

UNIVERSITÉ PARIS IV-SORBONNE
UFR D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE
MASTER I D'HISTOIRE DE L'ART

Vanessa NOIZET

SOUS LA DIRECTION DE Monsieur Arnould PIERRE
PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN
Année universitaire 2010-2011

ANATOLE JAKOVSKY (1907/1909 ? – 1983) :
LA TRAJECTOIRE D'UN CRITIQUE D'ART
AU XX^E SIECLE.

Volume n° 3 :

RECUEIL DE TEXTES CRITIQUES D'ANATOLE JAKOVSKY



SOMMAIRE:

JAKOVSKI Anatole, <i>Auguste Herbin</i> , 1933	p. 5
JAKOVSKI Anatole, « Nécrologue de quelques peintures » in <i>Abstraction, Création, Art non-figuratif</i>	p. 14
JAKOVSKI Anatole, « Alexander Calder » in <i>Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique</i> , 1933	p. 18
JAKOVSKI Anatole, <i>Arp, Calder, Héliou, Miró, Pevsner, Séligmann: six essais</i> , 1933	p. 20
JAKOVSKI Anatole, « L'art du style, en marge du Salon des Surindépendants, 1934 » in <i>Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique</i> , 1934	p. 30
JAKOVSKI Anatole, <i>Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Séligmann, S.H. Taeuber-Arp, Gérard Vulliamy</i> , 1934	p. 35
JAKOVSKI Anatole, « Joan Miró par Anatole Jakovski » in <i>Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique</i> , 1934	p. 49
JAKOVSKI Anatole, « Première exposition à Paris » in <i>Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique</i> , 1934	p. 51
JAKOVSKI Anatole et SÉLIGMANN Kurt, <i>Protubérances cardiaques</i> , 1934	p. 54
JAKOVSKI Anatole, « Inscriptions under pictures » in <i>Axis, a quarterly review of contemporary abstract painting and sculpture</i> , janvier 1935	p. 58
JAKOVSKI Anatole, « A. Jakovski Paris » in <i>These – Antihese – Synthese</i> , 1935	p. 69
JAKOVSKI Anatole, <i>Sans Titre</i> , in <i>Axis, a quarterly review of contemporary abstract painting and sculpture</i> , avril 1935	p. 73
JAKOVSKI Anatole, « Brancusi » in <i>Axis, a quarterly review of contemporary abstract painting and sculpture</i> , juillet 1935	p. 81
JAKOVSKI Anatole, « Qu'est-ce donc que la forme? » in <i>Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique</i> , 1935	p. 91
JAKOVSKI Anatole, <i>Vingt-trois gravures</i> , 1935	p. 94
JAKOVSKI Anatole, « La situation actuelle de la peinture » in <i>Renouveau esthétique</i> , 1936	p. 98
DELAGRAVE Anatole et DELAUNAY Robert, <i>Clefs des pavés</i> , 1939	p. 105

JAKOVSKY Anatole, <i>Peintures naïves de l'Empire à nos jours</i> , 1944	p. 126
JAKOVSKY Anatole, « Gentil Rousseau » in <i>Henri Rousseau le Douanier</i> , 1944	p. 130
JAKOVSKY Anatole, « Adieu à l'art abstrait » in <i>La Marseillaise</i> , 4 juillet 1945	p.135
JAKOVSKY Anatole, <i>André Lhote</i> , 1947	p. 137
JAKOVSKY Anatole, <i>La jeune peinture française contemporaine</i> , 1947	p. 151
JAKOVSKY Anatole, <i>La peinture naïve</i> , 1949	p. 153
JAKOVSKY Anatole, <i>Gaston Chaissac, l'homme orchestre</i> , 1952	p. 175
JAKOVSKY Anatole, <i>Les feux de Montparnasse, peintres et écrivains</i> , 1957 (extrait)	p. 185
JAKOVSKY Anatole, <i>Raoul Perrenoud</i> , 1964	p. 191
JAKOVSKY Anatole, <i>Les grands peintres naïfs yougoslaves</i> , 1968	p. 204
JAKOVSKY Anatole, <i>Peintres naïfs, a dictionary of primitive painters</i> , 1975	p. 206
JAKOVSKY Anatole, <i>À propos du réalisme</i> , 1981	p. 226
JAKOVSKY Anatole, « Le Douanier et ses contrebandiers » in <i>Catalogue du musée international d'art naïf Anatole Jakovsky</i> , 1982	p. 233
JAKOVSKY Anatole, <i>Robert Delaunay</i> , non daté (1972 ?)	p. 267

JAKOVSKI Anatole, *Auguste Herbin, Paris, Abstraction-Création éd., 1933, 55 p.*

Cette monographie, la seule éditée par le mouvement Abstraction-Création, est consacrée à Auguste Herbin, directeur du groupe. Introduit dans les milieux d'avant-garde par le peintre Jean Hélion, Anatole Jakovsky s'affirme très tôt comme le critique patenté de l'abstraction. L'écrivain affine l'abstraction non-figurative prônée par le mouvement « Abstraction Création » aux pères de l'art moderne, à savoir : Georges Seurat (1859-1891), Vincent Van Gogh (1853-1890) et Paul Cézanne (1839-1906). Succède au bref historique du Salon des Indépendants, inauguré en 1884, une tentative de définition littéraire de la peinture d'Herbin.

Les racines personnelles et les racines de l'époque entrelacées étroitement ensemble, l'enfance de l'époque et l'enfance d'aujourd'hui, car nous, nous sommes seulement l'épilogue d'un complexe de style qui a débuté par l'impressionnisme et s'achève en peinture abstraite ; nous sommes la frontière mise entre le passé et l'avenir, sommet et abîme de ce style qu'on appelle parfois moderne, qui était et qui n'est plus, voilà pourquoi les racines des peintres dont le privilège tragique les fit naître justement à cette époque de transition, époque de laboratoire, et dont la jeunesse entière était sacrifiée à l'élaboration dure et longue de ce style nouveau qui ne porte d'autre nom plus juste que la peinture non figurative, ils ont fatalement déterminé le final, et de ce sommet, l'histoire et toutes leurs biographies se présentent autrement, dépouillées des fausses légendes créées par leurs contemporains, ils se présentent sans masques et sans nimbes, en leur vraie valeur, et je répète, ce point d'observation nous ordonne de tracer une nouvelle échelle sans aberration, une nouvelle hiérarchie des valeurs sans les flagrances des témoignages délictueux ; il nous prescrit une critique désintéressée avec un éclairage propre à elle-même, plus aigu, plus tranchant, plus objectif, qui va traverser notre passé, tellement proche et tellement loin, en même temps, qui va l'illuminer et qui nous permettra finalement de récupérer ce temps, le reconstituer en toutes ses phases, lui, ce temps disparu et qui nous donnera l'explication exacte d'aujourd'hui.

Et voilà le temps qui coule à l'envers.

Les journées arrachées remontent aux calendriers.

Voilà les journées qui sortent de la poussière. Les journées sortant de l'humidité des brouillards.

Nous sommes presque à la source.

L'an 1906. Salon des Indépendants. Printemps.

Auguste Herbin très jeune, à l'âge de 24 ans seulement, y expose pour la première fois. Il continue d'y exposer encore les années suivantes, 1907, 1908 et 1909 et c'est tout. Il n'y revient après que deux fois en 1927 et 1928.

C'étaient les bouquets de fleurs et les paysages de Corse, surtout une quantité de fleurs différentes d'aspect ordinaire, mais munies de couleurs ardentes, le premier présage d'une flore inattendue de Herbin, flore flamboyante comme si elle était carburée par l'oxygène. Et cette coloration ardente, d'après laquelle on pouvait déjà lire son avenir, était sa carte de visite, son timbre personnel par lequel il va se différencier, très distinctement, de tous les autres peintres de son époque et pendant toute sa vie.

C'étaient les compositions très simples peintes sur un fond neutre, un peu assombri par les reflets de 1900 s'éloignant, mais peintes avec une telle sincérité d'expression, avec une mise en page si naturelle, avec une telle légèreté d'ensemble, et en même temps avec une telle sûreté d'exécution, que chaque doute, de ce triste héritage, que chaque soupçon de sa dépendance du maniérisme de cet art sont inutiles et faux.

Les paysages, et surtout deux couseuses à contre-jour, nous montrent la même tendance de saisir le plus exactement possible toute la vie sans choix, la tendance de saisir toutes les vibrations de cette joie d'existence de la vie qui commence, de la vie ensoleillée par les impressionnistes, de leurs aubes qui mènent à cet éclat multicolore du soleil du midi, qui se brise en pluie de mille spectres arrosant les arbres d'avant-plan d'un tableau d'Herbin.

Et si nous regardons maintenant attentivement, pour comparer, un des plus anciens tableaux en général, un portrait qui date de 1901, portrait de son grand-père, exécuté encore en manière académique, nous voyons clairement d'où sort son contact étroit avec la nature, d'où vient cette gamme de couleurs immédiates sans mensonge et sans sécheresse, cette

vision sans intermédiaires, d'une sensibilité extrême – sans doute de son village natal du Nord, de sa réterie rurale, qui n'était pas encore éteinte ni déformée par les fumées de Paris.

Le Salon des Indépendants à cette première année de Herbin représentait déjà un carrefour artistique. Les grands novateurs et précurseurs de la peinture moderne, Seurat et Van Gogh, ont déjà depuis longtemps exposé ici leurs dernières toiles, morts dans le siècle précédent.

Les artistes de ce siècle nouveau n'ont vu que les grandes expositions rétrospectives et posthumes. Cézanne également, qui a exposé ici à la veille de sa mort, se retire bientôt et n'expose plus les dernières années de sa vie.

Le nombre des exposants, croissant progressivement, a contribué ainsi à la décomposition rapide de cette société, envisagée à sa naissance comme une plate-forme d'avant-garde artistique, mais qui, aussitôt, cédait ses positions, baissant peu à peu le niveau de sa qualité, se transformant automatiquement en un salon presque officiel réservé pour les épigones de l'école post-impressionniste. Il reprit cependant encore une fois, provisoirement, sa vie parce qu'il y avait la jeunesse, la génération de Herbin qui portait déjà en soi la future et dernière révolution, le Cubisme. Ce changement radical de la vision humaine qui a manifesté ici ses premières découvertes ; Herbin en fut un des premiers. Les symptômes de ce brusque changement de sa méthode créatrice s'observent déjà dans ses tableaux de 1908 et surtout de 1909. Surtout en 1909 où la nature perd pour la première fois les prérogatives de son inviolabilité. Successivement, elle se comprime, se serre et devient plus schématique. Le libre cours des nuées d'autrefois devient maintenant une dérivée des arbres ou des toits. Les arbres eux-mêmes, leurs feuillages abondants forment des étranges dessins magnétiques, les vagues concentriques des couleurs qui deviennent plus éclatantes, plus puissantes encore, qui n'obéissent qu'à leurs propres rythmes dictés par Herbin et trouvés par lui. En même temps que les tâches minces et débiles de son pinceau d'hier s'allongent, s'agrandissent et dépassant les limites de la figuration nous offrent les premiers projets des vastes surfaces d'une couleur uniforme. Ils tendent à devenir des éléments autonomes. La figuration humaine n'échappe pas au sort de cette stylisation. Les nombreux portraits de cette période ne diffèrent pas, d'après leur technique, des autres genres picturaux pratiqués par Herbin. Ainsi, perpétuellement, vers le géométrisme intégral, vers l'harmonie calculée toujours plus large et à la recherche de la vérité absolue, avance son art vigoureux et plein de force. Approximativement jusqu'à l'année 1912, où il se trouve en plein cubisme, au zénith de la méthode analytique qui dissèque les

objets et les paysages pour en sortir les rythmes et les couleurs latentes, invisibles sans cette opération et insaisissables par l'œil ordinaire. Lui, il les transfigurait tout de suite dans des éléments parallèles à la surface du tableau, très plans, très décoratifs, mais toujours personnels et inimitables, des éléments qui étaient détachés, mais qui, aussitôt additionnés devaient encore représenter l'image approximative et lointaine de la réalité. C'était un modelage fin et fictif composé par les différents raccourcis du même objet, présenté par les différents masques de lumière projetés par les différentes sources des rayons. C'était un espace imaginaire qui se déchiffrait par un léger glissement de la vision, par la superposition de plans situés dans un espace concave, espace déjà périmé, une fausse figuration rudimentaire léguée encore par la peinture de musée. Et ici, comme toujours, il faut souligner, une fois de plus, cette richesse et abondance de la palette de Herbin qui dégagait même en ce moment des tonalités étonnantes et les couleurs pures, insoumises aux restes du modelage, les couleurs qui se révoltaient contre leur fausse application, contre leur fonction de stimuler la nature, et qui se différencient avantageusement du coloriage par clair-obscur des autres cubistes.

Les paysages dispersés, surface par surface, par les vents inexistantes, les faces humaines criblées et découpées par les lumières alternatives, les objets à milliers d'aspects, comme des coulisses changeantes d'un monde qui se tourne, le monde imaginaire, complet et immense de cette période cubiste qui se cristallise lentement, des recherches dans une conception précise, dans une forme nouvelle de la vision qui n'existait jamais avant, la culmination de ce monde personnel à Herbin qui voulait se détacher de sa signification ordinaire, de la nomenclature banale des éléments qui le composaient, le monde demi-rêve, car d'ici le passage le plus facile, le sentier sans obstacles et le plus proche vers la surréalité, vers le domaine des valeurs incontrôlables et faciles qui étaient toujours évité par Herbin, le moment de liaison de ce monde extérieur avec celui des idées, leur identification presque complète, leur intersection momentanée dans la grande nature morte de l'année 1913, magnifique image de cette époque, la nature morte qui symbolise et couronne cette époque de la domination esthétique de la rive gauche, car il habitait aussi Montmartre, le célèbre atelier Place Ravignan, ce monde tragique étouffé subitement par la guerre, un rêve disparu et beau, pour ne jamais revenir, mais qui a mis la flèche indicatrice pour les recherches postérieures.

1914 – 1917. Les années du deuil général de la peinture. Les années vides. L'entracte involontaire de la peinture de Herbin.

Oui. La période primaire du cubisme qui a montré la possibilité de créer une autre peinture que celle d'imitation de la nature, un autre espace qui n'était qu'un écho faible et indistinct de l'espace réel, mais qui, tous les deux, étaient encore subordonnés et attachés malgré tout à la réalité, car le peintre commençant le travail, il partait de là, il avait cette nature comme point de départ ; cette période n'était qu'une continuation et affirmation logique des principes proclamés par Cézanne et les impressionnistes.

Son rôle historique était tout simplement de détruire la valabilité du monde extérieur et de fonder sur ses ruines, une autre réalité recréée, supérieure et purement optique, la peinture non figurative.

Aussitôt les éléments trouvés à l'aide et à la base du cubisme analytique, les éléments qui constituaient déjà un cosmos en lui-même, il était déjà facile d'établir les nouveaux rythmes et les nouvelles lois de la composition abstraite, d'une peinture planimétrique et inexplorée avec une possibilité inouïe d'une expression illimitée et qui menait vers la conception d'une nouvelle peinture murale. Chez Herbin cette phase préliminaire de la peinture murale coïncide avec les dernières compositions cubistes, très puristes, très simples, basées sur le jeu de belles matières, sur le contrepoint de factures différentes, sur la jouissance oculaire qui lui provoquaient les images urbanistes combinées par le moyen du montage mécanique.

Mais la courte prospérité d'après la guerre, bientôt finie, l'élan constructif exterminé, l'état insuffisant de l'architecture, d'ailleurs comme tous les autres projets à moitié irréalisables, tout cela ne donnait pas à Herbin justement, la possibilité d'appliquer ses formes et ses peintures sur toile combinées avec les bois polychromes. Fin de la prospérité, déclin d'une âme de Herbin, cette fin ne lui permettait pas d'approfondir et de perfectionner cette conception d'un nouveau décor mural, monumental et grandiose ; et par conséquent les pièces exécutées déjà et pleines de promesses étaient condamnées d'être enterrées dans son atelier en attendant de meilleurs jours.

Ces années 1919 – 1920 – 1921 –, qui étaient des années d'une importance extrême, non pas seulement personnellement pour Herbin, mais pour toute la peinture universelle, importance qui reste malheureusement jusqu'à présent dénigrée par les ouvrages d'art existants, c'était le confluent qui a tracé deux esthétiques différentes, deux différentes idéologies picturales, malgré qu'elles sortaient de la même genèse et étaient également nourries par le même milieu social.

Le groupe principal du cubisme, le groupe idéaliste suivant le libre cours de l'imagination va bientôt effacer les différences particulières, mais essentielles, en rapport avec le développement parallèle des idées directrices et magistrales de l'époque, il va détruire et transfigurer le rôle et la notion de tableau, – le tableau qui devient de plus en plus un acte poétique, la feuille de température de la psychique de l'auteur, la manifestation d'un certain état d'âme, mais pas une réalisation plastique valable existante et soutenue par ses propres moyens, par ses valeurs substantielles, le tableau au vrai sens du mot comme il était avant ; – Ces années séparent Herbin, nettement et résolument de ce groupe.

Sa peinture devient plus consciente, plus matérialiste, au sens philosophique de ce terme. Elle se dirige vers la haute discipline de l'utilité, vers l'architecture moderne aspirant y trouver sa place organique et bien méritée.

Pas comme une décoration, naturellement, mais comme un composant constructif, cherchant en vain l'unité perdue de la sculpture, peinture et architecture, naissant et vivant ensemble, indissolublement liées entre elles, organisme triple formant une unité plastique émotionnelle et matérielle en même temps, qui existait dans plusieurs époques florissantes.

Les architectes, au contraire, pour détruire l'architecture médiocre qui cachait son impuissance sous les abus décoratifs absolument étrangers à l'architecture, pour rajeunir ou pour rénover cet art en pleine décomposition, nièrent délibérément, eux aussi, la peinture murale.

Situation tragique.

Situation vraiment tragique, atténuée défavorablement par le triomphe de l'exposition décorative de l'année 1925, par le décor exacerbé et banal qui a inondé toute la vie par sa production inférieure et néfaste, dont le coefficient créateur était réduit au minimum, devenant standard et qui a instauré ce style décadent de la décoration appliquée, illisible même pour nous, demandant des commentaires, malheureusement acclimatée très vite et dont les restes survivent encore.

Mais la dialectique du processus historique a utilisé cette phase inachevée pour déduire les conséquences de ce conflit : d'une part, le refus définitif du modelage (qui était inutile sur le bois sculpté) et qui amènera plus tard à ses tableaux récents ; d'autre part, à la négation de cet art sans destination immédiate, qui rêvait aux vastes espaces du béton armé et qui ne le trouvait pas.

Il fallait oublier son passé. Il fallait de nouveau revenir au tableau de chevalet. Il fallait inévitablement retourner à la nature.

C'étaient, de nouveau, les fleurs. Les premières fleurs depuis leur absence de dix ans qui s'enfloraient sur ses toiles. L'apparition soudaine des fleurs sensibles, tendres, mais palpables, une nouvelle végétation peinte individuellement, chaque pétale en relief, chaque tige en volume, car il voulait retrouver l'espace perdu, la continuité de la nature aussi comme les mesures exprimées par la perspective. Il voulait de nouveau peupler la toile par les objets identiques, morts ou vivants, pour pénétrer de nouveau dans le monde de réalité qui était fermé pendant les années des recherches formelles. Evidemment c'est aussi un acte de double signification. Premièrement c'était le refuge pour les illusions perdues en ce qui concerne la peinture abstraite (car elle était précoce, elle avançait le temps qui n'était pas mûr pour elle). Deuxièmement, c'étaient les manœuvres du style qui demandait d'urgence le contraste de tout ce qui existait auparavant, une autre écriture diamétralement opposée. Le schématisme géométrique, la triangulation cubiste, la conception rectangulaire du tableau demandaient à être remplacés maintenant par les formes concrètes courbes, par les demi-tons. L'objectivité épique de toiles sans signification demandait le lyrisme, la chaleur intime des objets représentés.

Les fleurs, les pommes, les vases en porcelaine, les paysages de Vaison, les joueurs de boules, les biscottes, la jeune femme en fleurs avec un bouquet de fleurs, les montagnes dévorées par le soleil et les églises humides, les rues dévastées, sans nuages, les églises encore, les rivières écumeuses traversant les rochers, les paysages de Brantes, et les portraits de son oncle et de sa mère, et voilà de nouveau les arbres chevauchés par le vent, chaleur du midi et les paysages qui font soupçonner le soleil orthodoxal des impressionnistes, qui manque, dont on ne voit que les traces, les ombres violettes mais qui doit exister quelque part en dehors du cadre, les fleurs... les fleurs... Encore un instant peut-être et on est surpris d'être trompé par leurs ressemblances avec ses premiers paysages, par la réapparition, semble-t-il, du monde de sa jeunesse, du monde visiblement, purifié et lavé par les années de travail et par ses souffrances, le monde totalement changé en vérité par ce travail dur, sans arrêt et qui

montre une différence énorme et essentielle de tout ce qu'il a fait jusqu'à présent. Tandis qu'autrefois la nature était passive, enregistrée avec une vivacité et une angoisse de ne rien perdre, pas un moindre détail de tout ce qui existait dans cette coupure carrée de l'espace qui devait être transporté sur la toile et devenir tableau – ici la nature se difforme visiblement selon les rythmes spatiaux. Selon le jeu nouveau de formes plastiques modelées minutieusement et inventées par Herbin, qui portent seulement les noms des montagnes ou des maisons, mais qui ne sont en réalité que des embryons des formes abstraites. Ce qui d'ailleurs est vraiment arrivé vers l'année 1927 qui marque son retour définitif vers l'abstraction, le tournant imprévu de son art, qui instaure la dernière phase de son œuvre.

Le modelage très soigneux de ces paysages faits presque comme des panoramas en plastiline était au fond le simple conducteur de la tendance magistrale des débuts de son œuvre qui consistait dans l'intensification et la libération de la couleur spectrale. La libération complète de ces couleurs qui pouvaient jaillir des toiles comme les courants des énergies colorées.

Et la pureté de ce principe et sa continuité logique malgré les courbures de son œuvre devient encore plus évidente maintenant, surtout quand nous assistons à la création de ses dernières toiles, entièrement abstraites, abstraites sans réserves, où les couleurs ne sont plus liées avec rien, qui forment les couleurs et les formes d'une richesse et tension extraordinaires et qui prouvent, en fin de compte, que le chemin choisi et parcouru par Herbin était juste. Ils prouvent que toutes les branches qui, à première vue, semblaient contradictoires, étaient déterminées par la nécessité.

Par la nécessité du temps qui a commandé la création de l'art abstrait.

Herbin a cherché toute sa vie.

Il n'est pas un homme qui se contente de ce qui est déjà trouvé.

L'art comme la vie passée n'a pas de secrets.

Mais nous ne saurons jamais ce qu'elle sera demain.

Quelle sera la peinture de demain ?

Une chose est sûre ! il la cherchera.

Comme chaque vrai artiste, jusqu'à sa dernière toile.

Par conséquent il est inutile de sortir une conclusion ou prédiction.

JAKOVSKI Anatole, « Nécrologe de quelques Peintures », *Abstraction-Création, art non figuratif*, [Paris, 1933], New York, Arno Press éd., n° 2, 1968, p. 32-33.

Jakovsky, qui signe encore Jakovski, marque, avec ce premier article paru dans le journal d'avant-garde Abstraction-Création, art non-figuratif, son intense activité critique en faveur de l'art abstrait. Crée le 15 février 1931, le mouvement a pour directeurs Auguste Herbin et Georges Vantongerloo. La plaquette, au graphisme aisément identifiable, est un des organes de diffusion internationaux des idées du groupe Abstraction-Création.

Jakovski

Nécrologe de quelques Peintures.

Il y a eu le Fauvisme. Il y a eu le Cubisme. Il y a eu le Surréalisme...

Il y eut aussi les puristes qui croyaient être des cubistes sans lyrisme et sans fautes.

Voici déjà longtemps que sont passées les années brillantes de tous ces styles inventés par la génération d'avant-guerre. L'apothéose d'un d'entre eux, qu'à grands frais réalisèrent les marchands, l'an passé, mit un point final aux légendes héroïques de Montmartre et de Montparnasse.

Le monde des guitares, des tables de marbre, des bouteilles, des journaux, des danseuses, des papiers peints, du caporal, des arlequins, « BASS-monde », et « monde-VINS », le rag-time lyrique des objets poétisés et picturisés est terminé. Il a franchi son point culminant d'évolution, il a atteint la limite naturelle de sa méthode et de ses matériaux. Il est devenu classique. La charge émotionnelle dont étaient gonflées les œuvres de ce temps, est usée. Elles n'ont plus besoin que de commentaires. C'est de l'art de musées. Passéiste.

Le Surréalisme, à son heure, l'a remplacé très facilement, comme auparavant le cubisme avait remplacé l'impressionnisme rachitique : et le surréalisme aussi, le dernier style organique de la société bourgeoise, est mort. Épuisé.

La culture est entrée dans une phase nouvelle de l'entre-styles, l'« entre-époques », si l'on peut dire, dans laquelle mûrissent lentement une nouvelle conception visuelle, un nouvel art, qui sera à l'image des toutes proches mutations sociales.

Réalité. Abstraction. Nature. Figuration. Image. Non-figuration. Surréalité. Tels sont les mots avec lesquels s'amusèrent, jusqu'à présent, les critiques de revues illustrées, pauvres héritiers par cousinage de l'intense effort plastique de ce siècle.

Mais qu'est-ce alors que la réalité dont on pourrait parler à propos de peintures, de peintres, d'époques ?

Elle est à chaque époque, dans chaque peintre et autour de lui, et ses peintures l'illustrent. Il ne s'agit que d'apprendre à la lire.

La réalité du jeune bourgeois ascendant, au 18^e, qui n'avait pas encore osé jeter le gant au seigneur féodal et qui, attendant son heure, formait sa classe, une classe en soi. Image : nature morte de Chardin, peu d'objets, peu de fruits. Plus tard, ayant flanqué ce gant à la tête de son ennemi et l'ayant vaincu, le jeune bourgeois et son art se sont figés dans la pose de marbre des tableaux de David, parmi des staffages empruntés au décor de Rome, en même temps que l'idée de la République.

Puis est arrivé Delacroix qui a détruit l'harmonie des anciens, apprise par cœur ; il a ébranlé les colonnes de Corinthe ; sa couleur rouge a tranché l'immobilité en plâtre de Premier Empire. A la douce chaleur d'après-midi des tableaux classiques, il a substitué le hurlement du vent nocturne et de l'angoisse des cataclysmes.

La Réalité ? C'était la redingote de Child Harold, dans laquelle se cachait l'âme d'un bourgeois déclassé dans une époque de transition qui s'essouffait à jeter du vieux sur du nouveau et ne trouvait ni calme ni place.

Barbizon... Fontainebleau... Tranquillité d'une fenêtre de dimanche, dans une propriété de magnat financier. Mais ce ne sont plus, déjà, les perspectives sans fin du 18^e et du Lorrain, les palais des ennemis vaincus hier. Non. Une maison de campagne seulement, une rivière, deux arbres, le soir. Le coin. Le home.

Après ? Impressionnisme et Symbolisme.

Cubisme et Surréalisme.

Thèse et antithèse du capital industriel. Thèse et antithèse du capitalisme centralisé, de l'impérialisme. C'est la phase suivante de développement de la société bourgeoise, l'entrée en lice de la grande industrie, et les dernières luttes artistiques qui se passeront dans le massif bourgeois.

Puis, comme toujours, comme autrefois sur le monde spectral de l'impressionnisme (de l'œil sain duquel avait pourtant été opérée la cataracte du violon de Crémone) se sont avancés le brouillard du mysticisme et les miasmes malsains des fins d'époques. Le monde stérilisé chirurgicalement des nature-mortes cubistes a perdu son équilibre ; il a commencé à

sortir du champ de la conscience pour se répandre en poussière, en une sorte de protoplasme de matière subitement tombée en enfance dans la subconsciente horreur des Surréalistes.

Cycle mort. Mais quelle est la tendance résultante de ce cycle ?

A l'époque de l'impressionnisme a commencé l'industrialisation de la peinture, répondant à l'augmentation des consommateurs, à leur demande émotionnelle déjà influencée par l'urbanisme. Le conseil de Cézanne : traiter la nature par le cône et par la sphère ne fut pas chose nouvelle par rapport à la tendance à simplifier la surface du tableau jusqu'à lui donner l'apparence d'un disque de Chevreul.

Même but, même correspondance sociale. Remplacer le travail manuel par la machine. Simplification du procédé, complication de l'aspect.

Le pas suivant : la peinture veut devenir un objet de l'époque de Ford, Citroën et Bata. Mais la réaction et la décomposition avec la chute de la « Prospérité » ne commencent pas par les malheureux Surréalistes. Elles étaient amorcées depuis longtemps. Dans le cubisme d'après-guerre germaient déjà les mêmes contradictions conduisant à l'effondrement final. Dans le cubisme – chair et os du monde bourgeois – subsistait la figuration, un reste de figuration, un rejeton desséché de l'objet intégral de Chardin (naguère propriété sacrée, privée, le support de tout le système capitaliste) devenu une sorte de fantôme, un rêve d'objet, le pâle rêve des choses qui se détachent de leur propriétaire...

Car, l'idée générale de la peinture bourgeoise a toujours été l'idée de la possession privée. Peinture = capital. Tableau = marchandise = bijou.

L'objet avait été le symbole de la lutte de la Bourgeoisie contre le Féodalisme. A l'allégorisme choisi, au monde fictif des fêtes galantes peints pour la joie des aristocrates, la Bourgeoisie avait opposé le matérialisme réaliste des Sans-Culottes, un carré de toile encadrée et dedans des objets concrets, réels.

La terre tourne, la société évolue et cet objet est passé par différentes étapes correspondant aux étapes d'évolution de la société. Il a été démagogique, photographique. Il est redevenu poétique et rêvé, c'est-à-dire que, depuis le cubisme, il est repassé par un état parallèle à l'allégorisme aristocratique du 18^e : cet effort d'évasion cet état d'affaiblissement de la superstructure qui marque toujours la chute d'un système.

Mais la dialectique de l'histoire travaille pour la classe ascendante. Les peintres, approfondissant ces rêves d'objets, ont débarrassé leurs tableaux de l'aspect décadent de leur époque : le rêve bleu des guitares a fini par devenir le bleu abstrait, et puis le bleu concret, le bleu tout court, la surface positive sans aucune spéculation métaphysique de l'esprit.

C'est ainsi que se sont produits, dans la chaîne historique, les tableaux dits « abstraits », une nouvelle qualité de la peinture, qui réalise le saut depuis un système d'idées jusque dans un autre.

Compte tenu de ce que la succession des styles ne se fait pas par irrutions soudaines d'un nouveau, mais par une lente croissance dialectique de la forme elle-même, qui engendre des contradictions permanentes, pousse en avant certaines tendances centrales et refoule en même temps les autres, on peut affirmer que l'art abstrait constitue la phase organique déterminée par les lignes générales de l'évolution de la vision picturale depuis l'Impressionnisme.

En effet, le cubisme, quoi qu'on ait dit, n'a jamais été l'idéologie de l'objet. A l'atmosphère acide dans laquelle les impressionnistes ont solubilisé les volumes, le cubisme oppose la pesanteur et la solidité fictives des objets qui n'étaient plus des massifs sculpturaux comme dans la peinture classique, ni des volumes à trois dimensions, mais des masques de lumière matérialisée.

Le cubisme marquait l'accroissement des valeurs abstraites (générales) aux dépens des valeurs figuratives (particulières). Mais pour démolir l'objet, il fallait s'en approcher. C'est pourquoi les Cubistes demeurèrent figurateurs. C'est ainsi que le Cubisme fit une étape antithétique du processus historique qui devait aboutir à la formation d'un style nouveau ; un style qui, au lieu de s'inspirer des apparences individuelles du monde, s'inspirerait de ses lois physiques. Les Impressionnistes s'étaient servis de la lumière pour y découvrir des couleurs, les Cubistes assemblèrent des plans de lumière tirés de l'apparence des objets. Ils prenaient donc la lumière comme un matériau pour construire, mais ils ne pouvaient la libérer complètement de l'influence des objets dont ils l'avaient extraite.

Ils ont laissé après eux cette tâche : la libération de la lumière.

C'est cela et beaucoup d'autres choses dont on pourrait trouver ainsi les racines dans l'histoire, qui s'accomplit dans la peinture abstraite aujourd'hui.

La peinture « non figurative ».

JAKOVSKI Anatole, « Alexandre Calder », *Cahiers d'art*, *Bulletin mensuel d'actualité artistique*, Paris, Cahiers d'art éd., n° 5-8, 1933, p. 244-246.

Lié à Alexander Calder dont il récupère les chemises et les cravates, il n'est pas étonnant qu'Anatole Jakovsky consacre aux « Mobiles » du sculpteur américain ce premier article paru dans les Cahiers d'art. On note au passage la première occurrence du terme « style organique » appelé à une large postérité.

À ceux qui l'interrogeaient sur l'Art, la Machine, les Arbres, le Nu, etc., Calder a répondu par l'axiome d'un de ses « Mobiles ».

« Dimensions : 2 mètres sur 2 m.

Cadre : 8 centimètres, rouge neutre.

Les deux boules blanches tournent à grande vitesse.

L'hélice noire tourne à petite vitesse et semble toujours monter.

La planche de tôle tourne encore moins vite, les deux lignes noires semblent toujours monter.

Le balancier noir, 40 centimètres de diamètre, monte de 450 de chaque côté, dépassant le cadre par devant, à raison de 25 tours par minute. »

La critique artistique retarde bien souvent sur les réalisations plastiques, aussi n'a-t-elle pas encore trouvé le langage qui puisse correspondre à l'œuvre de cet Américain. Et ce sont sans doute les commentaires de l'artiste lui-même qui, le mieux, traduisent ses sculptures. Aucun ornement, aucune fantaisie, lecture directe, précise, concrète.

Calder n'a pas toujours été un « Mobile ».

À sa genèse, il se sert du fil de fer – simple fil de fer télégraphique – il l'impose à la sculpture, il le canonise, mais bientôt le fil de fer lui dictera ses « circonvolutions ». Car ce « nouveau matériau », peut-être le plus émotif de notre temps, ne pouvait se satisfaire de l'espace limité de l'ancienne sculpture et allait exiger une nouvelle conception artistique. Ses premiers objets étaient encore statiques, mais on pouvait déjà prévenir l'avenir de son art en y découvrant sa tendance accentuée vers le mouvement. Alors qu'il n'était qu'un simple moyen de modelage, le fil de fer devient un élément autonome à qui Calder va subordonner le reste. Mais ce fil de fer n'était plus le même, il avait perdu de son poids : fine ellipse d'encre de chine tracée avec le tirelignes sur le firmament ; trajectoire des corps solides inconnus dont la

découverte s'imposait et les corps étaient aussi précis, aussi irréels que cette courbe décrite dans l'espace : la sphère.

Une ère nouvelle s'annonce quand l'atelier de Calder deviendra le rendez-vous des planètes.

Par rythmes simples, par compositions imprévues, Calder a su s'aliéner les rapports entre les orbites et les gravitations.

Mais avec leurs vecteurs, de nouvelles masses animeront la nouvelle plastique de cet art, libéreront la matière et lui permettront d'achever sa course, de revivre ce « Cosmos de balsaminées ».

Le mouvement lui manquait : Calder introduit le commutateur ; tout ce qui était hier statique se met en vie. Le fil de fer devient maintenant le rail cosmique.

Intersections optiques, contre-mouvement des satellites, éclipses, départs et arrivées des planètes, mutation d'autres formes géométriques ; spirales, cônes, cylindres, le tout produisant une tension remarquable entre les formes mobiles et muables, gagnent aussi en variété, en richesse.

Mais Calder ne sera pas satisfait. Il veut définitivement faire disparaître le legs dernier du schéma : mouvement synchrone qui se répète indéfiniment, contour géométrique qui encercle les formes, voulant que le hasard soit la seule loi, la seule formule de sa création, il donnera à son mouvement plus d'élasticité, plus de naturel.

Il sera amené à concevoir des dessins où les formes préhistoriques se situeront dans l'espace ; dès maintenant, elles remplaceront les insignes mathématiques amortis.

Ses nouveaux objets sont en bois, mais son outillage les touche à peine, de chez un charpentier tels quels, il les a transplantés. Et avec leur formes archaïques qui se dégagent de la géométrie primitive, le mécanisme leur insufflera la vie et leur donnera une vision musculaire : ainsi Calder entrera en une phase nouvelle, arrivera à la dévalorisation des vieux axiomes esthétiques qui pouvait correspondre à la naissance du dadaïsme.

Le cycle mathématique est achevé. Le cycle organique commence et dans cette reconstruction permanente, dans ce mouvement de l'avant se trouve aujourd'hui « l'art Mobile » d'Alexander Calder.

JAKOVSKI Anatole, Arp, Calder, Héliion, Miró, Pevsner, Séliqmann : six essais,
Paris, J. Povolozy éd., 1933, 47 p.

Publiée à l'occasion d'une exposition organisée par Jean Héliion à la galerie Pierre en juin 1933, cette plaquette est l'occasion d'un véritable exercice de style de la part d'Anatole Jakovsky. Réunissant six artistes parmi les plus importants de cet entre-deux-guerres, ces essais entérinent la position centrale du critique au sein des milieux d'avant-gardes parisiens.

Arp a commencé par être multicolore.

C'était tout à fait au début, lorsque le monde était solidement installé sur le Cubisme et que l'activité de Dada intéressait davantage la police des mœurs que les critiques d'art.

En ce temps-là, Arp lui-même ne sélectionnait pas ses formes ; elles surgissaient au gré du hasard. Les profils en bois et en carton, les profils jaunes, rouges et même dorés, inconnus jusqu'alors, se combinaient dans des rythmes également ignorés. Ils étaient encore par tradition, entourés de cadres, mais leur substance même se refusait à constituer un tableau.

Alors, H. Arp abandonna le niveau égal de la peinture esthétique pour ne plus jamais y revenir. Un nouvel élément esthétique, le degré d'épaisseur matérielle, exigeait désormais la création sculpturale. Et H. Arp commit un sacrilège : il découpa son tableau et, en lui enlevant de grands morceaux de matière, lui donna la possibilité de respirer...

Ces vides, devinrent plus tard les éléments noirs de ses reliefs, constituèrent ce qui fut, jusqu'aujourd'hui, le « style Arp ».

Le relief de H. Arp n'est pas seulement un nouveau raccourci de l'objet. C'est un matériau nouveau exprimé dans un nouveau raccourci.

D'un avion, la terre semble plate, non géométrique, avec de grands espaces vides. A cette hauteur, la mesure de nos maisons et toute la profondeur de l'atmosphère se réduisent à ces deux centimètres d'épaisseur que H. Arp donne à ces reliefs.

Le point de vue où il se place, pareil à celui d'un avion, fait abstraction des détails et détermine une vision nouvelle et synthétique.

Cependant ce n'est pas un schéma géométrique et nu, ce ne sont pas des carrés, des ronds ou des triangles, mais ce sont des courbes compliquées qui enferment la multiplicité et la richesse de la nature. La définition : « la terre est une boule », appartient aux Cubistes. Elle est trop sommaire, elle est abstraite et limitée. La terre, c'est aussi une des formes de H. Arp, un peu aplatie aux pôles.

Comparées à cette boule, les riches draperies des Saints du style baroque sont bien pauvres.

Oui, c'est cela qu'on appelait, il n'y a pas longtemps encore, le « style Arp ».

Mais soudain, un monde tout à fait nouveau a surgi : des volumes, des formes soigneusement modelées dans lesquelles la troisième dimension ne représente pas seulement une hauteur invariable, mais exprime la multiplicité des rythmes qui n'existaient auparavant que dans le plan linéaire. Arp renonça aux dernières conventions de son œuvre : la charpente et l'huile. Il devint enfin celui que cette œuvre faisait présager dès les débuts. Dans les sculptures, son art atteignit un degré plus élevé.

En effet, toute l'œuvre d'Arp n'aspirait qu'à la réalisation de l'image dans l'espace. Elle ne voulait que créer des formes originelles renfermant notre passé, notre présent et notre futur, trouver les éléments primaires et permanents de l'art plastique de tous les peuples et de toutes les époques, dans leurs expressions les plus pures, exemptes de toutes surcharges idéologiques et de tous commentaires philosophiques. Cette forme pure n'appelle plus la parole, elle s'adresse aux conceptions synthétiques et au flux et au reflux puissant des émotions, sans essayer de les traduire dans notre pauvre langage.

S'il y avait auparavant des moustaches, des cravates, des hanches, des bouteilles, des seins, combinés au moyen d'un montage mécanique, ces seins, ces bouteilles, ces hanches, ces cravates et ces moustaches proviennent maintenant l'un de l'autre, tout en créant en même temps des milliers d'autres formes intermédiaires que les mots n'ont pas encore désignés.

Ils ont composé un nouveau Cosmos, saturé d'imprévu, qui provoque de violentes décharges d'inconscient.

L'image de H. Arp a toujours été tragique.

Les signes séparés, fixés au fond neutre de la planche, n'étaient pas des formes indépendantes et isolées. Ils constituaient un complexe puisant sa vie dans le conflit des figures et des surfaces noires et blanches. Prises dans leurs plus merveilleuses proportions ces deux couleurs intensifiaient d'une manière surprenante les associations naissantes. Quant au noir, il était toujours employé comme une projection astrale, comme une affinité mystique du blanc,

comme un symbole, d'ombre seulement. Arp sait trop bien que la nuit n'est pas le négatif du jour et que la lumière ne se réduit pas aux Jupiters d'une prise de vue cinématographique.

A présent, grâce à la sculpture, Arp est passé à un jeu d'optique plus élevé et plus immédiat.

Mais comme cela a intensifié cette angoisse inconsciente que ses œuvres ont toujours provoquée !

Tel était probablement l'aspect de la Terre quand il n'y avait ni Pyramides, ni Le Corbusier, ni cathédrales et tel qu'il sera de nouveau, quand tout cela disparaîtra.

Telle est la Terre, vue des hauteurs vertigineuses où se situe Arp, où le temps disparaît où il ne reste que de la matière inorganique, sans intervention d'hommes, parce qu'on ne peut plus les distinguer pendant le vol tragique de l'artiste.

