le personnage pathétique. Cette déclamation n'a pas la densité solennelle d'un portail roman, si bouleversant dans son immobilité.

L'aboutissement de cette agitation sera la fadeur des tableaux du genre de Greuze. L'art se définit avec Stendhal : est bonne la peinture qui plaît à tout homme cultivé et sincère, non dans la mesure où elle est peinture, mais où elle représente une fiction de qualité.

L'art moderne va écarter tous les éléments étrangers à la peinture même ; la profondeur, le mouvement, le geste, l'expression, c'est-à-dire tout ce qui séduit par d'autres moyens que la peinture même. Le conflit éclate entre l'art bourgeois qui ne conçoit pas une œuvre privée de ces parures, autrefois inconnues, et celui qui revendique l'autonomie de la peinture.

Manet, avec son portrait de Clemenceau, apporte un autre style, non une autre école. Entre ce qui précède et ce qu'il invente, il n'y a pas une différence de degré mais de nature. Il renonce à exploiter une agonie que prolonge l'engouement officiel. Il ouvre une période de recherches.

Le peintre moderne ne raconte pas, il peint. Il conçoit la peinture comme peinture seule. Jusqu'à Manet, elle était subordonnée au sujet, au monde imaginaire. Elle n'imitait plus. Elle voit des ancêtres dans les peintres qui dessinaient au pinceau.

D'abord moyen d'accès au sacré, puis moyen de transfiguration, elle n'est plus que couleur.

II. La création artistique

A l'aide du matériel que fournit le musée imaginaire, il reste à étudier, en suivant Malraux, comment s'élabore la création artistique.

La Grèce avait montré comment l'homme s'oppose aux dieux. Mais entre la *Fille d'Euthydikos* et l'*Hermès* de Praxitèle, il y a une différence non de degré mais de nature.

A la mort d'Alexandre, il ne reste que des images de volupté et d'orgueil. C'est la dissolution de cet héritage qui va nous intéresser. Le XIX^e siècle en voyait la décomposition dans l'art gallo-romain, par oubli de la technique et maladresse des praticiens. On sait maintenant que ce phénomène de l'art régressé s'observe dans tout le monde antique : Gaule, Espagne, Bactriane, Gandhara. On ne considère plus comme adroit ce qui correspond uniquement aux valeurs de notre art.

L'art régressé, dont la forme extrême est le « signe », n'est pas autre chose qu'un art dans lequel les formes héritées, et vidées de leur sens, nous sont plus visibles que les formes nouvelles qui s'y élaborent. Un tombeau gallo-romain nous montre ce qui subsiste de l'art romain. On y décèle moins facilement ce qui en sortira d'original. A quoi faut-il attribuer l'apparente gaucherie de l'exécution ? Des praticiens, même maladroits, eussent été capables de copier fidèlement un modèle : proportions, parties du visage, drapé. Intentionnellement ils renoncent au mouvement, au fondu des plans. Ils adoptent des formes trapues, alors qu'il était si facile de respecter l'échelle, ils reviennent aux plis parallèles, retrouvant une tradition de trois millénaires effacée par cinq siècles d'histoire grecque et romaine. L'homme impérial s'effondre. L'artiste n'ignore pas les Aphrodites, il les récuse, affirmant ainsi que l'habileté technique n'a rien à voir avec l'art.

L'élaboration d'un nouvel art s'observe à Palmyre où les figures se stylisent et s'immobilisent dans l'éternel de la mort, A Ghandara, le visage d'Apollon représentera Bouddha par l'arête du nez, des lèvres et des paupières. Les yeux se ferment, les formes s'allongent, les attitudes deviennent solennelles dans l'art Weï.

L'art de Byzance naît du même dépérissement. Mais le

problème se pose d'une autre façon. Comment représenter le surhumain ? Le Christ et la Vierge, par successives décantations, perdent leurs caractères individuels qui en faisaient un homme et une femme parmi les autres, et ils deviennent des symboles pathétiques à Monreale et à Torcello : figures gigantesques et solitaires qui n'appartiennent plus au monde.

L'Occident engendrera des styles nouveaux par d'autres voies.

La régression va jusqu'à l'anéantissement total d'un souvenir antique dans ces étranges chapiteaux de Payerne et de Poitiers où, par absence d'une maîtrise traditionnelle, la critique ne voit que barbarie informe, mais dont on commence de soupçonner la mystérieuse grandeur.

La partie mobile du visage des statues romaines, les yeux et la bouche, comptent peu. La statuaire chrétienne s'attachera à elle avec passion. L'œil roman, largement ouvert et vague, est un signe. L'œil gothique exprime un sentiment pour la première fois. A mesure que le visage roman perd son abstraction, il s'humanise.

Ce que voulait le nouveau style, c'était concilier la transcendance et l'incarnation. L'angoisse disparaît, le sourire commence, le geste s'esquisse, les draperies qui s'assouplissent supposent la connaissance de l'antique. Donatello établira le passage entre deux mondes.