L'évolution de Calder c'est l'évolution d'un matériau nouveau qui, s'élargissant sans cesse, change successivement sa forme, sa raison d'être et sa technique pour arriver finalement à la négation de soi-même et à la fondation d'un art nouveau basé sur de nouveaux principes artistiques.

Calder commence par le fil de fer. Le simple fil télégraphique qu'il introduit dans la sculpture, qu'il canonise aussitôt et qui, à son tour, commence à lui dicter ses méthodes. Ce matériau, le plus émotif de notre époque, qui garde en lui des milliards de mots électriques, comme le coquillage conserve le bruit de l'océan...

Mais nous n'en sommes plus à la Renaissance. Nous ne rêvons plus à la route des Indes, et les Vénus ne nous apparaissent plus sortant des ondes écumantes. L'échelle est devenue infiniment plus grande. L'itinéraire de notre siècle, c'est l'orbite même de notre planète, une fine ellipse d'encre de chine, tracée au tire-lignes sur le firmament et que rien ne pourrait rendre mieux en sculpture, que le fil de fer.

Calder s'en était d'abord servi comme d'un simple moyen de modeler, mais il est vite devenu entre ses mains un matériau indépendant, une trajectoire de corps solide, inconnu, dont la découverte s'imposait ; corps aussi précis, aussi idéal que le chemin qu'il suit sans accident ni ornement superflu : la sphère. Et toute une époque commence où l'atelier de Calder devient le rendez-vous des planètes.

Dans des rythmes et des compositions magnifiques il avait d'abord su rendre exactement les arrivées, les départs et les gravitations des astres et de leurs satellites, mais l'apparition des masses et de leurs vecteurs détermine l'étape suivante de son développement. Il réussit à libérer la matière, lui permettre d'achever son chemin, de revivre le schéma de sa formation.

Le fil de fer devient alors un rail cosmique. Calder introduit le commutateur et tout ce qui était hier statique devient dynamique. Intersections optiques, contre-mouvements, éclipses, tout cela produit une surprenant tension entre les formes en mouvement qui, par ailleurs, gagnent en variété et en richesse.

Mais Calder n'est pas encore satisfait. Il veut que disparaissent les traces subsistantes du schéma de la maquette. Une trajectoire de fer, une fois pour toutes, renfermera le mouvement synchrone. Il veut que le mouvement devienne plus élastique, plus naturel et que le hasard soit la seule loi et la seule formule. Ce nouveau matériau se prête merveilleusement bien à cette nouvelle conception. Les formes se font plus archaïques, plus primitives, elles se libèrent de la géométrie, et le mécanisme qui leur donne la vie déforme à peine le matériau.

L'art de Calder est entré dans une phase nouvelle : la dévalorisation des vieux axiomes esthétiques. Cette étape correspond exactement à la naissance du Dadaïsme. En d'autres temps cela lui aurait probablement valu le surnom de « Dada-Calder ».

Le cycle mathématique est achevé. Le cycle organique commence et dans cette reconstitution permanente dans le mouvement en avant se situe maintenant l'art mobile d'A. Calder.

Quand Hélios se mit à peindre, le grand feu d'artifices des Ismes par qui fut fêtée la chute de l'ancien régime pictural était épuisé. L'époque était importante, mais on l'exagérait. Les « Moulins de Montmartre » furent pris pour des géants par de nouveaux Don-Quichottes, la fin pour le commencement et tout regardé par le petit bout de la lorgnette. L'espace était mort, l'objet agonisant et les couleurs tirées des albums de papiers peints. La force jaillissant des ruines du vieux système était inutilisée. La lumière demeurait enchaînée à ce qui restait de l'image des objets.

Charge aux jeunes de la libérer ! Hélios a accepté la tâche.

Enfant de l'époque, il a d'abord travaillé selon l'agitation des apparences présentes mais, dès ses premiers tableaux naturalistes, il s'efforça, au lieu de résumer toute la nature, de la dépouiller de ce qui empêche l'œil et l'esprit de la pénétrer. Longtemps, avec obstination et passion, il dessina et peignit des citrons, des pots, des têtes et des bouteilles. Un jour, les bouteilles, les pots, les têtes et les citrons s'en allèrent du tableau en laissant à leur place des couleurs et de surprenantes structures rythmiques.

Dès lors, il se place dans une nouvelle zone du sens de la vision et se met à la poursuite d'un être-lumière, intraduisible en objet ou en figure, directement perméable aux regards et à l'intelligence, entièrement affirmé, sans régions troubles, sans suggestions indécisées, à la fois simple comme 1 et 3 et complexe comme le monde.

Ses premières recherches du rythme et de l'espace sans objets ont été nécessairement liées à l'étape la plus progressive de son temps, cette planimétrie d'apparence ornementale qu'on nomme en général Néo-Plasticisme. Ses tableaux de ce temps apparaissent comme des spectrogrammes et des rythmogrammes. Les uns, très simples, dégagent un rythme-couleur entre une masse et quelques barres. Dans les autres, dont le schéma est plus compliqué, la surface entière est organisée en zones d'espaces et supporte des systèmes de divisions rythmiques établissant des progressions et des contre-progressions avec tous les éléments de l'image. Il commence à se préoccuper de la perméabilité lumineuse et de la résistance réciproque des couleurs.

Dans ses œuvres suivantes, il maintient une sorte de carcasse de barres diversement colorées, sur laquelle s'insère et se tend au maximum un système frontal de couleurs. D'un tableau à l'autre il varie étonnement l'élasticité, l'importance de cette carcasse, l'ordre, l'importance, le rythme et l'équilibre de son édifice coloré.

Cette carcasse agit sur l'espace comme pour le pincer à la façon d'une corde de musique ; elle y détermine différents champs potentiels auxquels s'opposent les zones, autrement potentielles, des couleurs.

Contrairement aux adeptes du Néo-Plasticisme, Héliou manifeste un permanent effort de rompre la frontalité des images et refuse de produire des signes fermés, enfermés, des « carrés » ou des « ronds » qui opposent à l'œil des « murs » infranchissables. D'abord, par des glissements d'axe, des confrontations de deux ou plusieurs mouvements rythmiques opposés, il est parvenu à galvaniser les surfaces colorées jusqu'à leur imprimer la profondeur d'un nouvel espace à travers lequel il découvrit les chemins trajectoires des courbes.

Courbes de couleurs établissant des circulations de regards et d'énergie entre des pôles fixes, elles entraînent toute la structure dans leur mouvement ou en opposition avec lui, ce qui transforma complètement la technique du tableau : plus de parallèles absolues, plus de points correspondants identiques, plus d'uniformité de couleurs.

De là par un nouveau bond qui, chez ce Normand ayant besoin d'ordre et de cohérence prend l'allure d'une transition continue, il est parvenu à utiliser toute la couleur comme une énergie, comme un courant de force qui parcourt l'espace de la toile en même temps qu'il le génère. L'image va des plus intenses rouges aux plus subtils bleus, des noirs profonds aux gris sans poids ; elle est à la fois puissante et paisible, calme et dynamique.

L'équilibre est extraordinaire : parfois un dégradé de beige immatériel se balance avec un levier noir massif ; parfois un système complexe de tensions forme le complément d'une couleur unie ; ou bien toute l'image s'additionne dans un rythme qui se développe à travers le

blanc prodigieusement lumineux du fond et aboutit à un glissement de couleur et de ton qui s'insère au passage dans un élément dur.

Hélion n'a pas trente ans. Il est rempli de force. L'histoire travaille avec des brouillons et des ratures. Lui aussi.

Dans les lignes de ses œuvres récentes on peut lire l'avenir de son style mais il faut déjà souligner son étonnant pouvoir d'optimisme. Vues à travers les tableaux d'Hélion, les fenêtres grises ouvertes sur l'enchevêtrement des rues grises de Paris s'éclairent, s'élargissent, prennent un sens, développent un espoir.

A tout le vague, à toute la confusion, à tous le pathos, le bizarre et le compliqué, il oppose une image de joie.

A demi-réveillé, on ouvre un matin la fenêtre : le bleu éblouissant tacheté de nuages remplace tout à coup les restes du sommeil – c'étaient peut-être des baisers, les coulisses baroques des paysages déchirés, des poursuites effrénées. Mais voici qu'il ne reste que cette couleur unique qui va instaurer et dominer tout une autre existence.

Bleu. Fraîcheur. Un cri d'oiseau.

C'est Mirô. Lui seul peut rassembler les sens et les intervertir, répondre au regard par l'odeur, au toucher par des sons, les transformer, les mélanger, les réunir et les comprimer tous ensemble jusqu'à ce qu'il ne demeure qu'une couche uniforme et très légère de couleurs, avec une tache infiniment petite et une énorme.

Quelques traits.

Le reste ne compte pas.

Mais lui, il ne peint jamais bleu-ciel, rose-amour, ni noir-chagrin. Le registre de ses sentiments est infiniment plus complexe. Ce sont toujours des sentiments de grand format poussés jusqu'à leurs extrêmes limites. L'optimisme et le pessimisme éternels sont les personnages de ses tableaux.

Il change aisément l'éclairage de ses journées. Il les peint en jaune ou en gris selon ses idées.

Quoiqu'il ait dit, les couleurs de Mirô n'ont rien à faire avec la magie noire.

Sa palette ne rassemble pas les chromos habituels. Il peint avec un spectre de subconscience, avec une seule tonalité qui contient l'indisséquable unité de tous les composants de notre vie.

Il revient ainsi à la source du langage plastique.

Il se souvient de l'enfance de l'humanité, quand il n'existait peut-être qu'un mot et que ce mot exprimait tout. Il retrouve la vision du nouveau-né, le premier protoplasme de conscience où le monde visible oscille entre le néant et les amours futures, ou il n'y a que quelques traces de

quelques taches ; tendre et naïf tatouage d'âme, valable pour tous les âges et qui fait également qu'on s'attriste ou qu'on éclate de joie.

Mais l'art de Mirô est à sens unique.

Ce sont toujours de vastes paysages de solitude, une nuit de catastrophes, une proche agonie, une seule note, un seul accord qui retentit sans cesse dans le vide.

Il connaît fort bien la mort. Ce sont des os qu'il recherche pour ses « objets » - des mouchoirs sanglants, des clous, une montre brisée, des fleurs en papier, des coquillages, du vieux fer, des ficelles, un parapluie. Tous objets morts, objets fossiles d'une ère sentimentale engloutie.

Mais il veut survivre ce dernier homme ! Il fait l'amour. L'art a connu déjà les couples enlacés, mais toute description avant Mirô est bien pauvre. Ses gens à lui s'aiment par les moëlles et par les cellules. Il les attrape au point culminant de la volupté, par l'organe même quand le chant triomphal de la subconscience atteint sa plus inouïe richesse.

Le temps s'approche. Le soleil est éteint. Il n'y a plus d'air. La conscience est déchirée. Mais c'est la mort sereine. Il récidive la jouissance de ces amants de Pompéï trouvés enlacés sous la lave.

Il fait l'amour, ce dernier homme.

L'homme sans race.

L'homme hors du temps dont voici le dernier amour.

L'homme de Mirô.

Pevsner construit ses *[illisible]* en bronze, en celluloïd et en verre bleu ciel.

Vous admirez longuement, à quelque rare exposition, ces majestueuses sculptures d'un grand style inconnu et vous rentrez chez vous avec une idée obsédante : « Comment sont faites ces constructions étranges qui laissent à la mémoire l'impression d'absence de tout poids, de toute masse, de tout matériau, de toute couleur ? »

Les jours passent. Un dimanche paisible vous ouvrez une revue et y découvrez une reproduction d'un « Pevsner » que vous avez déjà vu. C'est impossible, dites-vous, ce n'est pas cela, ce n'était pas plat comme ici, et vous déplacez la photographie en tous sens, vous essayez de voir à travers et d'atteindre l'aspect qui révèle le secret perdu...

Il y a bien longtemps que l'homme de l'époque ogivale a brisé pour la première fois les vitrages multicolores de la cathédrale de sa ville natale. Les images opaques des saints lui avaient caché la réelle nature. Le soleil l'a soudain ébloui ; il a aperçu l'horizon limité par le cercle de la Terre, l'interminable profondeur de l'espace et il a voulu que tout cela devienne un tableau. Retenir pour l'éternité, dans le cadre de cette fenêtre enfin ouverte, tout, les

montagnes brumeuses à l'aube, les gouttes de puis suspendues aux feuilles, et les veines roses sur le sein de son amie endormie. Alors il a inventé les couleurs à l'huile, l'unique moyen de réaliser le trompe-l'œil de la perspective. Et cette tromperie héroïquement commencée a duré jusqu'à nos jours, y compris le temps de l'Impressionnisme.

Pevsner, qui a débuté par la peinture, a bien compris que l'œil du XX^e siècle n'a plus le même champ, qu'il dispose d'un domaine immense et qu'il n s'agit plus de petits nuages rassemblés au milieu de la toile en héritage de cet ancêtre gothique inconnu, ni de quelques kilomètres de chaussée européenne, mais de l'éther universel qui préoccupe l'homme actuel si fortement.

Pevsner a donc commencé par remplacer la toile par une surface en celluloïd, parce qu'il avait besoin d'une plus grande translucidité, une plus vibrante substance pour créer le rêve d'infini dont il est obsédé. Et, conséquemment, les couleurs de tels tableaux ne sont pas peintes au pinceau ; elles sont nées comme naissent les nébuleuses, de réactions chimiques de substances différentes.

Mais cette époque n'a pas duré longtemps. Pevsner s'intéressait à la sculpture, l'art jusqu'alors le plus traditionnel et qui, du Dolmen jusqu'à Rodin était resté le même : volume à 3 dimensions que pouvait tâter le spectateur. Une masse limitée, un objet. Les cubistes n'avaient pas davantage créé une nouvelle sculpture. Ils avaient sans doute dépouillé leurs œuvres du réalisme apparent, en les transformant en ornements plastiques, mais elles demeuraient figuratives. Ce n'était, en somme, que l'agrandissement d'un morceau de Rodin : son « toucher », les cellules d'ombres et de lumières étaient devenues chez eux des jeux de formes positives et négatives, mais encore elles modelaient un objet. Et si disséqué, si mutilé qu'il fût, cet objet provoquait chez le spectateur la joie de deviner le manche d'une guitare...

Pevsner, qui renonce pour toujours à la massivité et à l'immobilité sculpturales. Dans la matière il introduit la 4^e dimension, le temps. Le temps, voici la vraie substance de ses sculptures et la seule figuration de ses éléments. Le temps. Et c'est pourquoi il est impossible de juger sur une photographie ordinaire de la variété et de la richesse des formes évoluant dans l'espace. En revanche, la pellicule mobile du cinéma peut les découvrir, car un simple déplacement d'un centimètre autour de ces œuvres, c'est l'introduction d'une seconde, la forme qui jusque-là paraissait elliptique, devient un cercle.

Attention ! Elle bouge. Le carré devient courbe, les hyperboloïdes tendent vers les quatre pôles du monde, les champs lumineux à l'entour s'éteignent, l'espace opaque formé par un segment de cercle ouvre des vallées infinies dans l'air. Voici qu'il n'y a plus d'hyperboloïdes, il n'y a que des sphères et puis tout ce qu'on ne peut plus nommer. C'est sans commencement ni fin. Tout bouge.

C'est l'espace illimité dans lequel les obstacles opaques ou transparents cristallisent comme des îles. C'est pour cela que Pevsner, comme son frère Gabo, affectionne le verre et le celluloïd. Ces matériaux permettent le passage des rythmes cinématiques. Ce sont des moulages de temps. La masse ne peut pas exprimer l'espace. Ils expriment le vide.

Ils sont ce que doit être un matériau pour Pevsner, un écran, tantôt transparent, tantôt reflétant les grandes ondes de la lumière universelle.

A cause de tout cela, ses œuvres n'ont pas besoin de piédestal. On peut les placer à n'importe quel point du système solaire.

Nous habitons des maisons ; elles ont quatre murs ; les murs sont en pierre ou en béton armé. Mais si on accroche au mur un « Pevsner », il le fait sauter. Au travers, on aperçoit l'infini.

C'est un art nouveau. C'est un art primitif.

Le monde change, les lois changent. La chimie avait bien tué l'alchimie !

Notre ancêtre fut un jour stupéfait d'apercevoir à travers une fenêtre un paysage rustique. Qu'est-ce qu'il éprouverait en découvrant à travers un télescope, la structure même de l'univers ? »

- Pas besoin de boussole au pays de Séligmann.

- Il est impossible d'imaginer un monde plus irréel, plus fantastique que celui-ci, baigné de temps, où notre vieille perspective s'échange contre des maquettes en bois découpé et où des formes si minutieusement modelées qu'on pourrait les caresser avec la main, s'opposent à des signes abstraits. Là, l'espace d'Euclide continue dans la relativité des nombres imaginaires.

Et tout cela n'est pas du Surréalisme. Ce n'est pas un rêve. C'est une construction. Claire. Calculée. Concrète.

Dans ses tableaux anciens subsistait un fond, une matière neutre sur laquelle naissait et s'agitait le carnaval des formes – Séligmann. D'une couleur choisie, c'était la dominante lyrique qui faisait vivre le reste, un joli jeu de formes qui n'étaient pas encore nombreuses. Maintenant elles ont inondé toute la surface du tableau. Elles grimpent jusque sur les marges du cadre. Elles constituent un pays autonome, plus complexe et plus audacieux que jamais.

Les éléments Séligmann n'existent naturellement pas dans leur substance pure, de même que n'existent pas à l'état pur l'or, l'argent et le mercure. Il est leur maître ; il les distille, il les purifie dans son laboratoire, et ce n'est qu'après son intervention qu'ils commencent à vivre, et qu'ils apparaissent sous leur forme primaire, tellement primaire qu'on peut les retrouver dans l'art de tous les pays et de toutes les époques.

Voilà toute une revue depuis les cuisses de Vénus de Villendsdorf jusqu'aux triangulations cubistes... La revue du présent, du passé et du futur, car toutes ces formes ont existé, elles existent, elles existeront et peut-être que, demain, elles recevront des noms dans le Petit Larousse.

Mais ce n'est pas vrai. C'est un mirage. Notre culture par trop vieille fausse notre perception directe en interposant des réminiscences littéraires. Hors de Séligmann elles n'ont pas existé, jamais, et leur sort est suspendu à la ficelle – aux marionnettes que Séligmann tient dans les mains.

Le Cubisme lui avait appris à démonter le monde ; le Surréalisme lui a appris à le reconstruire, sans aucun guide que son imagination illimitée. Il a encore une troisième origine, c'est Dada.

De Dada sont venus les tableaux faits de clous, de bois, de fer et de cartons de tir criblés dans une fête foraine. De Dada, les variations innombrables de la technique, et le gaspillage des factures ; l'art d'inventer les formes comme le hasard seul peut le faire. De Dada et de l'école tragique du Cabaret Voltaire, qui lança tant d'idées brillantes lesquelles aussitôt réalisées, cessaient de n'être que Dada pour devenir de l'Art vrai.

Les formes – Séligmann sont de l'abstraction poussée jusqu'à la dernière frontière. Encore une touche, encore un trait, et le spectateur stupéfait dira : « tiens, mais c'est... ». Mais il ne dira rien, le spectateur. Ces formes-là ne portent pas encore de mots. C'est la cosmogonie en marche. La réalité est prise ici selon une projection telle qu'elle y gagne des milliers de significations au lieu d'être réduite à une seule.

Séligmann n'est jamais satisfait de ses couleurs, il les recherche avec gourmandise, mais aussitôt qu'il en a déterminé une, il en suggère immédiatement une autre, afin que de leur choc naisse une troisième, plus belle, plus rare que les précédentes.

Mais parmi tous les conflits il préfère le conflit du plan et de la profondeur, ce conflit que connurent si intensément les maîtres du 15^e et qui, aujourd'hui, souligne l'originalité de l'œuvre de Séligmann dans l'Ecole de Paris.

Je dois le répéter. C'est justement ce conflit qui a supprimé l'heure, l'air et la boussole et qui a créé un espace nouveau portant sur les cartes géographiques ce simple nom :

« Pays – de – Séligmann ».

**JAKOVSKI Anatole, « L'art du style, en marge du Salon des Surindépendants 1934 »,
Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique, Paris, Cahiers d'art éd., n°5-8, 1934,
p. 263-264.**

Cet article est une chronique rédigée à l'occasion du Salon des Surindépendants de 1934. À travers ce texte, Anatole Jakovsky manifeste une véritable volonté historiographique ; il tente une explication du mouvement moderne depuis Cézanne et Van Gogh jusqu'aux peintres abstraits et surréalistes. Bien que l'on sache aujourd'hui qu'une telle conception est erronée, elle est symptomatique d'une époque et, à ce titre, mérite notre attention.

Le préfixe « sur », la dernière trace survécue, le dernier tic héréditaire légué par cet homme insolite qui apparaît subitement déclassé vers la seconde moitié du siècle dernier, un être infiniment solitaire, plus maudit, plus décadent que jamais, qui, fatalement, perdant les restes du contact avec la vie réelle, se met fiévreusement à construire les refuges, les tours d'ivoire pour son accablante solitude ; il crée les paradis artificiels, il se croit “surhomme”, et son ombre se mêle encore aux lumières de nos jours.

Ainsi, d'un brouillard épais, d'une angoisse expectante, annonçant à mi-voix les changements prescrits des cultures, jaillissent tous les courants, toutes les élévations et toutes les chutes ayant pour fin dernière la transformation intégrale du monde.

Ainsi naît un art nouveau, celui qui ne se classe pas et que l'on a appelé encore hier « moderne ».

Or, d'une révolte anarchique et extra-subjective de Van Gogh, d'un besoin de savoir de Cézanne, d'une aventure purement cérébrale et de sa rencontre imprévue avec un cri hystérique s'échappant par des portes battantes d'un café nocturne, de ces deux tendances magistrales qui ont miné l'ancien régime pictural proviennent tous les « ismes » futurs et se partagent également. Et entre ces deux pôles commence à fonctionner la dialectique du mouvement.

La ligne de la destinée de l'artiste révolté ne coïncide plus avec les lignes de ses semblables. Sa biographie éclipse violemment la vie paisible de ses contemporains. Il faut donc expliquer ce fait. Il faut donc justifier cette nouvelle position de l'homme “créateur” son art qui épate continuellement et reste inaccessible au public endimanché, justement grâce à cette sincérité extrême et mortelle, ce côté individualiste et intraduisible.

Tout art n'étant qu'une forme de la connaissance humaine, la fonction initiale de la peinture, telle qu'elle fut, telle qu'elle sera, malgré sa décrépitude actuelle et provisoire, était de représenter la position réelle de l'homme par rapport au monde extérieur, les relations changeantes et toujours relatives entre l'homme, l'objet et la nature (paysage). Ou l'homme l'absorbe complètement, ne voyant qu'avec les yeux fermés et projetant ses images à travers le jaune incandescent de ses paupières, ou bien la magnificence du monde extérieur le réduit au rôle de simple figurant, assis entre les bâtisses et les arbres.

La peinture des âges mûrs, la peinture des sociétés très bien établies, touchant presque à la fin de leur prospérité, réalise toujours l'intégrité parfaite de deux mondes ; de celui extérieur et de celui intérieur. Cette unité dialectique qui se manifeste dans l'équivalence parfaite du contenu et de la forme ; l'art classique. Créé par une classe, il dépasse celles qui viendront. Il devient hors-de-classe. Apolitique. Contre-révolutionnaire et révolutionnaire à la fois. L'art classique, celui qui a le triste privilège d'apparaître à la fin d'une vie, au seuil d'une autre, au moment fugitif de la transition, au point le plus abstrait des cultures, qui n'appartient plus à personne. L'art classique. Le seul moment qui puisse durer, l'éternité. Et on n'osera jamais dire : déjà c'est demain. Exemple : Poussin, Seurat, Statuaire grecque, etc...

Hélas ! les longues années qui nous précèdent ont détruit définitivement cette unité. La forme (Cézanne) se détache du contenu (Van Gogh), d'un contenu débordant, devenant de plus en plus lyrique, de plus en plus onirique, délirant et paranoïaque, touchant les zones les moins éclairées de l'âme, les bas fonds de son inconscient. Quelquefois, ce contenu, devenu sujet agonisant, traverse des étapes précoces et grotesques, comme celle de l'expressionnisme allemand. Mais, en faisant parler ce feu intérieur, celui qui dévore l'homme, là où germent les instincts rudimentaires, sa prémémoire et les innombrables atavismes, l'hérédité la plus longue et la plus lourde, plusieurs fois séculaire, il permet de se diriger aisément vers la source des yeux. D'où viennent les yeux ? Du sexe. Et cette réponse est la seule conquête de cet art, ainsi que la trahison de quelques secrets chéris, inhérents à l'âge, à la génération, à la classe, à la race. Je le répète : grâce à un « infantilisme » artificiel de cet art, qui a une affinité flagrante avec les dessins d'enfant, car il se base sur la même condensation et les mêmes déplacements d'images, on est parvenu au premier mot, au dernier mot qui exprime tout. La peinture ne parle plus, elle a perdu son langage, elle est devenue un acte. Un geste historique sans doute. L'homme, en tout cas, se dépouille de soi-même et fait son propre procès.

Avec la rapidité maximum, celle qui touche presque l'idéal rêvé, c'est-à-dire le phénomène de la passivité absolue, désignée très souvent sous la main d' « automatisme psychique », les images mnémiques d'ordre visuel, se succédant fiévreusement,

convulsivement, détruisent les dernières préoccupations formelles, les dernières qualités picturales. Ce ne sont plus des « œuvre », mais des résultats qui ne sauraient intéresser qu'« expérimentalement ». Pour préciser encore une fois ce procédé, je dois me servir d'une excellente définition de Tristan Tzara : « le rêve expérimental ». Ainsi on a assassiné la peinture. Elle s'est plutôt suicidée, car l'autre branche de la recherche formelle, de la simplification sans arrêt de l'expression plastique a abouti à la même impasse ; au célèbre carré de P. Mondrian où la couleur unique se heurte à son ombre la plus profonde, le noir. Nous avons ainsi touché aux limites : la dernière réalité physique, - Mondrian, et la dernière réalité psychique, le protoplasme du désir, Miró : deux peintures – sommets, ultimes, irrépétibles, et incontinables surtout. La peinture était la dernière à accomplir cette démarche analytique de l'époque, prévue avec la lucidité géniale d'Engels : « La décomposition de la nature en ses parties intégrantes, la séparation des différents phénomènes et objets naturels en des catégories distinctes, l'étude intime des corps organiques dans la variété de leurs formes anatomiques, telles étaient les conditions essentielles des progrès gigantesques qui, dans les quatre derniers siècles, nous ont portés si avant dans la connaissance de la nature. Mais cette méthode nous a légué l'habitude d'étudier les objets et les phénomènes naturels dans leur isolement, en dehors des relations réciproques qui les relient en un grand tout, d'envisager les objets non dans leur mouvement, mais dans leur repos, non comme essentiellement variables, mais comme essentiellement constants, non dans leur vie, mais dans leur mort ». Ces lignes ont été écrites bien avant que Picasso soit né. Nous y sommes. Il ne reste qu'à épiloguer.

Le style est toujours la sublimation de la somme des formes ou des idées qui ont contribué à la formation d'une société. Il les exalte à la veille de leur inutilité, à la veille de leur disparition. Beauté facile, beauté toute faite, gratuite, apprise par cœur. Moment bienheureux qui permet aux critiques d'art de découvrir des charmes, des grâces, des sensibilités, de l'éloquence.

Le paysage apparaît, dans la peinture occidentale aussitôt après les grandes découvertes géographiques. L'idée de l'espace, qui tourmentait l'homme renaissant, obligé de la créer pour son expansion économique, devint bientôt un joli paysage, une belle vue pour les fils de ceux qui ont profité de tous les lingots d'or et des fusils coloniaux. La perspective qui torturait P. Ucello se débite en chromos et en cartes postales. Et le vieux paysage se meurt au fur et à mesure du partage du globe terrestre. Avec la dernière terre inconnue et aussitôt soumise, le paysage, expression de l'idée de la conquête du monde, s'atrophie, dégénère. Tout est connu. Tout est vu. Adieu !

Et la dernière toile, le dernier reste du paysage, c'est le « bleu » de Picasso. L'air immobile, l'immense horizon devant la proue d'un bateau ; c'est la peinture des départs, teintée de l'amertume de la perte de l'inconnu. Un papier peint, c'est la frontière des sommeils. A leur tour, quelques photographies actuelles illustrent cette tendance : ce sont les cieux illimités où se meuvent des trimoteurs extrêmement photogéniques égarés parmi les nuages. Les autres ne sont que des cadres dépourvus de tout sens esthétique, des simples annotations topographiques, des plans, des chroniques documentaires, etc. Pour que le paysage vive, il faut qu'il bouge, cinéma. Nouvelle conception esthétique, extra-optique, encore une preuve justificative de la définition anachronique du « siècle de la vitesse-avant-tout ».

L'objectif mouvant rend tout accessible à ce grand art : tout devient extrêmement esthétique, planant avec la vitesse ralentie, molle et douce des mélodies nègres. La peinture ne peut plus concurrencer cette connaissance supérieure traduite par la photogénie du monde extérieur. Elle se réduit à la fonction provisoire, celle du laboratoire, qui distillera la couleur, la couleur pure, saine et neutre, en attendant d'être prête à couvrir les grandes constructions murales. Les murs en béton armé ont soif. Ils demandent à être recouverts des nouveaux desseins de l'humanité. La place d'un nouveau Cézanne est vacante, celui qui fera le chemin à l'envers, qui rassemblera les éléments disparates jusqu'à présent et leur donnera la vie, qui fera une peinture stable et durable, - des réalisations non pas des actes, - qui ne séparera plus le sentiment de la pensée, qui les réunira à un grand tout. Un nouvel art classique. L'art tout court. C'est l'ère et l'heure de la nouvelle jeunesse qui s'annonce.

Mais revenons au *style* qui trône encore. Les seins, les cuisses, ce ne sont pas des nus, mais de la belle chair déshabillée. Ils deviennent, vers la fin de l'époque absolutiste, des motifs ornementaux. L'homme satisfait, las de sa curiosité sexuelle, ne les voit que comme de pâles souvenirs, comme la cendre de ses désirs brûlés. Il ne procrée plus ; après lui, le déluge. Les styles Louis XIV et Louis XV se servaient cependant d'habits entre découvrant le corps, car c'était un des moyens d'accentuer l'antagonisme des classes. La dentelle était "sens interdit" pour les sans-culottes. Aujourd'hui que le nivellement et la paupérisme dominant, l'homme est mis à nu. Alors il faut chercher dans son ventre tous les complexes ataviques, l'inconscient le plus profond, l'hérédité la plus puissante qui le distingueront de son rival, l'homme sain d'avenir. C'est l'époque de la transition, de la nudité et de l'hygiène, au sein de laquelle se cristallise déjà un inconscient nouveau, blessures, cicatrices sans nombre, tendre tatouage de l'âme, qui circuleront invisibles avec les globules rouges, de père en fils, afin de ressortir un jour, une nuit plutôt, quand celui-ci, à son tour, touchera à sa fin.

Autrefois, on peignait, on sculptait les expressions de la tête (le portrait), et on plongeait des poignards dans le cœur. A présent, on peint les sécrétions capillaires des seins, les analyses microscopiques des ovaires, les battements même du cœur et on envoie des balles dans la tête.

Le Surréalisme voulait mettre la tête au défi, en peignant des orgasmes, sans tenir compte que l'orgasme n'est pas l'amour.

Nous arrivons à l'apogée de l'envie de savoir, devenue meurtrière. On a déjà assez vu d'ovaires, de fesses moulées, allongées « psychiquement ». Après le cubisme, après le surréalisme, il ne reste qu'une œuvre égarée : *La Mariée mise à nu par ses célibataires mêmes*, de Marcel Duchamp. La dernière tentative symbolique d'embrasser la nuit et le jour, le contenu et la forme, la réalisation et le geste.

Un monument légendaire en verre fêlé. La pointe sans flèche, demeurera-t-elle une énigme pour le spectateur anonyme d'avenir, à qui parviendra peut-être aussi l'essaim de ses pensées déchirées, saignant bleu d'encre ?

Que dira-t-il de cette œuvre qui voulait devenir ce qu'est devenue la typographie après Gutenberg ? La boîte verte contenant le fameux manuscrit de cette peinture sera-t-elle vraiment la clef des songes ?

On s'aperçoit seulement que les mots du bout des lèvres, les couleurs du bout des doigts, et les sculptures liquides, s'évaporant au ras d'une nouvelle aube, deviennent plus vieille qu'une nature morte à trois pommes. L'exceptionnel et l'extravagant perdent leur crédit.

Le mot « sur » se couvre de poussière.

Les continuateurs de l'incontinuable peuplent toujours sans fatigue les salons. Ils ont déjà créé un « style », le plus misérable qu'on ait jamais connu.

Le Salon des Surindépendants se meurt depuis longtemps parmi les éclats bariolés de Cézanne, parmi les triangles et les carrés « coulourés », parmi les mouleurs de fesses, parmi la naïveté éclatante de tous ces chanteurs innombrables de la vie privée, parmi tout cet échantillonnage de visions amorties pour que les ovaires, les points, les poils et les plasmes réapparaissent encore une fois en rééditions meilleur marché.

JAKOVSKI Anatole, Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Seligmann, S.H. Taeuber-Arp,
Gérard Vulliamy, Paris, Abstraction-Création éd., 1934, 65 p.

Ces « Cinq Essais » sont le pendant de la plaquette publiée en 1933 consacrée à Hans Arp, Calder, Héliou, Miró, Pevsner et Séligmann. Une nouvelle fois, les clivages sont dépassés : des artistes abstraits et surréalistes sont réunis. Cet écrit est une manière pour Jakovsky de dérouler la dialectique à l'œuvre dans l'art moderne.

On ne peut pas transporter partout avec soi le cadavre de son père. On l'abandonne en compagnie des autres morts. Et l'on s'en souvient, on le regrette, on en parle avec admiration. Et si l'on devient père, il ne faut pas s'attendre à ce qu'un de nos enfants veuille se doubler pour la vie de notre cadavre.» Guillaume Apollinaire.

Erni, l'artiste le plus jeune de toute la génération des peintres abstraits, -je commence par vous, je me sers de vous, de votre jeunesse surtout, pour pouvoir mieux parler du passé et de l'avenir. De l'art de demain.

Votre jeunesse coïncide avec la sénilité extrême de l'époque. Vous arrivez juste au moment du changement radical des cultures, des goûts, des styles et des siècles.

Vous prenez le pinceau de la main sans pouls et vous cherchez en tâtonnant les moyens de le faire revivre.

Vous cherchez le chemin d'évolution naturelle, la poussée, la croissance naturelle du tableau, exploité semble-t-il jusqu'à ses dernières limites. C'est logique.

Or, je commence aussi cette étude, là où vous êtes né peintre. Ce livre commencera par vous – je le ferai préfacer par vous.

Il est temps de faire le bilan, - les projets, les présages, les ébauches, - tout le reste plus tard.

La réalité, la glace commémorative du monde extérieur, du monde qui nous entoure de milliers d'objets, de milliers de fenêtres à paysages changeants, de traits réguliers et banaux de visages, les visages sans nombre, merveilleux et fragiles des belles passantes se perdant chaque instant, cette réalité, ce printemps, cette lumière, cette vie concrète, objective et photographique enregistrée instantanément, instinctivement et automatiquement, rien que par le désir du bonheur et de l'immortalité, cette image irrépétable fixée pour toujours sur le tain

de cette glace qui s'appelle la toile vierge, cette vie une fois aperçue et momifiée par l'éternité, traduite sur la toile par la perspective, par le clair-obscur, par les rapports normaux, c'est-à-dire spatiaux, entre l'homme, l'objet et la nature, elle a perdu sa validité depuis l'Impressionnisme.

L'artiste contemporain qui date, je le répète, des premiers conflits du développement historique du siècle passé, l'artiste « Modern » devenu un être déclassé et déraciné dans le vide social, l'artiste infiniment plus maudit, plus décadent, plus insolite et plus solitaire que jamais, même que ses ancêtres du XIX^e, encore heureux et prospères, - il se replie fatalement sur lui-même ; il fuit la stabilité matérielle de ce monde terrifiant et hostile se refermant de plus en plus dans son « moi », ce vaste « Moi » qui couvre tous les horizons, - la création éphémère et tragique se dispersant sans traces dans les limites du « Moi » situées aux confins du néant et inaugurant ainsi la domination définitive du style idéaliste et *extra-subjectif*.

Voici le prologue et la fin de la délicieuse confusion de l'époque, dont Cézanne et Van Gogh étaient les précurseurs, voici le drame du sujet de la peinture actuelle qui, comme chaque peinture d'époques de transition, a perdu son unité indisséquable entre le contenu et la forme, oscillant entre le cri hystérique et le formalisme sans âme, l'unité dialectique existant toujours entre les moyens d'expression et l'expression elle-même.

Comme conséquence : la naissance d'un nouveau complexe pictural à plusieurs ramifications et à plusieurs particularités stylistiques. La naissance d'une nouvelle idéologie intra-picturale, de la nouvelle conception illusionniste du monde.

La peinture devient lentement l'un des moyens d'évasion de la vie présente.

Par la destruction de la figuration, par la sublimation de la masse ou de la surface, par l'exaltation des éléments disparates des factures et des matières elle aboutit au Cubisme et à l'art abstrait.

Par le paradoxe, par la métaphore, par le mécanisme symboliste (out en conservant les apparences de la représentation objective) par le fonctionnement de l'imagination onirique, par l'exploitation de la subconscience et de l'inconscient, par la fixation d'irréalité concrète et palpable, par la création stérile et artificielle des « paradis artificiels », par l'hystérie, par le délire, par la soumission totale et sans réserves aux états psychiques inexplorés (de la paranoïa, etc., etc.) – De Chirico et les surréalistes.

L'antagonisme entre le contenu et la forme qui existait déjà assez prononcé chez certains impressionnistes, la tendance toujours croissante vers la dilatation inégale de l'esprit et du physique du tableau a atteint son point culminant dans l'art non figuratif.

Bien avant dans l'œuvre grandiose, poétique et encore émotionnelle des Cubistes, dans l'œuvre ultime de Picasso qui, par les maints virages de sa méthode créatrice, a abouti à discréditer intégralement la notion de tableau de chevalet, le transformant dans une nouvelle forme de décor mural. *Voici nos pères.*

On est parvenu ainsi à une beauté étrange des éléments plastiques isolés, à un espace imaginaire et sans but, où les formes se retrouvent suivant les lois du *hasard*, ou selon les affinités exacerbées de leurs structures. A une beauté de la surface du tableau traité comme un bijou, comme une gourmandise raffinée et exquise de couleurs et des rythmes autonomes.

Le tableau ne représente plus rien ; sa vie dépend de l'équilibre des contours et de la circulation des énergies colorées. Le spectateur n'apprend rien. Il jouit immédiatement et rien que visuellement. Il ne doit qu'admirer l'étonnant métier du peintre – bijoutier, son grand savoir-faire qui ne veut plus rien savoir de la vie réelle. L'ancienne tradition picturale – la connaissance du monde est abolie. Elle est juste devenue son contraire : une écriture irrationnelle. Un jeu, proprement dit.

Erni possède toutes les qualités de cette peinture avec laquelle s'achève le cycle précédent, - de la grande peinture du XIX^e, du siècle matérialiste aspirant aux sciences exactes et à l'exécution objective et parfaite des tableaux et surtout à la représentation de la vie telle qu'elle est. Du siècle qui fut couronné par l'œuvre de Courbet et qui s'anéantit devant nos yeux.

Le nôtre, très retardé, commençant probablement seulement maintenant, n'a rien à dire encore. Il ne voit pas les monstrueuses beautés latentes à venir. Il a les yeux fermés, mais il est avide de création, - de la vraie création des époques ascendantes changeant l'aspect du monde extérieur, partant toujours du monde visible et toujours imparfait.

Mais l'histoire de l'art ne connaît pas de ruptures. C'est la dialectique éternelle qui dirige et qui dicte les actes et les idées. C'est elle seule, sans défaut et sans arrêt, qui transforme intégralement l'antithèse, le masque mortuaire d'un système, en faisant la base pour les prochaines croyances de rechange.

Ainsi, autrefois les hypersensibles nuances et le raffinement incomparable des Symbolistes et des derniers Impressionnistes, la matière luxueuse réduisant la surface du tableau à un jeu de vibrations presque infinitésimales, était en fin de compte le prologue des futurs plans vastes et monochromes des Cubistes.

Les fines courbes mathématiques, servant la première industrie du fer, se transformant aisément en lignes coulantes de rêves exténués, - c'est l'apparition de 1900, - le phénomène

assez fréquent quand les formules scientifiques deviennent de l'oubli. De l'oasis ou de la narcose.

L'accompagnement littéraire qui a suivi fidèlement les maintes métamorphoses formelles de la peinture actuelle n'était aussi rien d'autre que le pressentiment douloureux de la catastrophe, de la débilité prochaine et finale : bref, cette fameuse tendance vers les recherches scientifiques était la destruction totale de la conscience, de la science, de sa propre base.

Le cycle est parcouru. Mais il nous reste son héritage. Sa technique perfectionnée. Je reviens aux successeurs – cette fois-ci à Erni.

Comme tous les autres, comme tout le monde aujourd'hui, il gaspille ses dons de métier et la finesse extraordinaire, incomparable pour son âge, des formes et des couleurs. Il fait de nombreuses improvisations, pleines de goût et toujours sur le même sujet. Et ce « sujet » est la recherche perpétuelle de la nouvelle organisation de l'espace, la recherche constante de nouveaux rapports entre l'étendue et le plan.

Je me souviens irrésistiblement d'une image d'une ficelle minutieusement peinte sur un de ses tableaux, d'un écho très lointain, très faible et très beau de cette ancienne peinture figurative ; d'une ficelle presque vivante, comme vivent seulement les fragments et les souvenirs, et cette ficelle presque réelle, comme si elle était collée sur un fonds uniforme, neutre et abstrait, dévoilait aussitôt toute son inutilité, toute sa fragilité, toute sa misère tragique de son égarement dans le temps.

Les objets en vivent qu'avec les objets. Les couleurs font l'amour entre elles. Sans objets, sans la présence des hommes hétéroclites. Ceux-ci le font entre eux. Oui, le temps n'est pas encore mûr pour que Erni puisse se livrer à la repopulation de ses toiles avec les objets identiques, ayant les rapports légitimes et stables. Qu'il commence son réarmement artistique, - malgré qu'il est peut-être le mieux doué de toute sa génération.

La ficelle ne reste que du rêve, du souvenir, du passé. Mais si l'avenir à son tour ne tourmentait pas Erni, il n'aurait jamais atteint cette amélioration constante de sa technique, il n'aurait jamais attendu patiemment le résultat de ses recherches – ce que vont finalement donner ses formes et ses espaces en gestation.

Ils bougent, ils se meuvent, ils vibrent, ils existent ou ils meurent ?

Les ovales, les rouges, les noirs, les reflets, les désaccords, les lignes, les espaces, les glacis, les ombres, les explosions, les harmonies, les jaunes, les mauves, les verts, les disques de plâtre et l'ossature mobile de ses sculptures.

La peinture bouge ou elle meurt.

Elle est corps et vie.

La vie même.

Le peintre à la fois le plus cérébral et le plus ogival, peut-être, qui soit et fut jamais depuis le temps si lointain et tellement proche du Moyen Age – le peintre le plus gothique au sens de la délivrance de la matière inerte par la force de l'esprit, plutôt par un problème posé par l'intellect, – au sens de la survivance d'une certaine mentalité dominante autrefois, autrefois frémissante et complète et irrévocablement disparue aujourd'hui, une conception symétrique seulement et qui au fond n'est pas du tout gothique, mais qui garde encore malgré le temps, malgré la crémation perpétuelle des idées, sa force de souvenir hypnagogique, et qui évoque encore ce complexe pâle des idées disparues, s'entrecroisant dans ce mot "gothique" – Hans Schiess est son nom.

Lui, il prend toujours la toile comme un obstacle à surmonter. Il la prend comme si elle était déjà remplie de couleurs, par la succession transversale des différentes couches des paysages chaotiques et illisibles qu'il faut d'abord détruire et organiser ensuite – il la prend par le côté matière inerte qu'il faut transformer dans un édifice, qu'il faut discipliner selon une certaine idée – idée de la construction – et de dresser cet édifice à l'image de cette idée.

Édifice sans poids, ajouré par la pensée – édifice transparent et chimérique.

Et comme l'idée de Schiess est indéfinissable – incommensurable, idée peut-être de la perpétuité du travail humain et de sa perfection illimitée – l'idée sans fin, sans doute, avec une seule limite, celle de la métaphysique – de s'approcher et de toucher le merveilleux. J'insiste surtout sur ce point, car en réalité, Schiess veut trouver le sens double du tableau, la continuité de sa matière dans le temps et dans l'espace et inversement – il cherche à trouver la transfiguration permanente du tableau qui reste abstrait et statique, mais dont les éléments sont constamment déplacés en silhouette et en face, de face et de trois quarts – qui sont transparents et opaques à la fois, statiques et mobiles et d'où vient sa forme résultante : plan = espace.

Voilà pourquoi il prend la masse de chaque couleur et sa pesanteur comme des obstacles à détruire : il déchire et décompose cette matière jusqu'à ce qu'elle devienne la

simple signification de la matière réelle et absente – de même que les lignes qui restent – les sillons des forces déchargées.

Naturellement la réalité à venir à la fin du travail et prête à être signée, la réalité sortie de cette étrange méthode créatrice de Schiess ne se présente jamais affirmative, elle est soupçonneuse et indéfinie – un théorème en couleurs plutôt qu'une réalisation plastique achevée. Une œuvre consolatrice ayant toujours la possibilité d'être continuée.

Evidemment, c'est le sort de tous ceux qui veulent dépasser les canons de la vision existante, ceux qui veulent briser la mentalité exterminée, ceux qui tracent les nouveaux chemins d'évasion de la vie quotidienne, car il nous offre ce moyen, vrai ou non, qu'importe, car ses tableaux, sont des équations plastiques à plusieurs racines, à plusieurs significations différentes, prises par les différents raccourcis de l'esprit.

Sans plan à priori. Ceci est à souligner.

Par conséquent, traçant une ligne, même avec le tire-lignes, il tâtonne : il ne sait pas encore le résultat et probablement évitant la facilité et la luxure des milliers de solutions, il se réfugie dans l'ascétisme de son style – dans la pureté solennelle et hiératique de chacun de ses tableaux.

L'idée pure et non ornée triomphe ici sur tous ces accessoires. Il n'y a ni rocailles, ni flambeaux, et aucun décor ne peut masquer cette idée de la délivrance de la terre qui se manifeste ici dans l'élimination constante des obstacles, des obstacles qui apparaissent sans cesse et nourrissent cette tendance.

C'est une aventure, comme toutes les aventures, surtout comme les romans d'aventures du XIX^e siècle, une agglomération croissante des obstacles pour posséder une femme idéale et belle, la résistance nécessaire pour élever cet idéal – une aventure, comme le style le plus aventurier – le style ogival, apothéose de l'aventure d'esprit qui ne fut jamais dépassée.

Et comme celle-ci, la peinture de Schiess est sans but et jamais achevée. On peut la continuer à l'infini comme ces tours coupées des cathédrales, qui supportent la gravitation de l'univers – leurs voûtes de cendre poreuse, cendriers des siècles, résistent facilement à la pesanteur bleue du ciel, ou aux nuits lourdes et noires, qui tombent comme un arbre coupé –

leurs nervures – les fils nombreux de Schiess, de la substance inconnue qui résistent aussi bien que celles de pierre et qui forment le même équilibre ogival – équilibre très audacieux entre l'existant et l'imaginaire.

On peut se demander comment il varie ses tableaux qui ont toujours le même sujet, les tableaux où il n'y a pas de passages appris par cœur, ni d'effets théâtraux, où chaque projet de cette délivrance est inexploré et neuf, les tableaux où il varie seulement les couleurs (gothiques comme le reste) et les formes qui sont irrégulières couvertes seulement de ces couleurs et qui parfois ne sont pas nécessaires et rien d'autre que les reflets des vitrages mis à côté – une illumination qui éclaire la carcasse, la carcasse illuminée et tragique comme le reste, car au fond ce sont les derniers restes de la matière – les ailes de cire fondues de ce vol audacieux et irréalisable au bout du ciel – la carcasse qui devant être incolore et inexistante mais qui malgré tout doit rester une peinture – le conflit qui provient toujours de la dilatation inégale du corps et de l'esprit, le conflit qui tâche inutilement de détruire toutes les frontières entre le corps et l'esprit – ce dualisme éternel est la base de l'œuvre de Schiess.

Ce dualisme qui attaque Schiess, qu'il attaquera sans doute encore dans l'avenir, car avec le postulat que le merveilleux existe, on peut tout tenter, même les zones d'esprit qui ont l'air d'être irréalisables.

Hors des défenses, hors des refuges, hors des passages cloutés, - où il n'y a qu'un seul danger, celui d'être écrasé par l'absence de l'Art, par le manque d'imprévu, par le manque de bouleversement, car l'Art est toujours une blessure, toujours un suicide – un rajeunissement transmortel ; le peintre renouvelle éternellement le monde, il nous sauve de l'ennui, du déjà vu, en cachant soigneusement avec les écrans de ses tableaux ce qui existe ou existait autrefois, - les objets morts, les objets fossiles – objets fictifs comme les astres – morts dans le temps, mais vivants encore dans l'espace.

Oui, les objets vont et s'en vont ; parfois leur existence crépusculaire ne dépasse pas celle d'un papillon ; - ils disparaissent pour ne jamais revenir et l'Histoire de l'Art, c'est la circulation des objets entre l'homme et la nature.

L'artiste les tire du néant, il les charge avec son énergie émotionnelle ; il les repeint, les déplace, les déforme, change leur voisinage et leurs relations, n'importe comment leur

transfusant sa force, il les déplace dans notre rétine et notre conscience. Et cette dépense d'énergie nécessaire à la reconstruction du monde est le seul secret d'immortalité relative des objets d'art. Rien ne se perd. Ils sont des accumulateurs de l'énergie psychique, et l'émotion réfractée qu'ils puisent à travers les âges est directement proportionnelle à celle dépensée au moment de la création d'une œuvre d'art.

Seligmann possède sûrement le secret de rajeunir les formes et les objets. Souvent il les prend dans l'Histoire, usés par les regards muséaux, il coupe audacieusement les racines poussées dans les toiles d'autrefois, et les transpose dans une composition inattendue, - toujours en rythmes joyeux de carnaval, toujours nouveaux, masqués ou démasqués, - juste le contraire de ce qui était auparavant.

On a quelquefois appelé cela *hasard*, mais ce n'est pas ça. La disposition, le choix, et surtout l'étrange espace imaginaire peuplé de formes tellement originelles, tellement inimitables, provenant d'une éruption émotionnelle, au résultat final sont extrêmement précises et exactes. Elles sont vérifiées même à la naissance et contrôlées maintes fois au cours de l'exécution. Et l'effet composite d'imprévu est prévu jusqu'au moindre détail par l'auteur. Le tableau fonctionne comme un calcul dont le seul risque et la probabilité de l'art.

Il connaît fort bien les forces de l'objet, mais peut-être encore mieux la force des vastes espaces blancs, - les miroirs miraculeux qui s'appellent les toiles vierges et dans lesquelles il laisse refléter et miroiter tout ce qui est lui.

A l'âge de Dada, d'ailleurs comme tout le monde à l'âge de Dada, il s'intéressa beaucoup aux objets non peints, aux objets non esthétiques, qui aussitôt introduits dans la surface de ses tableaux changeaient d'aspect et de valeur, et presque cessaient d'être Dada. Car il se penchait trop près sur ses sentiments et sur ses souvenirs, il s'approchait trop près lui-même de ces disques ou carton criblés de fête foraine, de ces morceaux de bois, de ce vieux fer, et de ces clous qui se couvrent aussitôt de buée, et après quoi on peut même distinguer leur accompagnement nostalgique, - les sons déraillés d'un accordéon mécanique. Mais tout cela appartient déjà au passé. Il n'emploie plus que la réalité intérieure qu'il réalise avec le pinceau et les couleurs. Il faudrait seulement un autre ciel que le nôtre, un autre espace sans air et hors des ères, où il pourrait placer à son gré le complexe des formes étranges, des formes contradictoires, les siennes, parfois planes, parfois modelées, comme une sculpture. Le fond neutre dadaïste était définitivement amorti.

Il était remplacé par le conflit fin et tendu entre la continuité de l'espace et sa limite-mur. Par l'équilibre spirituel des objets qui se transforment continuellement devant nos yeux.

Il fallait trouver une telle unité de ces éléments qui lui permette une improvisation poétique jamais limitée, ni par un système, conventionnel, ni par les lois prescrites. Il a réussi.

Ainsi les formes-planes, les formes-objets, les formes-des-signes abstraits, les formes sorties de tous les systèmes picturaux précédents, de même que les nombreuses formes inventées par lui se rencontrent pour la première fois sur les tableaux de Séligmann, pour démontrer que le surréel, existe et qu'il est palpable, que pour chaque subtilité on peut trouver une expression exacte et que l'on peut toujours concrétiser l'irréel.

L'espace est imaginaire. L'existence des formes est paradoxale. Mais pour aboutir à cela il n'entreprend pas les voyages spéculatifs, il ne s'enfonce jamais dans les grisailles du rêve. Ce ne sont plus les perspectives sans fins, ni les mirages du *trompe-l'œil*, ce sont plutôt les pertes de vue, les pertes des sens (ordinaires, réels, vulgaires, banaux – au choix) des formes et des objets. Car Séligmann glisse seulement sur la surface poétique de chaque chose, sur son contour ou sur sa couleur.

Belles nuances de couleurs. Beaux rythmes agéométriques. Ce sont des idées tangentes qui se détachent de la matière qui nous entoure et tendent à disparaître dans leur vol infini – trajectoire et projet en même temps d'une autre matière purement optique.

Ce n'est que le commencement de son œuvre qui se développe en marche. Evidemment, il n'y a pas moyen de terminer cette étude.

Je coupe.

Rien n'est plus étonnant que l'art mis aux frontières des époques, – l'art désintéressé qui n'appartient plus à personne, – l'art, sommet glacial étincelant pour soi-même, qui s'élève entre les passions consommées du passé et celles invisibles encore de l'avenir – l'art, acte d'abnégation intégrale, car toute la vie en fin de compte devient très simple et s'inscrit aisément dans un carré ou un triangle ; – mais comme elle vous console cette dernière beauté – la beauté sans intermédiaires, – comme elle vous donne de la certitude sereine, – rien ne

change, et le beau incorporé pour la première fois dans un cercle maladroit, gravé dans le crépuscule d'une caverne préhistorique, revient lavé et purifié à la même image, laissant à part et oubliant entièrement, comme un entracte inexistant, toutes les tragédies et tous les opéras brillants de l'art universel depuis des milliers et des milliers d'années...

Il récupère l'émotion débile, mais toujours sûre et vraie de quelques formes très simples, – d'une seule couleur peut-être qui deviennent de l'oubli et font comme une oasis dans l'immense ombre blanche de silence.

Je pense à l'évolution logique et sincère d'un peintre tel que Mme Taeuber-Arp, à son chemin artistique, où les rares tableaux comme des bornes kilométriques, marquent les distances du passé.

Je pense surtout à ses premières gouaches, où des carrés minuscules et multiples évoquaient encore le modèle, l'homme bariolé, hypothétique, projeté sur la surface picturale. Le temps lointain et disparu – disparu comme cet homme – précipité de l'ancienne peinture figurative, – l'homme approximatif, qui disparaissait de l'œuvre de Mme Taeuber-Arp, peu à peu, pendant cette période d'incubation d'un style nouveau, comme il est disparu de l'œuvre des autres peintres abstraits dont les orbites, bien qu'individuelles et inimitables, étaient toutes déterminées par les mêmes forces centrifuges de l'époque et avaient le même but : former la peinture abstraite.

La tendance nouvelle constituait une large offensive qui détruisait la figuration par différents moyens. Il s'agissait de formuler une autre réalité que celles des illusions et des apparences, – la réalité absolue sans haut ni bas, – la beauté sans plis ni piédestal. Elle devait réduire toute la vie à l'écorce même du tableau, à sa dernière couche, à la vie sans poids de ses éléments primaires, les rythmes et les couleurs autonomes.

Ainsi, je crois revenir au point de départ, aux gouaches et aux aquarelles de Mme Taeuber-Arp, où elle attaque déjà intensivement le modelage conventionnel du clair-obscur, où elle attaque la tromperie de la perspective et où elle se dresse activement contre tous les mensonges picturaux : la fantaisie, le simulacre, etc., et proclame le principe de la "toile telle qu'elle est", avec le texte immédiat et purement optique.

Nous assistons à la transformation des formes humaines en formes géométriques, en formes qui se placent librement dans la surface et qui demandent fatalement une autre organisation, un autre montage.

Et cette tendance vers l'objectivité totale, qui efface parfois jusqu'au nom de l'auteur, est toujours modérée chez Mme Taeuber-Arp, par l'intimité profonde de ses couleurs (car elle

ne se gêne pas et même affirme la féminité de son art) et la matière plane et inerte, extériorisée jusqu'à l'extrême, nous offre toujours cette échappée.

Nous assistons à un long perfectionnement de cette matière devenue vite un éclat de joie chez les autres, mais qui demeure toujours silencieuse et timide chez elle. Ce perfectionnement se manifeste d'une part par l'amélioration du fond du tableau qui devient presque translucide et de l'autre par un choix puritain des contours et des couleurs.

Peu à peu, voilées par l'analyse soucieuse à travers laquelle on peut admirer leur structure intérieure, les harmonies abondantes des premiers tableaux cèdent la place aux couleurs pâles. Les formes sont tellement rigides, tellement singulières qu'elles font parfois penser à leurs intermédiaires, à leurs voisines absentes.

Mme Taeuber-Arp a toujours souligné que dans ses œuvres il ne s'agit pas de la mise en page, mais de la précision de la structure, la pure structure. Elle l'a démontré souvent en déplaçant le centre de la composition vers les marges du tableau, composition qui, malgré un déséquilibre apparent reste intacte. Intacte, parce qu'elle est parfaite.

Une composition qu'on peut tourner en tous sens, qu'on peut renverser même et qui ne se brise pas.

De même Mme Taeuber-Arp se débarrasse successivement de toutes les facilités du début, de la patine du hasard, des couleurs oxydées, ou des couleurs brillantes, qui éblouissaient et masquaient le reste.

Ainsi, les formes rares, semblant être isolées, ou répétées créent par le moyen d'aléitération, ou plutôt d'intonation, car elles ont une voix distincte, le langage le plus laconique qui soit une maxime, une seule phrase enregistrée télégraphiquement.

Cercle + triangle + triangle + carré – stop

Et cette beauté de simple énumération des éléments qui entrent dans son édifice et qui font finalement un tableau s'offre toute seule au spectateur, d'un seul coup. Ici, vraiment, il n'y a rien à cacher ou appliquer, ici il n'y a pas de trucs ni de virages. C'est le grand calme, qu'on retrouve seulement aux confins des époques.

Et nous qui assistons chaque jours aux enchères de nos rêves, à la dévalorisation quotidienne des sujets flamboyants comme hier, mais éteints aujourd'hui, nous qui savons très bien le prix de la littérature introduite dans la peinture, – l'art aux ondes très courtes, à la courte durée, qui ne dépasse que très rarement les limites d'une génération, nous apprécions d'autant plus l'art résistant, invariable et ferme comme celui de Sophie Taeuber-Arp.

Les vents bariolés planent au-dessus de la terre illuminée par les corps qui s'aiment. Silence de nuit au déclin, - silence découpé par les échos des tam-tams s'éloignant. La terre gémit ; elle s'étouffe dans les nuages de buée secoués par les rythmes convulsifs, elle chevauche dans son inquiétude les herbes et les tiges de plantes avec ses doigts électrisés, elle transpire les lumières migratrices de Saint-Elme et reste finalement immobilisée après la dernière décharge.

La bacchanale nègre aussitôt terminée, les astres descendus pour un instant sur la terre remontent lourdement vers leur firmament.

Encore un instant peut-être, et tout ce qui apparaissait miraculeux dans ce tableau, tout le sens incandescent des formes et des couleurs, tout leur sens dévoilé pour l'instant, – la révélation instantanée s'obscurcit, s'éloigne de nouveau ; – le fil extrêmement fin qui existait entre le spectateur et l'auteur, fil capillaire entre l'origine et la réalisation de l'œuvre d'art, se rompt et la figuration minima qu'il conserve s'atrophie, se cache entièrement devant les yeux non initiés, car ici il ne s'agit que d'un désaxement presque infinitésimal pour que le texte secret soit perdu pour jamais et que le tableau devienne abstrait sans réserves, c'est-à-dire non figuratif. Un jeu de matières, des techniques, des rythmes et des éclairages. Sans sujet.

Et cette métamorphose, provenant d'un léger déplacement de la crémaillère de l'esprit, de l'apparition soudaine d'un autre foyer de la conscience, c'est le sort de la beauté furtive, de la beauté solitaire qui touche les zones oniriques de la beauté sans lecture immédiate et surtout irrationnelle, le sort de chaque beauté subtile qui n'est qu'un prétexte pour l'improvisation et la récréation de ses propres idées – la beauté, libre jeu d'imagination inguérissable, rêverie auréolée, réservés aux milliers d'explications, aux milliers d'éclairs...

Pour commencer à parler de Vulliamy, il faut une fois de plus revenir à l'art nègre.

L'époque cubiste, l'époque du laboratoire au sein de laquelle se cristallisait une nouvelle peinture murale, une autre conception de la peinture non figurative, - le temps orné de guitares disséquées, comme la vie décorée à l'excès et fictive, manifestait son premier amour pour l'art nègre. Amour parallèle à celui de Degas pour les estampes japonaises.

Il s'agissait d'un écart vers le décor pur, composé d'éléments dissociés de la nature et la beauté intégrale et inimitable d'un masque nègre, sa pesanteur, sa construction et ses ornements deviennent l'alibi pour toutes les recherches.

Autrefois, - la génération précédente avait cherché le mouvement, le raccourci et les coulisses déplacées des paysages stylisés de l'art japonais pour détruire l'homogénéité et l'immense vérité de la vision d'un Courbet, – maintenant se servant de l'art dit « sauvage » on

a détruit le rôle principal de la peinture qu'elle conservait depuis des siècles – la connaissance du monde – devenue inutile, barrée du tableau traité depuis comme pur décor.

L'art océanien que l'on poursuivait à la chasse, de l'extravagance stylistique, était l'antithèse de cette conception. Justement il a entrouvert un peu l'autre pôle de la création humaine, – le côté spirituel, le côté irrationnel, le côté magique et inexplicable, - c'était la découverte des émotions débiles, mais pures et sublimes par exemple d'une main, tracée par quelques crevasses de couteau sur le tronc phallique de bois d'un fétiche, car ce n'était pas de la figuration manquée, mais un moulage d'une sensation fine et complexe qui n'est ni vision, ni sexe, ni toucher, mais la synthèse de tous les éléments de la psychique à un moment donné. Les yeux de nacre, les racines des plantes, les ficelles, les coquillages et les barbes de vrais cheveux, ne représentaient pas seulement la belle matière introduite collée sur la face sculpturale, non, ils étaient pris par le côté subconscient, comme émanation constante de souvenirs – au lieu du modelage primitif –, qui complétait et intensifiait l'émotion principale. On est arrivé ainsi à la genèse de chaque art, au langage primaire et secret sorti des ténèbres de l'inconscient, l'écriture des sécrétions artistiques qui verse l'homme dans la nature. L'origine de ses réactions instinctives et préventives contre les forces brutales. Les réactions immédiates de tous les sens unis au vol contre chaque événement qu'on dit sublime ou beau.

Vulliamy a appris beaucoup chez les océaniens inconnus. Mais l'expansion d'énergie vitale, qui crée chez eux une cosmogonie exacte, devient tout de suite le rêve de cette énergie chez Vulliamy. Son instinct est toujours filtré par la conscience interprétée et déchiffrée par Freud. C'est pour cela qu'il prend seulement un secteur des vastes domaines de la vie intérieure et avec sa rétine presque psycho-analytique il n'aperçoit que le sexe. Il trace tout simplement les cartes de la volupté. Il centralise d'abord les pénombres et les lumières de ses tableaux dans les zones érogènes, il les accentue et les intensifie à une manière extraordinaire, jusqu'à ce qu'ils se détachent complètement des corps des mâles et femelles anthropomorphes sacrifiés sans pitié à cette opération et deviennent finalement un monde autonome – un lieu géométrique de points de feu, un réseau des vecteurs d'attraction charnelle, un moulage d'une jouissance.

Et pour aboutir à cette dernière expression et cette dernière sincérité, il recule dans ses souvenirs, qui se déshabillent aussitôt et posent pour lui comme modèles. Mais les couleurs flamboyantes, je le répète, bouleversées par les rythmes contradictoires, les couleurs entraînées ensuite par des cyclones innombrables, parfois ne représentant plus rien.

S'approchant des régions du délire, elles se décomposent en route. Pour les uns, ce sont des tableaux d'une réalité optique et non figurative, pour les autres, de rares effigies de la volupté.

A l'aube des cités fumigantes, à l'aube du café qu'on ferme, quand avec les yeux désertés par le sommeil, on commence à distinguer la pâle procession des maisons à volets clos, quand on a consommé toutes les paroles et tous les gestes, et quand la vie devient sans pesanteur et poreuse comme l'écume de la bière – on rêve aux amours exotiques à la force brutale et colorée, on fait aisément des excursions aux cythères océaniques, ou bien l'on accroche à son mur un tableau de Vulliamy.

JAKOVSKI Anatole, « Joan Miró par Anatole Jakovski », *Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique*, Paris, Cahiers d'art éd., n°5 - 8, 1934, p.5-8.

Cet article publié dans les Cahiers d'art est le deuxième écrit qu'Anatole Jakovsky consacre au peintre catalan. Il lui a en effet dédié un essai dans la plaquette publiée en 1933 à l'occasion de l'exposition organisée à la galerie Pierre.

Quelques lampions de papiers et quelques tables de marbre, - les lampions annoncent déjà l'arrivée du soir, les couples, femmes et hommes, tournent sans arrêt – c'est la danse, c'est la gaîté, c'est la joie de dimanche, c'est un bal, comme tous les autres, - c'est un bal au Moulin de la Galette, arrosé par les derniers confettis du soleil déjà agonisant, vert jaune et bleu.

Signé Renoir. La date : 1876.

L'homme ne se contente plus de la constatation passive de la vie, de l'enregistrement automatique de ses manifestations extérieures. La vision immédiate et instinctive, la fixation instinctive et immédiate de cette vie furtive cède lentement place aux images recrées, aux tableaux – actes poétiques, aux tableaux volants et insaisissables se perdant dans les plis de la pleine nuit. Mais aussitôt le contact avec cette vie une fois perdue, aussitôt que l'image instantanée de cette vie est devenue inutile, l'instinct pictural s'atrophie, l'instinct préconscient et encore heureux est obsédé par l'angoisse de cette perte, de la perte irréparable qui le pousse impérativement vers l'analyse soucieuse du bonheur, vers l'analyse de la jouissance primaire, vers la genèse de la création et de l'art à la recherche de cet instinct perdu. A la recherche des traces de bonheur disparu.

La raison humaine a précipité et décomposé les rayons du soleil, son « ciné-œil » découpe la nature en cadres, son œil « mobile » s'approche trop près des objets qu'il examine et ils perdent successivement leurs contours, leur matière, leurs structures. La peinture devient, en fin de compte, le grand jeu des formes et des couleurs autonomes.

De Renoir à Miró, de la dernière réalité vue par l'homme jusqu'à la première surréalité créée par l'homme, de la vie banale jusqu'à l'imagination suprême, de la vision absolument normale jusqu'à cet espace invisible saturé d'imprévu, qu'une goutte de plus, une larme de plus, provoquent les violentes explosions de délires ; entre ces deux peintures, il n'y a qu'un trait : et ce trait raille tous les « Ismes » de l'art dit « Modern », d'ailleurs comme tous les traits de Miró : simples et naïfs, qui affirment et favorisent l'existence du néant. C'est un

phénomène insolite et tragique, c'est un art aux ondes extrêmement courtes et fines, c'est un fait spécifique dans sa solitude infinie, si propre à tous les arts des époques de transition, car l'art de Miró, c'est, non pas seulement le commencement, mais la fin, l'épilogue d'une sentimentalité, d'un cycle de la peinture qui a débuté par les sourires impressionnistes, si galants et si désirables, par tout un registre de nuances de la chair féminine. De l'époque de l'amour avant tout, Miró l'achève. La limite est microbiologie de l'amour.

Miró découvre la première, égale dernière chaleur, la première, égale dernière lueur humaine, première et dernière jouissance du protoplasme d'âme ; il peint les mouvements insaisissables de cette amibe d'âme. C'est le langage secret des zones érogènes. L'orgasme et la mort sont ses sujets. Oui c'est plutôt le déclin de cette âme vieillie qui a atteint son point culminant, sa grande joie dans l'œuvre des Impressionnistes.

Aujourd'hui ce sont les maisons en pleine démolition, dressant vers le ciel indéfini de Paris leurs cellules calcinées, leurs parcelles de papiers peints déchirés...

Vous – les collages de Miró ! Les empreintes digitales, les sillons et les taches d'une autre vie disparue. Edifice éphémère et fragile restituant par instants très rares, à l'heure des traces, tout ce qui existait, ce qui existe malgré tout, toute la structure intérieure de la vie des chambres aux couleurs singulières dépourvues de chromos, tous les restes des murs, réunis par des traits avarés du fusain, par le dessin très simple et encore tiède des cheminées qui traversaient jadis les idylles des chambres. Toute une autre vie monophasée, mais heureuse, renfermée ici entre quatre murs – vie de tous ceux qui allaient danser les dimanches...

Autrefois, il y avait des sentiments et des gestes.

Maintenant, il n'y a que des formes abstraites qui gardent les souvenirs d'un sourire, d'une joie, d'une larme. Il n'y a plus rien. Une couleur, une tache, une ligne, c'est tout. C'est la beauté fragile des fragments.

C'est la petite beauté des souvenirs qui sont parfois plus grands que la vie.

Paris, janvier 1934.

**JAKOVSKI Anatole, « 1934 : Première exposition à Paris », in XXe siècle,
« Panorama 71 », n°37, 1971, p. 116-118.**

Cet article est le premier consacré à Alberto Magnelli, artiste italien alors âgé de trente-six, ans installé à Paris depuis plus de vingt ans. Nouveau Piranèse, Magnelli est l'auteur d'une production artistique représentative de ces années de transition, caractéristiques selon Jakovsky de l'entre-deux-guerres.

La peinture d'aujourd'hui, - la peinture des atavismes individuels, de race, ou de classe, - la peinture qui sort automatiquement des ténèbres de la subconscience et qui réalise ainsi la réalité dernière, la sincérité dernière, la sensibilité extrême de l'artiste, la finesse presque mortelle, car c'est la fin de quelques peintres solitaires s'enfermant dans leurs propres complexes, dans leurs traumatismes artistiques singulier, indéchiffrables pour le spectateur et réduisant le nombre des initiés à eux-mêmes, par conséquent à zéro ; justement la longueur des ondes émotives, la largeur de la possibilité de recevoir quelque message des miracles qui est et qui fut toujours l'art ; cela ne dépend que de la capacité de la mémoire ancestrale, de la longueur de ces racines poussées dans le temps disparu, poussiéreux, légendaire.

Magnelli, semble-t-il en apparence, voudrait ressusciter ou renouveler le génie d'un Piranesi. Mais son amour pour le passé, son affection profonde pour les ruines sont diamétralement opposés à ceux de Piranesi. Magnelli ne se contente jamais d'un enregistrement passif du passé, de la triste constatation d'une beauté disparue et dont les traces nous offrent aisément des échappées sentimentales. Il ne plonge jamais dans la poésie amère des instants fragiles, dorés par le soleil déclinant sans arrêt, dans la douce rêverie sur le monde et le temps instables, qui doivent disparaître comme ces traces fines et furtive des époques, comme l'homme lui-même, mortel et désarmé contre cette ombre menaçante, personnifiant le néant.

Les personnages gigantesques, anthropomorphes et hyperboliques de Magnelli affirment une autre condition picturale, une autre philosophie très actuelle et « moderne ». Et ce ne sont que les éléments les plus archaïques de ses tableaux qui sont les preuves les plus flagrantes de l'inexistence du passé, de l'inutilité du relativisme historique. Ils sont très hostiles, surtout à chaque raccourci ou spéculation élégiaque.

Il suffit de regarder seulement ces dominantes vigoureuses de la couleur pure, de la couleur saine et forte, vivante pour elle-même, les couleurs libres qui s'agitent et se meuvent dans les atmosphères illimitées, dans ces cieux sans fin teintés souvent en bleu, - bref dans tous ces fonds immobiles, translucides et inépuisables : on comprend tout de suite que les ruines ne sont plus les ruines, qu'elles sont recrées – la pierre devenue la terre -, le nouveau sol à cultiver. Que les ruines sont des formes, des symboles, les symboles informables, car ils sont neufs et inexistants et que les formes ne sont que les simples conducteurs des couleurs, de la couleur tellement « Magnelli », des idées tellement lui, étant toujours hors de la ruine, hors de la catastrophe. Leurs nombreuses craquelures ne sont que des prétextes pour les couleurs de respirer. Les lézardes sont l'air et la vie. On ne commence une autre vie qu'en détruisant la précédente, et cet état d'esprit est très caractéristique pour notre époque de transition – une phase qui marque assez nettement le changement intégral de toutes les valeurs.

Le soleil florentin d'aujourd'hui creuse les malachites, les marbres, les basaltes et les terres par ses rayons énergiques et durs. Plein de force, plein d'espoir, il brise, ses rayons détruisant toutes les œuvres d'art passéistes, les objets et les paysages d'une autre vie disparue, - tout l'univers ancien qui garde malgré tout les traits du travail humain et les empreintes de son visage indestructible. Il engendre aussi de nombreuses ombres, mais tous les deux ne font que pousser de leurs crevasses d'autres organismes de rechange. C'est de la santé biologique. Tout existe ; nous existons, comme autrefois existaient les sénateurs et les guerriers.

Oui, c'est la perpétuité de l'énergie, la transformation constante de l'énergie, son redressement toujours sous une autre forme, la conservation de l'esprit et du génie – de toutes les forces spirituelles, en somme, qui résistent à tous les cataclysmes et aux événements épisodiques de l'histoire – tout cela se manifeste catégoriquement dans les peintures récentes de Magnelli. C'est lui, – le seul acteur de son jeu, l'homme composite du passé, du présent et de l'avenir, - l'homme peut-être le plus authentique. L'homme.

Le passé est l'échelle des âges. L'âge est l'échelle du passé. Et c'est ainsi que par Magnelli nous apprenons combien sont petites, minimes et débiles les œuvres fortuites du présent – les gratte-ciel minuscules qu'il introduit dans ses tableaux. Naturellement, pour atténuer une autre réalité, pour contraster une fois de plus phénoménalement et plus sensationnellement, l'immense antiquité de son monde et l'énorme durée de son temps abstrait.

L'élan constructif italien a donné une tout autre direction à tout ce qui existait par l'inertie avant lui. Il se sert aussi du passé qui doit servir pour l'avenir. Il l'organise tout d'abord au service du présent.

Le cas « Magnelli » est absolument déterminé par cette tendance. Il veut aussi recréer le monde dans son propre domaine. Élargissant et agrandissant sans cesse les limites du tableau de chevalet, Magnelli aspire à la fresque. Il envisage et projette d'énormes images qui doivent dès maintenant enseigner l'héroïsme.

**JAKOVSKI Anatole et SÉLIGMANN Kurt, *Protubérances cardiaques*, Paris,
Chroniques du jour éd., 1934, 3 p., 15 pl. de gravures originales.**

Après lui avoir consacré deux essais, respectivement en 1933 et 1934, Anatole Jakovsky s'allie avec Kurt Séligmann dans le but de proposer un poème illustré par des eaux-fortes du peintre. La Bibliothèque nationale de France en conserve un exemplaire.

Ici on change les cœurs Mesdames, Messieurs. Surtout à cette heure humide des gravures, à cette insaisissable heure des promenades et des chauve-souris, l'heure très ancienne, jaunie par les restes du soleil, quand la journée perdue miroite encore dans les amalgames ovales des lacs, - mais voilà, on allume la première étoile, - les villes s'allument, - candélabres de pierre, - on allume partout le gaz, le long des murs lépreux ocrés par les becs de gaz, nous rencontrons les paramètres maladroits du cœur, percés par une flèche d'amour.

Supposons qu'il pleuve. Sur les vitres, sortant leurs mouchoirs dentelés des rideaux, coulent les paysages solubles, - votre propre cœur affamé et nu est prêt à se jeter sous cette

pluie obtuse qui réfracte les lumières troublantes du soir, ses grimaces et ses miasmes, - la pluie battante qui s'arrête brusquement et se transforme en violon, la pluie qui expire dans les dernières gouttes immobilisées sur les vitres, - minces et débiles lentilles d'eau munies de l'étonnant pouvoir d'agrandir en centaines de fois chaque chagrin, chacune de vos douleurs décimales, - votre cœur alarmé et en flammes, - le cœur flamboyant qui est prêt à se jeter dans la nuit sans fin, comme cet astre prostitué ; la cigarette mordue par le rouge des lèvres, qui se jette désespérée de sa fenêtre sur le pavé terrestre, traînant la fumée lactée tout le long de sa nuit finale, - le cœur incandescent, qui remonte lourdement, malgré la gravité, le ciel, - bolide pervers qui dresse sa perpendiculaire lumineuse vers un point du ciel, vers un seul point, car il n'y a qu'une seule perpendiculaire pour un point donné, il n'y a qu'une seule tangente à un nerf enflammé, vers le point unique de ce ciel pointu, où il touche la cavité céleste, où il s'enfonce dans le nid noir et encore chaud, d'où était tombée cette étoile en chemise.

Je pleure de fatigue... Je pleure de voir le sens interdit de mes rêves... Je mêle mes larmes flexibles à celles de la pluie qui s'arrête, - je pleure de vouloir étouffer l'incendie progressif des éclairs...

Je suis ébloui. On peut prendre des instantanés de tous les coins de mon âme. Je vous promets de changer leurs papiers peints décollés et fanés et je mettrai partout des fleurs et des paratonnerres.

J'accrocherai aussi sur un mur de mon âme, sur la mémoire en fleurs de ce mur, une eau-forte de vous, Séligmann – image oxygénée, qu'on peut donner à respirer aux mourants. Fermez-moi les yeux, s'il vous plaît, je veux voir le monde à travers les lignes de votre main gauche, gantée d'inquiétude.

Lui : C'est le Grand Flibustier. Il vient de quitter ses trois-mâts vaincus. Leurs brigantines s'agitent sur l'horizon, comme les mouchoirs d'adieu. Il traverse l'océan avec sa jambe de bois et les poches pleines de lingots d'or.

Moi : C'est un homme-prothèse, il n'a qu'un seul organe vivant – l'âme.

Lui : Vous voyez les cacatois, les perroquets, les perroquets de misaine, la misaine, le hunier grand et petit, la perruche ? Fossiles, - les voiles imaginaires de l'enfance lointaine, les objets romantiques et beaux, comme l'industrie de bois ornée de fleurs – fin-de-siècle.

Moi : Ce sont les bateaux en bouteilles. C'est la beauté en bouteille. Beauté incommensurable, qu'on ne peut pas toucher. Elle est cachée ; Il faut briser la bouteille pour en sauver la vie. Il faut déchirer vos gravures pour faire sortir les légendes et les croyances. Il faut - - -

Nous sommes au Zénith du mystère. Les nuages galvaniques s'accouplent avec la terre prolongée jusqu'à l'enfer. Les nuages lourds sillonnent la terre qui sue, ils enlèvent l'atmosphère et l'obscurité, laissant les vides sans vies et sans ombres. Parfois dans leurs ruptures apparaît le disque inconnu de l'autre côté de la lune. Tout s'agite, tout hurle, tout tremble et s'adonne, poussé par quatre vents, par les quatre souffles des sorcières, assises sur quatre coins du monde. Elles gonflent leurs joues poilues et les vents s'entrecroisent, enlevant les feuilles et les habits.

On ne voit que des sexes. Ils ont des yeux aux regards magnétiques. Ils clignent et les victimes tombent épuisées, comme les feuilles carbonisées par les vapeurs de soufre. Les vapeurs épaisses, qui sortent d'une cornue archaïque, placée sur un trépied de fer au-dessus d'un feu pétrifié, gravé au burin sur l'air du premier plan de cette nuit de Walpurgis. On peut distinguer les mots de la pancarte invisible :

DANGER ! HAUT MYSTERE !

Les ustensiles amortis. Le mystère périmé des rites magiques. Les secrets perdus des formules alchimiques.

Vous vous souvenez, lecteur errant, de la ruelle d'or de Prague, rue naine habitée autrefois par les savants fabriquant l'or artificiel, la rue éphémère, accrochée aux couronnes des arbres de la vallée des cerfs, - l'impasse plutôt, peuplée de maisons moins hautes que le regard humain, - les bonnes femmes plus hautes que les toits avec leurs cheminées, - les femmes grasses, sortant de leurs portes, vous offrant les cartes postales à 10 sous et les belles-vues sur la vie de leurs ancêtres. Leur passé auréolé se cache derrière les chromos banals, - le passé qui ne pèse plus et qui dépasse le présent, - le passé qui se penche toujours en avant, comme les trophées héroïques d'un musée. Le monument héroïque aux morts. Morts pour la patrie des poètes et des fantasques.

Les désastres hivernaux font geler la terre couverte jusqu'au nez par les draps de neige. Les hivers sans neige tracent les crevasses laides et longues sur cette dernière écorce de la terre, de la Terre réservée à nos pieds et tachetée par nos semelles, - nous marchons sur des trésors souterrains de beauté, sur des myriades d'ossements des belles, des belles blanches et pures, couvertes par les mouches gluantes, drapées dans leurs cheveux roux, blonds et noirs. Est-ce qu'on peut oublier les frémissements de la terre, avec laquelle on a tremblé ?

Est-ce qu'on peut vraiment résister à cet infinitésimal désir de posséder une de ces femmes impalpables, à la demande d'amour irréalisable avec une femme, qui n'est qu'un nuage, - les femmes qui apparaissent et disparaissent sans cesse, multipliées par le manque de bruit, par l'absence de sommeil, pendant cette triste agonie des lampes matinales, pendant que les heures démesurées coulent à l'envers, pendant cette existence abstraite des vitesses qui s'échangent exclusivement à l'intérieur de nous, - lorsque l'homme retrouve de nouveau son orbite et perd inévitablement le reste, le reste impératif, irrépétable et irrémédiable, et lorsque finalement les sons rares de flint-glass de l'aube, l'écume des flammes et l'écume des rêves se solidifient, pour ne jamais revenir, et deviennent cendre de cigares – tendre, poreuse et calme cendre de cigares, des cathédrales ogivales – soulagement réciproque des vertiges et des hauteurs blanchies, où s'évanouit la lune ordinaire.

Et voilà le dernier mot qui tombe et la page devient vide, comme le firmament d'automne.

C'est le flûtiste de Séligmann qui chante son nocturne breveté.

C'est son escamoteur qui cache les constellations dans sa poitrine.

Silence.

Silence énorme des épaves maritimes.

Ici on change les cœurs Mesdames, Messieurs.

JAKOVSKI Anatole, « Inscriptions under Pictures », *Axis. A quarterly review of contemporary abstract painting and sculpture*, 1935-1937, Londres, Myfanwy Evans éd., n°1, janvier 1935, p. 14 – 20.

Introduit par le peintre Jean Hélion auprès des milieux d'avant-garde britanniques, Anatole Jakovsky livre ici son premier texte pour la revue Axis. Dirigée par Myfanwy Evans, critique d'art anglaise, cette revue a été le principal organe de diffusion des idées chères au mouvement « Abstraction-Création ».