Dans la peinture, c'est Giotto qui marque le pas. Il se libère de Byzance en introduisant le volume du sculpteur dans une peinture à deux dimensions. Il ne creuse pas sa toile, il la bosselle. Il figure un sentiment pour le suggérer et remplace le geste symbolique par le geste dramatique : geste ample mais non théâtral. Il invente un drapé nouveau. Alors que les statues gothiques s'adressent au spectateur, les personnages de Giotto se regardent et prennent place dans un cadre, fenêtre imaginaire qui découpe la scène.

Un siècle plus tard, Masaccio et Piero della Francesca créent un art qui échappe à celui des imagiers parce qu'il ne soumet pas l'artiste au spectateur pour le séduire. Jacopo della Quercia, Donatello, Michel-Ange subissent davantage le prestige de l'antiquité. Mais elle ne leur rapporte pas la technique ni des modes de représentation. Ils n'y voient que des formes belles et mortes à métamorphoser.

C'est pourquoi ils ne les copient pas comme le firent les disciples de Winckelmann. Point de départ, l'antiquité n'est qu'une matière première dont l'artiste se délivre au plus tôt. Le terme de cette libération sera la *Pietà Roncalli* et les portraits de Rembrandt.

Le peintre, pas plus que le sculpteur, ne copie. Il voit d'un autre œil que l'amateur soucieux de retrouver dans une toile l'équivalence trompeuse de ce qu'il palpe. Il regarde les choses dans son style.

Pour l'amateur, les choses sont ce qu'elles sont : un visage, une pomme, un arbre avec toutes ses feuilles. Pour le peintre, ce qu'elles peuvent devenir dans un domaine qui échappe à la mort. Tout art implique une « réduction ». Il commence au moment où les choses perdent leurs caractères fondamentaux : la vraie profondeur en peinture le mouvement en sculpture. On peut imaginer une œuvre entièrement pareille au modèle : un buste de cire. Elle n'appartient pas à l'art qui retranche justement cette ressemblance.

Un musicien aime la musique, non les rossignols ; un poète les vers et non les couchers de soleil ; un peintre n'est pas d'abord un homme qui aime les figures et les paysages : c'est d'abord un homme qui aime les tableaux.

Souvent l'art atteint les masses par l'équivoque du sentiment qui n'entre pas dans la définition de l'art : scène religieuse, patriotique. L'étranger à l'art voit dans celui-ci le moyen de fixer des instants émouvants de la vie, ou de les imaginer. Il confond représentation et peinture. Le non-artiste croit que la vision du peintre est plus aiguë que la sienne ; tantôt susceptible d'isoler un spectacle privilégié que l'art reproduit avec une certitude photographique ; tantôt liée à l'imagination idéalisatrice. Il espère un document, un souvenir, une évocation. Et s'il admet dans un calendrier des systèmes de formes qui lui échappent, c'est à cause de leur expression sentimentale : sens religieux d'une statue gothique, curiosité d'une figure exotique. Dépouillée de cet aspect sentimental, l'œuvre lui devient incompréhensible parce qu'il n'en découvre pas l'essence.

L'amateur s'imagine encore que la vocation du peintre

naît de la contemplation de la nature. La vision d'un objet, d'une scène, d'un paysage le pousserait à reproduire ces réalités. À la vérité, l'artiste prend conscience de ses dons par l'émotion ressentie devant une œuvre : poésie, musique, peinture. Tous les artistes commencent par imiter non ce qu'ils voient, mais ce qu'ils admirent chez les autres. Derrière une œuvre, on devine toujours une culture antérieure. On ignore tout de ce que serait un grand artiste qui ne connaîtrait que des formes vivantes.

L'enfant ne passe pas de ses dessins à ses chefs-d'œuvre d'adulte par degrés. Il s'arrête et reprend autre chose.

L'italianisme pourrait aussi faire croire que l'art se confond avec son esthétique : relief, profondeur, mouvement. Mais seul l'Occident a cru la « ressemblance » un élément capital de l'art. Pour tout le reste du monde, il est une représentation distincte du réel.

Le mythe de l'artisan naïf et génial qui copie le monde avec ferveur et sincérité est né au XIX^e siècle, car l'amateurl romantique s'attachait davantage à la petite sculpture sur bois qu'aux grandes figures de Naumburg. L'art médiéval n'est « réaliste » ni à son origine ni à ses époques de foi ardente, mais à son agonie.

Il est bon de noter aussi qu'aux tympan, aux portails travaillèrent des artistes et aussi des artisans au sens moderne du mot, dont les copies deviennent les caricatures des chefs-d'œuvre.

Même les grands artistes qui vouent un culte à la « nature » simplifient ce qu'ils voient, Chardin « réduit » et Corot « ébauche ».