(Traduction de l'auteur)

Inscriptions sous les oeuvres

Piet Mondrian travaille une peinture pendant plusieurs mois. Presque des années. Il change l'élasticité de la couleur, d'une couleur très souvent, et il change les distance entre les lignes noires afin d'obtenir des différences micrométriques. Infinitésimales. Cependant le spectateur ébahi voit seulement un carré. Il ne remarque pas que c'est la relation parfaite entre une couleur et le vide ; entre l'existence et la non-existence. Le carré marquant les limites de la zone d'art la plus éloignée.

Le peintre russe Malévitch qui lança la théorie du « Suprématisme », peignit il y a longtemps une œuvre ne représentant rien d'autre qu'un carré sur le fond uni et vierge de sa toile. En faisant ça il a tout simplement exposé qu'il n'y aurait rien à faire dans le domaine de la peinture si l'on devait suivre la route fatale ouverte par les Impressionnistes.

Il dit ça, j'insiste, parce qu'il n'était pas assez peintre. Mondrian, d'un autre côté, nous persuade, nous suggère chaque jour, que la beauté finale existe. La beauté quand la respiration se coupe. La beauté des sommets. La beauté de l'iceberg.

Un poète futuriste, également un russe, au lieu de réciter son poème, se tenait debout sur la scène et ouvrit sa bouche sans prononcer un mot. Son compagnon expliquait au public que c'était le poème du silence.

Pour développer, pour être capable de poursuivre le travail de Mondrian, il faudrait peindre des œuvres d'absence.

Les jeunes peintres – presque une école – qui font d'innombrables carrés le plagient grossièrement. Faisant leur sa doctrine, ils oublient qu'on ne peut pas imiter un geste. Une action historique.

Tout l'art efficace se réduit de temps en temps à un geste. À un acte d'abnégation ou de rédemption. À un stade spirituel qui marque la fin d'une culture, dialectiquement poussé en avant à la recherche d'un autre : - celui de la nature.

Les peintures de Miró doivent être appelées *Après l'amour*.

Hier soir j'étais enchanté par les ombres, brillant comme vif argent sur la Seine, qui était extrêmement calme, comme de l'ébène, après minuit. Il y avait des rayons provenant des lampes électriques, à moitié engloutis par, à moitié plongés dans la surface dormante de l'eau. Ils me rappelaient les formes des « Oiseaux » de Brancusi. Une forme très noble, tout à fait parfaite et tout à fait silencieuse. Un bateau passe. Les vagues se rident, remuant leur étonnante beauté. Quelquefois une œuvre d'art doit être détruite afin qu'elle puisse chanter.

Le chant du cygne : La Joconde avec une moustache par Marcel Duchamp.

La beauté absolue d'une œuvre d'art est la beauté de la nature – beauté naturelle. Les sculptures de Brancusi qui s'élançaient debout au hasard font toujours de merveilleuses compositions (Regardez son studio).

Une signature est impossible sur les sculptures de Brancusi. Les cachets faits sur mesure sur sa [« cup »] de bois sont l'acte d'un iconoclaste. Un cachet sur la joue d'une Vierge de l'école italienne – c'est la même chose.

Si les formes d'Arp sont des mondes crâniens – squelettes terrestres – les sculptures de Brancusi sont de l'esprit solidifié.

La masse – une giclée vers le haut.

La route : « Colonne sans fin ».

Le baiser infini, n'est-ce pas le rêve des créations de Miró et d'Arp ?

Lâcher, réduire la vie à rien – la vie mince des lieux communs quotidiens, une fois enlevés de la réalité les événements d'intérêt purement actuel – la précédente génération a laissé comme héritage les formes élémentaires de chaque art, de tous les arts. La tâche qui attend les jeunes artistes est de reconstruire le monde dans son intégrité, de redécouvrir la complexité de la vie à partir de ses éléments disparates.

Hélios, très talentueux, peut-être le seul « génie » parmi les jeunes peintres, travaille à la reconstruction d'une peinture, à la vitalité de ses éléments. Son image devient ailée et vole. Ses dernières grandes œuvres sont aérodynamiques, comme la vie actuelle.

Erni, qui le suit fidèlement et lutte dans la même bataille, est toujours en train de résoudre le problème extrême de la résistance de la disposition et de la portée.

La nouvelle peinture est venue au jour grâce à de nouvelles méthodes de contraste. Les formes d'Hélios volent tels des drapeaux au vent sur les courants incessants de la lumière.

L'intensité des rayons lumineux.

Kandinsky est le premier peintre abstrait. La première peinture non-figurative date de 1911. Avant, bien avant, la guerre il réalisait que le monde devait un jour être détruit.

Il était le premier à découvrir l'interaction lyrique des couleurs – la vie intense et complexe des couleurs qui ne s'attachent à aucune réalité et ne sont rien d'autre que les précipités de nos sensations brûlantes. Les empreintes de la vie intérieure de l'artiste comme elles se retournent sans cesse sur le chemin de la mémoire.

L'enfance n'a pas de limites. Celle que nous appelons la mémoire en est seulement l'horizon. Kandinsky estimait l'enfance aussi, la régénération de notre art.

Comme pour les autres – ils achèvent la finesse extrême. Sentiment extrêmement précis pour le contenu poétique – ou plutôt pour le sujet qui est indulgemment raffiné.

Giacometti est peut-être le témoin le plus candide du cataclysme social actuel : celui qui transcrit le mieux l'angoisse contemporaine.

Briser, torturer, déchirer, exploser, c'est-à-dire créer.

Le sadisme descriptif de Salvador Dali – l'homme anthropophage – cette créature écorchée de ses gravures dans les mains de l'abstraction sadique de Giacometti, sublimé et sublime. C'est le contenu qui souffre et fait souffrir les autres.

Le « Palais de Quatre Heures » est le lieu de rendez-vous, univoque mais imprévu, de la préhistoire et de notre temps.

Les anciens maîtres peignaient à l'aide du *trompe l'œil* : les espagnols du vingtième siècle, Picasso, Miró, Gonzalez, emploient le *trompe cœur*.

L'art trompe toujours et la sculpture a toujours été et sera toujours, non pas une distribution du corps humain, mais une distribution de la condition spirituelle.

Il y a eu des périodes de tâtonnements quand les sculpteurs utilisaient le corps ; il y a ceux qui remplissent la vacuité, laissée par l'absence de l'homme, avec rien. À de telles périodes on dit : la nuit est venue.

Nuit et jour, pas le fameux clair obscur – qui sont les limites de l'expression plastique. Quand Gonzalez entoure l'espace, tuant la lumière, il n'y a jamais aucune ombre – c'est toujours la nuit.

L'art aux époques de transition est nocturne ; il commence à minuit. À la nuit des temps. Dans l'âme inconsciente. Nous achetons du cinéma – tickets actuels comme ils avaient l'habitude de descendre dans les catacombes des premiers chrétiens.

Gonzalez laisse la rouille manger les contours de ses sculptures en fer forgé. Bien que les carapaces préhistoriques préservent le sable autour d'elles, une étendue avec un trognon effacé. Combien de sang, combien de pleurs – que les siècles d'humidité créent ces marques forgées que Gonzalez préservent.

Miró crucifie les « objets » avec des clous rouillés.

Presque tous ces atavismes, ces sentiments rudimentaires, cette angoisse ancrée dans les profondeurs de l'âme, sont prévus par Kandinsky.

La vieille sensibilité flottant à travers [« U-tubes »] s'élève au niveau du jour pour la dernière fois, pour fournir la volonté flagrante d'un sujet conforme aux nouvelles formes créées par la civilisation électro-métallurgique.

Sa dernière œuvre : les lignes lumineuses, comme si elles étaient éclairées de l'intérieur par des tubes de néon, coupe un nombre de formes archaïques, subconscientes, sans une formule.

Le microcosme, le macrocosme ont une même fin : la chute d'une âme.

Calder fixe le rendez-vous des planètes.

Nicholson aussi a cette impression d'être troublé par les siècles. Je pense souvent à lui quand les réverbères électriques baissent leurs paupières ; C'est l'heure de cette incomparable sensibilité aigüe qui lui est propre qui rappelle de manière extrême les dessins d'enfants. Tel un voleur je rampe près d'un mur entourant un jardin éphémère, un mur qui dort paisiblement couvert de dessins d'enfants. Il n'y a personne ici. Je coupe un carré, prenant toutes les précautions pour ne pas gâter les délicats reliefs, gravé avec un clou rouillé, pour ne pas détruire la poudre lumineuse des couleurs farineuses, et en bas je signe : Ben Nicholson. La date. Le jour et l'heure. Ainsi les papillons sont collectionnés. Ou bien on joue à cache cache par nous-même.

Nuit.

Nuit, Nuit, ô quelle interminable nuit. Gigantesque. Avec aucune orbite. Toujours la nuit qui crée la lumière. La Nuit, qui nous comment *les hommes voient*. Le soleil est une lumière quotidienne, et la vie quotidienne n'est pas l'art. La lumière faite par l'homme est sa *vision*. Voir avec des lampes électriques diffère de voir à la lumière d'une bougie, ou des [« Auer burners »]. Ô, villes illuminées ! Les phares apportent continuellement d'autres formes de beauté. Les styles différent des méthodes d'éclairage. Par exemple: les lampes à arc

voltaïques : - la période de 1900 – modern style – instabilité – vibrations craquantes – troisième-angoisse – le flux et reflux d'un délire – nuit sans sommeil ennuyeuse – apathie – Sarah Bernhardt – chaleur latente – l'osmose du désir – l'incertitude des nouvelles méthodes de vision – la terreur des choses inhabituelles.

Phares – quelqu'un est en route pour les voir. Ou garder les yeux fermés. Ô, Hélios...

Moi-même; j'aime la lumière, pour – ceux qui la cherchent errent à travers la nuit ;

Parce que : « J'aime l'art d'aujourd'hui, parce que j'aime la lumière plus que tout, et tous les hommes aiment la lumière plus que tout – ils ont inventé le feu » (Guillaume Apollinaire).

« Pour élargir les éléments, pour les multiplier comme les cellules se multiplient, les conduire à la complexité d'êtres particuliers, les garder aussi longtemps que cela sera possible, leur caractère simple. C'est probablement la tâche, et la plus grande possibilité laissée aux nouveaux artistes. La question est une nouvelle fois d'ouvrir ce qui a été fermé... (Jean Hélios : Catalogue de la Galerie d'art vivant, Université de New York, 1933)

Piet Mondrian works at a picture for many months. For years almost. He varies the elasticity of the colours, of one colour very often, and he alters the distances between the black lines to get micrometrical differences. Infinitesimal. But the amazed spectator sees only a square. He does not see that it is the perfect relationship between one colour and emptiness ; between existence and nonentity. The square marking the limits of the outermost zone of art.

The Russian painter Malevitch, who launched the theory of «Suprematism», long ago painted a picture representing nothing but a square on the unified and neutral background of a canvas. In doing this he quite simply stated that there would be nothing to do in the realm of painting if one were to follow the fatal road opened up by the Impressionists.

He said this, I insist, because he was not enough of a painter. Mondrian, on the other hand, persuades us, suggests to us each day, that final beauty exists. Beauty when breath stops. The beauty of the summit. The beauty of the iceberg.

A futurist poet, also a Russian, instead of reciting his poem, stood on the platform and opened his mouth without pronouncing a word. His companion explained to the public that it was the poem of silence.

To develop, to be able to continue Mondrian's work, one would have to paint pictures of absence.

Young painters – quite a school – who do innumerable squares plagiarize him grossly. Making his doctrine their own, they forget that one cannot imitate a gesture. A historic action.

All effective art reduces itself at times to a gesture. To an act of abnegation or redemption. To a spiritual state which marks the end of one culture, pushing forward dialectically in search of another : – that of the future.

Miro's pictures might be called *Après l'Amour*.

Yesterday evening I was delighted by the shadows, shining like quicksilver on the Seine, which was extremely calm, like ebony, after midnight. They were gleams from the electric lamps on the bridge, half engulfed by, half plunging into the sleeping surface of the

water. They recalled the forms of Brancusi's «Birds». A most noble form, quite faultless and quite silent. A boat goes by. The waves ripple, shaking out this astonishing beauty. The bird shudders and sings. Sometimes one must destroy a work of art so that it can sing.

Swan-song : the Giaconda with a moustache by Marcel Duchamp.

The absolute beauty of a work of art is the beauty of nature – natural beauty. Brancusi's sculptures stood about at random always make marvellous compositions (Look at his studio.)

A signature is impossible on Brancusi's sculptures. The customs-house stamp on his «cup» of wood is the act of an iconoclast. A stamp on the cheek of a virgin of the Italian school – that is the same thing.

If Arp's forms are cranial worlds – earthly skulls – Brancusi's sculptures are spirit solidified.

The mass- an upward spurt.

The road : «Colonne sans fin».

The unending embrace, is that not the dream of Miro's and Arp's creation ?

Letting go, reducing this life such as it is to nothingness – this fine life of daily commonplaces, once removed from reality by events of purely topical interest – the preceding generation has left as a heritage the primary forms of each art, of all the arts. The task which faces young artists is to reconstruct the world in its integrity, to rediscover the complexity of life from its disparate elements.

Héliou, very gifted, perhaps the one «genuine» among younger painters, works at the reconstruction of a picture, at the vitalizing of its elements. His images become winged, and fly. His latest big pictures are aerodynamic, like life at the present time.

Erni, who follows him faithfully and fights the same battle, is still resolving the extreme problems of the resistance of disposition and range.

The new painting has come into existence thanks to new methods of lighting. Hélios's forms fly tant flags in the wind on unceasing currents of light.

Intensity of light-rays.

Kandinsky is the first abstract painter. The first non-figurative picture dates from 1911. Before, well before, the war he realized that the world must be destroyed one day.

He was the first to discover the lyrical interaction of colours – that intense and complex life of colours which attach themselves to no reality and are nothing but the precipitates of our burning sensations. Footprints of the artist's inner life as it ceaselessly turns back along the paths of memory.

Childhood has no limits. That which we call memory is only the horizon. Kandinsky had a feeling for childhood also, the regeneration of our art.

As for others – they achieve the utmost finesse. Extremely acute feeling for poetic content – or rather for subject-matter that is indulgently refined.

Giacometti is perhaps the most candid witness of the present social cataclysm : the one who best transcribes the anguish of to-day.

To shatter, to torture, to tear, to blow up, that is to say to create.

The descriptive sadism of Salvador Dali – man devouring himself – this scorched creature of his engravings in the hands of Giacometti abstract sadism, sublimated and sublime. It is the content which suffers and makes others suffer.

The «Palais de Quatre Heures» is the meeting-place, unequivocal but unforeseen, of prehistory and our own times.

The old masters painted with the *trompe l'oeil* : the Spaniards of the twentieth century, Picasso, Miro, Gonzalez, employ the *trompe coeur*.

Art always deludes and sculpture always was and always will be, not a casting of the human body, but a casting of its spiritual condition.

There were periods of groping when sculptors used the body ; there are those which fill the vacuity, left by the absence of man, with nothingness. At such times one says : night has come.

Night and day, not the famous clair obscur – which are the limits of plastic expression. When Gonzalez encloses space, murdering light, there is never any shadow – it is always night.

Art at times of transition is nocturnal ; it begins at midnight. In the darkness of the ages. In the unconscious soul. We buy cinema – tickets to-day as they used to go down to the catacombs of the early christians.

Gonzalez lets rust eat away the contours of his forged-iron sculptures. Thus prehistoric shells preserve the sand around them, an ambit with a vanished core. How much blood, how many tears – what centuries of moistness do these forged tokens of Gonzalez preserve.

Miro crucifies «objects» with rusty nails.

Almost all these atavisms, these rudimentary feelings, this anguish rooted in the depths of the soul, are foreshadowed by Kandinsky.

The old sensibility flowing through U-tubes rises again to the level of day for the last time, to supply the flagrant want of subject-matter in the new forms created by the electro-metallurgic civilization.

His last picture : the lines luminous, as if lighted from within by neon tubes, intersect a number of archaic forms, subconscious, without a formula.

So drawing microscopically precise proves to be merely the delusions of the soul.

The microcosm, the macrocosm serve the same end : the downfall of a soul.

Calder fixes the rendezvous of the planets.

Nicholson also has that air of being troubled by the centuries. I often think of him when the electric street-lamps lower their eyelids. It is the hour of that incomparably acute sensibility of his which so bitterly recalls the drawings of children. Like a thief I creep near to a wall surrounding a transient garden, a wall which sleeps peacefully covered with children's drawings. There is no one here. I cut out a square, taking every precaution not to spoil the delicate reliefs, engraved with a rusty nail, not to destroy the light powder of floury colours, and at the bottom I sign : Ben Nicholson. The date. The day and the hour. Thus one collects butterflies. Or plays hide and seek by oneself.

Night.

Night, Night, oh what interminable night. Huge. With no orbit. Always night which creates light. Night, that shows us *how men see*. The sun is an everyday light, and everyday life is not art. Man-made light is his *vision*. Seeing by electric light is different from seeing by candlelight, or Auer burners. Oh, lighted cities!... Headlights continually bring into being different forms of beauty. Styles derived from methods of lighting. For example : voltaic arc-lights : – the period of 1900 – modern style – instability – crackling vibrations – thirst-anguish – the flux and reflux of a delirium – dull sleeplessness – apathy – Sarah Bernhardt – latent heat – the osmosis of desire – the uncertainty of the new method of seeing – the terror of unusual things.

Headlights – one is bound to see them. Or keep one's eye shut. Oh, Héliion...

Myself ; I like light, for – those who seek it wander through the night.

For : «I love the art of to-day, because I love light more than anything else, and all men love light more than anything else – they invented fire» (Guillaume Apollinaire).

Anatole Jakovski

Paris, October 1934

«To enlarge the elements, to multiply them as the cells multiply, think them, lead them to the complexity of particular beings, keeping as long as it would be possible, their character of simplicity. It is probably the task, and the greatest possibility left for the new artist; The question is once more to open what has been shut...» (Jean Héliou : *Catalogue of the Gallery of Living Art*, New York University, 1933.)

JAKOVSKI Anatole, « A. JAKOVSKI. Paris », These, antithese, synthese : Arp, Braque, Calder, Chirico, Derain, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Gonzalez, Gris, Héliion, Kandinsky, Klee, Léger, Miró, Mondrian, Nicholson, Paalen, Ozenfant, Picasso, Täuber-Arp, cat.expo, Lucerne, Kunstmuseum Luzern, 24 février -31 mars 1935, Lucerne, [s.n.], 1935, p. 10-14.

Anatole Jakovsky participe à l'exposition « These-Antithese-Synthese » par le prêt de deux œuvres de Calder et par une contribution au catalogue. Initiée par le peintre Hans Erni et le philosophe Konrad Farner, avec l'appui du conservateur du musée des Beaux-Arts de Lucerne Paul Hilber, cette manifestation a pour but de proposer une lecture de la dialectique à l'œuvre dans l'histoire de l'art moderne.

Mais on ne découvrira jamais la réalité une fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle. Guillaume Apollinaire

La peinture, comme toute forme de l'activité humaine, subit les lois du dynamisme universel.

Déterminées par la nécessité historique, l'idée ou l'image matérielle (métaphore plastique) ne sont que les reflets conscients du développement dialectique du monde réel. Elles ne sont qu'une forme de la connaissance du monde réel à un moment donné.

Mais qu'est-ce que la réalité ?

La réalité est le nœud dénoué de tous les conflits ; la réalité est la résultante de différentes forces opposées agissant sur une époque ; la réalité – solution trouvée toujours idéologiquement est résolue par l'élément progressif de l'époque, par son élément positif. C'est la synthèse.

L'art des grandes généralisations – la synthèse des contradictions parfois séculaires – l'art classique. Exemple : Poussin.

Et inutile de dire que la réalité a une amplitude infiniment grande, oscillant entre le subjectif et l'objectif; elle ne dépend que de la santé biologique de la société qu'elle représente. Ou la magnificence du monde extérieur éclipse l'individu le réduisant au rôle de simple figurant assis entre les bâtisses et les arbres, ou bien il ferme les yeux et projette sa vision intérieure à travers le jaune incandescent de ses paupières closes. De là provient aussi la divergence des différentes *réalités* coexistantes au même moment. L'opposition des intérêts, la différence idéologique des générations, des classes, des races, etc.

Mais ici, je ne m'occuperai que de l'élément progressif qui mène l'histoire et à l'aide de quelques abstractions nécessaires tâcherai d'établir la ligne générale du développement de l'art dit *moderne*.

Chaque société, chaque civilisation entre dans l'arène historique avec un inventaire très précis d'images symboles qui sont ses armes et qui doivent lui assurer sa domination croissante. Tel était le corps humain de la cité hellénique, telle était la perspective – l'idée de l'espace de l'homme, renaissant, tel était l'*objet* de la société actuelle, symbole de la possession privée. Chardin fut le premier à opposer l'égalité esthétique de l'objet humble aux accessoires des fêtes galantes. A opposer la grandeur inattendue et nouvelle d'une nature – morte à tout le luxe de derniers portraits de l'époque absolutiste.

Presque toujours, la société déclinant vers sa fin, retrouve ce symbole l'interprétant comme un rêve pâle, exténué. Le hiératisme civique d'un David dégénère en mélodrame de Puvis de Chavannes, et le paysage classique perd sa fonction initiale et devient une espèce d'élégie – instantané d'impressionnistes. Le paysage apparaît dans la peinture occidentale aussitôt après les grandes découvertes géographiques.

L'idée de l'espace qui tourmentait l'homme renaissant, qui était obligé de la créer pour son expansion économique, devient bientôt un joli paysage – une belle vue pour les fils de ceux qui ont profité de tous les lingots d'or et de tous les fusils coloniaux. Et le vieux paysage se meurt au fur et à mesure du partage du globe terrestre. Avec la dernière terre inconnue et soumise, lui, le conducteur de cette idée de la conquête du monde, s'atrophie, s'anéantit, tout est vu. Tout est connu. Adieu. Et la dernière toile – le dernier reste du paysage, c'est le *bleu* de Picasso. L'air immobile, l'immense horizon devant la proue d'un bateau. C'est la peinture de nouveaux départs, teintée légèrement de l'amertume de la perte de l'inconnu. Un papier peint – la frontière de sommeils.

Oui l'impressionnisme était le dernier style organique de l'ancienne peinture. Après, apparaissent deux grands phénomènes insolites, deux précurseurs de l'art d'aujourd'hui, Cézanne et Van Gogh, qui détruisent définitivement l'unité du contenu et de la forme d'une œuvre picturale. Inaugurant ainsi tous les nombreux *ismes* futurs qui se partageront également. La forme (Cézanne) se détache du contenu (Van Gogh), créant la première thèse et la première antithèse, qui vont actionner la dialectique du mouvement. Partant de ce carrefour d'*ismes* que l'on a vu s'allumer et s'éteindre ces dernières années, il n'y a qu'une seule route et elle est à sens unique.

Naturellement ce n'est pas par hasard que Cézanne voulant recréer la stabilité, l'ancienne construction impeccable du tableau, attaque l'objet. Nature morte s'adapte mieux aux

expériences du laboratoire; elle répond mieux aux désirs inconscients de l'époque de se débarrasser du témoin de la prospérité passée – l'objet.

Avec une démarche d'un géomètre, il calcule et pèse les rapports des lignes et des couleurs et ne s'aperçoit pas que son art, au lieu de s'approcher de plus en plus des classiques du Louvre, s'éloigne avec une vitesse imprévue envisageant une autre réalité inexistante avant lui – celle de la surface du tableau.

Il réduit fatalement toute la vie du tableau à sa dernière écorce, ouvrant le chemin à l'art abstrait qui ne tardera pas à apparaître.

Van Gogh, introduisant l'élément lyrique, anarchique et incontrôlable, s'oppose en pleine mesure à la conception de Cézanne. Il détruit la forme au profit du contenu, du contenu fiévreux, hallucinant et ironique faisant parler uniquement le *moi* démesuré. De leur choc provient le cubisme – le style synthétique – le chantre de l'objet disparu, de l'objet qui surnage pour un instant comme un rêve, comme un lyrisme pur, pleurant la mort de l'objet.

Les rechutes formelles (*purisme* d'abord et, *néoplasticisme* ensuite) et les rechutes littéraires (*surréalisme*) se succèdent sans fin, justement, pour mener ces deux lignes à leurs fins substantielles. Le *carré* immémorial de P. Mondrian et le protoplasme du désir – Miro, sont justement les bouts de ces deux branches, devenues absolument incontinuelles – peintures sommets qui exigent une nouvelle synthèse, l'art d'avenir qui ne séparera plus la pensée du sentiment, le contenu de la forme, c'est l'ère et l'heure de la nouvelle jeunesse qui s'annonce.

La place d'un nouveau Cézanne est vacante. Celui qui fera le chemin à rebours. Qui rassemblera les éléments disparates jusqu'à présent et leur redonnera la vie. Qui fera la peinture stable et durable – des réalisations non pas des actes. Qui ne séparera plus, je le répète, le sentiment de la pensée et qui les réunira en un grand tout. Un nouvel art classique, celui qui a ce triste privilège d'apparaître à la veille d'une vie, au seuil d'une autre – à ce moment fugitif et troublant de la transition, au point, le plus abstrait des cultures – point culminant n'appartenant plus à personne. Le seul moment qui puisse durer l'éternité. Et on n'osera jamais dire: déjà c'est demain.

Et le fait que l'homme du début du 20^e siècle, après avoir démoli l'objet (sans tenir compte de la tentative réactionnaire de le faire regalaniser artificiellement par le *fonctionnement irrationnel de l'objet* en empruntant les modes d'expression périmées; ou carrément *pompieri* – même utilisant les objets non peints – tels qu'ils sont...) et après avoir cherché ses traces dans son propre passé et les souvenirs de cet objet de l'histoire; se retournant consécutivement sur ses pas et sur les sillons des siècles, retrouvant, réadaptant toutes les visions amorties, commençant par l'ogival, passant par les arts sauvages et s'enfonçant jusqu'à la préhistoire

(les dolmens psychiques de Hans Arp) qu'il se contente finalement du discrédit total du monde de la réalité et du néant absolu – ce fait prouve que nous sommes en face d'un changement beaucoup plus grand qu'un simple décalage entre les générations, mais qu'il s'agit du déclin d'une civilisation toute entière. Après s'être dépouillé de soi-même, après avoir fait son propre procès – il doit faire face à la machine – à la nouvelle civilisation électro-métallurgique qui conditionnera les nouveaux rapports entre les hommes – les nouvelles formes de leur vision. ***Les préhistoires se rencontrent. Celle de la nuit cède la place à celle du jour.***

L'apparition de nouveaux arts de cinéma et de la photographie est le composant secondaire mais peut-être le plus effectif de ce changement de la condition picturale. Le peintre ne peut plus les concurrencer en ce qui concerne la fixation du monde extérieur, traduit par la photogénie et le mouvement – moyens devenus extra – esthétiques.

La peinture retourne lentement à ses sources, aux immenses murs de béton armé, -aux étages sans nombre arides et blancs, qui n'aspirent qu'à se recouvrir de nouveaux desseins de l'humanité.

La peinture pressent déjà ses formes pures et neutres, ses couleurs saines et fortes, ses compositions claires, monumentales et aéro-dynamiques, ses espaces variables, planant dans les limites d'un mur avec cette vitesse latente, molle et douce, comme les mélodies des films sonores; comme l'objectif mouvant de cinéma qui plane au-dessus du monde, du monde redevenu entier et complexe, multifforme et conscient clair et visible. Elle sera le chant de l'intégrité de ce monde en couleurs.

Elle sera porteuse de symboles qui germent au-delà de notre date.

Et je n'ai qu'à répéter:

C'est l'ère et l'heure de la nouvelle jeunesse qui s'annonce.

Paris, février 1935

JAKOVSKY Anatole, Sans Titre, Axis. A quarterly review of contemporary abstract painting and sculpture.,1935-1937, Londres, Myfanwy Evans éd., n°2, avril 1935, p. 9-12.

Ce deuxième article livré à la revue d'avant-garde britannique Axis prend pour thème Wassili Kandinsky. Installé à Neuilly-sur-Seine depuis la fermeture du Bauhaus en 1933, le peintre russe travaille à ce que l'on nomme sa troisième période, ou période parisienne, caractérisée par des formes biomorphiques.

(Traduction de l'auteur)

Un vaste paysage ouvert à tous les désirs et à tous les vents – terres claires, jaune, rouge et verte, s'élevant pour rencontrer l'assaut du ciel et de ses lumières – telle est l'image de la vieille Russie qui peut être vue dans les premiers tableaux de Kandinsky.

Dès le début son génie anticipe et prédit la destinée de notre civilisation, le conflit de deux mondes, qui aura lieu plus tard. De deux vies plutôt, avant et après le *fait accompli* de la révolution industrielle, représentant ces deux forces antagonistes qui déterminèrent l'apparence de ce phénomène d' « Art Moderne ».

La grande ville avec ses usines envahit la campagne, changeant de manière abrupte son aspect, sa psychologie, sa vision. Toute une gamme de couleur qui une fois honorait le travail agricole, travail exécuté par des mains humaines, si lyrique, si individuel et unique, est à partir de ce moment condamné à disparaître, menacé par la production de masse. Et cette inertie persistante, ce légendaire « oiseau de feu » qui fait son nid et trouve un toit dans chaque jouet de ce pays, prosterne ses belles ailes, prêt à s'envoler à jamais.

Sur le plan esthétique ce conflit se manifeste dès le début par l'agonie de la conception du paysage – dans sa déformation extra-subjective qui avait l'habitude d'être regardée comme inchangeable, à travers l'éternel dimanche de la fenêtre de Corot. Son idyllique, et par-dessus tout statique, scène de pleine air symbolisait le bien-être de la société dans laquelle il vivait ; de la société mûre qui s'approche du début de sa propre décadence. Le dernier débute avec les Impressionnistes – avec le style transitionnel qui a vaguement ébranlé la vieille beauté sans en

mettre une autre à la place. Eux, les citadins, touristes de plein-air, ne viennent plus excepté pour jeter un coup d'œil à ces ruines. En fait, la conception du paysage décline partout : suivant différents rythmes et vitesses et représentant ainsi différentes idéologies.

Les paysages de Kandinsky exaltent l'éruption solaire.

Les expressionnistes allemands qu'il a engendré à sa suite, et qui empruntent à Kandinsky la forme et non le contenu, exalte les chocs sismiques des petites villes ; leur population pâle, convulsive, et sans couleurs se jettent au hasard dans une vie qui commence à minuit.

Le « Fauvisme » français, d'un autre côté, va transformer le paysage plus longuement, plus doucement, l'amenant à la fin à une arabesque (Matisse) à un papier peint – nature domestique – *nature morte*. L'issue logique, de plus, de cet art qui considère seulement l'objet et ce qui reste de l'objet. Le Futurisme italien démarre autrement, plus directement. Par l'apothéose aveugle de la machine et de l'industrie. Mais ni celui-ci ni l'expressionnisme allemand n'ont eu de temps pour créer un art stable et durable, qui demande soit une tradition lente ou la puissante force biologique d'une race ascendante.

L'homme occidental a décliné dans la course de la rationalisation progressive, qui le prive d'un contact direct avec la nature, ne touche plus le soleil ; il cesse d'être un homme complet. Il devient un spécialiste unilatéral dans ses occupations aussi bien que dans sa constitution psychologique. Il pose le problème sans être capable de lui donner vie, sans le résoudre. Il ne peut plus résoudre l'unité de son monde, ni les problèmes de son existence. Son dernier peintre étant Courbet ; son dernier écrivain Zola. *Les Funérailles d'Ornan* et la description du cimetière de Plasans qui inaugure la carrière des Rougon-Macquart sont son *chef-d'œuvre* final.

Puis, pour infuser du sang à ce conflit, pour créer des images qui refléteraient esthétiquement ce changement de cultures et qui seraient son expression plastique, il fallut un russe et un espagnol, Picasso et Kandinsky – les deux précurseurs, les deux fondateurs de l'art à venir.

Au cours de l'année 1911 Kandinsky peignit la première peinture abstraite à Munich, précisément au moment où Picasso à Paris, durant sa période « analytique », arriva à la même conception. Y arrivant par deux routes diamétralement opposées. Ils ne se rencontreront plus jamais, d'une manière ou d'une autre.

Et alors à Munich la seconde période du travail de Kandinsky débute – un art entièrement abstrait. Après avoir quitté son pays, qui n'était pas assez avancé dans les problèmes qui se présentaient à lui, il s'installa définitivement en Allemagne, où il occupe la

même place que Picasso à Paris ; joue le même rôle, a la même importance pour l'art allemand.

Picasso, comme les autres cubistes, achève la dissection de l'objet et de la nature, les remplaçant par des formes géométriques – Kandinsky qui n'a jamais connu l'objet, propose l'ascension directe de nouvelles formes, formes symboliques empruntées au monde des techniques et de la machine. Pour les cubistes la machine est la fin (F. Léger) – pour Kandinsky le début.

Par des moyens mimétiques, par adaptation à l'environnement, certains cubistes réduisent chaque forme du corps humain aux limites de sa simplification – la cuisse d'une cheminée d'usine – Kandinsky essaie de remplir chaque forme géométrique, primaire et simple, avec de l'émotion humaine. Et pour les faire en conséquence atteindre au-delà de l'unique sensation purement visuelle. (Juste comme ils lisent : triangle, cercle, carré...)

Avec les cubistes, l'infini essaye d'approcher cet exacte et invariable donnée, avec Kandinsky les données précises sont infiniment indéfinies.

Et alors le romantisme industriel et l'industrie romantique, aube et crépuscule baignés dans la même lumière, se trouvent presque à égale distance de l'arrêt du type de l'art actuel qui est appelé pure forme – ou forme sans contenu.

Si les tableaux cubistes sont des discours, panégyriques et oraisons funèbres, les travaux de Kandinsky sont musiques, nocturnes, élégies, rhapsodie. Ni l'un ni l'autre n'ont rien à faire avec ce blanc neutre et glacial – la zone polaire de la peinture qui se pose en tant que frontière naturelle entre eux.

Aube et crépuscule baignés dans la même lumière, par la délicate et furtive dorure d'un soleil mental – les beiges des cubistes et l'or byzantin de Kandinsky – *L'Heure du Berger*, l'heure incertaine de la sagesse épicurienne du dix-huitième siècle, avec sa bergère – la Tour Eiffel – et le troupeau du matin sur les ponts.

Ici, avec l'installation récente de Kandinsky à Paris, débute la troisième phase de son art. L'élément de sa création était toujours la lumière, ou plutôt la multitude des lumières des différents pays où il a vécu. Comme nous l'avons déjà vu, les lumières visuelles et l'illumination de l'âme coïncide dans son travail, achevant ainsi la synthèse des climats idéologiques de notre temps. Avec lui, chaque forme, chaque signe, existe seulement plongé dans une atmosphère sans limites, dans l'illumination de l'heure. Maintenant soudainement transporté à Paris, ils rencontrent l'enchantement des aubes, des couchers de soleil – son large jour de lumière.

L'ancienne lumière – cette énergie invisible qui se dessine à l'extérieur de la longueur d'une ligne, la longueur d'un fil qui demeure opaque et noir, dessinant seulement une silhouette parmi les champs fleuris [« overflowing »] leurs frontières, change d'un seul coup l'aspect de la signification, de la valeur. La ligne est criblée de tout son long de graines de lumière du soleil, points multicolores de lumière qui le pénètrent. Le médium devient presque incandescent, plein de la lumière venant de la fenêtre.

Les arrière-plans clairs se transforment en une masse de sable mouvant, capteurs d'attention.

Et les éléments mécaniques, laissent place petit à petit à de véritables formes humaines qui seront la meilleure expression de sa sensibilité changée. S'il avait auparavant un désir inconscient de dématérialiser les masses, ou spiritualiser les formes inanimées existant déjà, une fois fascinantes et hostiles, sa vision actuelle les ignore – ça n'a plus cette base, ce point de départ. L'œuvre débute avec le premier coup de pinceau, le premier vacillement de la paupière, et se cristallise dans le cours du travail. Le coup de pinceau, la substance véritable de la couleur, se convertit, sépare, provoqué par sa vie-même – choisissant la forme la plus pure. La vue devient un levier pour élever le poids bleu du ciel parisien. Cependant, de cela viennent les premiers efforts de Delacroix pour fixer le reflet d'un reflet, cet art de tâtonnement. – le conseil de Chopin de cultiver une touche libre et délicate, de laisser la main affleurer le clavier librement, doucement, pour arriver enfin à une mélodie indéfinie comme une apparition aérienne – ce romantisme du dix-neuvième siècle qui s'étend aussi loin que le désir ultime des surréalistes, saisir l'ombre d'une ombre – symbolique d'une vie qui s'étonne elle-même. Vieux Paris !

Chaque civilisation, chaque culture, a son climat culturel favori, son atmosphère idéale. Rome pour le seizième siècle, Versailles pour le dix-huitième, Paris pour le début du vingtième. Kandinsky vit ici et son art devient plus universel. Ses dernières œuvres nous offrent une image inattendue de Paris – une des plus belles effigies de son but aérien.

A vast landscape open to every delight and every wind – cleared lands, yellow, red and green, rising to meet the assault of the sky and its lights – such is the image of the old Russia which can be read in the first pictures of Kandinsky.

From the first his genius anticipates and foretells the destiny of our civilisation, the clash of two worlds, which is to happen later. Of two lives rather, before and after the *fait accompli* of the industrial revolution, representing those two antagonistic forces which determined the appearance of the phenomenon of «Modern Art».

The large town with its factories invades the countryside, abruptly changins its aspect, its psychology, its vision. A whole gamut of colours which once graced peasant-work, work made with human hands, so lyrical, so individual and unique, is from this moment condemned to disappear, menaced by the mass-produced article. And this persistent inertia, this legendary «firebird» which nests and finds a home in every toy of this country, prostrates its gorgeous wings, ready to fly away for ever.

On the aesthetic plane this conflict manifests itself from the very first in the agony of the conception of landscape – in the extra-subjective deformation of that which used to be looked on as unchangeable, through the window of Corot's eternal Sunday. His idyllic, and above all static, Open air symbolised the well-being of the society in which he lived ; of the well-ripened society which approaches the beginning of its own decadence. This last begins with Impressionism – with the transitional style which has merely undermined the old beauty without putting another in its place. They, the townsmen, open-air tourists, no longer come except to glance at its ruins. In fact, the landscape conception is decaying everywhere ; following different rhythms and speeds and thus representing very different ideologies.

Kandinsky's landscape exalts the solar eruption.

German expressionism which he engenders later, and which borrows from Kandinsky the form and not the content, is to exalt the earthquake shocks of the small towns ; their pale, convulsive, colourless population thrown at random into a life which begins at midnight.

French «fauvism», on the other hand, is to transform the landscape more lengthily, more slowly, bringing it at last to an arabesque (Matisse) to a painted paper – nature at home – *nature morte*. The logical outcome, moreover, of this art which only considers the object and what is left to the object. Italian futurism begins otherwise, more directly. By the blind apotheosis of the machine and industry. But neither that nor German expressionism have had time to create a stable and durable art, which demands either a slow tradition or the powerful biological force of an ascendant race.

Western man decimated in the course of progressive rationalisation, which deprives him of direct contact with nature, no longer touches the sun ; he ceases to be a complete man. He becomes a unilateral specialist in his occupations as well as in his psychological constitution. He poses the problem without being able to give it life, without resolving it. He can no longer resolve the unity of his world, nor the problems of his existence. His last painter being Courbet ; his last writer Zola. *Les Funérailles d'Ornans* and the description of the cemetery of Plasans which inaugurates the career of the Rougon-Macquarts are his final *chefs-d'oeuvre*.

Then, to infuse blood into the conflict, to create pictures which would reflect aesthetically the changing of cultures and which would be its plastic expression, it needed a Russian and a Spaniard, Picasso and Kandinsky – the two precursors, the two founders of the art to come.

In the year 1911 Kandinsky painted the first abstract picture at Munich, at precisely the moment when Picasso in Paris, during his «analytical cubist» period, came close to the same conception. Arriving by diametrically opposed routes. They will never meet again, however.

And so at Munich the second phase of Wassily Kandinsky's work begins – an art integrally abstract. After having left his country, which was not far advanced enough in the problems which presented themselves to him, he definitely settles in Germany, where he occupies exactly the same place as Picasso in Paris ; plays the same part, has the same importance for German art.

Picasso, like the other cubists, achieves the dissection of the object and of nature, replacing them by geometrical forms – Kandinsky, who has never known the object, proposes the direct ascension of new forms, symbolic forms borrowed from technics and machinery. For the cubists the machine is an end (F. Léger) – for Kandinsky the beginning.

By mimetics, by adaptation to environment, certain cubists reduce every form in the human body to the limit of its simplification – the thigh to a factory chimney – Kandinsky tries to fill all geometrical form, primary and simple, with human emotion. And to make them in consequence reach beyond their unique, purely visual, signification. (Just as they read : triangle, circle, square...)

With the cubists, the indefinite tries to approach these exact and invariable data, with Kandinsky precise data are infinitely indefinite.

And so industrial romanticism and romantic industry, dawn and twilight bathed in the same light, find themselves almost an equal distance apart from the dead stop of the type of present-day art which is called pure form – or form without content.

If cubist paintings are speeches, panegyrics and funeral orations, Kandinsky's works are music, nocturnes, elegies, rhapsodies. Neither the one nor the other has anything to do with this glacial and neutral white – the snow-region of painting which posts itself as a natural frontier between them.

Dawn and twilight bathed in the same light, by that delicate and furtive gilding of a mental sun – the beigs of the cubists and the Byzantine gold of Kandinsky – *L'Heure du Berger*, the uncertain hour of the epicurean wisdom of the eighteenth century, with its shepherdess – the Eiffel Tower – and the morning flock on its bridges.

Here, with Kandinsky's recent settling in Paris, begins the third phase of his art. The element of his creation was always light, or rather the multitude of lights of the different countries where he has lived. As we have already seen, visual lights and the soul's lightning coincide in his work, thus achieving a synthesis of the ideological climates of our time. With him every form, every sign, only exists plunged in a boundless atmosphere, in a shining of the hour. Now suddenly transported to Paris, they encounter the enchantment of dawns, of sunsets – its broad daylight.

The former light – that invisible energy which draws itself out along the length of a line, the length of a thread which remains opaque and black, drawing only a silhouette amongst flowering fields overflowing their boundaries, changes at one blow the aspect of significance, of value. The line is riddled all over with grains of sunlight, multicoloured points of light which penetrate it. The medium even becomes incandescent, full of the light from the window.

The plain backgrounds transform themselves into a mass of moving sand, captivators of attention.

And mechanical elements, rigorously mathematical, give place little by little to very human forms which will be the best expression of this changed sensibility. If he had before an unconscious wish to de-materialize masses, or spiritualize inanimate forms already existing, at once fascinating and hostile, his vision to-day ignores them – it has no longer this basis, this point of departure. The image begins with the first touch of the brush, the first flicker of the eyelid, and crystallizes in the course of the work. The brushstroke, the very substance of the colour, converts itself, separates, prompted by its own life – choosing the purest form. The sight becomes a lever to lift the blue weight of the Parisian sky. Yes, from this came the first

tentative efforts of Delacroix to fix the reflection of a reflection, this art of fingering – Chopin's advice to cultivate a free and delicate touch, to let the hand fall onto the clavier freely, lightly, to arrive at last at an indecisive melody like an airy apparition – this romanticism of the nineteenth century which extends itself as far as the ultimate desire of the surrealists, to seize the shadow of a shade – symbolic of a life that is amazed at itself. Old Paris !

Each civilisation, each culture, has its favoured cultural climate, its ideal atmosphere. Rome for the sixteenth century, Versailles for the eighteenth, Paris for the beginning of the twentieth. Kandinsky lives there and his art becomes more highly universalized. His latest painting offers us an unexpected image of Paris – one of the most beautiful effigies of his aerial purpose.

ANATOLE JAKOVSKI

Works by Kandinsky are to be found in museums and private collections in Germany, England, Austria, Belgium, Denmark, France, Holland, Japan, Italy, Mexico, Norway, Russia, Sweden, Switzerland and the U.S.A.

JAKOVSKI Anatole, « Brancusi », *Axis. A quarterly review of contemporary abstract painting and sculpture*, 1935-1937, Londres, Myfanwy Evans éd., n°1, juillet 1935, p. 3-9.

Il s'agit du dernier article d'Anatole Jakovsky écrit pour le journal britannique Axis. La querelle avec Jean Hélion, évoquée dans une lettre envoyée à Renée Jakovsky à la mort du critique, est probablement à l'origine de l'arrêt brutal de cette collaboration.

(Traduction de l'auteur)

Il n'y a pas beaucoup d'hommes comme Brancusi, dont la longue vie et la longue vision sont invariablement dévouées à l'élévation constante de son art, à la construction ininterrompue et symbolique de la « Colonne sans fin », dont heureusement nous ne devrions pas voir l'achèvement, que ce soit au-jour d'hui ou de-main. La tâche est doublement difficile pour un sculpteur ; pour Brancusi, je dois remarquer, qu'il a ses racines dans le siècle déjà oublié, le siècle qui était essentiellement anti-sculptural, extra pictural et illusionniste, et dont le plus grand sculpteur, Rodin, n'a rien moins fait que d'introduire le principe impressionniste dans la sculpture, et ainsi la détruisit fatalement. La touche de Rodin, ces petites cellules d'ombre et de lumière, désintègrent le volume, de la même manière que le divisionnisme spectral – la décomposition du vieux « blanc » des peintres de cette école a tué le modelé, fatigué la perspective et constamment détruit le poids total de la peinture.

L'architecture a même perdu sa solidité, et la pierre a laissé filtré goutte à goutte à travers les veines ouvertes de ces étranges bâtiments « modern-style », dispersés à travers l'Europe. À cette époque les yeux du monde s'annonçaient comme Monet, Renoir, Manet.

Leur pouvoir dura jusqu'au Cubisme. Jusqu'à la première attaque de conscience du nouveau siècle, qui se montrait peu à peu à Montmartre.

Là, dans une atmosphère lourde remplie d'attente, quand le paradoxe était la seule forme de vérité possible, et la seule façon raisonnable d'échapper tout à fait à une réalité bouleversée, les voyages fantastiques et le vol de Gauguin vers Tahiti présidèrent à la découverte de l'art nègre fait par une nouvelle bohème vivant la tradition immémoriale des artistes *maudits*, persécutés à leur tour par la récurrence persistante du *mal du siècle*, qui n'a rien laissé d'autre derrière lui qu'un fossé plein d'évasions, stupidités, névroses, suicides. Lautréamont, Van Gogh, Gérard de Nerval, Baudelaire. Combien c'est loin, ce sillon de

désespoir ! Le nouvel esprit s'est donc révélé sous le signe des paradis artificiels et des fétiches nègres.

Ayant réussi à exhumer les beautés de jadis – les arts et visions mortes de tous les peuples et tous les âges, des Pré-Raphaélites aux arts appelés préhistoriques et sauvages – il n'y a rien d'autre à faire qu'à rédiger une feuille équilibrée et balayer les cultures précédentes, et ouvrir la voie à l'art abstrait, qui ne sera pas long à apparaître. Le Cubisme a clairement tracé la frontière entre les deux civilisations, entre le millénaire et la période électro-métallurgique qui commence de nos jours.

Mais le Cubisme a péri dans le champ. C'est son mérite. Le dix-neuvième siècle arrivé à maturité aurait sans aucun doute reconnu en Brancusi son précurseur, le premier grand sculpteur authentique. Il est né loin de Paris sur le sol roumain, où le soleil n'est jamais assombri par la fumée des usines. Cependant sa rencontre avec la machine a été heureuse. Les réversions et réactions des villes manquaient. Et alors il n'a jamais eu confiance en la rouille, la moisissure, les trous et coins en tous genres, l'équivalent de l'amour romantique des châteaux en ruines – la poésie de l'agonie de l'hérédité féodale.

L'héritage bourgeois de la civilisation urbaine donnait un avertissement contre la disparition de ces maisons, les petites agglomérations des villages, les quartiers ruraux, les banlieues, les petites villes, balayés inévitablement dans l'orbite des grandes villes, et piétinés impitoyablement par le nouvel ordre de vie. De là bondit le morbide, le désolé, le funeste, convulsif aspect des choses.

Brancusi ne voit pas l'industrie qui empiète comme un ennemi, mais comme la base des formes artistiques futures. Il admire sa santé et sa force, il aime ses formes, d'une précision noble, d'une haute tension – ses surfaces polies et claires. Le travail qui est brillant et précis.

Au lieu d'examiner l'art nègre comme les cubistes l'ont fait Brancusi se remémorait simplement les mémoires de l'enfance, la blancheur immaculée des églises roumaines peut-être, la pureté de leur style merveilleusement libre et incongru, où l'art byzantin, romain et gothique se disputent leurs titres et positions avec le folklore.

La gravité de son art a certainement ses sources ici. À la biologie factice il oppose la sûreté de l'instinct. La spontanéité à l'automatisme mécanique. À une enfance rêvée par de vieux hommes, il oppose le véritable primitif : l'attitude hiératique des vrais paysans qui sont, comme il l'a dit une fois lui-même, plus près de Dieu.

Mais avant de donner mes décisions finales sur l'art de Brancusi, je me permettrai d'analyser un par un les quatre éléments constitutifs de sa sculpture, pour mieux le placer, pour mieux définir sa contribution et sa nouveauté.

Le Sujet – L'homme complet et entier a cessé d'être le sujet de la sculpture depuis la fin de l'Absolutisme et la grande Révolution française.

Le corps humain, autant que le visage, qui étaient la base de la création hellénique et de la création renaissante, au lieu d'être une idéologie qui reflète toujours le général à travers le particulier, devint au dix-neuvième siècle rien moins d'autre que l'expression du particulier, des fragments. Ce qui était amené à dégénérer plus tard dans l'exceptionnel, le rare, l'extravagant, l'inattendu, le précieux.

Ces fragments (physiques et mentaux) devinrent à leur tour les titulaires des tendances. De différentes idées. D'une direction isolée, d'une direction particulièrement tragique de la vie humaine, supprimant, effaçant le reste. Tout d'abord le corps devient le symbole de l'expansion sociale et militaire – de la conquête du monde (victoires avec fanfares et trompettes, le bas-relief de l'Arc de Triomphe).

Cette conquête accomplie, l'homme s'est penché graduellement sur son passé. Il a examiné son état spirituel qui était changé par sa nouvelle position sociale. (L'engouement psychologique précis transformé littéralement par *Le Penseur* de Rodin). Cette évolution est de loin mieux représentée par la peinture, un art toujours plus descriptif. Dans les muscles exagérés de Delacroix.

La sculpture classique devint une part de l'espace et disparut dans cette réunion. C'était fait spécialement pour la construction, pour la nature. Les hommes qui ont conçu les jardins de Versailles les ont peuplés de statues qu'ils trouvaient ailleurs. Ils les ont mises ici pour marquer la présence de l'homme : pour surpasser la solitude [« the solitude of places subjected to them »]. Ils les ont mis ailleurs, ces monuments à leur image, symboles robustes et musculaires de leur pouvoir, sans se soucier s'ils allaient aller avec les arches et les arbres tant qu'ils étaient répandus aussi large que possible, comme l'armée de Napoléon perdue dans le froid de la Russie. (Plus tard ils se sont transformés en ce lamentable *Siegesallee* à Berlin).

L'homme d'aujourd'hui ne se reconnaît plus qui il voit ces figures. Il n'aura rien à faire de ces fantômes en marbre. Et la rencontre entre ces corps pétrifiés et les techniques modernes qui dominent la nature autrement qu'en la piétinant sous les pieds, et voir un *œil* simple, naïf, rustique qui ne peut embrasser rien d'autre qu'un espace limité – la rencontre entre une cheminée d'usine et un gladiateur, vue si souvent chez Chirico, devient plus

formidable, plus vibrante que la fameuse « *rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et un parapluie !* » de Lautréamont, si chéri par les Surréalistes.

Le corps humain a inévitablement disparu avec l'arrivée de la nouvelle civilisation, et la *Léda* de Brancusi et *Le Nouveau-né* autant que ses quelques portraits, sont ses dernières traces. Le portrait commence à jouer le même rôle que les portraits des ancêtres sauvages, et pôles totémiques. Les nouvelles formes embrassent tout, et deviennent claires en elle-même, dans sa nouvelle beauté. L'homme d'hier disparaît derrière son masque mortuaire, et la nouvelle ère est prête à briser la coquille et donner naissance à une forme, une image, qui n'est pas prévue.

Les Matériaux – Marbre, bois, pierre, bronze, acier. Et c'est seulement avec les nouveaux matériaux, spécialement les métaux, d'utilité et d'intérêt contemporains, que Brancusi introduit d'importantes innovations. Il transforme complètement la fonction du bronze. La masse lourde, rude est polie est claire. Il la traite comme du métal. Mais en transformant son apparence extérieure il transforme aussi la conception du matériau. Ce n'est plus une masse lourde et inerte mais une masse qui conduit l'énergie ; le coefficient de sa résistance augmente ; le rythme dissipe la lourdeur. Exemples : son *Poisson* tangent qui touche la mer blanche de son piédestal en un unique point ; son *Oiseau dans l'espace*, dans lequel la gravité est tout sauf conquise. Il traite la pierre comme du béton armé.

La fin du siècle est très bien caractérisée par la double angoisse de la fonte et de la vapeur. Les métaux qui sont lents, cédants, lisse-gracieux (les portes du Métro, à Paris) et les portraits ternes étouffés par les vapeurs de Carrière laissent place à des fils tendus, excellents - Postes de béton armé percé. Brancusi traduit la réalité de la surface dans ses œuvres, qui sont ses équivalents esthétiques.

Espace – Premièrement : rond, fermé, circulaire comme la pomme de Newton qui était la base de la conception renaissante du monde. Résolvant – « Et pourtant, elle *tourne* » (Galilée). La terre tournant, malgré le hold-up temporaire proclamé par les flammes de l'Inquisition. Mais là le Moyen-âge brûle.

Les cuisses, les poitrines surabondantes, les rondeurs brillantes du corps humain, remplacent définitivement l'extase gothique, suivant la pomme. Elles allaient durer jusqu'au nouvel âge de l'humanité, jusqu'aux nouvelles théories de l'espace de Riemann, Lobachevsky et Einstein. La rotation, le giration, le mouvement cyclique servent de trames à toutes ces créations artistiques. En musique, le rondeau remplace la polyphonie. La perspective, la vraie *prospectivité*, tracée par la main hésitante mais résolue d'Ucello, est transformée en des nuages, en une masse de nuages, rassemblés en volutes sur les toiles des

hollandais. Le Baroque en architecture : le « Modern-style » est le chant du cygne du Baroque : le Baroque sévillan devient flasque, usé et mou.

Et alors tout se disperse, est réduit en poussière et disparaît. Seurat propulse un autre rythme, un autre espace linéaire (cette fois dessiné avec un crayon) comme dans toutes les périodes ascendantes. Rectangulaire, clair, tendu, réel, comme toutes les visions de l'aube. Dans son *Chahut* Seurat donne la parole à l'hystérie du French *cancan* là où, mêlé avec le lent mouvement circulaire de la valse mourante, est le mouvement rigide des pistons et des tiges. Hier ! Quand : « *Une valse rapide dans un salon éclairé de mille bougies jette dans les jeunes cœurs une ivresse qui éclipse la timidité, augmente la conscience des forces et leur donne enfin l'audace d'aimer* » (Stendhal).

La valse qui symbolisera aux yeux du futur le dix-neuvième siècle réapparaît pour la dernière fois dans *Le moulin de la Galette* de Renoir, pour mourir à jamais.

Tout se disperse, est réduit en poussière, disparaît. La rondeur des nus qui aurait en son temps ravi les Impressionnistes s'allonge et se dessèche. Les spirales ne nous rendent plus étourdis. Nous sommes intoxiqués avec la ligne droite, celle qui nous montre le chemin vers un autre espace illimité, où de nombreuses dynamos lumineuses sont déjà en action. L'aérodynamique affirme son pouvoir de tous côtés. Brancusi conserve les dernières traces de rondeur, comme Mondrian conserve les dernières traces de modelé par l'ombre et la lumière. Leurs successeurs – la plupart de la plus jeune génération – Giacometti, Pevsner, Piper, Calder, travaille avec la géométrie. Ils calculent l'infini. Ils travaillent en contrepoin. Ils construisent, mais leur travail n'a pas de frontières, comme une image n'a pas de marge. Comme l'énergie, ou la lumière, que nous ne pouvons pas encore isoler.

L'œuvre de Brancusi demeurera toujours unique, solitaire et inimitable, comme toute œuvre qui agit à la manière d'un phare dans les ténèbres des âges.

Rythme – Le même problème que l'espace, parce que le rythme circulaire est de l'espace solidifié, c'est-à-dire, de l'espace matérialisé.

À l'instant où j'achevais ces lignes le journal du soir mis sous mes yeux une magnifique photo par télégramme de l'arrivée du *Normandie* à New York. Je crois, et je m'attends toujours, à ce qu'aucune illustration, aucun hommage, puissent présenter avec autant d'éloquence la victoire de Brancusi que ce vol dans les airs des oiseaux en pierre, chantant de toutes les fenêtres vers l'apparence fantomatique du transatlantique, étrangement comme le poisson de marbre de Brancusi. Cette photo accroché dans ma chambre me rappellera toujours à lui, et rappellera son studio peuplé de formes, *existant comme dans un rythme*.

There are not many men like Brancusi, whose long life and long vision is unwaveringly devoted to the constant elevation of his art, to the uninterrupted and symbolic construction of the «Colonne sans fin», of which fortunately we shall not see the completion, either to-day or to-morrow. The task is doubly difficult for a sculptor ; for Brancusi, I must point out, has his roots in the century already forgotten, the century which was essentially anti-sculptural, extra-pictorial and illusionist, and of which the greatest sculptor, Rodin, did after all nothing but introduce the impressionist principle into sculpture, and thus fatally destroy it. Rodin's touch, his little cells of shadow and light, disintegrate the volume, in the same way as spectral divisionism – the decomposition of the old “white” by painters of this school killed the modelling, exhausted the perspective and consequently destroyed the whole weight of the picture.

Architecture even lost its solidity, and the stone dripped away drop by drop through the cut veins of these unusual «modern-style» buildings, scattered throughout Europe. At that time the eyes of the world announced themselves as Monet, Renoir, Manet.

Their power lasted until Cubism. Until the new century's first attack of conscience, which showed itself little by little in Montmartre.

There, in a heavy atmosphere of expectancy, when paradox was the only possible form of truth, and the only reasonable means of escaping from a thoroughly shaken reality, fantastic voyages and Gauguin's flight to Tahiti presided over the discovery of negro art made by a new Bohemianism living in the immemorial tradition of artists *maudits*, persecuted in their turn by the persistent recurrence of the *mal du siècle*, which left nothing behind it but a ditch full of evasions, stupidities, neuroses, suicides. Lautréamont, Van Gogh, Gerard de Nerval, Baudelaire. How long it is, this furrow of despair ! So the new spirit revealed itself under the sign of artificial paradises and negro fetishes.

Having succeeded in exhuming the beauties of former times – the arts and dead visions of all people and all ages, from the Pre-Raphaelites to the arts called prehistoric and savage – there is nothing to do but to draw up a balance sheet and make a clean sweep of all preceding cultures, and open the way to abstract art, which will not be slow in appearing. Cubism clearly traced the frontier between the two civilizations, between the millenary and the electro-metallurgic period which begins our days.

But Cubism perished in the field. That is its merit. The ripening nineteenth century must no doubt have recognised in Brancusi its precursor, its first great authentic sculptor. He was born far from Paris on Roumanian soil, where the sun is never sombered by factory

smoke. Yet his meeting with the machine was happy. City reversions and reactions were lacking. And so he never had a trust for rust, for mould, for holes and corners of all kinds, the equivalent of the romantic's love of ruins chateaux – the poetry of the death-throes of feudal heredity.

The bourgeois heritage of urban civilisation gave warning too of the disappearance of its homes, the little agglomerations of villages, rural districts, suburbs, small towns, swept inevitably into the orbit of the large towns, and trampled down mercilessly by the new order of life. From this springs the morbid, desolating, funeral, convulsive aspect of things.

Brancusi does not look on encroaching industry as an enemy, but as the basis of art forms of the future. He admires its health and strength, he loves its forms, of lofty preciseness, of high tension – its polished, clear surfaces. Work which is brilliant and accurate.

Instead of examining the negroes like the cubists had done Brancusi simply recalled the memories of his childhood, the immaculate whiteness of Roumanian churches perhaps, the purity of their marvellously free and outlandish style, where Byzantine, Roman and Gothic dispute their titles and positions with folklore.

The gravity of his work most certainly has its source here. To factitious biology he opposes the certainty of instinct. Spontaneity to mechanical automatism. To a childhood dreamed of by old men, the true primitive : the hieratic attitude of the true peasant who is, as he once said himself, «nearer to God».

But before making my final decisions about Brancusi's work, I will allow myself to analyse one by one the four constituent elements of sculpture, so as to place his better, to define his contribution and novelty.

The Subject. – Complete and integral man ceased to be the «subject» of sculpture from the end of absolutism and the great French Revolution.

The human body, as well as the face, which were the bases of Hellenic creation and that of the Renaissance, instead of being an ideology which always reflected the general through the particular, became in the nineteenth century nothing but the expression of the particular, of fragments. That which was to degenerate later into the exceptional, the rare, the extravagant, the unexpected, the precious.

These fragments (bodily and mental) become in turn the bearers of tendencies. Of different ideas. Of an isolated direction, of a particular tragic direction of human life, suppressing, effacing the rest. First the body becomes the symbol of social and military

expansion – of the conquest of the world (victories with fanfares of trumpets, the bas-relief of the Arc de Triomphe).

This conquest accomplished, man leaned gradually on his past. He analysed his spiritual states which were changed by his new social position. (The acute psychology craze, literally translated by Rodin's *Penseur*). This evolution is far better represented by the painting, always a more descriptive art. In Delacroix's exaggerated muscles.

Classical sculpture became part of space and disappeared in this meeting. It was made expressly for building, for nature. The men who made the parks at Versailles peopled them with statues which they found elsewhere. They put them there to mark man's presence : to overcome the solitude of places subjected to them. They put them everywhere, these monuments in their own image, robust and muscular symbols of their power, without worrying whether or not they went with the arches and trees as long as they were spread over as large an area as possible, like Napoleon's great army lost in the snows of Russia. (Later they transformed themselves into the lamentable *Siegesallee* in Berlin).

Man to-day no longer recognises himself when he looks at these figures. He will have nothing to do with these marble ghosts. And the meeting between these petrified bodies and modern technique which dominates nature otherwise than by trampling underfoot, and seeing with a simple, naïve, rustic eye which can embrace nothing but a limited space – the meeting between a factory chimney and a gladiator, seen so often by Chirico, becomes more formidable, more moving than the famous : « *Rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et un parapluie !* » of Lautréamont, so much cherished by the Surrealists.

The human body disappeared inevitably with the approach of the present civilisation, and Brancusi's *Leda* and *Le Nouveau-né* as well as his few portraits, are the last traces of it. The portrait begins to play the same part as the portraits of savage's ancestors, and totem poles. The new forms embraces everything, and becomes clear in itself, in its new beauty. The man of yesterday vanishes behind his death mask, and the new age is ready to break its shell and bring to birth a shape, an image, that is unanticipated.

The Material. – Marble, wood, stone, bronze, steel. And it is only in new materials, especially metals, of present use and interest, that Brancusi introduces important innovations. He completely transforms the function of bronze. The heavy, rough mass becomes polished and shiny. He treats it like steel. But transforming its outward appearance he also transforms the conception of the material. It is no longer a heavy, inert mass, but a mass which conducts

energy ; the coefficient of its resistance is raised ; the rhythm dispels the ponderousness. Examples : his tangent *Poisson* which touches the white sea of its pedestal at a single point only ; his *Oiseau dans l'espace*, in which gravity is all but conquered. He treats the stone like reinforced concrete.

The end of the century is best characterised by the double anguish of smelting and steam. Metals that are slow, yielding, smooth-flowing (the gates of the Metro, in Paris) and the dim portraits smothered by Carriere's vapours give place to taut, fine wires – posts of pierced reinforced concrete. Brancusi translated this surface reality in his works, which are its aesthetic equivalents.

Space. – First : round, shut, circular, like Newton's apple which was the root of the Renaissance conception of the world. Revolving – «All the same, it *does* go round» (Galileo). The earth turning, in spite of the temporary hold-up proclaimed by the flames of the Inquisition. But there the Middle Ages burned out.

The thighs, the over-abundant breasts, the sparkling roundnesses of the human body, definitely replace the Gothic ecstasy, following the apple. They were to last until mankind's new age, until the new theories of space of Riemann, Lobatchevsky and Einstein. Rotation, gyration, cyclical movement serve as a framework for all artistic creation. In music the rondeau replaced polyphony. Perspective, truly *prospective*, traced by the hesitant but resolute hand of Ucello, is transformed into clouds, into a mass of clouds, gathered in scrolls on the canvases of the Dutchmen. Baroque in architecture : «Modern-style» is the swan-song of Baroque : Sevillian Baroque become flaccid, worn-out and soft.

And then everything scatters, turns to dust and vanishes. Seurat impels another rhythm, another linear space (this time drawn with a drawing-pen) like all ascendant periods. Rectangular, clear, tense, real, like all early-morning vision. In his *Chahut* Seurat gives voice to the hysteria of the French *can-can* where already, mingled with the slow circular movement of the dying valse, is the rigid movement of pistons and rods. Yesterday ! When : «*Une valse rapide dans un salon éclairé de mille bougies jette dans les jeunes cœurs une ivresse qui éclipse la timidité, augmente la conscience des forces et leur donne enfin l'audace d'aimer*» (Stendhal).

The valse which is for the future to symbolise the nineteenth century reappears for the last time in Renoir's *Moulin de la Galette*, then to die for ever.

Everything scatters, turns to dust, vanishes. The roundness of nudes which would once have delighted the Impressionists lengthened and shrivelled. Spirals no longer make us dizzy. We are intoxicated with the straight line, that which shows the way to another limitless space,

where numerous light-giving dynamos are already in action. Aero-dynamics affirms its power on all sides. Brancusi keeps the last traces of roundness, as Mondrian keeps the last traces of modelling in light and shade. Their successors – most of the younger generation – Giacometti, Pevsner, Piper, Calder, work in geometrics. They calculate the infinite. They work in counterpoint. They build, but their works have no boundaries, as a photo has no margins. Like energy, or light, which we cannot yet isolate.

Brancusi's work will always remain unique, solitary and inimitable, like all work which acts as a lighthouse in the darkness of the ages.

Rhythm. – The same problem as space, for sculptural rhythm is space solidified, that is to say, space materialised.

At the moment when I was finishing these lines the evening paper thrust under my eyes a magnificent photo by wire of the arrival of the *Normandie* at New York. I believe, and always expect to, that no illustration, no homage, can so eloquently present Brancusi's victory as this upward flight of birds in stone, singing from all their windows at the phantom-like appearance of the giant liner, stangely like Brancusi's marble fish. This photo hung up in my room will always remind me of him, and recall his studio peopled with like forms, *existing in a like rhythm*.

ANATOLE JAKOVSKI

(Translated from the French.) .

JAKOVSKI Anatole, « Qu'est-ce donc que la forme ? », *Cahiers d'art*, *Bulletin mensuel d'actualité artistique*, Paris, *Cahiers d'art* éd., n°, 1935, p.71-72.

Cet article marque le terme d'une collaboration fructueuse avec les Cahiers d'art. Anatole Jakovsky y développe, sous la forme d'une question inaugurale, une véritable pensée historiographique qui cherche à établir des parallèles entre la société qui lui est contemporaine et l'art moderne.

Qu'est-ce donc que la forme ?

La forme d'une œuvre d'art est « inséparablement liée à son contenu. » Ce n'est que l'unité dialectique de la forme et du contenu qui fait une œuvre d'art et qui la distingue de la matière morte. Un caillou, par exemple, forme pure, ou bien un objet-outil (forme utilitaire, fonctionnelle), fait par l'homme pour faciliter son travail, sont des « formes » sans contenu, sans cette charge émotionnelle transmise par la création artistique nécessaire, et qui ne peuvent jamais devenir les haut-parleurs d'une certaine idéologie. Une locomotive, un rocher introduit dans un tableau, devient déjà conducteur d'une certaine tendance. Le choix d'objets et les divers moyens de leur représentation, qui sont naturellement variables, reflètent toujours la vision de l'époque.

Le rocher de Léonard est un indicateur de l'étendue ; le rocher de Courbet est la description la plus exacte de la structure optique de ce rocher.

La roue dentée peinte sur une toile est le manifeste de la nouvelle beauté industrielle. Les formes sculpturales imitant les formes d'art préhistorique ou primitif marquent le mécontentement de l'artiste du présent ; elles sont des refuges abritant son angoisse, elles sont les transferts de son désir de se réfugier ou dans l'enfance de la race ou dans la neutralité primitive. Inversement, le seul contenu d'une œuvre, un acte artistique quelconque, où manque la forme, ne sont pas des œuvres d'art au même titre que les objets.

Les objets, l'artiste les tire du néant, il les charge de son énergie émotionnelle ; il les repeint, les déplace, les déforme, change leur voisinage et leurs relations ; transfusant sa force, il les déplace dans notre rétine et notre conscience. Et cette dépense d'énergie nécessaire à la reconstruction perpétuelle du monde est le seul secret d'immortalité relative des objets d'art. Rien ne se perd. Ce sont des accumulateurs de l'énergie psychique, et l'émotion réfractée qu'ils puisent à travers les âges, est directement proportionnelle à celle dépensée au moment de leur création.

L'artiste les tire de leur non-existence esthétique et les canonise. Il les peint au ralenti ou, au contraire, accélérés, cela dépend du *rythme de l'époque*.

Exemples :

« La vie matérielle accélère-t-elle la vie intérieure, et l'homme avec les ailes, n'aura-t-il pas le même cœur et les mêmes peines ? »

(PELADAN).

« Quatre heures suffisaient amplement à l'exécution de mon entreprise, ne voulant faire pour cette fois qu'une simple excursion autour de ma chambre. Si le premier voyage a duré quarante-trois jours, c'est parce que je n'avais pas été le maître de le faire plus court. Je ne voulais pas non plus m'assujettir à voyager beaucoup en voiture, comme auparavant, persuadé qu'un *voyageur pédestre voit beaucoup de choses qui échappent à celui qui court la poste*. » (XAVIER DE MAISTRE).

« Tout est artificiel et bien réel. Les yeux. La main. L'immense fourrure des chiffres sur laquelle je couche la banque. La fureur sexuelle des usines. La roue qui tourne. L'aile qui plane. La voix qui s'en va au long d'un fil. Ton oreille dans un cornet. Ton sens d'orientation. Ton rythme. Tu fonds le monde dans le moule de ton crâne. Ton cerveau se creuse. » (BLAISE CENDRARS).

Sous l'influence des nouvelles conditions sociales on a commencé désormais l'*électrification de la peinture*. Le long processus qui consiste à détruire d'abord l'ancienne vision et à construire une autre ensuite, celle d'avenir ; les années de lente agonie des innombrables visions qui se meurent successivement et auxquelles se mêlent déjà les nouvelles lumières.

Sur le plan esthétique, ce choc se manifeste pour la première fois dans l'apparition du phénomène qu'a été le « modern style », de l'art insolite des environs de 1900, de l'art qui a commencé à frémir le premier sous les rafales, également premières, de la naissante civilisation électro-métallurgique. Ainsi les formules précises des sciences exactes deviennent l'oubli, l'oasis, la narcose. Les courbes elliptiques empruntées aux premières constructions de fer deviennent les trajets du délire, hystérie rouge, nocturne, des entrées des métros. Et ce n'est pas pur hasard si, actuellement, la génération réactionnaire écrasée par la seconde vague de cette industrialisation, retrouve et fétichise ce style périmé et extra-décadent.

Rops, Berdsey, Mucha, Sarah Bernhardt, le crâne, les ossements, *Memento mori*, préraphaélites, Gaudi, Scriabine, *Sécession* de l'Europe Centrale, *Jugendstil*, Wagner, Verhaeren, Millet, Lautréamont, Klinger, Böcklin, *Extase*, Andreef, expressionnisme, *L'Oiseau bleu*, Munch, Maeterlinck, Klimt, *Vénus noire*, mélomanie, *peyotl*, *Odor di femina*,

sex appeal, freudisme, Hugo von Hoffmannsthal, la Tour Eiffel, Louis II de Bavière, surréalisme, c'est la même chose.

C'est la rencontre fortuite sur une table de dissection (« plate-forme » de ces années de transition) d'une machine à coudre (à coudre, à construire, à édifier) et d'un parapluie (parapluie-canne, symbole de l'esprit boulevardier, flâneur, sans souci, café) (LAUTREAMONT).

Pour fuir la réalité, on construit les paradis artificiels.

L'art de la formule est l'art du style. Art décoratif. Art appliqué. Art ornemental.

La vraie peinture, on ne la comprend pas. On l'apprend. Elle montre l'image évoluée du monde qui ne correspond pas aux atavismes, ni au traditionalisme de la rétine.

L'art complet, on le voit, on l'entend, on l'ouït, etc. Et, quand il ne réagit plus, on finit par le comprendre, par l'expliquer.

Les jeunes qui font joli embellissent les œuvres de jeunesse des vieux. La création est toujours brisante. La beauté est la glace commémorative ou le brise glace.

Le programme est pour les élèves. Aujourd'hui, le prix de Rome fait du Picasso.

Ceux qui se tournent vers le passé, qu'ils s'y tournent. Chaque mouvement artistique authentique se place dans l'histoire. C'est dire que, s'il est vivant, il a son passé, son présent et son avenir. Le rôle des « néos » est justement d'indiquer où finit le présent et où commence le passé.

Il n'y a pas d'effort personnel. Il n'y a que l'effort d'une génération, d'une société qui est personnifiée par un peintre. Si l'effort du peintre correspond aux aspirations du moment, il est libre de l'interpréter d'après son tempérament. Créer signifie découvrir constamment les variétés qui existent déjà à l'état latent. L'artiste-catalyseur.

L'artiste, ne trouvant plus sa place dans le présent, doit très souvent, je le répète, masquer son art périmé par les accessoires modernistes.

La génération qui a vu son monde subir un naufrage devient collectionneuse d'épaves. Surnaturel, excentrique, unique, brisé, frissonnant, extatique, paranoïaque, fin, aigu, larmoyant, mordant, morbide, bizarre, drôlatique, naïf, cannibale, ancestral, pervers, érotique, convulsif, voici les mots qui s'accrochent actuellement aux morceaux de peinture trop vieille pour en parler, les mots qui font une mise en scène d'une image obsédante pour cette école, l'amour, l'amour allongé, l'amour prolongé démesurément.

JAKOVSKI Anatole, Vingt-trois gravures : Arp, Calder, Chirico, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Ghika, Gonzalez, Héliou, Kandinsky, Léger, Lipchitz, Magnelli, Miró, Nicholson, Ozenfant, Picasso, Séligmann, Taeuber-Arp, Torrès-Garcia, Vulliamy, Zadkine, Paris, G. Orobitz éd., 1935, 4 p., 23 pl. de gravures originales.

Ces Vingt-trois gravures devaient être initialement au nombre de vingt-six : Robert Delaunay a refusé d'y participer, Piet Mondrian n'a pas entrevu la possibilité de créer sans couleur(s) et Marcel Duchamp n'a jamais envoyé sa gravure. Elles sont précédées d'un poème d'Anatole Jakovsky dans lequel il prophétise la guerre qui approche.

Il allait être deux heures du matin. Une rafale de sons inattendus traversa les couches paisibles de l'air, faisant frémir les murs et réveillant tout être humain, pâle et tremblant, l'âme remplie jusqu'aux bords de cette sonorité inusitée. Les sirènes hurlaient...

Les essaims d'avions invisibles perforaient le ciel et la ville en état d'alerte était pour la première fois plus sombre que le ciel.

Je le voyais ce blanc blême, éternel, telle une glace portée à la bouche expectante afin de saisir les dernières empreintes de vie.

Je voyais la cruelle agonie de la pierre. Les rues se tordre et les feux jaillir de leurs gorges coupées. Les corps aux auréoles solennelles de sang. Les femmes, les hommes, les enfants, l'acier, les bêtes, le goudron mêlés tous ensemble, richement endiamantés de verre. Partout. Immobiles. Et puis ce silence.

Un petit nuage au zénith, aux bords très roses, arrosés par l'action indirecte de la lune, se dissout lentement, précipitant la poudre d'étoiles fatiguées. Je l'interrogeais longuement cet horizon de Paris, cet horizon crénelé subitement endolori ; je me demandais en vain à quel rythme, à quelles grandes lois de l'univers il obéissait à ce moment.

L'arbre suit les dessins des nervures de ses paumes vertes, le destin de l'homme croise les faits divers et s'incline devant la ligne crépitante de son cœur, une goutte de pluie suffit à agrandir démesurément l'amertume latente d'un paysage ; les fenêtres lucides et opaques s'allument et s'éteignent alternativement. C'est l'amour qui ferme les yeux ; il a tout vu. Et puis tout s'éteint d'un seul coup.

Les tableaux ayant ce ciel de naissance et nourris par la même nuit, quelle autre échappée que celle de la mort peuvent-ils offrir au spectateur terrifié ?

Spectateur naïf et crédule, venu des quatre points cardinaux, fuis-les ! Va vers l'ouest, vers l'est, vers le sud, vers le nord ; fuis-les, spectateur tremblant d'angoisse.

Fais le compte de tes nuits et de tes jours sans perdre un instant ; compare tes yeux aux leurs, tu verras bien, ils ont oublié le jour. Ils ont les pupilles renversées, enfouies dans les lobes crâniens, ils sont plongés dans l'amère substance de la pensée.

Détourne tes pas rapidement de l'asphalte nocif, tes semelles sont déjà englouties par sa masse tiède et mouvante. Tu ne les entends plus résonner et c'est encore plus pénible que la perte de ton ombre.

Fuis-les, te dis-je. Moi, je me grise du noir.

Je chante ce silence immortel qui gravite autour de ma tête sans déplier les ailes.

Je voudrais t'étrangler, quand même, avec une main bizarre, osseuse et raide, la main d'un cadavre agitée par une roue dentée.

Je voudrais éteindre la pâle lumière, placée à l'extrémité du sexe imberbe, une bougie qui approche de sa fin écarlate éclairant timidement les pénombres de la chair. Chair féminine qui ne laisse apparaître qu'une trace de cire éperdue, transparente et nacrée, halo de tout désir. Répandant une odeur de musc, d'encens, de brûlure et de feuilles automnales. Vous m'apparûtes sur la crête d'une vague mourante d'insomnie. Oh, belles, douces épaves.

Vous m'apparûtes, il y a bien longtemps, accompagnées de la sensation immaculée de la mort, de cette sensation sombre, réfrigérante, exténuante, ouverte sur la même page que son illustration fidèle et complète, le squelette humain qui se dessine et blanchit en permanence à travers toute création d'aujourd'hui, devant ces ossements véritables et concrets, devant cette vision débile, persistante, obsédante de la mort qui approche chaque instant, de la mort omniprésente se profilant surtout derrière les buissons de rideaux blanchissant davantage les nuits qui vieillissent sans sommeil ; nous sommes sans destination, sans destin. Désormais, parmi toutes les étoiles, nous préférons celles qui tombent. On revient irrésistiblement et toujours à ce symbole, à ce squelette inoubliable qui inaugure et domine la confusion profonde d'aujourd'hui, à la sensation nette que l'on obtient facilement au bord de la mer en touchant avec une main avide les seins froids d'une amie endormie, froids comme l'eau insaisissable qui s'évapore si vite et devient presque immatérielle comme l'ombre du verre ; de même sous le soleil battant de midi, sur la plage dévorée par le manque d'air et qui transforme instantanément ces seins en vertèbres détachées et sèches, jaunes et incandescentes comme le reste, comme le sable brûlant, assoiffé. On revient involontairement et toujours à cette confusion la plus profonde et la plus désolante qui approche facilement des zones les plus éloignées de temps et d'espace, qui fait toujours penser à ce ruisseau matinal, scintillant, irisé,

reflétant le ciel avec beaucoup de bleu, taché de petits nuages en gestation et qui ne ressemble à rien d'autre qu'à ce squelette blanc, romantique, ruisselant dans le vide, galvanisé par le clair de lune – couleur de soif.

Partout, ce squelette de grue métallique qui domine le paysage de mort de la banlieue parisienne, la femme, la mort qui moissonnait autrefois les lézards et les chauves-souris des châteaux féodaux, maintenant les papiers peints d'hôtels, les fleurs de l'intimité fanée, les restes de chaleur des cheminées, les bases anciennes du bonheur qui vont céder leur place à une humanité inconnue. Méditations interminables et anachroniques, questions qui se posent périodiquement aux époques qui annoncent la fin des cultures. Ainsi, nous-mêmes, naufragés d'une chanson trop courte, munis d'organismes variables, ombrageux et presque atmosphériques, à notre tour, nous tendons à montrer nos *limites*, nos vertèbres finales, comme des plaques photographiques éclairées par les rayons X. Cette fin suprême rend toute action inutile et fausse, toute virtualité inutile pour un moment si chargé des grands événements, des grandes catastrophes et de guerres imminentes, avec tous leurs dangers renaissants et surtout le cannibalisme atavique qui réapparaît sur le ciel venimeux de demain, sur le crépuscule mortuaire des gaz asphyxiants et qui cache déjà ce fameux bouquet de Cléopâtre. Le serpent aussi invisible et atmosphérique qui mordra le sein le plus beau et le mieux aimé. Tout et nous-mêmes sommes déterminés par le milieu actuel, c'est-à-dire par les myriades d'enceintes lumineuses battant leur pouls électrique sans arrêt, par l'hallucination diurne et nocturne des tubes de néon, éclairant les devantures et les lieux de débauche, les devantures sans nombre, luxueuses, exagérées, pétillantes, extravagantes, suaves et exorbitées comme cette époque de grand luxe destinée à périr. Nous la vivons, mais lassés des **assymtotes** ramolissantes de l'esprit qui s'anéantissent sans toucher, sans jamais embrasser le merveilleux, nous voulons voir la vie telle qu'elle est. La vie telle qu'elle est...

Le monument de cette nuit anonyme sera érigé en rase campagne. Crépusculaire et déserte. Le paysage se composera d'un bleu foncé précurseur d'orage, de la pourpre couleur de sang et de quelques arbres aux lèvres d'absinthe.

Un énorme encrier en verre fêlé surplombera ce paysage et tissera partout où l'œil humain peut atteindre, une énorme toile d'araignée aux fils irisés. Là, comme les insectes-victimes, les rayons attardés du soleil bourdonnent plaintivement et meurent égarés. En tristesse. Une plume de la grandeur de cet encrier, une vraie plume, plus haute que les peupliers et les débris des cheminées d'usines abandonnées qui grouillent autour, restera enfoncée pour toujours dans la terre tel un drapeau immobile qui n'indique plus la direction du vent. Beau. Invariable.

Fixe. Je vous salue bien bas, peintres, sculpteurs, graveurs, diseurs de bonne aventure, uniques voyants de ce beau spectacle qui est la nuit, le noir et la mort.

**JAKOVSKI Anatole, « La situation actuelle de la peinture », *Renouveau esthétique*,
Paris, [s.n.], n°1, 1936, 7p.**

Cet article résulte d'une déclaration faite au studio L'arc-en-ciel, situé au 33, rue de Surène dans le huitième arrondissement. Elle s'inscrit dans un cycle de conférences, la seconde et la troisième étant respectivement « La ligne générale de l'art » et la « Nouvelle Réalité ». Seule celle-ci a été publiée. Elle est illustrée de deux reproductions montrant, l'une, une figure géométrique, et l'autre, un animal des temps préhistoriques.