Les impressionnistes qui proclamaient leur soumission au paysage s'arrogeaient le droit de le voir d'une façon particulière et, par cette liberté repoussaient le spectateur qui réclame un tableau « fini ». La fidélité au paysage les conduisit non à une vision, mais à un style de plus.

Les peintres réalistes n'échappent pas à la loi du génie, malgré leurs théories et, lorsqu'ils cessent d'imposer au spectacle leur propre univers, ils échouent.

Le photographe lui-même, lorsqu'il se soucie d'art, ne reproduit pas la nature. Il la compose par le cadrage, l'éclairage et retrouve la peinture, tandis que la photographie d'amateur n'est qu'un signe au même titre qu'une miniature de famille.

La nature s'impose si peu à l'artiste que la peinture du paysage n'apparaît que tardivement, une fois qu'il l'a débarrassé des personnages rapetissés à grand'peine.

Etre précoce n'est pas reproduire des objets, c'est seulement copier plus tôt.

La destinée d'artiste commence donc par le pastiche, et non par l'imitation de la nature. On devient peintre en regardant des tableaux, poète en lisant des vers, musicien en écoutant de la musique.

A l'origine de l'art, l'artiste ne cherche pas des natures mortes, mais des lignes géométriques et des dieux qui sont hors de la réalité.

Le non-artiste pense qu'il procéderait comme l'artiste s'il avait des moyens plus puissants. Mais il ne « procéderait » justement pas. Il copierait. Or, un récit n'est pas un roman, ni un souvenir un tableau.

L'artiste ne reste pas au stade de la copie. Chaque œuvre est une conquête sur celle qui précède et manifeste sa liberté totale. Gauguin sait que la grève de Tahiti n'est pas rose, et le maître de Chartres que l'homme n'est pas une colonne, et le sculpteur de Sumer, les femmes leurs Fécondités.

Cette volonté de découverte apparaît chez les meilleurs : les *Régents* et les *Régentes* de Franz Hals vieillissant, Rembrandt qui abandonne ses maîtres pour devenir non le Rembrandt des portraits qui le font vivre, mais celui des toiles qu'il fait pour son plaisir et qui rebutent l'acheteur.

Ces constatations détruisent le mythe d'un « style neutre » dont le fond serait un dessin photographique, sans style, auquel s'ajoute le style. Que veut-on dire par ces mots : « Ce peintre sait bien dessiner ! » Cet éloge peut être sa condamnation. De même, il ne faut pas confondre la représentation de la couleur — peindre une feuille en vert —, et la représentation par la couleur — utiliser la couleur sans rapport réel avec l'objet.

Il n'y a pas de style préexistant auquel les artistes obéissent, comme s'ils devaient avoir quelque chose de commun. Ils n'existent pas par une servitude, mais par ce qu'ils ont de particulier qui les délivre.

Si le peintre choisit un sujet, c'est comme moyen d'expression,

non comme modèle. Peu lui importe de laisser en souvenir à la postérité un plat de fruits, un bouquet de fleurs. Seule compte la marque de son génie, le passage sur la toile de son style.

Le génie se découvre souvent dans les marges, le détail, les figurants, les fonds. Le peintre l'ignore parfois, le renie et passe à côté d'une chance qu'il touche par accident. Mais le génie est la possession, la maîtrise de ce bonheur.

Cette recherche du style suppose l'opposition aux maîtres, leur oubli, non la répétition, fût-elle habile, de ce qu'ils ont fait.

Rien n'est plus intéressant que de suivre cette destruction chez les chefs de file. On suit l'évolution chez le Greco dans les toiles où, à des époques différentes, il reprend le même sujet. Formé par les Vénitiens, il finit par une écriture de vitrail qui sépare les tons par des taches sombres, en supprimant la profondeur à laquelle il substitue le bosselage.

Le Tintoret possédé par la composition, la mise en scène, l'éclairage, la noblesse parée déserte le Titien,

Chaque peintre est un filtre qui laisse passer certaines formes et retient les autres.

Certains aspects le mettent en état de sensibilité et sont moyens de création. Mais l'œuvre est inscrite dans le temps d'une époque. Elle ne se recommence pas. Elle se pastiche ou s'égale par autre chose. Les années affadissent les plus éblouissantes inventions. Un art solitaire s'enchâsse dans l'histoire de l'art.

Le peintre ne peut que copier, achever ou créer. Dans les deux derniers cas, il est contraint à découvrir et cette découverte renferme une virulence qui féconde les successeurs. Cet art est encore vivant. Un maître ne ressuscite pas de formes mortes par son style. Il appelle des formes vivantes. Avant notre époque, il advint rarement à la peinture de ne s'appeler que peinture. Audace de ce temps ! L'artiste ne distingue pas toujours entre son génie et sa préméditation. Lorsqu'il parle, sa réponse est moins dans ce qu'il dit que dans ses tableaux.

« Alchimiste qui sait faire de l'or — mais non avec tout — le grand artiste n'est pas le transcritteur du monde, *il en est le rival.* »

Edgar VOIROL