Mesdames, Messieurs,

L'heure me paraît beaucoup trop grave pour que l'on puisse continuer d'exercer impunément la vieille et inutile besogne des soi-disant critiques d'art ; – l'incantation servile et passive devant une œuvre d'art. *L'histoire nous rappelle à l'ordre.*

Le spectre de la guerre qui erre depuis quelques années sur la carte usée de l'Europe a réveillé, semble-t-il, ces meilleurs esprits prêtes à envisager, déjà, l'éventualité d'un renouveau culturel. Une fois de plus le sort de la culture occidentale semble être mis en jeu ; une fois de plus l'humanité tout entière se meurt et renaît scrutant attentivement l'horizon ombragé de Paris.

Quelle est la part du peintre dans tout cela ? Quelle est sa position envers ce monde en transformation ? Pour qui vote-t-il, donc, le jeune peintre d'aujourd'hui ?

En effet, le réseau des forces nouvellement tendues a déterminé l'apparition de réalités nouvelles. Sortant de l'état latent, où elles se trouvaient jusqu'ici et, soudainement grand'ouvertes à nos yeux, ces réalités ne correspondent plus à ce que l'on voyait encore hier par la fenêtre du tableau moderne. Fenêtre, considérée, d'ailleurs comme immuable, comme l'ordre et la mesure même de la représentation actuelle du monde. Ces tableaux, ces fenêtres sont irrévocablement devenus les fenêtres du passé. Or, tout le comportement humain vis-à-vis de la réalité a brusquement changé sous la poussée brutale des événements qui tonnent encore autour de nos pensées.

La léthargie créatrice d'après-guerre, la drogue, la persistance de légendes remplaçant le fait artistique réel, les nimbes faussés, l'équivoque, le paradoxe, l'original avant toute chose, l'inflation d'innombrables revues d'art « illustrées », les plumes à tout faire, leurs prix, les concepts artificiels, les feux d'artifice, les loupes grossissantes, les doctrines même couvrant

de leur alibi toute l'activité artistique de cette époque – tout cela a prit fin d'une façon inattendue. Encore un numéro égaré d'une revue que l'on croyait depuis longtemps éteinte. Encore une exposition insolite réunissant les œuvres que l'on connaît par cœur, que l'on a vu et revu reproduites un peu partout. Encore une anthologie. L'exportation du surréalisme à l'étranger.

Nous assistons au déclin d'un homme dont la ligne de vie était le seul axe de l'art de ce siècle, qui se dressait et se tordait ingénieuse et souple suivant les nécessités du moment. Je veux parler de Picasso. Le cubisme est personnifié par cet homme de génie, le surréalisme a trouvé en lui sa dernière place forte. Aux dépens de l'unité de son œuvre, il répondait, il répond, sans doute encore à tout appel tragique d'un monde qui s'écroule. Il reste son miroir.

Au point du jour, où la buée bariolée de son haleine ne couvrira plus ses toiles, ce monde sera mort.

Novateur, il débute par «l'usine Horta de Ebro» où la lutte dirigée contre la ressemblance, contre le paysage – symbole de la paix rustique et du bien-être final des temps pré-industriels, a abouti pour la première fois à la création d'un monde fictif, composé d'éléments réels, disséqués, dissociés, reconstruits après dans un ordre purement formel, constituant un réseau vecteur énergétique, une trame de forces agissant sans répit sur le paysage agonisant. « La nature se recroqueville sous l'haleine chaude des fourneaux » – cette image de Baudelaire pourrait servir de titre unique à tous les tableaux de ce cycle cubiste – analytique. Les autres toiles se peuplent peu à peu d'arlequins. Mais la courte prospérité d'après-guerre commence à craquer. La stabilisation provisoire des anciennes valeurs, galvanisées par la joie artificielle du style Montparnasse-Boîte-de-Nuit approche à sa fin et le plus sincère de tous, le plus spontané de tous ses contemporains ; Picasso, chancelle à son tour sous ces secousses sismiques répétées.

D'abord le noir qui ombrage la translucidité de couleurs spectrales – mysticisme ensuite.

Les spectres surgissent tout d'un coup révélant plutôt de l'inquisition espagnole que de la rue pavoisée d'électricité. Le sang coagulé, les San Benito, les faux bourdons, le tumulte de cendres et de flammes, voilà son retour au sang et au sol. Les chiffons multicolores d'arlequins destinés à égayer de belles danseuses tombent un à un à nos pieds. La mort animale, inconsciente, bestiale éparse par toutes les corridas du monde fait soudain sa terrifiante apparition, montrant des papiers d'identité déjà surréalistes.

Ses yeux s'effeuillent. Certes : « ce monstre de la beauté n'est pas éternel ».

Notre aujourd'hui, si net dans son éblouissante clarté révisé aussi le problème de l'art « Moderne » pour le situer historiquement et pour mieux aborder l'autre – celui de la

succession de l'héritage classique. Ainsi il remet indirectement le problème de l'art moderne à sa hauteur perdue. Il veut connaître son rôle, ses origines, sa direction, – sa direction surtout qui est l'élément le plus vital de tout art. Mais s'agit-il de la réhabilitation de cet art ? Oui et non. C'est bien simple, car tout d'abord, on ne saurait plus appliquer cet adjectif « moderne » aux œuvres créées il y a 30 ou 40 ans.

Guillaume Apollinaire – ce tendre haut-parleur placé aux limites de la vie, aux confins de la mort, annonçant simultanément la naissance de l'esprit qui fut nouveau et le décès d'un âge que l'on croyait d'or, - n'avait-il pas à ce moment-là prononcé ces paroles de combat : « On ne peut par transporter partout avec soi le cadavre de son père. On l'abandonne en compagnie des autres morts. Et l'on s'en souvient, on le regrette, on en parle avec admiration. Et si l'on devient père, il ne faut pas s'attendre à ce qu'un de nos enfants veuille se doubler pour la vie de notre cadavre ». Paroles que ses contemporains ont l'air d'avoir oublié. Il s'agissait du temps d'Apollinaire d'un symbolisme rachitique et d'un Impressionnisme périmé ; pour nous – d'un surréalisme épuisé. Il faut donc, établir la ligne générale d'évolution de l'art moderne, trouver la pointe extrême de cet art, tâter le pouls de l'avant-garde vivante.

Et classement d'abord. Il s'agit du bilan.

L'heure est venue de prendre parti et d'avoir le courage de dire – Assez – on ne veut plus ni de morts, ni de mots. Ici gît le passé.

Des voix commencent à s'élever un peu partout et c'est rare quand elles ne profèrent pas de menaces. Banni de l'extrême droite, attaqué par l'extrême gauche, l'art moderne, où depuis plus d'un siècle les cerveaux les mieux organisés se confondaient avec les rétines les plus prophétiques, se retire plus en plus de la scène historique, laissant ses éclatantes conquêtes, la proie des épigones, des ratés, des marchands et des politiciens qui les anéantissent définitivement. Étant déjà en état stagnant, la situation actuelle de la peinture s'aggrave de multiples querelles intestines. Signe des temps : M. André Breton, leader du parti surréaliste faisant l'année dernière une conférence à Prague s'indigne du fait que dans beaucoup de pays les œuvres abstraites se faufillent librement parmi les œuvres surréalistes orthodoxes et propose comme remède afin d'éviter cette mésalliance fâcheuse à ses yeux, d'estampiller les œuvres surréalistes d'un cachet spécial à la manière : « ceci est un film Paramount ».

Cette convoitise paraîtrait plutôt ridicule que grave, si elle ne nous signalait pas la présence d'un malaise extrêmement profond – la confusion totale qui, dans le domaine pictural entrave tout développement possible et continue à projeter un discrédit permanent sur son état actuel.

Or, ce qui constituait, je le répète, la grandeur unique de la peinture française du XIX^e siècle à nos jours, contribuant ainsi au prestige universel de Paris – capitale de la beauté – c'est que

ces peintres ont travaillé pour la civilisation, pour l'humanité entière poursuivant un seul but : *élever la vision de l'homme à la hauteur de sa puissance scientifique* et au niveau de ses applications techniques immédiates. Cette vision en marche, cet étonnant spectacle de la récréation du réel n'a pas cessé de se renouveler devant les yeux du monde émerveillé. Jamais plus petits, toujours plus grands que la nature dominée par leur pouvoir, ces peintres travaillent à la transformation radicale de la vision séculaire des hommes qui ne correspondait plus à une nouvelle échelle démesurément agrandie. Mais la recherche de moyens appropriés pour pénétrer de plus en plus profondément la structure optique de l'univers a modifié sensiblement dès son début l'ancienne image conceptuelle de la réalité de jadis, qui n'était qu'une fixation automatique et désintéressée de la vie quotidienne.

L'an IV, tout de suite après la réouverture du salon, fermé pendant la Révolution, le peuple de Paris chansonna joyeusement les oeuvres exposées :

*J'ai peint mon père,
J'ai peint ma mère,
Puis au Salon
J'expose ma maison.
De ma portière
J'ai peint la mère,
J'ai peint le frotteur,
la propriétaire, etc., etc.*

La réalité immédiate, simple et touchante, revendiquait son droit à l'existence, son égalité esthétique devant les sujets irréels de la peinture absolutiste.

Ce fut également l'expression de la grande joie de vivre confirmant le droit qu'a tout homme d'accéder au Parnasse, réservé auparavant au monde fictif des faunes et des fêtes galantes.

Et si aujourd'hui, au Louvre, il ne reste que quelques tableaux de L. Boilly représentant les origines de cette tendance vers le naturalisme intégral, c'est que justement la ligne générale d'évolution de l'art de ce siècle ne se contentait pas des simples données de l'œil nu, mais était doublée de la pensée prospectrice. Les dernières apparences irréductibles du monde ambiant furent la limite de cette démarche. Elle a duré, pourtant, jusqu'à Courbet, où enfin la vision de l'homme euclidien dominait entièrement son champ d'action. On atteignait les bornes de la connaissance visuelle directe. C'était la limite suprême de visibilité de la Renaissance. Une autre renaissance, une autre civilisation électro-métallurgique cette fois, fondée sur un

appareillage plus perfectionné des sens, vient y prendre aussitôt sa source, son essor. Une collision violente se produit à l'extrémité de ce siècle entre tout le complexe vital d'autrefois, entre la somme d'habitudes et d'automatismes picturaux et les données rationnelles nouvelles, imposées par les nécessités du développement historique. La fin du siècle coïncidait dans tous les cas avec une fin voluptueuse et mélancolique de tout un mode de penser, de sentir, de vivre et de créer. Tout, comme au temps des derniers rois l'époque fut dominée par le plaisir et la femme. Floconneux, moelleux, vaporeux, flou, floche, douillet, ouaté, tulles de Manet et de Degas, vapeurs de Carrière, peintures frou-frouantes de petits maîtres s'affrontent avec la lumière crue, crépitante et fébrile des premiers arc-voltaïques. Les Impressionnistes, désormais citadins, descendent en touristes dans la campagne, l'éclairant de la même lumière citadine importée par leurs yeux. Tendances multiples, en apparence contradictoires, se heurtent suffisamment pour qu'à un moment donné, les débris de ce monde crépusculaire, mus par un dynamisme étrange, produisent des œuvres hybrides ou neutres, ou s'égrènent définitivement en poussière. Tout s'interpénètre, coexiste, s'entrecroise, s'assimile, lance de temps en temps des fusées puissantes éclairant de loin les temps nouveaux. Cézanne.

Et plus la lumière électrique devient puissante, plus l'obscurité impénétrable se condense de l'autre côté de la frontière. Cet antagonisme est représenté par l'œuvre magnifique de Seurat, au sein de la quelle la longueur d'ombre des dessins s'oppose violemment au jour limpide des tableaux.

Les désirs, les rêves empruntent, par mimétisme, les formes des premières constructions en fer (Modern' Style), comme plus tard, les bras et les jambes cubistes tâcheront d'imiter des cheminées d'usine. D'ici peu, la réalité se pulvérisera, s'évaporerait, disparaîtra, dispersée par mille courants aériens, par mille sillons d'avions – plus lourds que l'air – perçant enfin les méandres célestes que les oiseaux seuls savaient déchiffrer. C'est le point de départ de notre art – art de l'homme ailé. Je pense irrésistiblement aux paroles troublantes encore aujourd'hui du Sâr Peladan, demi-mage, demi-fumiste qui, juste à la veille de la première traversée de la Manche par Blériot, ose soulever le problème du transfert psychique : « La vitesse matérielle, accélère-t-elle la vie humaine, et l'homme avec des ailes, n'aura-t-il pas le même cœur et les mêmes peines ? » Non.

Le surréalisme fut le cœur et la peine de l'homme non-ailé. Chair et os d'un mode d'existence disparue, dernier rejeton desséché des rudiments ataviques, cet art ne put résoudre le problème angoissant de l'existence que sur le plan d'une nuit démesurée et désespérée où se fondent les âges morts et où par instants seulement, crépitent les lumières conjuguées des tubes de néon et des premiers charbons incandescents – paysage de leur enfance.

Les préhistoires se rencontrent ; celle de la nuit cède sa place à celle du jour.

Moi-même, l'année dernière, ayant été obligé d'écrire une préface pour un recueil de gravures des 24 meilleurs artistes de ce temps, j'ai dû devant des tendances si différentes, ascendantes et descendantes, pour la première et dernière fois, avoir recours à l'automatisme psychique.

Résultat : La même coulée de noir, la même nuit, les mêmes symboles de décrépitude et de décadence se projetèrent sur le monde instantanément en ruines, faute de la réfraction maléfique du passé. Bonne nuit à ceux qui continuent à trouver leur planche de salut dans le rêve ; dans le surréalisme. Apollinaire, puisqu'il faut toujours revenir à lui, car cet homme a su totaliser les aspirations de son temps et le représenter mieux que quiconque, prophétisait, en l'an 1917 dans le catalogue de la première exposition parisienne du peintre Léopold Survage.

*Il y aura l'âge des choses
légères. On dépensera des millions
pour des choses qui serviront
durant une minute et qui s'
évanouiront, et des chefs-d'œuvre
seront aussi aériens
que les aviateurs.*

Cet âge est venu. Nous y sommes. Après l'avoir dénoncé, on essaie de le dépasser.

Et ce n'est pas par hasard que justement Survage, un des premiers nous donne les solutions efficaces. Il solidifie le bleu immémorial de ses toiles et étale au-dessous de solides champs d'atterrissage. Il commence à repeupler la terre, rasée net par l'action brisante du surréalisme. Il unit les réalités distantes par des étincelles de ce facteur temps qui est la base même de notre conception physique de l'univers.

Le jour où Blériot franchissait la Manche, le primitif, le prototype de cette peinture aérodynamique était déjà esquissé. C'était le disque simultané de R. Delaunay qui provoquait d'ailleurs, de fortes détonations dans tous les « Ismes » adjacents : futurisme italien et russe, constructivisme, etc.

Et si Delaunay perpétue encore les contours de ce disque, c'est peut-être, c'est peut-être pour l'ancrer plus profondément dans les murs de l'avenir. Lui, le peintre de la « Conquête de l'air ».

Depuis ces 32 km. d'eau grise, qui séparaient le point de départ de Blériot de son objectif victorieusement atteint, m'apparaissent toujours telle une cuvette merveilleuse où tout

au fond, se développait, bercée légèrement de houles régulières d'été une image inédite du monde. Peinture de l'homme ailé. Un spectre solaire, la joie de sept couleurs, pour se servir de l'expression de P.A. Birot prenait sa naissance là où convergeaient, immédiatement dissoutes, réfractées et transformées les essaims de la vie grise, les milliards de photographies en blanc et en noir, chroniques impassibles de la vie remplacée par ce pavillon de la nouvelle réalité tendu en plein ciel. Evidemment, aussitôt que la pointe solaire aiguisée par la main de Daguerre eut gravé la première photographie, l'art de la représentation picturale documentaire était devenu inutile. Tout le savoir faire des peintres de sa génération était éclipsé d'un seul coup par l'exactitude et la précision de ce troisième œil qu'est l'objectif.

La lente élaboration d'un espace nouveau, relativiste, einsteinien, n'est pas encore accomplie. Sa généalogie est représentée par une lignée de peintres tel : Cézanne, Gris, Gleizes, Léger, Ozenfant, Mondrian qui, en ayant développé chacun un secteur, passe aussitôt le pinceau à son successeur légitime. C'est Jean Hélion qui le détient maintenant.

La réalité d'aujourd'hui ne saurait être documentaire, car la réalité ne peut être que le reflet fidèle d'une société stable et mûre qui n'est pas la nôtre. Elle ne peut se produire que dans le cadre d'un renouveau social indispensable.

La réalité d'aujourd'hui ne saurait être surréaliste non plus. Celle-ci restera inévitablement, ineffaçablement viciée et envenimée des complexes périmés du passé. Nous sommes contre l'automatisme psychique – art parasitaire vivant sur les bas fonds du passé.

Nous sommes contre le langage naturaliste du siècle dernier, destiné à immortaliser un présent qui n'a plus cours.

Notre réalité est celle d'ingénieur qui trace au tire-lignes des plans d'une existence meilleure. Reprenant pied dans cette réalité, nous sommes sûrs de ne pas nous tromper.

L'artiste honnête, appartenant à une époque de transition comme la nôtre, n'a qu'une seule dette à payer devant le spectateur anonyme du futur : c'est de mettre sur les chantiers de la vision le nouvel espace, les nouveaux moyens d'expression, les nouvelles formes concrètes, parfois abstraites et innomables – servir par conséquent l'édification de la réalité à venir.

Et si les yeux de ces peintres ne voient pour l'instant que la couleur de la joie, *ce ne sont plus des yeux, ce sont des phares.*

DELAGRAVE Anatole (pseudonyme de JAKOVSKY Anatole), Clefs des pavés, Paris, [s.n], 1939, 37 p., 2 « fluoenluminures » de DELAUNAY Robert.

Anatole Jakovsky propose ici un poème illustré par des « fluoenluminures » de Robert Delaunay. Ces compositions sur rhodoïd sont au nombre de trois. Rares sont les exemplaires conservés à les comporter entièrement : seul les exemplaires du Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky et de la Bibliothèque nationale de France, fonds Robert Delaunay, en sont pourvus.

les fleurs passées diminue le monde
long temps la paix terres inhabitées
seul marchera par ciel, terre, mer et
onde
puis de nouveau les guerres suscitées »

Nostradamus

sous les toits de Paris coule le
ciel de nos jeunesses
aujourd'hui
ce ciel a vieilli

à peine luit une vie dans cette pièce
à peine un espoir se débat au plafond
cloches pourfendues
écluses desséchées
attentes vaines
raisons dédorées
s'amassent dans le creux de ma main
je hurle à la mort Je hurle à la mort
à la mort A la mort
à la pointe de ma solitude

morne un crépuscule s'achève

les chouettes ont bâti leurs nids

sur les dômes

et

sur les usines

qui les premières ont connu leurs voix

voix de paix

un peu de vapeur dans l'azur

voix de travail

o quelle clarté solaire

bonheur bonheur

mais les champs se rétrécissaient

à l'approche de l'Angelus, de sirènes

aujourd'hui elles appellent la mort

à peine une vie ni fleurs ni couronnes

vie qui a du plomb dans ses ailes de journeaux

basse

elle repasse sous les porches des casernes

tous les spectres aux aguets

arc tonnant formé de myriades de gouttelettes d'acier

roule

brise

écrase

étouffe

brûle

rase

entrailles de la nuit percées par des

lames crayeuses

les ampoules crèvent

spectres

vrombissements

et les baisers déchiquetés

les uns si loin des autres

enfin se lève

l'aube fumeuse

les chiens hurlent partout

toute la campagne hurle aux portes de Paris

cœurs vides armoires éventrées

tiroirs vides gisent sur le pavé

richement endiamenté de verre

grenades

o feu Cléopâtre

les grenades sont parties pour porter

ton bouquet immortel

chargé de serpents

les langues de feu ont léché les seins

les plus beaux et les mieux aimés

la peste le choléra et d'autres maladies innomables

achèvent ce que des nuées de mouches

n'ont pas pu achever

soleil surchauffé

pas une infime rivière

tout un paysage panique se cabre devant les ruines

poussière sale poussière seule agite

ses voiles au loin

flasque

Seine cadavérique verte

Seine jaune Seine violette elle a bu

tous les gaz délétères

un cri çà et là

et la dernière chanson qui vibre dans tous les pores

comme la mer comme la voix de la mer dans la nacre des coquilles

voix de fer

voie de fil

de

fer clairsemé d'hirondelles
suspendu solitaire au-dessus d'un champ de coquelicots
assombris frémissants pressentant l'orage
fil infini longeant les croix des routes
paix c'était encore la paix
cette nouvelle chanson électrique
transperçant l'espace
trait noir perforant les nues les nuées les nuages et encore
les méandres diaprés d'étendues
murmures menaçants
sourdent plaintifs déchirants
comme de la gueule d'un loup ou d'un chien
renverse en plein ciel
immenses ataviques
c'est la même chanson la chanson d'une balle
la seule chanson qui va tout droit au cœur des hommes
fine trajectoire de la fin
la chanson de la mer en furie de déluge
la chanson de la mer aux lèvres de pourpre
et à blanche écume des ossements
mer de l'asphalte déchaîné
montant en vagues de
mitraille
brisant les radeaux des derniers rescapés
les plâtres des Méduses Dieux le marbre de Vénus
la ville sectionnée les rails déracinés
toute cette vieille terre laborieuse fatiguée et pourrie
aux artères arthritiques
aux muscles rouillés et aux nerfs coupés
arbres chétifs aux viscères vérolés de feraille
un amas lamentable de tubes de câbles
et de limaille
hérissé ses cheveux
des trous béants

où l'on voit les détresses intimes de ces vieilles capitales
le cœur n'y bat plus
mais encore plein de sang
ces mares de sang
géantes nappes de sang où se mire l'histoire
et les âges surnagent
au dépens des vivants
un cri
déjà les paroles tombent une à une
des lèvres lézardées
lourdes paroles étouffées de lierre
l'an mille neuf cent trente neuf

un cri strident me réveille
un cri d'enfant où tant d'herbes folles
poussent drû au soleil
un cri d'enfant m'arrache au rêve où je sombre
du même néant du même noir gicle une lumière vive
elle fait fleurir soudain les petits
bouquets poussiéreux
les papiers peints rances et vieillots
elle écarte les lattes des tonnelles
l'enfant invisible donne un coup de
poing sur la vitre par trop étroite
tonnerre de paupière ouverte brusquement sur la vie
orgues matinales des vitres
chant matinal des vitres
la rue tressaille sous le coup de clairon solaire
je touche au plus blanc du clavier
le clavier où les neiges s'allument
le papier fond en mille ruisseaux transparents
coule douce scintille
ondule confiante affable
le rue d'un quartier d'antan

monde quelque part vernal

l'aveugle tenant le monde par le bout des doigts
crie enfant tu as tout à perdre
ferme tes paumes où tournent déjà les firmaments en mouvement
petit disque criblé d'étoiles
la machine sidérale
et l'infemale sidérurgie terrestre
désormais sont de mèche
jettant dans nos mains
l'aumône
menue monnaie de savoir lire nos maux
de se courber devant un ciel menaçant
tout comme il y a tant de siècles
d'interroger ce rouge sémaphore
œil d'incendie de suicide et de guerre
flamboyant fixe
ne voulant plus quitter notre horizon

feu pâles des plaies
sans arrêt s'ouvre le cœur et se plaint
je chantais
l'eau coulait
la fenêtre luisait

même la Seine
ne voulait pas partir
arrêtée par tes yeux
leur mirage
est plus doux
qu'un nuage
que le vertige
d'une lettre
aiguillée par une flamme
flammèches des larmes

flammes blanches des larmes
les cloches des larmes
sonnent le glas tous les jours
les cloches lourdes des larmes
sonnent la vie à rebours

j'aime tellement me refléter
dans tes yeux
bien que je suis renversé
que je sois imité
bien que je sois rapetissé
par tes yeux

tout au bout de toi
je suis si blanc
comme si tous les hivers
avaient neigé sur moi
il neige
de ta paupière baissée

les jambes croisées
couvertes encore de dentelles
de clair-obscur
prétexte obscur
pour chercher ta bouche
je te cherchais partout
comme si tu étais
ma propre trace et si je voulais rentrer
chez moi

dis moi
ton nom ton métier
voleuse des nuits

assez je voudrais savoir
quand – même
cachée dans les buissons pâmés
de ta main
quelle ligne nous empêche
de mélanger nos sommeils

tu l'abandonnais froide
à l'aube sur mes yeux
je ne voyais que de l'or
je voyais les fenêtres d'en face
s'éclairant
s'éteignant en hâte
c'est l'amour qui ferme les yeux
il a tout vu
et si un fil d'eau
se rompt
pourquoi pleurer

à peine une vie ravive-t-elle la surface de l'oubli
qui vive
amours oublieuses des lunes
mains armées bouches scellées
plages de sel où s'évente le dernier baiser
agrippé à la larme d'alarme
tout est parti pressé pressé
le temps presse
les jours longs les jours lents où courts
moi aussi je voulais ma part aux saisons
ma part d'ombre ma part de lumière
tout est parti pressé pressé
les lingots des ans coagulent
sangs
trésors cachés sous les pierres tombales
c'est le pouls que je perds goutte à goutte

qui bat dans les roues dentées des horloges
les heures H
les jours J
minuterie implacable
mon sang en marque la cadence fatidique
réel vive le terrible réel de la brousse
le réalisme sauvage de la proie dévorée
la prose fameuse du poids de sang et de la chair équarrie
tourne Europe
Occident danse
achève tes illusions viles abat
Effluves exsangues d'amitié d'amour
Comment encore un relent des ères qui n'ont plus cours
astre brille rouge feu mise à sac sang
éclat fixe aux chantiers du désastre
danse caresse les oreilles oubliées
dans les berceaux lointains enfouies dans les îles désertes
où les chaumières chômaient heureuses
rapiécées de l'énorme lune
chantez les airs chantez les sphères
cadastres de rêves flots langoureux
musique rampante sur la bouche noire
d'un continent depuis longtemps en veilleuse Ondes d'oubli Ronde du monde vieilli de tant
de veilles sans sommeil O Bohème O Archet O chaleur des cuivres Idylle Sept doigts de
guitare Rêve ineffable faiblesse O douceur O mon cœur Lointains gazouillements S'étire
danse se pâme se dilate se rallonge Lave Lourdes volutes de parfum captivent les mollets
Danse enlacée blottie blette danse saxophone frisson fou Sous cutanées les chairs intenses
retroussent les dessous se propage se répercute vitriol des aisselles danse jusqu'aux
muqueuses jusqu'aux ultimes nervures danse fines rainures nerveuses L'humidité béate des
cavernes Danse heureuse berceuse semée d'aiguilles Java évadée danse striée de feux St Elme
sanglots de feux de clivage follets Lux dispersé angoisse des cavernes armées Ascenseurs des
vertiges Extase va et vient de la cime des neiges à la soie des bas brodés de tiges sombres
flèches glaciers des dents désir descend monte descend la plaine des pleurs descend et se
meurt adorée la mousse des dentelles danse danse danse Cuve tournante de lai et de foudre et

encore profondeurs fermente et dévie chancelle danse languissante Sourire dessine la cire la
crise Envoûtement cille rayons violets O combien de baisers dégoulinent sur chaque langue
nés morts Sextans fantômes à la perte du sentier du silex chiffré Déchirure en suspens Belle
joie famélique séraphique Spasme Triste danse défaillante des atomes des viscères
Automatique défaite du temps sapoudré d'étoiles fatigue et traîne Chevelure bistre des
méridiens en déroute Minuits Cadence stérile La longueur de l'archet les hautes mâtues
pivotent parle Tendres les ventres s'ouvrent pitié ils ne peuvent plus danse danse Vite
mignonne petits seins tout juste debout blonde s'écrasent de tant de regards lourds chargés
d'attente Tam Tam surplombe lunaison Donne-toi frise irise Danse unique arquée tu folâtre
danse Eternel touche lâchée bouffée de parfum bouffée de vin amoureux Vie tu encore
Délivrance toujours tu belle dodo balance bouches et biens Se pâme se dilate s'allonge trotte
jacasse et danse bleuisse à recommencer la nuit boréale

saut du lit périlleux à l'annonce de la guerre des ondes
sans pouvoir démêler leurs cheveux
entremêlés douloureux
tout crépite à l'approche de la main s'attire se repousse fulmine
traînées de phosphore et de soufre Danger de mort
l'ange d'orage galvanique déracine et plie les antennes
détonne le grison céleste roule la grêle des tambours
brûle les soupapes de sûreté les broie boutons de réglage
les lampes à bout portant
la guerre partout
balaye rage berne souffle et siffle le chant magnifique des sirènes
la danse s'enroue s'arrête net dans la brusque salve des armes
les armes ivres défoncent les parquet des volcans
le ciel se rue avec les confettis abondants des torpilles
lianes de torpeur tourbillons branlants
étreignent le globe de la peur
ruches vidées essaims des brindilles lancinantes
poursuivent les rues en fuite
Mars brille rouge feu mise à sac sang

debout les enfants chantez la victoire
vous qui miroitez au bout de mon regard
vous ne me lirez pas sans doute
on ne se comprendra plus
pourquoi tâcher de déchiffrer ce langage barbare
cet envol de corbeaux croassant et cherchant partout la charogne
nos ailes noires ne maculeront plus
votre joie
votre joie
dansez enfants dansez sur l'autre rive
vous qui devez survivre vous qui dansez déjà
sur les champs limités de ma jumelle embuée
braquée sur vous sur votre avenir
vie tu reviendras dis
les yeux s'effeuillent pour ne pas voir
les langues sanglantes cognant aux par
ois de nos demeures
les reflets des feux s'évasant dans les prunelles des femmes
léchant les carreaux des richesses désœuvrées
l'estaffette *[sic]* court approche traînant la fumée oblongue des ruines
l'heure H flambeau d'Espagne
où disparaît calciné
ce que nous avons pensé aimé senti créé
créé vécu aimé brûlé adoré
innocupé prêt las
Paris s'endort et s'embrase
attire le miroir encore muet
gueté de toute part par des yeux meurtriers des chouettes
muet et mat que l'on entend à peine rugir
rouge fleur sauvage
surgir la libération
attristées les fleurs pleurent sur
les quais
la vie minima

minimise les dégâts
 normalise la misère le mépris le mensonge
 minimise verbalise minimise
 songes sonnent creux
 lorsqu'une passante allume son regard
 il est faux on rejette on essaye un autre
 s'engloutit sans trace dans le brousse
 mouvante de toujours
 la mémoire sommeille
 la mémoire s'emmêle elle mêle tout
 feuilles pourries l'hiver
 trempé jusque la moëlle dans les eaux
 incurables des flaques
 la haine grince aux façades serre les
 serrures et autres cadenas
 que le vent balafre et balancent réverbères
 flaques saignantes encriers clapotants
 de pavés
 stagnant dispos prêts à tous ceux qui
 ont mal de mots
 plumes démodées combien de fois hésitantes
 au ras du parapet du désespoir
 déjà les fouilles s'y jettent
 alors le temps désespère de plus belle
 lacère les restants de bleu
 chiffonne la fange des affiches
 les arbres hivernaux abandonnent leur partie
 interdits d'amour ils s'en prennent aussi au ciel
 le griffent de mille ramures livides
 ils en ont marre de traîner les espérances qui tombent à chaque coup
 vent gel bruines
 et le ciel rougeoie rougeoie rougeoie
 pavoise la poudre fané de lucioles
 ça sent la tiédeur de la femme endormie

teignent peu à peu
revêtent arrogants leur meilleure parure d'orage
les bourgeons durcissent loin des gares
loin des fanaux
la terre s'adonne et s'écarte défie l'attente et l'instant suprême
loin loin un soleil nouveau sèche sur
un tas de nuages usés
la terre vorace chaude
jamais assouvie jamais satisfaite
elle s'essoufle en lèchant les coupes
sans nombre accrochées à la perte de vue
flint-glass tintant des ondées des rosées de réveils froids
ça dégouline sur ses flancs approche
ses ténèbres
les touffes d'herbes revêches pourlèchent les babines goulues
resserrent les mailles des craquelures
imbues
cachent pudiques le bourdonnement naissant de la sève
nature grandeur nature

Notre-Dame cendre pâle des siècles
poreuse sans poids telle dentelle de bibre
restait au fond de ma lucarne vidée
d'un seul trait
encore une nuit consumée va fuir
jadis j'habitais le Quartier Latin
à l'enseigne délavée de filles de joie
et de vin

il est d'autres nuits solenelles
très modernes
nuits d'argent funéraire de l'Exposition
Notre-Dame flottait tendue tel un drapeau au vent
les deux tours claquaient emportées par

les lumières torrentielles
les projecteurs fusaient leurs poussière jusqu'aux nues
il est d'autres nuits solenelles
très modernes
même les réverbères sont trop blets
qu'il fait blanc
nudité exsangue de la craie
et ces trous violents aigus
j'aimais mieux une autre lumière
aigreur printanière qui gonflait à peine
de son jus jaunâtre les globes grêles
de rares lampadaires à gaz
les baisers étaient lents
dents froides
et la bise dolente
les regards en dedans
qu'il faut attendre si longtemps
la fin de la chute dans la fraîcheur salubre
et si méritée des eaux
puits profonds d'où l'on voit les étoiles en plein jour
qu'il fait blanc
blanc à s'évanouir

rien n'en reste
la mémoire mélange tout malade
l'espace jase des voitures folles écrasent le silence
la route suffoque en sanglots de vitesse
je te cherchais partout

sur les chantiers humides à l'orée
de jeunesse
dans les flocons d'octobre
dans le givre des assomoirs
dans le carillon des marées montantes

dans les villes étrangères
toujours accroupies au bord d'un fleuve
qui passe compte les ponts et ne revivent jamais
dans l'absence des mots
dans les remous tout puissants des prunelles
dans l'incarnat anxieux des insomnies
mourantes
dans les gerbes généreuses des aurores
si riches en épaves et en espoirs
maintenant
les chemins sont taris
les routes restent
rien que la vie naine
j'ai assisté à la fin de ce monde
les nuits étaient claires et les rues
pleines de monde
et les chouettes les chouettes partout
hurtaient jeudi à midi
une vague angoisse tenaillait
les cœurs
les rires sont partis avec les derniers
bouchons de champagne
tout passé
partout de banlieue en banlieue la campagne
étouffait dans les nappes de haine
haïr celui qui possède 100 Fr. de plus
haïr celui qui aime
haïr celui qui veut être heureux
heureux fou furieux
est-ce qu'on peut être heureux
l'an de grâce 1939

j'ai assisté à la fin de ce monde
dont les belles couleurs cachaient la

pire des barbaries
le règne du petit de l'obscur
du bourgeois tout petit
borné mesquin hypocrite
effrayé enragé de sa rouge lueur
qu'il a fait naître constellant la rue
de néon
qui aimait la photo et s'apprêtait à
mourir
tout le monde se photographiait
individuellement et en grappes
comme autrefois on moulait du plâtre
sur les traits crispés
tombes
je n'oublierai vos regards putrides
souillant tout ce qui veut naître
ou renaître à tout instant
hélas ils ne savent pas ces timides rayons du soleil
qui se battent faiblement contre ma vitre
l'effleurent de leurs ailes pâles
papillons imprudents
que nos maisons sont des dangereux brûlots
j'ai assisté à ce que l'on nommait
la course aux armements
si la vie est toujours le temps
si le temps est toujours l'argent
je t'exècre or tant qu'il me reste à vivre
si ce n'est que pour arriver le premier
à la course à la mort
chambres garnies mobiliers modestes refuges
sont les champs de bataille où déjà
blanchissent les os
empreintes de vie dont nulle ne ressemble
à ce cher chancelant chez soi

étages stratifiés de fossiles crissent
les sables et les siècles
sous la pioche des démolisseurs pressés
zone nouvelle abandon poignant des fortifs
paissent les champs de mousse roussie
et aride
les taches de vide la roulotte en dérive
une flamme vacille dans le candélabre
d'une boîte à sardines
pauvre soleil guide des pauvres insomnies
la folle des foires a brisé sa fiole
sa boule magique où l'avenir venait de
couler à pic
précipité tourne au fond de la liqueur
visqueuse
voyante elle s'est vue toute nue jeune
rieuse
mais voilà que ses chairs se désèchent
et tombent une à une
feuille par feuille à ses pieds
avec ce bruit terrible d'une carapace d'insecte écrasé
le manège fait rage les chevaux de bois
s'emballent
gavés de lumières et de musiques mécaniques O fêtes
c'est le tour des vertèbres elles grincent et se détachent
jonchant le sol de leurs détritux neigeux
les bruits secs et rapides se succèdent
le tir monstrueux gaspille la terre
blanche des pipes
au malheur
au malheur toutes cassées
faiseuse des anges elle savait par
cœur le langage intime
de mouchoirs de moustaches et de fleurs

fini elle ne jettera plus des sorts
elle délire elle rôle sa bonne aventure
cache dans sa main décharnée le jeu de
32 éclats de verre brisé
cartes transparentes de grande clarté
finale
tachées de sang
c'est tout
voix passée sort à peine à travers les
lèvres serrées des persiennes
traverse la ruelle heurte un chat ri
coche
escalade les façades sans fin rougées
rangées
clefs seules les clefs
plus grandes que les serrures
plus grandes que les trésors
plus grandes que la vie
les clefs de l'enfance
les clefs de l'espérance
clefs qui flottez au-dessus des pavés
vous êtes plus près du ciel
c'est vous qui ouvrirez une nuit large
ouverts
tous les battants les vannes de sa colère
ouvrez ouvrez
tout passe
moi aussi
la ligne de cœur se tord dans ma main
trace les desseins indélébiles
veines bleues
tatouage tendre du cœur
qui sait vibrer dans un être plus jeune
qui rame dans l'azur

tandis qu'en bas
le rideau se lève lente la marée se retire
remuant doucement les galets
les cheminées d'usines se découpent en
 verdure pimpante
les bougies des bourgeons font éclater
 les corsages des briques
la nature se ressaisit du cauchemar
arrête la main d'un squelette qui faisait tourner les manches à balai
quelques objets sont là gisent au milieu des pelouses
une mitrailleuse mutilée
comme les chimères des squares parisiens
les mains d'enfants gréent les bateaux
 à voiles
dans la vasque énorme
d'une torpille qui n'a pas explosé
les rubans multicolores de feux soumis
 de feux amis
se penchent sur de nouvelles altitudes
les sentiers vitrifiés mènent d'une
 ville à l'autre
librement
de la joie à l'amour
les musiques chantent dans les bouches
 d'égouts
les autostraces d'aller sont de larges
 estuaires de mers
les autostrades de retour fraîchissent
sour le vent vert et
oblique des futaies
l'est l'ouest le nord et le sud cadénassés par les jeunesses en marche
palette du temps
les alignements ajourés de menhirs transmuient les rayons en globules
les nébuleuses en amibes

les tours Eiffel interstellaires taillés dans le spectre solaire
les stations thermiques des climats élèvent les barrages abrupts
en valve des coquillages
enfin les énergies claires et colorées
des planètes
sont à la portée de la main
des nacelles ancrées dans les baies calmes et profondes du ciel
un mannequin vestige projette une ombre immobile
sur le cadran des heures qui ne passent
et ne passeront plus
les ponts aériens sont tissés en goémon frais de Bretagne
s'arc-bouttent sinueux au-dessus des vallées et des villes défrichées
les belles structures de carbone
Colliers d'azote parent les bosquets
on tire les feux d'artifice avec de vraies perles
que les sourciers cherchent de leurs baguettes dans les mercs arctiques
azur
c'est la Noël de la terre
on ne sait plus où est l'homme
et ce qui le fait naître
ce qui le nourrit
ou ce qu'il tient des oiseaux
c'est le règne de la femme
de la femme qui nous manque tellement
aujourd'hui
celle qui sème l'amour et s'aime le
moins
et moi je ne serai plus là

Mars- Novembre 1938

JAKOVSKY Anatole, Peinture naïves de l'Empire à nos jours, cat. expo., Paris, Galerie Claude, 15 février - 15 mars 1944, Paris, [s.n.], 1944, 24 p.

Cette introduction est la première du genre consacrée à l'art naïf. Publiée dans un catalogue à l'occasion d'une exposition organisée à la galerie Claude, elle n'est pas sans rappeler le premier écrit d'Anatole Jakovsky portant sur les œuvres du peintre naïf roumain Moussatof.

Il est bien difficile d'aborder ici, en quelques lignes le problème particulièrement embrouillé, souvent par l'ignorance, souvent par le calcul, de la peinture dite naïve.

Il ne manque certes pas d'appellations génériques pour désigner les peintres qui l'ont créée et qui la perpétuent jusqu'à nos jours : les naïfs, les instinctifs, les néo-primitifs, les peintres du cœur sacré, etc..., etc... sans parler de quelques trouvailles heureuses, de quelques images fines et poétiques (celle par exemple d' « artisans du rêve » qui est due à J.M. Campagne) mais il arrive aussi qu'on les affuble d'étiquettes fausses et grandiloquentes, et à cet égard celle de « Maîtres populaires de la Réalité » est bien la plus absurde de toutes.

L'un des buts de cette exposition est justement de prouver qu'en ce domaine il n'y a pas à proprement parler d'école ni de maîtres, et que l'art naïf n'est pas limité aux quelques vedettes spectaculaires qui, toujours les mêmes, passent invariablement d'une cimaise à l'autre et font l'objet de lucratives spéculations.

Cette peinture là, évidemment populaire est une création spontanée, naturelle, sincère, désintéressée, très souvent anonyme, et, comme telle mérite donc d'autres égards et d'autres louanges que les pedigrees et les cotes établies par quelques plumitifs d'entre les deux guerres.

Soyons avant tout équitables. Ne dupons pas le public. Assignons aux peintres naïfs la place qu'ils méritent dans un domaine qui n'est pas celui de la haute peinture mais bien de l'imagerie. En un mot l'art naïf sera toujours dans l'ordre pictural ce que la romance ou la chanson sont à la symphonie. Il cessera d'avoir sa raison d'être dès l'instant où l'artiste commencera à fabriquer des tableaux en série sans tenir compte de son instinct primitif qui l'incitait à fixer spontanément telle ou telle de ses impressions sur une toile.

La fraîcheur de la vision, tout comme la fraîcheur d'âme est hélas la plupart du temps incompatible avec la « phynance ». Et ce peintre glissant sur la pente fatale du succès ne différera plus en rien des milliers ou des dizaines de milliers d'autres peintres qui peignent comme les autres peignent devant leur établi.

La réalité c'est la connaissance. C'est le savoir : long et séculaire apprentissage de l'espace, des êtres et des choses qui couronne les époques révolues. Le réalisme en art – c'est toujours de la beauté mûre. Or le trait essentiel qui caractérise les naïfs c'est précisément l'absence de ce savoir. Ils voient mais sont incapables de fixer leurs visions d'après les règles de l'art pictural en vigueur. C'est alors qu'ils enjolivent et idéalisent et que le public a beau jeu de s'esclaffer parce que la perspective est faussée, la couleur trop crûe et que l'ensemble apparaît par trop irréel, fantasque, insolite...

Tout le monde connaît l'histoire du portrait de Guillaume Apollinaire exécuté par le Douanier Rousseau. Lorsqu'on reprochait à ce dernier l'absence totale de ressemblance, il répondait invariablement et le plus sérieusement du monde : « Pourtant j'avais pris mes mesures... » Oui, il les avait prises ses mesures, tout bonnement, tout honnêtement comme un tailleur prend celles d'un habit. Il les avait même notées sur un calepin. Le nez tant de centimètres, l'écartement de l'arcade sourcillière, la longueur du menton, etc. N'empêche que si Apollinaire est absent de la toile, le Poète y figure avec sa Muse, son bouquet d'œILLETS, son regard inspiré et sa solennité qui est déjà de l'autre monde. C'est ainsi que le Douanier fixa un état d'âme au détriment de la périssable réalité d'un instant.

Ce manque de savoir, dis-je, est aussi la raison majeure de la floraison des naïfs tout le long du XIX^e siècle et au début du XX^e, et leur absence relative au cours des siècles précédents. En effet, si avant la Révolution et l'abolition des corporations quelqu'un montrait quelques aptitudes picturales, il entrait d'emblée en apprentissage et au bout d'un certain temps d'études et de travail acharné il était promu au rang de vrai peintre. Dès lors c'était sa profession, sa raison d'être, sa position sociale. Il cessait d'être un naïf en puissance, il naissait à une autre vie, à un autre destin, sans rêves cette fois, sans refoulements ni tourments.

Il a donc fallu l'avènement de l'époque libérale et de l'anarchie ploutocratique pour que ce droit à la peinture fût refusé à une certaine catégorie de talents. Les forts pouvaient encore se frayer un chemin dans le jardin des Muses et des marchands, mais les humbles et les petits devaient trouver autre chose pour subsister. La lutte pour la vie devenait de plus en plus âpre.

Il ne leur restait plus que quelques rares instants de loisirs. Aussi leur amour de l'Art a dû être bien grand, leur passion du Beau bien brûlante pour qu'ils aient pu consacrer comme ils l'ont fait et comme ils le font encore, les minutes précieuses de leur liberté à peindre, à dessiner, à sculpter ou à graver, obéissant à l'impérieux besoin de créer et de se survivre.

L'ère des évasions dominicales commença. Il existe un récit charmant (Courteline ? Alphonse Allais ?) de la fin du siècle dernier qui narre la vie banale d'un petit bourgeois de province. Cet homme, craignant le froid, se mettait de l'ouate dans les oreilles, des petits bouts d'ouate blanche et prosaïque tous les jours de la semaine, mais le dimanche il arborait des l'ouate rose... Tout le problème naïf est là...

Oui, roses sont les roses, roses sont les nuages, roses sont les arbres et les jardins, roses sont les maisons, roses sont les saisons... roses – couleur de fête et de joie, rose comme sont le rouge et le vert, roses comme l'orange et le bleu... Rose est la vie...

O cette maladresse !...Ces rêves déçus ! Bien que l'essentiel y soit exprimé...Cette émotion vraie, cette émotion inimitable, pure, chaude, humaine...Saisir...

Saisir à tout prix... saisir envers et contre tout la beauté qui fuit et se dérobe à chaque pas...Saisir et fixer une fois pour toutes, cette grande fenêtre ouverte brusquement sur l'éternel dimanche que les battements hésitants des paupières ne font que rendre plus claire et plus éblouissante que jamais. Aujourd'hui chacun est devenu ce peintre naïf anonyme qui, grâce au déclic de son appareil photographique immobilise les visions chères à son cœur et arrête le temps. Pour lui, le grisaille de ses plaques est non moins rose et lui rappelle aussi un dimanche. Elle...le paysage, le soleil, les bords de l'eau... Chacun pose hiératiquement, comme jadis, pour la même éternité brève. Aussi les curieux qui viendront après nous ne pourront s'empêcher à leur tour de les trouver bien ridicules ces gens qui sont nos contemporains...

La réalité seule reste et restera, le sentiment se démode. Rien n'est plus fragile que la grâce surannée. Et, les naïfs, c'est toujours un peu le passé qui gémit...

Quant à la peinture soi-disant moderne, elle est encore plus noire que la grisaille de ces clichés malgré ses éclats bariolés.

On cherche une oasis...un refuge...Il est des époques fabuleuses qui hantent longtemps après leur disparition les esprits inquiets et curieux. Il est toujours quelque âge d'or dont on se souvient nostalgiquement. Mythes juvéniles...

Si de l'époque 1900, il ne reste, pour Paul Morand, que quelques chapeaux hauts de forme surnageant d'un continent englouti, pour moi, c'est un tableau naïf qui la symbolise le mieux. Et Rimbaud qui aimait les dessins de fous, les dessins d'enfants, les dessus de porte, les vieilles enseignes, et par conséquent les naïfs, ne voyait sans doute son fameux Noël de la terre, le fête des fêtes, qu'à travers ces paysages saturés de soleil où de géants feux d'artifice s'élèvent mêlés à de prodigieux feuillages dans un ciel peuplé de nuages bleus et roses et d'avions angéliques, tandis qu'en bas païssent des teufs-teufs idylliques, flanent des locomotives légendaires sans que soit un instant troublés ni la paix du pêcheur à la ligne, ni le bonheur béat du couple à moitié caché sous une grande ombrelle claire, toutes et tous heureux prototypes de notre ère, beaux et touchants comme une carte postale.

JAKOVSKY Anatole, ÉLUARD Paul, *Henri Rousseau, le Douanier*, cat.expo, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 27 décembre 1944 - 21 janvier 1945, Paris, [s.n.], 1944, 29 p.

Rédigé à l'occasion d'une rétrospective présentée au Musée d'art moderne de la ville de Paris, cet article est le premier consacré au Douanier Rousseau. Grand peintre naïf français, il est décédé depuis trente-cinq ans lorsque cette manifestation voit le jour.

Gentil Rousseau...

Il y a aujourd'hui juste cent ans qu'un certain Henri-Julien-Félix Rousseau naissait...

« L'an mil huit cent quarante-quatre, le vingt et un mai, à trois heures du soir ; par devant nous conseiller municipal remplissant à défaut du Maire et des Adjointes, les fonctions d'Officier de l'État civil de Laval, chef-lieu du département de la Mayenne, est comparu Julien Rousseau, ferblantier, né à Laval le 5 mai 1808, y demeurant place Hardy, lequel nous “a présenté un enfant du sexe masculin né hier à une heure, dans sa maison, de lui déclarant et de Éléonore Guyard son épouse, née à Laval, le 15 août 1819, y mariés en 1837, et auquel enfant il a été déclaré donner les noms de Henri-Julien-Félix.

Les dites déclaration et présentation faites en présence de Pierre Soutif, chapelier, âgé “de 30 ans, et de Francis Leroy, tailleur, âgé de 49 ans, domiciliés à Laval, et ont le père et les témoins signé avec nous le présent après lecture.

Signé : ROUSSEAU, GUYARD, P. SOUTIF, LEROY, Ch. TOUTAIN.»

Il y a déjà 34 ans aujourd'hui que le peintre Henri Rousseau, dit le Douanier, est mort.

Il est mort le 2 septembre 1910 à l'hôpital Necker. Sept personnes seulement, dont Paul Signac, suivaient le corbillard.

Un an plus tard, Robert Delaunay et le propriétaire de Rousseau, M. Queval, se cotisèrent pour acheter une concession au cimetière de Bagneux (pour trente ans seulement !) et l'on posa une pierre tombale sur laquelle Guillaume Apollinaire écrivit au crayon son célèbre poème-épitaphe. Enfin, deux ans encore plus tard, c'est-à-dire en 1913, le sculpteur Brancusi et le peintre Ortiz de Zarate le gravèrent sur cette pierre, en reproduisant fidèlement, trait pour trait, l'écriture du poète afin que la pluie et le vent ne l'emportassent pas tout à fait...

*Gentil Rousseau tu nous entends
Nous te saluons
Delaunay sa femme Monsieur Queval et moi
Laisse passer nos bagages en franchise à la porte du ciel
Nous t'apporterons des pinceaux des couleurs des toiles
Afin que tes loisirs sacrés dans la lumière réelle
Tu les consacres à peindre comme tu tiras mon portrait
La face des étoiles*

Et c'est entre ces deux textes, entre ces deux dates, que se situe toute la vie terrestre de Henri Rousseau. Cette vie simple à la fois et prodigieuse ; cette vie obscure qui devait être auréolée par une des plus éclatantes gloires du siècle, son destin lumineux surtout, le menant pas à pas vers elle – envers et contre tous – imperceptiblement, laborieusement, mais combien sûrement, à travers la triste et indifférente opacité de ses contemporains. La gloire le fuyait, hélas, de son vivant. Le bonheur aussi.

Quelques hommes seulement ont su voir, ont su reconnaître ou plutôt deviner son génie. Mais c'étaient des hommes de génie également : Apollinaire, Gourmont, Jarry.

Même Georges Courteline, si perspicace d'habitude, si profondément savant, à qui rien d'humain n'était étranger et qui le premier dans le monde collectionna les Naïfs et tant d'autres peintres de *l'Éternel Dimanche*, n'a eu pour Rousseau qu'un regard amusé.

Un des tableaux du Douanier n'a-t-il donc pas figuré dans son « Cabinet », que ses familiers ont surnommé Musée des Horreurs ? Il est bien vrai aussi que Courteline lui-même s'est toujours élevé contre cette appellation péjorative, lui préférant de beaucoup celle de « Musée du Labeur Ingénu ». N'empêche qu'il a voisiné, paraît-il, avec des tableaux comme *Vierge à moitié cuite*, *Huîtres de Mois sans R...* et le *Crime de Pantin*, le célèbre tableau exposé pendant longtemps au « Cabaret du Lapin Agile » et qui valut à cet établissement d'être appelé le « Cabaret des Assassins ».¹

Le reste a passé à côté de Rousseau sans le voir ; les petits boutiquiers du quartier de Plaisance qui lui envoyaient leurs filles pour qu'il leur apprenne la récitation et le violon ; les blanchisseuses compréhensives qui consentaient de temps en temps à ce qu'il règle sa note avec un tableau ; ce menuisier, le seul qui n'a jamais voulu accepter ces mêmes tableaux en échange de châssis qu'il lui fournissait ; ces deux vieillards, âgés de 72 et 80 ans, les seuls

¹ Ces titres sont de Georges Courteline. (Note de l'auteur)

élèves de son « Cours de Dessin, Peinture et Aquarelle » suivi pompeusement d'une « Académie, Modèle vivant », réservée aux adultes à partir de 16 ans et pour 8 francs par mois ; les assidus enfin des fêtes qu'il donnait pour le plus grand divertissement de ses élèves et de leurs parents, qui se faisaient portraiturer quand même par lui de temps en temps et auxquelles, un peu plus tard, étaient conviés les peintres, les écrivains, les poètes...

Une légende plane au-dessus de tout cela.

Une légende féerique, irréelle, une vraie légende où les faits se confondent ou se contredisent et où tout tremble dans la buée des regards attendris.

Il était au Mexique...Puis il était le Douanier, ou plutôt un simple gabelou de l'octroi de Paris à la porte de Vanves. Il s'était marié deux fois, veuf, amoureux sur le tard...

Sa vie devient un mythe, un mythe qui s'est formé si près de nous et que déjà nous ne déchiffrons que par bribes. Presque pas de faits précis ; à tel point que, même son séjour au Mexique est souvent discuté et jugé comme problématique. Sa vie sentimentale ne nous parvient que grâce aux témoignages anecdotiques.

Il a vécu, il a peint, il a exposé aux Indépendants ; c'est tout.

On possède peu de photographies du Douanier. La plus connue est celle où il est assis devant sa pauvre table de travail sur laquelle repose son violon. Deux lampes à pétrole éclairent faiblement quelques petits tableaux accrochés au mur. Le parapluie, le balai, la cuvette...

Mais quel regard ! Ce regard profond, ce regard bienveillant et rêveur où passent et repassent ses visions ingénues...

Or, pour tracer le portrait de quelqu'un, pour qu'il soit véridique et complet, il faut beaucoup de photographies – un véritable journal des Goncourt qui serait un gros album de famille où la succession des images racornies et jaunies raconterait ce que fût réellement cet homme à telle ou telle époque de sa vie. Les témoignages écrits émanant des diverses personnes et datant des mêmes années s'y rapportant donneraient alors le portrait authentique de l'intéressé.

Subjectif complétant l'objectif.

La vie est-elle donc autre chose ? si ce n'est que la projection constante de l'individu sur les autres humains – miroirs toujours déformants ?

Encore faudrait-il que ces témoins soient de taille, aptes à capter et refléter le passage d'un génie. Sinon, c'est la glace sans tain, la vie qui fuit et s'en va, irrémédiablement – pour toujours – sans laisser de trace.

C'est le cas, d'ailleurs, de beaucoup de naïfs, dont on ne sait absolument rien, plus rien du tout, sauf le nom écrit en grosses et maladroites lettres sur un tableau échoué au marché aux puces. Ils sont légion ces noms devenus anonymes.

En ce qui concerne le Douanier, nous les possédons ces miroirs déformants, ces rencontres providentielles qui l'ont sauvé du sort commun aux autodidactes.

Toutefois, c'est nettement insuffisant et nous renonçons volontairement à essayer d'esquisser sa vie. Elle est dans sa légende, elle est dans son mythe, elle est incluse toute entière dans son œuvre. *Oui, il ne nous reste somme toute que son œuvre, mais une œuvre immense, variée, fertile.*

On la traite de naïve, cette œuvre... Comme si le mot « naïf » ne signifiait pas autre chose que *Primitif* ! Et comme si le primitif n'était pas l'homme de toujours, l'homme qui, sans avoir appris à interpréter le monde selon le goût du jour, le regarde bien droit, avec les yeux simples et candides d'un enfant.

Tel est le cas du Douanier ainsi que de quelques autres peintres du Dimanche. Leur vision est pure et ce n'est pas seulement une vision, elle est toujours doublée d'un sentiment. Pour être un primitif ou un naïf, il faut posséder une âme. Il faut pouvoir réagir sentimentalement, très fort et à toute heure, il faut savoir vibrer selon les enchantements du monde ambiant. Toujours à l'unisson... Toujours... Toujours... Pour avoir cette inguérissable et tenace envie de l'exprimer. Un naïf, mais c'est toujours quelqu'un pour qui l'amour de l'art est très grand et la passion du beau bien brûlante. Autrement, on ne consacre pas, comme ils le font, les minutes précieuses de sa liberté, à peindre, à dessiner ou à sculpter. Loisirs sacrés... disait Apollinaire. Il faut avoir avant tout un impérieux besoin de se survivre. Le douanier Rousseau l'avait : lui, le plus grand, le premier de la lignée, celui qui inaugura l'ère des évasions dominicales.

Ce que la vie a refusé à son cœur et à son Amour, ce que le temps lui ravissait en l'enchaînant à des besognes prosaïques et vaines ressort victorieusement alors, grâce à quelques coups de pinceau.

Les vies naufragées, celles justement qui ne laissent pas de trace ne survivent miraculeusement et font durer ce qui n'a jamais existé, mais vers quoi tout leur être était tendu dès leur naissance.

Qu'importe si le Douanier n'a jamais été au Mexique et si ce sont les arbustes du Jardin des Plantes qui figurent ses forêts tropicales. Son âme y était, blessée, insatisfaite, lasse de la vie quotidienne. Elle les a visitées réellement certaines nuits...

Qu'importe vraiment si le portrait d'Apollinaire peint par le douanier ne ressemble point à l'effigie habituelle du poète. Qu'importe, puisque son âme est là, son regard inspiré, rien ne manque ; la muse et les œillets du poète l'attestent.

Pourtant, il avait pris ses mesures. Tout bonnement, tout honnêtement, comme un tailleur qui prend celles d'un habit. Il les avait même notées sur un calepin. Le nez, tant de centimètres, l'écartement de l'arcade sourcillière, la longueur du menton, etc., etc...

Ce manque de savoir, car il ne s'agit que du manque de savoir – pas autre chose – provient du fait que le Douanier n'œuvrait pas qu'avec ses mains. Ce qui est donné à tout le monde, ce qui s'apprend à l'école lui était refusé à tout jamais ; la science du dessin. Par contre, il possédait ce qui ne s'acquiert pas, et qui n'est que don et grâce, le sentiment et le désir.

Saisir... saisir à tout prix... Saisir envers et contre tout la beauté qui fuit et se dérobe à chaque pas... Fixer cette grande fenêtre ouverte brusquement sur l'Éternel Dimanche que les battements hésitants des paupières ne font que rendre plus claire et plus éblouissante que jamais.

Il rejoignait ainsi par-dessus les siècles ceux qui, comme lui, n'avaient rien appris, mais ont tout exprimé, tout nommé, car cela leur tenait à cœur : les Primitifs.

Le cas du Douanier présente la preuve éclatante de la constance et de la robuste vitalité du génie populaire français.

Comme eux, ses ancêtres primitifs souvent anonymes, Rousseau a travaillé pour le plaisir du peuple. Plaisance répondait présent à Beauvais, Valençay, Saint-Aignan, Langelais, Chenonceau, Chambord, Azay, Le Lude et Amboise, éternelles patries des artistes du verbe et du pinceau.

Et nous finirons par ces mots lucides de Renoir relatés par A. Vollard ; de ce Renoir, un autre peintre de génie et un autre enfant du peuple :

« C'est curieux comme ça repousse les gens quand ils trouvent dans une peinture les qualités de peintre. Un qui doit les horrifier par-dessus tout, le Douanier Rousseau !

« Cette scène des "Temps Préhistoriques" et, au beau milieu, un chasseur vêtu d'un complet de la "Belle Jardinière" et portant un fusil... Mais d'abord, est-ce qu'on ne peut pas jouir d'une toile avec seulement des couleurs qui s'accordent ? Est-il besoin qu'on comprenne le sujet ? Et quel joli ton cette toile de Rousseau ! Vous rappelez-vous faisant face au chasseur, un nu de femme ? Je suis sûr qu'Ingres lui-même n'aurait pas détesté ça !...

JAKOVSKY Anatole, « Adieu à l'art abstrait », *La Marseillaise*, [s.n.], n° 45, 28 juin - 4 juillet 1945, [n.p.].

Blainville-Crevon, Association « La Sirène ».

Ce court article, proposé au journal communiste La Marseillaise, est un brûlot contre l'abstraction triomphante de l'après guerre.

L'exposition de l'art abstrait organisée par la Galerie René Drouin tombe à son heure. Elle est en quelque sort le prolongement et l'accord final d'une autre exposition d'un intérêt tout aussi historique et rétrospectif – celle de l'époque héroïque du Cubisme – et dont nous avons déjà parlé dans notre rubrique précédente.

Oui, c'est une exposition qui clôt tout un cycle de la peinture moderne et comme telle exige quelques éclaircissements, quelques mises au points salutaires et indispensables. Malheureusement, à l'encontre de la première, disons-le tout de suite, les organisateurs de cette manifestation ne sont guère à la hauteur de cette tâche, et maints et maints de ses aspects prêtent à l'équivoque. Et tout d'abord le titre. Pourquoi donc avoir choisi l'étiquette « Art Concret »?

Titre prétentieux et absurde qui ne désigne qu'une fraction infime, pour ne pas dire une chapelle, et non pas l'ensemble des artistes participant à ce mouvement. Les mots ont tout de même un sens bien précis...

Le choix des œuvres et des exposants vient ensuite. Pourquoi avoir mélangé les créateurs et les suiveurs et pourquoi avoir omis justement parmi les créateurs ceux qui avaient leur place de choix, ne fût-ce que pour l'ancienneté et la nouveauté de leurs recherches comme c'est le cas d'un Kupka, d'un Brancusi, ou d'un Vantongerloo ? Le reste est bien. Mais on l'a déjà vu. Tellement vu !

Vraiment, à part le choc de surprise et de durable enchantement qui s'empare de tout visiteur à la vue des puissantes constructions de A. Pevane (qui auront leur mot à dire, espérons-le, dans les cités futures), à part la grâce, toute féminine d'ailleurs, des compositions de Sonia Delaunay qui perpétue l'effort brisé, hélas si tôt ! de son mari, à part les actuels Herbin, plus lumineux et plus intenses que jamais, le reste appartient déjà au passé. Cela pouvait être, cela devait être une page d'histoire, mais cela ne l'est pas. Je ne parle pas ici de H. Arp qui est plus surréaliste qu'abstrait.

Nous ne sommes pas contre l'art abstrait, mais nous ne sommes pas contre une tendance quelconque de l'art, pourvu qu'elle apporte quelque chose de réellement authentique et nouveau et contribue au progrès de la vision de l'homme.

Evidemment la vitalité d'un art n'a rien à faire avec la disparition de son inventeur : on a vu revivre Cézanne tout le long de l'époque cubiste ; on retrouve les survivances de tous les grands artistes français depuis les primitifs jusqu'aux impressionnistes dans l'art courant de nos jours.

Or, ce n'est pas le cas de l'art abstrait. Cet art qui fut la conclusion, le point final de toute une révolution plastique qui consistait à abolir la réalité et à transformer le tableau en un jeu de formes et de couleurs ne représentant plus rien, a atteint le dernier degré de simplicité et d'intensité. Comment peut-on dépasser, en effet, les rapports presque mathématiques des deux carrés rouge et bleu de Mondrian, cette inégalable féerie solaire de R. Delaunay et cette musique murale de Kandinsky ? Et surtout pourquoi ? Le règne de la forme pure est dépassé. Le no man's land esthétique n'est plus de mise.

Il était possible, il était naturel presque, à une époque où l'artiste fuyant le désordre d'un monde en proie aux secousses apocalyptiques s'enfermait dans son laboratoire et élaborait patiemment les éléments d'un langage plastique purifié et nouveau pouvant servir d'assises à un monde à venir.

Aujourd'hui ce monde est en marche, et l'artiste n'a plus le droit de lui tourner le dos. C'est pourquoi les jeunes artistes – la véritable jeunesse, qui porte en elle tous les espoirs de ces « lendemains qui chantent » – se sert parfois des conquêtes purement techniques de l'art abstrait, mais ne le pratique plus. Adieu, donc, l'art abstrait, adieu ces yeux aveugles et inhumains qui bâtissaient dans le vide, Adieu, adieu ces yeux qui furent quand même les phares braqués sur l'autre rive du temps, comme je l'ai déjà dit et écrit, il y a près de dix ans...

JAKOVSKY Anatole, André Lhote, Paris, Lib. Floury éd., 1947, 123 p.

Écrite en 1947, cette monographie est consacrée à André Lhote, peintre français, adepte de Gauguin et de Cézanne, décédé en 1962. Anatole Jakovsky en profite pour revenir sur le parcours du peintre dont il dégage trois phases : les années de formation, la période cubiste et les années de maturité.

Lorsqu'on se penche aujourd'hui sur la genèse anarchique et tumultueuse de notre siècle, et d'aussi loin qu'on regarde cette irruption prodigieuse de tempéraments, d'écoles et de talents, qui jaillissent de toutes parts, en France comme à l'étranger (convergeant tous vers Paris, le transformant en une capitale unique de beauté, pareille à l'Athènes antique, ou à la Rome de la Renaissance), la première constatation qui s'impose c'est combien faible en fut et en demeure l'exégèse artistique.

Il est pourtant un fait d'une importance historique capitale et dont il siérait de mesurer l'étendue : cinq siècles d'évolution picturale presque rectiligne se trouvent subitement interrompus à la fin du XIX^e siècle ; leur sens est renversé, et dans le riche et fertile chaos résultant de ce brusque changement, et où les décombres voisinent avec les balbutiements des langages nouveaux se forme confusément une vision absolument différente, celle de demain. Voilà le fait exceptionnel que les siècles à venir analyseront sans nul doute mieux que nous-mêmes, trop mêlés à sa formation pour y voir suffisamment clair.

Mais au seuil de cette nouvelle Renaissance française qui est latente et qui ne sera peut-être que la préface d'un nouveau Moyen-Age (les étiquettes importent peu et les analogies historiques sont toujours vaines et trompeuses), la grandeur austère et passionnée des moments que nous vivons exige un peu plus de clarté, un peu plus de précision. Il est nécessaire qu'on fasse enfin le bilan de ce qui est accompli. Que l'on situe exactement les écoles et les tendances. Que l'on donne à chaque artiste sa place exacte... Que l'on dégage l'influence directe ou indirecte de chacun d'eux sur l'époque. Que l'on sépare enfin tout ce qui est viable dans leur art de tout ce qui est suranné, frappé d'interdit par le temps.

Que l'on redonne surtout aux mots leur sens véritable, leur poids de chair humaine.

Il est évident que la critique artistique, depuis qu'elle existe, a rarement produit une œuvre profonde. Diderot et les encyclopédistes mis à part, que reste-t-il de tous ces écrits ? Quelques études pénétrantes et lucides de Baudelaire, quelques appréciations poétiques et

dithyrambiques d'Apollinaire, et c'est tout. Qui relira aujourd'hui « Les Salons » de Théophile Gautier ? Des mots et des phrases qui n'ont vécu qu'un instant, et combien d'autres ainsi morts-nés !

Depuis pas mal d'années, la critique s'amuse à édifier des théories philosophiques, à discuter dans l'abstrait, au lieu de se poser la seule question qui importe : « Quel fut le but de l'artiste ? L'a-t-il atteint par des moyens licites ? »

Les critiques, à l'instar des peintres, se détournant de la réalité, ont complètement perverti le sens de la parole, la transformant en une simple broderie verbale. La confusion règne en maîtresse. Trop de plumes à tout faire suivent docilement et moyennant « phynance » ce long et interminable trottoir qui longe les cimaises des expositions.

J'ai lu et relu des centaines d'articles consacrés à André Lhote ainsi que quelques monographies où tente de s'ébaucher une synthèse de son œuvre. A part quelques lignes perspicaces et presque divinatrices de Jacques Rivière que reste-t-il de tout cela ? L'essentiel n'est pas dit. La synthèse reste à faire.

Pour réussir une opération de ce genre, il n'y a d'ailleurs que la critique partisane, la critique au service d'une idée ou d'une nouvelle conception du monde. Et cette critique viendra... tôt ou tard...

Pour l'instant, je ne vois qu'André Lhote, comme critique d'art digne de notre temps, mais puisque c'est André Lhote peintre que je dois parler, son secours me sera refusé sur ce point, hélas...

Par ce qui précède, s'explique ce fait paradoxal qu'André Lhote, un des peintres qui ont contribué le plus puissamment à cette grande révolution plastique du XX^e siècle, et qui compte parmi les plus grands, n'est pas encore jugé comme il mérite de l'être, et qu'après 35 ans d'un inlassable effort il en reste encore à attendre que soit clairement proclamée la place qui lui revient dans les rangs des créateurs contemporains. Que voulez-vous : sa maîtrise comme écrivain d'art est indiscutable ; ses dons d'animateur auprès des jeunes peintres, qui font de lui, comme l'a écrit spirituellement René Huyghe, une espèce de « sirène pédagogique » sont également patents. Il n'est pas étonnant qu'épuisés par un si grand effort, les critiques hésitent à reconnaître également sa supériorité dans le domaine pictural. Il y a des bornes à la générosité, n'est-ce pas ? J'aimerais redresser ces torts ; que les lecteurs me pardonnent si je m'y prends avec maladresse...

André Lhote naît le 5 juillet 1885 à Bordeaux. Dès l'âge de treize ans, il entre en apprentissage chez un sculpteur décorateur. Il suit également les cours de sculpture ornementale à l'Ecole des Beaux-Arts de sa ville natale, entre 1898 et 1904. A la façon des

peintres du dimanche il s'essaie à peindre les jours de fête, tout seul... Et c'est à vingt et un ans seulement qu'il quitte la sculpture pour se donner entièrement à la peinture. Entre temps, il subsiste en raccommmodant de menus objets pour les antiquaires et en donnant des leçons de dessin aux jeunes filles se préparant au brevet. « A ce jeu-là, je n'ai jamais pu gagner plus de quatorze sous par jour », m'avoue-t-il. « Et encore me fallait-il prélever dix centimes sur cette somme quotidienne pour acheter, au marché aux puces de Bordeaux, de quoi lire et peindre ». Nous sommes donc en 1906. Mais plus on regarde ces premières toiles de Lhote qui vont jusqu'à 1910 à peu près, sans avouer d'autre influence que celle de Gauguin (seul grand peintre qu'il a eu la chance d'admirer chez un collectionneur de sa ville natale), et celle, plus lointaine, des impressionnistes, qu'il ne connaissait qu'à travers les reproductions des revues d'Art, plus on se rend compte de l'originalité et de l'authenticité de son talent. Telle l'écriture aux yeux du graphologue, ces tableaux contiennent déjà toutes les caractéristiques de son art ; ils font deviner son tempérament sensuel et cartésien tout à la fois.

Ses premiers paysages ne furent jamais impressionnistes au sens exact du terme. Car le pur impressionniste n'intervient pour ainsi dire pas, il laisse passer les nuages, fleurir les jardins et les prés et trembler les ombres sur les visages et les robes des femmes ; toujours exact dans la limite du possible, il se contente de choisir son heure, son jour, son « motif ». Devant le monde qui se meurt chaque jour, le peintre, pieusement, ne pense qu'à l'embaumer pour ainsi dire, à l'immobiliser dans sa grâce non retouchée. D'où cette passivité, cette résignation sereine devant l'instant – l'instant qui par sa répétition crée l'éternité...

Dès 1906 (le peintre a 21 ans), il marque déjà ses toiles de sa griffe d'homme d'action, il se montre déjà celui qui corrige et ordonne. Et cependant, ses premières peintures paraissent spontanées : leur écriture bouclée, lovée, en spirale, porte la trace du désir de composer en même temps que de sentir. Sa ligne ornementale (n'est-il pas sculpteur-décorateur ?) parcourt les masses lumineuses, comme si le peintre voulait ramasser en une gerbe cohérente tous les éléments disséminés du spectacle naturel. Les arbres flamboient, la verdure brûle et se calcine sur des lointains mauves : tout cela est fortement sensuel mais on ne se trouve pas devant une vision purement physique, devant un témoignage naturaliste ou impressionniste ; ce sont là, déjà, les éléments détachés d'une autre nature, propre uniquement à satisfaire aux exigences de la surface plane du tableau. Voué au signe décoratif, le sculpteur-peintre, presque sans y penser, réduit les éléments du spectacle à une écriture du premier coup absolument personnelle.

Tout cela est assez extraordinaire de la part d'un débutant, mais ce qui l'est davantage, c'est que les signes plastiques trouvés spontanément au contact de la réalité se montrent dès leur

naissance reliés par le rythme, cette force suprême, que des peintres même doués peuvent ne jamais acquérir. Je ne sais plus qui a dit que le chef-d'œuvre est un projet de jeunesse réalisé dans l'âge mûr. Toujours est-il que nous retrouvons aujourd'hui ces mêmes signes, ces mêmes éléments transformés par la nature juvénile et ardentes de Lhote dans ses récentes toiles, où il touche à la maîtrise. La boucle est bouclée. Après avoir traversé mille expériences successives, après avoir subi l'examen le plus serré, les éléments « Lhotiens » prolifèrent luxueusement, parlant toujours un langage qu'ils ne doivent à personne mais sur un timbre élevé et sans réplique. L'homme est resté fidèle à lui-même à travers les inévitables mutations dictées par l'inquiétude, la sincérité et le désir de connaître toutes les techniques, car « il ne sert de rien d'ignorer quoi que ce soit de son art ».

C'est vers 1910 qu'André Lhote découvre Cézanne. Découverte capitale, lourde de conséquence, évidemment. Auparavant, il a déjà fait une autre découverte : celle des fresques romanes de Saint-Savin. Première révélation pleine de répercussions et qui va, toute sa vie durant, servir d'élément régulateur à son œuvre. Ces fresques étaient absolument inconnues du grand public ; seul, jusqu'à ces dernières années, le très rare livre de Prosper Mérimée illustré de reproductions en couleurs en avait parlé. André Lhote le trouve chez un antiquaire. Hasard miraculeux, rencontre providentielle ? Le moyen-âge l'éblouit. Il essaie de dégager la leçon de cet art monumental, complet, riche et si humain. Des fresques de Saint-Savin, il ricoche sur les vitraux du XV^e et du XVI^e siècle des églises de Bordeaux : couleurs éclatantes et larges localisations. Il fait un pèlerinage à Saint-Savin ainsi qu'aux églises romanes de la région bordelaise et du Poitou, tout comme d'autres vont voir la Sixtine. « Et cela se vaut », répète depuis, André Lhote.

L'œuvre de Cézanne aussi vise à la monumentalité, mais à la monumentalité classique, à celle des musées. Son rêve n'était-il pas de refaire Poussin d'après nature ? Séduit par la grandeur de la charpente fortement géométrisée de Cézanne, Lhote abandonne un instant ses rythmes serpentins ou plutôt les incorpore en sourdine au rythme classique qu'il vient de découvrir, où domine la ligne droite, et dont il recherchera l'affirmation de plus en plus nette à travers Mantegna et Signorelli. En réduisant les fresques d'Orvieto à des schémas décoratifs, ce chercheur infatigable trouve tout naturellement, dans sa solitude bordelaise, son « cubisme ».

On pouvait admirer à la rétrospective organisée par la galerie de France un paysage de 1911 où l'essentiel du cubisme était déjà affirmé. Qu'est-ce que le cubisme, si ce n'est cette violente intrusion de la géométrie et d'une certaine mécanique expressive dans le monde encore tout idyllique et champêtre du tableau ? Baudelaire avait déjà parlé de la nature qui se

recroqueville sous l'haleine chaude des fourneaux. Ce n'était là qu'un pressentiment poétique ; il eût pu ajouter qu'elle devait un jour se durcir sous le regard inquisitorial des plasticiens purs.

Il ne suffisait plus aux peintres du début du siècle de chanter l'heure qui fuit ni de teindre parfois aux couleurs du crépuscule les objets familiers en signe de protestation sentimentale : il s'agissait de donner du monde d'acier et de béton, du monde mécanisé une image adéquate. Le tableau sera aussi précis, aussi construit, aussi nettement exécuté qu'une mécanique capable de marcher. Il faudrait ici ouvrir une large parenthèse au sujet de la technique du tableau de chevalet, qui, se substituant à la fresque, au début de la Renaissance, apporte avec lui non seulement une nouvelle esthétique, mais aussi un nouveau langage plastique.

Aux vastes compositions narrant la création du Monde, les péchés humains ou l'histoire de Dieu, exécutées largement, symboliquement, sans que le superflu enlève la force de l'expression (et la couleur y est chaude et lumineuse, et la ligne dynamique) succède une vision purement rationnelle et descriptive fouillant la nature dans ses retranchements les plus intimes et voulant la transporter telle quelle sur la toile dans sa fourmillante réalité. Cette peinture n'a qu'un seul but : identifier le plus possible le tableau à l'ouverture d'une fenêtre, brèche béante trouant le mur et ouverte sur la vie, et de la circonscrire par conséquent par un cadre.

Inutile d'insister sur le rôle joué par la perspective, le trompe-l'œil, etc. Cette peinture tendait à l'exactitude visuelle ; elle fut belle quand le peintre avait du génie, mais la photographie une fois née, n'en démontrait pas moins son inutilité. Ingres fut le dernier à pouvoir encore s'écrier : « C'est à cette exactitude que je voudrais atteindre ! ». De plus cette peinture exigeait une technique minutieuse, des procédés d'exécution coûteux et beaucoup de temps. C'est une peinture d'époque stable, au développement lent et bourgeois. Or, c'est le temps lui-même qui s'est chargé de condamner cette peinture de trompe-l'œil. En accélérant de plus en plus son rythme, à partir justement des soupirs de Baudelaire, le peintre simplifie de plus en plus sa technique, et tend vers les formes plus elliptiques, plus rapides à tracer et à comprendre. L'industrie lui vient en aide en créant les couleurs en tubes. Finies les préparations savantes, les broyage de couleurs lent et épuisant. Finie l'alchimie secrète des ateliers... L'impressionnisme est la conséquence directe de cet état de choses. Je n'insiste pas sur ce fait (qu'André Lhote a longuement étudié) que cette nouvelle école substitue une part de *sensation* instantanée à un art classique de *conception* à priori.

Ainsi, au seuil du siècle, le fossé est creusé déjà suffisamment entre la conception artistique de la Renaissance et celle qui viendra par la suite.

Je ne puis m'empêcher de citer quelques lignes particulièrement lumineuses d'André Lhote sur cette question : « Renoir fut le seul à pouvoir prendre ses modèles sur la Renaissance ; il est le dernier de nos classiques. Tout nous manque pour imiter les Renaissants, et d'abord la sérénité, et la confiance qu'ils eurent en l'efficacité de leur génie. Démunis de tout ce qu'ils héritaient à 20 ans : lois générales de l'art, recettes d'atelier, matériaux, mécènes éclairés ; n'ayant comme références immédiates, dans la production de nos maîtres classiques du siècle dernier, que des tableaux craquelés, rissolés ou déteints, nous n'avons à compter que sur nos incertitudes. Nous sommes acculés par la plus retentissante et la plus ridicule des faillites, celle de l'Ecole des Beaux-Arts, à redevenir des primitifs et même des barbares, comme l'avaient prévu Cézanne, Gauguin et Van Gogh. Nous sommes donc doublement sommés de nous tourner vers notre moyen âge qui ressuscite chaque jour, auréolé d'une gloire de plus en plus éclatante. »

La fresque... Elle hante et fascine Lhote dès ses débuts. Nous verrons par quel chemin laborieux, mais droit, il allait l'atteindre. Mais revenons au cubisme, mais autant de cubismes qu'il y a eu de peintres qui l'ont pratiqué. Si les recherches d'un Braque, ou d'un Juan Gris coïncident à merveille avec celles de Picasso, le cubisme de Léger n'est pas celui de Lhote et celui de Lhote n'est pas celui de Delaunay : Apollinaire lui-même était fort mal à l'aise lorsqu'il fallait identifier et définir toutes ces tendances parfois opposées. Deux courants cependant se dessinent assez nettement dès le début. Un courant tendant de plus en plus vers l'abstraction pure, et un autre qui garde le contact avec la réalité. J'ai déjà insisté sur le côté mathématique du cubisme. Rien de plus naturel à une époque où les conceptions philosophiques et scientifiques étaient bousculées de fond en comble par les théories d'Einstein et de Bergson. Les peintres rêvent d'y faire allusion picturalement ; ils commencent à réfléchir sur la structure des choses, sur la quatrième dimension, sur les nombres et les rythmes qui régissent toute création artistique. D'où la résurrection du « Nombre d'Or », le Numéralisme de Severini, et les calculs savants de Juan Gris. La peinture, de ce fait, glisse insensiblement vers la cérébralité. L'inspiration devient dirigée, le lyrisme banni, expérimental ou trop contrôlé.

Cézanne l'annonçait déjà (mais il annonçait tant de choses !). La peinture aboutira à l'art abstrait, non figuratif, où les couleurs et les formes ne représentent plus rien. A l'époque héroïque du cubisme, cela s'appelait « l'Orphisme » selon le mot d'Apollinaire. L'aventure était tentante, et c'est R. Delaunay qui lui donna la vie et sa raison d'être, grâce à son don

génial de la couleur, de la couleur lumineuse et pure, amplification audacieuse des fresques romanes plutôt que de l'Impressionnisme ou du Cubisme. Les autres cubistes, par contre, professaient un ascétisme dogmatique de la couleur. A cet ascétisme de la parure correspondait un certain ascétisme des sujets. La pipe, la guitare, le paquet de tabac, le compotier, tel était le répertoire des formes. Ces objets étaient devenus, en quelque sorte, l'équivalent des sujets bibliques des anciens que l'on continuait cependant d'interroger. On méditait sur une guitare, comme on méditait autrefois sur un crâne. On méditait sur la structure des choses et sur la relativité de toute création terrestre. Les plus fanatiques allaient jusqu'à ajouter à leur tableau des objets réels, non peints, tels que les emballages d'un paquet de gris ou des morceaux de journaux, des ornements imprimés, pour ne pas imiter ce qui existait déjà. L'absolu, ou soi-disant, s'insurgeait contre les reflets du monde ambiant.

À ce monde restreint, à ce monde moulé dans les cadres rigides d'une théorie purement cérébrale, André Lhote, avec son souriant optimisme, a toujours opposé l'amour de la vie, de tout ce qui existe pour le plaisir du cœur et de l'esprit.

À l'époque héroïque du cubisme militant, lorsque ces chercheurs venus d'un peu partout se réunirent au « Salon de la Section d'Or », notre peintre ne voulut jamais renoncer ni à l'homme, ni au paysage, ni aux objets non encore catalogués par ses camarades de combat.

Cette démarche si particulière, si agressive, lui valait à l'époque d'être, ainsi que Roger de la Fresnaye, tenu un peu en suspicion par les plus intolérants des théoriciens du cubisme. On voit aujourd'hui que ces deux peintres étaient parmi les plus profonds et les plus doués.

Bien qu'il expose et continue d'exposer avec les cubistes au Salon de la Section d'Or – puis au Salon de la rue Tronchet ou au célèbre Salon des Indépendants – ceux-ci cependant ont peine à lui pardonner son indépendance et surtout l'article jugé trop élogieux de Jacques Rivière qui proposait André Lhote comme le mieux inspiré des cubistes.² Déjà à propos de son exposition particulière en 1910 à la Galerie Druet, notre peintre avait bénéficié d'une préface de Charles Morice, l'ami de Verlaine et de Gauguin. Ses autres protecteurs se nommaient André Gide, Marius et Ary Leblond, Maurice Denis et le substitut légendaire Joseph Granié, premier commentateur du cubisme. Pour punir leur confrère de ses succès, les théoriciens agissants du cubisme, Gleizes et Metzinger l'exclurent de leur livre. Jacques Villon et Roger de la Fresnaye partagèrent cette disgrâce, pour des raisons équivalentes. On

² Voici en quels termes se terminait l'article de Jacques Rivière « Sur les tendances actuelles de la peinture (1911) » : « Enfin, je mettrai à part André Lhote dont les œuvres récentes me paraissent marquer avec une simplicité admirable l'avènement décisif de la peinture nouvelle. »

remarquera que ce sont là les plus humains, les plus « Français » des cubistes, comme dira plus tard André Lhote.

Mais que disait-il en substance, cet article de Jacques Rivière ? « Cette première exposition d'un jeune artiste d'abord inquiète. Tant d'œuvres, et si diverses, n'indiquent-elles pas qu'à leur auteur manque cette préoccupation obstinée qui fait le génie ? N'y a-t-il pas là trop d'application à ne pas se répéter, un effort trop habile pour atteindre la richesse par la différence ?

« Méfiance légitime mais qui ne survit pas à un examen tant soit peu attentif ; ce n'est pas ici la diversité calculée, entreprise d'un artiste qui s'emploierait à distribuer entre ses toiles une parcimonieuse originalité. C'est au contraire celle de quelqu'un que la continuité même de sa recherche oblige sans cesse à *tout remettre en question*.³

« Sa volonté est si bien fixée, son propos est si net que jamais il ne se persuade d'avoir touché son objet et qu'à chaque instant il découvre toute une nouvelle manière qui l'en va approcher davantage. Son abondance ne déconcerte plus si l'on comprend qu'elle est la poursuite sans découragement d'un idéal qui, – toujours se raffinant – à mesure qu'il est de plus près assailli, se fait plus inaccessible. La disparité de ces styles, l'imprévu de tout ce qu'il invente, viennent de la monotonie même de son intention, et, si l'on peut dire, de son entêtement. »

Mais que cherche Lhote ? Il a hérité de Cézanne l'amour de la construction. Rien ne l'émeut autant que l'agencement des objets, rien ne lui semble plus beau à représenter que la façon dont les choses sont faites, que la répartition de leurs plans, que les visages différents et joints qu'elles offrent à la venue innombrable de l'air.

Sa diversité... son abondance... Voilà, donc, ce qui rebutait le plus les cubistes orthodoxes et les commentateurs attirés de cette école. Il est vrai que le but poursuivi par notre peintre est complexe : il s'agissait pour lui de concilier ces éléments ennemis : le clair obscur et la couleur. Il est difficile pour un peintre de 20 ans de mener ensemble la recherche des formes et celle des teintes plus ou moins saturées. Par honnêteté technique, André Lhote se vit à cette époque dans la nécessité d'abandonner momentanément la couleur vitrail. Toutefois, la gamme grise des cubistes lui paraissait trop froide, trop abstraite. Sa couleur, quoique rabattue, demeura chaude et contrastée. De même, dans ses constructions rectilignes, s'affirma doucement la survivance de la courbe, cette courbe inimitable de Lhote qui est grâce et souplesse.

³ C'est moi qui souligne (Note de l'auteur).

Elle s'enroule à l'intérieur des corps nus, longe les arbres et les feuillages pour se ramifier et s'épanouir librement dans le ciel ; elle essaime des volutes de nuages qui, telles les vrilles de la vigne céleste, après une longue journée ensoleillée rendent témoignage de l'ivresse du peintre. Et la couleur de Lhote est réelle, elle est « vécue ». Ce n'est pas cette couleur abstraite qui se fait sur la palette en dehors de tout contact avec la réalité et que l'on ne retrouve que sur les affiches, les automobiles ou les matières plastiques – produits mécaniques de l'homme. La couleur de Lhote est la couleur qu'il cueille « sur le motif », parmi les objets, à l'heure où encore pris dans la gangue du réel, ils évoquent le mieux l'absolu pictural. Cette transmutation a lieu lorsqu'il y a communion entre la nature – qui est toujours inhumaine, ne l'oublions pas – et l'homme qui la féconde au gré de sa joie ou de sa tristesse. C'est le rare et fragile instant où pactisent deux mondes ennemis ; il faut savoir le saisir sans tarder. Lorsque sont ainsi cueillis « à chaud » les éléments plastiques les plus expressifs et les couleurs les plus convaincantes, il n'y a plus qu'à les faire entrer dans le cadre des compositions monumentales. Les artisans anonymes des fresques romanes ne procédaient pas autrement. L'essentiel, c'est-à-dire l'humain, y est toujours présent, mais il est ordonné et corrigé selon les raisons de l'esprit. La véritable grandeur de Lhote demeure là, car aujourd'hui, comme à 20 ans, il est resté fidèle à la plus humaine des méthodes de travail. Il peut osciller entre la raison et les sens, pousser des pointes alternatives vers l'abstrait et le concret, ou vers le clair obscur et la couleur (dont il est en train, d'ailleurs, de réaliser la difficile synthèse par le miracle du dessin intérieur qui calligraphie les tracés lumineux) ; sa ligne de conduite est la même. Pas de sautes brusques. Pas de contradictions. Le rythme calme et normal d'une respiration.

Il n'y a pas de peinture en dehors du réel transfiguré par l'imagination.

Bien sûr, il y a eu, de tout temps, un art décoratif ainsi qu'un art expérimental, mais qu'on les appelle par leur nom.

Transposer le réel, trouver pour toute chose une écriture, un *signe* nouveau correspondant à la vision générale de l'époque et au style de sa vie ; voilà donc la tâche écrasante, la tâche surhumaine, la tâche essentielle impartie aux véritables novateurs, que l'on nomme communément génies.

Picasso a raison, lorsque paraphrasant par endroits Oscar Wilde (le fameux passage sur les brouillards de la Tamise qui furent révélés par Turner et Constable) il dit : « La nature est une chose, la peinture en est une autre. La peinture est un équivalent de la nature. L'image que nous avons de la nature, c'est aux peintres que nous la devons. Nous ne la percevons que

par eux. On s'en tient d'ordinaire à la reproduction qu'en donnent les classiques, les peintres du XVII^e, Poussin. L'image qu'ils donnent est acceptée comme étant la véritable nature parce que leur syntaxe est bien établie. Mais nous n'avons aucune preuve que cette image de la couleur soit plus vraie que d'autres images faites à d'autres époques. À vrai dire, il ne s'agit que de signes. On a convenu que tel signe représente un arbre, tel autre, une maison, un homme, une femme ; tout comme dans le langage, le mot "homme" évoque dans notre esprit l'image d'un homme, le mot maison, une maison, et cela dans toutes les langues bien que, dans chaque langue, le mot varie. C'est une convention établie, on communique par l'usage de ces signes... »

Mais Lhote a-t-il jamais fait et dit autre chose ?

Cézanne a percé les secrets de l'espace construit, perdus depuis les classiques ; il a retrouvé aussi la véritable lumière picturale. Toutefois, lorsqu'il veut les accorder dans un même tableau, le nu ou la nature-morte se dissolvent dans le paysage ; l'atmosphère ronge le signe pur.

La diversité plastique du tableau classique lui échappe en partie et cette unité dans la variété que traduisaient avec une inimitable aisance et Poussin et les primitifs, quoique sur un autre plan, et même Seurat dans sa « Grande Jatte ».

Cézanne est monumental par l'architecture interne de ses compositions, par l'évidence de ses tracés constructifs, mais il semble aux yeux du moderne qu'il ne l'est pas assez par la forme même des objets. Son dessin sensible pâlit à côté du dessin synthétique des décorateurs français du XII^e et du XIII^e siècle. C'est parce que sa transposition est plus colorée que plastique, c'est parce que lié par son « motif », il est encore entravé par la vision directe, à laquelle il n'ose pas renoncer. Seuls les tableaux et les aquarelles des dernières années de sa vie préfigurant l'orphisme triomphant, indique la voie de la libération où s'engagera la génération suivante.

C'est à l'élaboration lente et patiente d'un langage universel, qui permettra de nouveau de recréer le monde dans toute sa richesse et toute sa variété que s'attaque André Lhote. Nul sujet ne l'effraie. Au contraire ; plus il est complexe, plus il est difficile à résoudre, mieux cela vaut. Que ce soient les scènes de famille (« Convalescence » 1913, « La Brodeuse » 1913, « Vacances » 1922, « Les amies » 1925), les vues de port et les plages, les marins et les filles (« Escales » 1913, « Courtisanes » 1924, « La Plage » 1925, « Gipsy's Bar » 1925, « Le Marin à l'accordéon »), les scènes mythologiques modernisées (« Le jugement de Pâris » 1913, « Lédà »), la vie et les foules modernes (« 14 juillet », « Foot-Ball » 1925, « Sur le Pont d'Avignon » 1923), les grands paysages composés, les sujets galants ou les compositions

familiales, tout lui est bon pour s'exercer et pour suivre méthodiquement la capture de ce sésame, le style. Parallèlement à ses propres recherches picturales, Lhote poursuit l'étude des anciens. Tel Cuvier, analysant ossement par ossement les espèces disparues, il découvre les uns après les autres, quelques-uns des secrets de leur art perdus depuis des siècles.

C'est ainsi qu'il a constaté qu'il n'est pas de véritable tableau sans composition et pas de composition sans une organisation rythmique des éléments plastiques. Ce rythme essentiel sera obtenu à la fois par les rapports des dimensions et par le mouvement qui reliera des formes réparties autour du centre de la toile, véritable nombril d'un nouvel être plastique.

Nous avons connu André Lhote baroque, puis cubiste. C'est dorénavant un André Lhote dynamique et sensible qui leur succédera. Son arabesque a été travaillée en profondeur ; moulée sur la courbe des arbres et du vent, elle arrondit et assouplit encore davantage tout ce qui se trouve sous la voûte céleste. L'obsession du rythme circulaire l'amène finalement à ce plain-chant balancé des fresques romanes des XI^e et XII^e siècles français, celles de Tavant, de Saint-Savin auxquelles s'était spontanément accordée sa jeune sensibilité, dès ses débuts.

Extraordinaire tour de force que de faire entrer dans une même vision et la science des tonalités complémentaires et le rythme du dessin ! de mener à la fois l'étude du dessin synthétique de la composition et des valeurs colorées ! Cette démarche n'est-elle pas la plus classique de toutes ? André Lhote se dirigeant à grands pas vers le bas Moyen-Age continue à être classique, il est peut-être le seul classique de nos jours sachant rester dans la tradition, tout en étant le plus moderne utilisateur et manieur de sensations. Il est et demeurera le véritable régulateur, l'ordonnateur toujours vigilant de toutes nos féeries modernes. Gardien de la tradition, conservateur des valeurs purement françaises et novateur sur toute la ligne.

Trente-cinq ans ont passé... Années d'épreuves, de luttes et de labeur.

Aujourd'hui, l'effort d'André Lhote est couronné enfin d'une réussite sans égale. N'a-t-il pas, par surcroît, formé ou inspiré toute une pléiade de jeunes talents auxquels il a fait découvrir « l'humain à travers le décoratif » et qui rayonnent dans son sillage ? Sa façon de voir n'est-elle pas adoptée par les meilleurs éléments justement de cette jeunesse française qui porte en elle tous les espoirs de ces « lendemains qui chantent »?⁴ Qu'importent les coteries caduques et leurs récriminations hypocrites au nom d'une tradition qui insulte leur routine ?

⁴ Encore faut-il distinguer, dans la horde des jeunes peintres, ceux qui ont suivi et compris son enseignement de ceux qui ne voient dans son œuvre que prétexte à un décalque facile et superficiel. André Lhote est le premier à se plaindre de cet encombrement.

Sa dernière exposition d'aquarelles et de gouaches à la galerie Marcel Guiot a consacré d'une façon quasi définitive son triomphe. Avec ses esquisses explosives, ses peintures et ses gouaches de petit format, mais qui sont des grandes compositions comprimées et qui ne demandent que l'occasion de se répandre sur les murs, elle a paru à tous ceux qui suivent attentivement cet infatigable chercheur comme une espèce de synthèse qui parachève magistralement tous ses efforts et tous ses travaux entrepris depuis ses vingt ans, mais aussi comme un vrai prélude à une création beaucoup plus épanouie, sur les vastes surfaces qu'il s'est refusé durant la guerre.

Ses compositions monumentales, quoique d'un petit format, nous permettent de pénétrer dans un univers estival et dionysiaque, dans un univers sensuel et embrasé où tout s'enroule comme sous l'effet d'une danse, où tout s'enchaîne sans heurts et sans fissures et où, des bleus aux rouges et des jaunes aux verts, surgissent des corps, des arbres et des nuages qui éclatent ou meurent lentement calcinés dans les lointains mauves.

Actuellement, il est assez fort pour concilier les antinomies de la peinture. Son idéal, d'après sa définition est de « calligraphier le clair-obscur ». Cela consiste à mettre la ligne serpentine chère à son adolescence – la grande ligne Saint-Savinienne des décorateurs romans avec les enroulements et les gerbes rythmés qu'elle comporte, au service des contrastes lumineux. Pour éviter de tomber dans le réalisme et la vulgarité, son clair-obscur sera sans clair et sans obscur véritables : la couleur seule donnera l'équivalent des contrastes des valeurs. Le bleu clair, par exemple, exprimera le sombre. Et l'orange *de même valeur*, la clarté solaire, comme l'avait prêché dans le désert d'Arles, le génial Van Gogh.

Cette conception de clair-obscur minima consolidé par l'arabesque, délivre le peintre du souci millénaire et périmé de traduire les objets par leur découpage extérieur, par leurs contours anatomiques. En réalité, le clair-obscur est un phénomène qui se passe *autant à l'intérieur des objets que sur leurs bords*. La ligne qui en souligne les limites passera donc du contour réel à ces contours intérieurs suscités par les tracés éclatants de l'éclairage. C'est là une invention prestigieuse qui éblouit les jeunes peintres sinon encore les critiques d'art ; un enrichissement du dessin, un procédé de connaissance et un motif d'émoi enfin nouveau dont on mesurera bientôt l'énorme importance.

Mais, dira le lecteur inquiet : pourquoi Saint-Savin comme référence plutôt que le copte, le précolombien, l'égyptien, l'océanien, le chinois ou l'étrusque ?

Tout simplement, parce que cet art est le plus près de notre sensibilité et que nous y découvrons avec ravissement et reconnaissance quelques-uns des modes d'expression qui

nous sont imposés par les événements. Parce que les deux époques ont une parenté certaine. André Lhote l'explique lui-même très bien ⁵ :

« Qui nierait que la guerre n'est pas finie, que les dangers symbolisés par l'ogre boche sont loin d'être dissipés, bref que ce n'est pas sur un volcan que nous essayons timidement de danser, mais sur plusieurs ? A une situation aussi instable, qui exige de nous des décisions promptes, une prise de possession rapide de tous les motifs de joie qui nous sont proposés... correspond un art synthétique, cursif, elliptique, résumant en explosions irrésistibles les spectacles les plus complexes.

.....

« Les décorateurs romans pratiquèrent un art complet, magistral, où l'imitation des objets n'a point de part, où la fourmillante réalité se résume en quelques éléments spirituels, d'où la pesanteur et l'ombre, ces symboles du péché, sont exclus, où le mouvement est roi, où n'éclatent que la lumière et la couleur rédemptrices.

« La couleur est espérance, la ligne est acte d'amour, qui jaillit comme le volubilis, comme lui ne s'appuie sur le solide que pour mieux s'élever et pour offrir le plus près du ciel ses volutes et ses calices ingénieux.

.....

« Qu'elles soient rigoureusement combinées dans la cage étroite d'un cul de four ou qu'elles se développent en toute liberté sur une voûte en berceau, leurs compositions sont agencées comme des machines parfaites, animées d'un mouvement perpétuel. Microcosme impeccable, le monde fermé réalisé par ces compositions, semble soumis aux lois mêmes de la gravitation universelle. Comme ces astres tourbillonnants que peignit Van Gogh à la fin de sa vie et dont l'intensité lumineuse se mesure à la quantité des cernes qui les entourent – et ils sont reliés par des arabesques qui se rencontrent et s'ajustent en spirales étranges – les genoux, le ventre, les coudes du Dieu et des saints romans, qu'ils soient peints ou sculptés, sont autant de centres d'où partent des cercles qui tout à coup lancent des branches qui deviennent les plis convergents d'étoffes rythmiquement collées au corps. Et ce corps, comme soulevé par des moteurs dispersés, ne tient pas au sol, mais danse sur le mur ainsi spiritualisé.

« Tout cela, en France, ne se fait pas scolairement et craintivement à l'ombre des formules carolingiennes ou latino-byzantines, mais dans une grande liberté et dans

⁵ "Le Louvre au défi" - "Arts" (Note de l'auteur).

l'allégresse, on croirait d'une improvisation, retardée le plus possible par des exercices et méditations préalables.

« Que manque-t-il à cet art pour devenir exemplaire ? Rien, ni le sérieux, ni le plaisant, ni la règle, ni la fantaisie, ni le sens de l'universel, ni le goût du familier... »

Je ne pouvais mieux terminer cette brève étude sur les recherches d'André Lhote qu'en le citant. Ces phrases sur Saint-Savin sont leur meilleure défense et illustration. Elles me permettent de mettre en beauté le mot « fin » au bas de cette page. On ne quitte qu'à regret une œuvre qui vit, se développe encore et montre que le peintre est en pleine possession de moyens qui n'ont pas fini de nous surprendre.

JAKOVSKY Anatole, *La jeune peinture française contemporaine*, cat.expo., Tours,

Nouvelles Galeries, 9 - 17 mai 1947, Tours, La Vie des Arts éd., 1947, 11 p.

Au lendemain de la Seconde guerre mondiale, la société est à reconstruire tant dans les faits que dans les idées. Anatole Jakovsky, grâce à cette préface à un catalogue d'exposition, appelle à un renouveau pictural : l'art abstrait ne peut en effet être poursuivi.

Certes, il y a encore des gens à s'étonner qu'au sortir de ce long tunnel, de ces noires années, de ces années nues, trempées de boue, de larmes et de sang, la France et plus particulièrement Paris, n'ait pas donné une digne image de sa Délivrance. Quelque chose de grandiose sans doute, comme cette fameuse Liberté – sein nu et drapeau tricolore – sur la barricade de Delacroix.

Ils y voient un signe infaillible de sa décadence artistique actuelle. Il n'y a plus de renouveau, disent-ils chagrins ; même pas un nouvel « Isme ». Au fait que fait donc sa jeunesse?

Ah ! que ne sont-ils allés visiter quelques expositions surgies, tel un feu d'artifice, au lendemain de la Libération ! Ils auraient constaté justement que toute une nouvelle équipe de jeunes talents s'est imposée aussitôt à l'attention du public.

Elle s'est imposée surtout par son dynamisme : par la belle violence du rythme, par la couleur pure et saine qui clamait sa joie de vivre, par l'incandescence des formes, par la lumière très intense qui jaillissait de toutes parts.

Tous, ils chantaient l'espérance, et cela même pendant l'occupation, malgré les multiples verboten de la presse nazifiée, prêchant, comme partout ailleurs, le retour aux traditions périmées. Évidemment, car s'inspirant de leurs aînés, de Picasso ou de Matisse, les prolongeant chacun à sa façon, ce sont eux, ces quelques jeunes peintres jusqu'alors inconnus, qui ont continué ainsi la tradition et par-là même la France. **La tradition vivante et non la lettre morte.**

Qu'importe s'ils s'éloignaient parfois de la réalité, entraînés comme malgré eux, et par la ligne mélodieuse, et par le contraste de plus en plus puissant des couleurs ? Qu'importe s'ils s'occupaient davantage de la forme du tableau que de son contenu, s'ils étudiaient plus attentivement les moyens d'expression que ce qui est à exprimer ?

Qu'importe, vraiment, puisque c'est le destin de l'homme et du monde qui le voulait ainsi. Il y avait donc des raisons pour cela.

Au temps de Delacroix, on pouvait bien échanger quelques balles dans la rue et renverser un régime, la réalité ne changeait guère pour cela. Tout juste si l'on remplaçait sur un guéridon

un bibelot devenu démodé. Les avions ne vrombissaient pas encore dans le ciel... Non, nous vivons une époque autrement décisive.

Certains, les meilleurs d'entre eux, savaient et savent fort bien que la génération précédente (les abstraits y compris) en libérant les forces naturelles du tableau, faisait exactement ce qu'a fait l'industrie moderne changeant brusquement le visage de la terre. C'est à eux de la rendre habitable maintenant. Y sont-ils parvenus ? De grâce, pas encore... Mais cela viendra. Parce qu'il ne s'agit plus de petites révolutions d'atelier. Il s'agit ni plus ni moins que de l'avènement imminent, de cette **Nouvelle Réalité** plastique où tout, l'homme, le paysage, la machine et l'objet reprendront leurs places respectives, où la peinture ne sera plus.

« Quand tout le monde s'embrunit, lumière brille où elle séjourne », chanta déjà l'un des plus anciens trouvères connus, ce jongleur de Gascogne qui composa entre 1136 et 1145 environ et dont on ne connaît que le sobriquet Cercamon, c'est-à-dire « Court-le-Monde ». Son visage et son corps inscrits en lettrine d'un manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale ne nous apprennent pas grand'chose non plus. C'est que l'homme naissait à peine ; à peine s'il se distinguait de son prochain. Son effigie n'était, somme toute, que le symbole de son métier. Or, cette poésie merveilleuse, née comme lui dans le Midi de la France, ne connaissait point de frontières : de château en château, de bourgade en bourgade, de pays en pays, elle a vite fait le tour du monde roman. Et la France envahissait poétiquement l'Europe, comme l'écrira si bien et si justement Aragon.

C'est qu'aujourd'hui, comme dans ces temps lointains, au nouveau partage de l'Histoire, la France conquiert une fois de plus, plastiquement cette fois, et pas seulement l'Europe, mais le monde entier.

Quoi d'étonnant alors si ces peintres, au lieu de se pencher toujours sur le même paysage familier, frappé peut-être déjà d'interdit, ne peignent que ces forces déchaînées, prêtes à le transformer. Leur reprochera-t-on à ces Cercamon 1947, d'avoir chaussé les bottes de sept lieues et de peindre à l'échelle du démesuré?

Le chant de la lumière qui s'éleva vers la fin du siècle dernier partout sur les berges de la Seine, de Bougival à Poissy, n'est pas encore éteint. Un monde y a péri calciné. Un autre est en train de naître. S'il se détourne obstinément du miroir, c'est quand même quelque chose. C'est déjà quelque chose s'il apporte un peu de vraie et pure beauté à cette époque de transition et toute de contradictions : grave et frivole, exaltante et injuste, cruelle et heureuse, riche et démunie de tout, raffinée et barbare. Eh ! oui, si belle et si laide ! ...

Je souhaite beaucoup de soleil à la bonne ville de Tours, surtout pendant cette semaine. Ces tableaux-là, il faut les voir dans leur élément.

JAKOVSKY Anatole, *La peinture naïve*, Paris, Jacques Damase éd., 1949, 90 p.

Constitué de courtes monographies, ce texte constitue le prologue de l'ouvrage. Anatole Jakovsky se pose en tant qu'historiographe et tente de commenter l'apparition et les manifestations de la peinture naïve en France.

Jamais, depuis la chute de l'Absolutisme et la fameuse, bien qu'oubliée, supercherie des « Chants d'Ossian », on n'a recherché aussi avidement à se retremper dans ce bain de Jouvence qu'est la poésie pure et directe des premiers âges de l'homme. Et si ce n'est pas toujours la pureté du sentiment que l'on y chercha, du moins c'est celle de la forme ; celle de l'écriture au pis-aller.

La vogue et l'intérêt subit pour les dessins d'enfants, l'art nègre, les arts primitifs, archaïques ou populaires, ainsi que pour l'art à *l'état brut* ne s'expliquent pas autrement. Toutes les époques de transition et de rénovation s'abreuvent, sinon tendent à s'abreuver, à cette source vive et féconde qu'est la poésie populaire. Or, la peinture naïve en est une. On dirait même que chaque fois lorsque le monde change de mains et, par conséquent, la vie de miroir, on veut que ce miroir soit absolument pur : qu'aucun style, qu'aucune convention du proche passé ne le marque, ne l'entache. Aussi la peinture naïve pourrait, à la rigueur, en être un.

C'est pourquoi j'ai accepté, une fois de plus, de mettre un peu plus de clarté dans le problème naïf, s'il y a toutefois problème naïf. Certes, il est bien difficile de l'aborder ici dans toute sa complexité, vu la confusion voulue ou l'ignorance pure et simple qui règne dans ce domaine. Les appellations génériques, créées pour désigner les peintres qui pratiquent ce genre de peinture tels que les « Naïfs », les « Instinctifs », les « Néo-Primitifs », les « Peintres du Cœur-Sacré », les « Peintres du Dimanche », ou pis encore, les « Maîtres populaires de la Réalité », ne manquent évidemment pas, mais elles ne sont faites, hélas !, que pour l'embrouiller davantage. Mais il apparaît de plus en plus clairement que toutes ces « appellations contrôlées » ne tiennent plus et que tous ces échafaudages soigneusement élaborés de concert par les marchands et quelques journalistes complaisants d'entre-deux-guerres s'effritent et, petit à petit, s'écroulent. Il apparaît donc, d'ores et déjà, qu'il y a bien plus de naïfs que l'on ne pense généralement et qu'il n'y a pas plus de « maîtres » que d'élus du « Cœur Sacré ». Ils le sont tous. Plus ou moins. Leur venue et leur œuvre dans tous les cas, n'ont rien de providentiel. Pourquoi alors cette idolâtrie de certains ? Pourquoi vouloir

canoniser deux ou trois noms seulement ? Pourquoi ? Pourquoi ? Ah ! cette vaine aristocratie des naïfs... Si obstinée, si stupide.

Eh ! oui, il y a bien plus de naïfs que l'on n'en recense officiellement et les tableaux les plus réussis ne sont pas toujours ceux qui portent une signature célèbre. Il y en a beaucoup, d'ailleurs, qui ne sont pas signés du tout. Cela n'enlève en rien, bien sûr, ni à leur valeur, ni à leur intérêt, et l'un des buts de cette publication est justement de prouver, qu'en ce domaine, il n'y a à proprement parler ni d'école, ni de maîtres et que l'art naïf ne s'est pas limité aux quelques vedettes spectaculaires qui, toujours les mêmes, passent invariablement d'une cimaise à l'autre et font l'objet de lucratives spéculations. Il s'agit donc aussi d'une justice. Il s'agit pour une fois de donner la parole à tous, à tous ceux qui ont quelque chose à dire et qui le disent bien.

Loin de moi l'idée, cependant, de paraphraser le grand et ténébreux Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, en disant que la peinture doit être faite par tous, non par un...

Non ! Mais que l'on rende enfin aux autodidactes et, le cas échéant, à tous les naïfs leur petite place bien personnelle, cette place bien attachante qui leur est due et qui est à la grande peinture ce que la romance est à la symphonie. Soyons avant tout équitables. Ne dupons pas le lecteur et le public. Assignons aux peintres naïfs la place qu'ils méritent dans un domaine qui n'est pas celui de la haute peinture, mais bien de l'imagerie plutôt qu'autre chose. Et encore !

Nous verrons un peu plus loin qu'un imagier diffère sensiblement d'un peintre du dimanche. En attendant, de grâce ! ne déplaçons pas le problème, ne le compliquons pas surtout. Il est vrai que personne, du moins parmi les défenseurs sérieux de la peinture naïve, n'a jamais prétendu qu'il s'agissait là de quelque chose de génial ou de très grand. L'intérêt de cette peinture est ailleurs et c'est tout. Puis, comme le disait Léon-Paul Fargue à propos de *La Chanson de Paris* : « chansons à boire, chansons d'enfants, chansons de travail, chansons de bord, chansons de route, il faut les aimer toutes et désirer qu'il en sorte de nouvelles, car elles renseignent exactement sur ce qui est, elles sont la révolte fraternelle des hommes contre la nostalgie de vivre et, seules de toutes les expressions populaires, elles ne cherchent jamais midi à quatorze heures. ». Or, la peinture naïve ne cherche pas midi à quatorze heures, elle non plus. C'est de la peinture la plus directe, la plus sincère et la moins entravée de conventions.

Qu'il s'agisse, en effet, de cette fée trouble que fut Séraphine qui broda d'immenses bouquets flamboyants et imaginaires où se métamorphose sa propre chair endolorie et inassouvie ; de O' Brady dont les fêtes passées et les 14 juillet rêvés s'alternent avec des

images idylliques d'une vie à la fois fantastique et précise ; de Rimbert qui chante nostalgiquement le couchant, que dis-je ! tous les couchants du sixième arrondissement de Paris, où expire toute une province d'antan ; de Jules Lefranc qui lui, par contre, érige un univers de cristal où tout est fraîchement passé au ripolin et clame sa joie de vivre ; de Déchelette qui introduit la savoureuse et cocasse verve populaire, sinon l'anecdote dans tous ses sujets ; de Fous qui, seul jusqu'à présent, à su recréer l'atmosphère des « Puces » de Paris, avec leur bric-à-brac innommable et une humanité si particulière de la zone ; de F. Weil laissant jaillir ses somptueuses et pures couleurs comme des vins des grands crus, ou bien de Vandersteen changeant ces mêmes couleurs en musique ; de Lucas, enfin, et de P.-E. Pajot, anciens marins tous les deux, sachant narrer mieux que quiconque, et le plus méticuleusement surtout, et les choses de la mer, et la vie nomade de ses servants, - ce sont là, et j'en passe, des peintres autodidactes, des peintres naïfs authentiques qui toutes et tous savent rendre sensibles quelques-unes des visions qui leur tiennent le plus au cœur.

Qu'importe alors si la perspective est quelquefois faussée et si la couleur n'est pas toujours nuancée et sûre ! Qu'importe, qu'importe leur ignorance ! Leurs œuvres sont vraiment visitées par l'inspiration et l'amour, donc que l'on perd si souvent lorsqu'on commence à apprendre à peindre...

Que de peintres à la vision ingénue et primesautière n'ont-ils pas fini par peindre des croûtes, dès qu'ils ont commencé par s'initier aux techniques savantes ? La grâce se perd. L'ingénuité s'en va. Cet art cesse, cet art cessera inmanquablement d'avoir sa raison d'être dès l'instant même où l'artiste commencera à fabriquer des tableaux en série, sans tenir compte de son instinct primitif qui l'incitait à fixer spontanément telle ou telle de ses impressions sur une toile. La fraîcheur de la vision, tout comme la fraîcheur d'une âme est, hélas ! la plupart du temps, incompatible avec la « phynance ». Puis combien d'autres peintres encore, authentiquement naïfs, n'ont-ils pas échoué en route et n'ont-ils pas fini par perdre leurs qualités dès le jour où ils se sont fait connaître et ont décidé à exploiter sciemment leur naïveté ? C'est très net et on pourrait tracer dans leurs œuvres une ligne de démarcation, avant et après le passage des marchands. C'est presque aussi décisif, aussi flagrant que le fut pour les peintres classiques d'autrefois le séjour à Rome. Là aussi il y a une partie « avant » et une partie « après ».

Ainsi tous ces peintres glissant sur la pente facile du succès ne diffèrent plus en rien des milliers et des dizaines de milliers d'autres peintres qui peignent comme les autres peignent devant leur établi... Fini donc, l'âge heureux ! Finis les révélations, les éblouissements... Que reste-t-il, en fin de compte de leur peinture, de leur naïveté ? Rien ?... Si pourtant :

l'étiquette ! Oui, l'une des étiquettes déjà citées. Au choix. Et la cote, bien entendu, qu'elle comporte. Faut-il conclure, alors, que c'est encore l'anonymat qui est le meilleur garant de la sincérité des œuvres naïves ? Peut-être pas. Pas toujours, bien qu'un certain désintéressement soit vraiment nécessaire, je dirai même indispensable. Car c'est encore des œuvres conçues pour le seul plaisir de chanter – peintes exactement comme les oiseaux chantent – qui sont toujours les meilleures, les plus admirables. Allons, il y a du choix, heureusement. Somme toute, plus il y aura de peintres, plus il y aura de poésie ; plus il y aura de naïfs, plus nous aurons de romances. Et c'est d'autant mieux, n'est-ce pas ? C'est autant de gagné. Ils s'appelleront donc tous, sans exception, peintres naïfs ou peintres du dimanche, ce qui revient souvent au même. Et leur nom est légion.

La peinture naïve qui débuta sous l'Empire, fleurit sous le Restauration, le Second Empire et la Troisième République, n'a été appréciée qu'au début du vingtième siècle avec le Douanier Rousseau. La vogue commerciale des œuvres du Douanier marque un tournant décisif dans l'histoire de la peinture naïve. Mais avant ?

Jusqu'à cette époque-là les peintres naïfs sont des gens modestes, (aujourd'hui on connaît parmi les connus ou identifiés à peu près de toutes les professions : deux quincailliers, un marchand de vins, un buraliste, un paysan, un herboriste, deux concierges, deux bouchers, dont un hippophagique, un peintre en bâtiment, un marchand ambulant, un cordonnier, deux employés des postes, un comptable, une femme de ménage, un ancien terrassier, etc.) d'origine populaire qui peignent par goût, par amour de la peinture, et surtout sans arrière-pensée de profit ou de vanité. Les bourgeois sont assez rares parmi eux. Est-ce parce que le semblant de culture qu'ils possèdent empêche à cette naïveté de s'épanouir ? – Ou bien parce que leur mentalité tue le désintéressement et tout acte gratuit ? Est-ce par pudeur des sentiments ? Ou à cause du masque de respectabilité qu'on est obligé de porter ? On ne le saura sans doute jamais. Toujours est-il que, dans le temps, les petits-bourgeois faisant de la peinture semi-naïve étaient quand même un peu plus nombreux.

Où faut-il, alors, chercher les causes et les origines de cette passion relativement nouvelle ? S'agit-il d'ignorance ou d'impuissance ? Au fait, de quoi s'agit-il au juste ? Des deux.

La réalité, dans le domaine pictural, c'est la connaissance, c'est le savoir ; c'est ce long et séculaire apprentissage de l'espace, des êtres et des choses qui couronnent les époques révolues. Le réalisme dans l'art, c'est toujours de la beauté mûre. Or, le trait essentiel qui caractérise les naïfs, c'est précisément l'absence de ce savoir. Ils voient, mais ils sont incapables de fixer leurs visions d'après les règles de l'art pictural en vigueur. C'est alors

qu'ils enjolivent ou déforment et que le public a beau jeu de s'esclaffer, tout cela parce que la perspective n'est pas exacte, la couleur est trop crue et l'ensemble apparaît par trop fantasque, imprévu, irréel, insolite.

Là où ce manque de savoir se manifeste le plus, c'est certainement dans le dessin. Certains sont même obligés de se servir de photographies, de gravures d'almanachs et le plus souvent de cartes postales, comme d'un modèle, ou plutôt, en guise de modèle. Il ne faut pas croire cependant que ces documents sont faits pour les inspirer. Aucunement. La carte postale n'est pas une drogue qui ferait vivre l'imagination du naïf et fleurir le merveilleux. Le plus souvent, ce n'est qu'un simple instrument de travail, une simple charpente qui permet à ce merveilleux de prendre corps et de s'épanouir plus efficacement. Elle remplace tout simplement le dessin qui leur manque. LA carte postale fixe un certain émoi intérieur et sans laquelle il n'aurait peut-être rien fait. Elle agit sur le naïf à la façon des albums de coloriage des enfants. Eux non plus, devant une feuille blanche, n'auraient peut-être rien dessiné du tout. Avec cette différence seulement que les enfants ont un modèle de couleurs à côté qu'ils essayent de reproduire fidèlement, dans la mesure de leurs moyens, et les naïfs n'en ont guère. Le naïf transpose la carte, il crée d'après la carte postale, exactement comme les peintres réalistes créent devant un « motif ». Le peintre, le vrai peintre, possédant ses moyens à fond, peut le faire rentrer dans sa toile, tandis que le naïf reste toujours, du moins souvent, impuissant. Voilà, tout le secret est là...

Ce manque de savoir, dis-je, est aussi la raison majeure de la floraison des naïfs tout le long du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, et leur absence quasi complète au cours des siècles précédents.

En vérité, si avant la Révolution et l'abolition des corporations, quelqu'un montrait quelque aptitude picturale, il entrait d'emblée en apprentissage et au bout d'un certain temps d'études et de travail acharné, il était promu au rang de vrai peintre. Dès lors, c'était sa profession, sa raison d'être, sa position sociale. Il cessait d'être un naïf en puissance, il naissait à une autre vie, à un autre destin, sans rêves cette fois, sans refoulements, ni tourments.

Il a fallu l'avènement de l'époque bourgeoise, soi-disant libérale, pour que cette chance fût refusée à une certaine catégorie de talents. Les forts pouvaient encore se frayer un chemin dans le jardin des Muses et des galeries de tableaux, mais les humbles et les petits devaient trouver autre chose pour subsister. Il ne leur restait que quelques rares instants de loisir pour satisfaire cet impérieux besoin de créer et de se survivre. Pensez, s'il devait être

fort ce besoin, ce désir, puisqu'ils ont peint, peint et dessiné quand même, envers et contre tout !

Et l'ère des invasions dominicales commença...

On dit couramment que les naïfs tous les arbres sont verts, tous les cieux sont bleus et toutes les fleurs sont roses. On le dit parce qu'on en les regarde pas assez. Pas assez attentivement. On verrait autrement que le bleu d'une toile n'est pas exactement le même que celui de la toile à côté. On s'apercevrait, également, que ce n'est plus le même temps, ni le même sentiment qui l'a inspirée. Il y a un vert pour la verdure d'aujourd'hui et un autre vert pour la verdure de demain. Certes, ce bleu d'outremer ne varie pas d'un bout à l'autre de la toile, et pour cause : les naïfs ignorent les jeux de la lumière, de même que les artifices de l'atmosphère leur sont totalement inconnus. Mais ce bleu reste et restera, cependant, un bleu très précis, le bleu du jour qui les a ravis.

Il n'y a pas, et il n'y a jamais eu de peintres naïfs impressionnistes, c'est un fait. Cela s'explique assez facilement. Et tout d'abord parce qu'ils peignent comme les primitifs. Les primitifs, eux aussi, ne dessinaient que la forme spécifique des objets. Quoi d'étonnant alors que le ton local triomphe : que la perspective soit faite d'un échelonnement de plans plats et que les feuilles soient parfois plus grandes que l'arbre lui-même ! Car ce qui importe avant tout, c'est la prédominance émotionnelle, pour ne pas dire spirituelle, de tel ou tel élément et non sa position conventionnelle dans l'espace. Donc, le seigneur sera toujours plus grand que ses guerriers ou ses serfs travaillant dans les champs. Ses habits seront toujours plus beaux, plus rouges, plus éclatants... Inutile de spécifier que ce rouge va rimer avec le bleu du ciel et non avec ce qui se trouve dans le voisinage plus immédiat. La couleur en elle-même est souvent fort peu de chose pour un naïf. Elle se réduit dans la plupart des cas, au tube d'où elle sort et qu'il achète chez son marchand ; à un de ces tubes tout préparés qu'il ne mélange point, ou si rarement sur sa palette... De ce fait, elle peut-être remplacée par des grains de sable ou de la brique pilée pour faire aussi vrai que nature. Par n'importe quoi. (N'oublions tout de même pas que M. Utrillo, encore autodidacte dès ses débuts, – ajoutait déjà du plâtre dans ses couleurs de Montmartre et rêvait de lichens et de mousse... Déchelette lorsqu'il peint sur cuivre ou sur bois laisse ses matières apparentes, sans les recouvrir, exprès, du moment qu'il s'agit de la représentation du bois, du cuivre ou de l'or. Lefranc sculpte ses rochers en vrai sable et bâtit ses digues en vrai ciment. Jean-Jean compose ses marines avec des bouts de liège, des morceaux d'étoffe et de vrais coquillages.)

Lorsqu'on a parlé un jour devant L. Greffe, d'un de ses amis, peintre naïf également, en critiquant vivement ses couleurs, « Mais ce sont les mêmes, s'écria-t-il, que j'achète moi, et chez le même marchand ! »

Bref, ce ne sont donc pas les moyens techniques qui priment, mais ce qui est exprimé, ou plutôt ce qui est à exprimer.

Il existe un récit charmant (Courtelaine, Alphonse Allais, Tristan Derème ?) qui narre la vie banale d'un petit bourgeois de province de la fin du siècle dernier. Cet homme, craignant le froid, se mettait de l'ouate dans les oreilles ; des petits bouts d'ouate prosaïque et blanche tous les jours de la semaine, mais le dimanche, ah le dimanche ! il arborait de l'ouate rose... Or tout le problème naïf est là... Cette peinture de dimanche ne peut être que rose ! C'est-à-dire belle, belle à tout prix ! Belle et ensoleillée. Il n'y pleut jamais... Oui, roses sont les roses, roses sont les nuages, roses sont les arbres et les jardins, roses sont les maisons, roses sont les saisons... Rose, couleur de fête et de joie, rose, – comme sont le rouge et le vert, rose comme l'orange et le bleu... Rose est la vie...

Les arts populaires ont un style. Les naïfs n'en ont pas. Évidemment, chaque naïf a son écriture à lui, mais elle-même n'est pas très stable. Elle est sujette à des fluctuations, à des humeurs de sa vie d'homme. Un jour, il énumérera toutes les briques une par une, et puis, un autre, il balayera ce même mur d'un seul jet de sa couleur rouge foncé. Un jour il peindra un paysage, et un autre il voudra peindre un chat. Or, il ne sait pas comment on peint un chat. Vraiment pas ; pas plus qu'un ciel, d'ailleurs, ou les détails des arbres et des prés. Ce qui est plus sûr, c'est qu'il a une certaine image du chat dans ses yeux et que c'est cette image-là qu'il va essayer de réaliser avec ses pinceaux. Sera-t-elle équivalente, finalement, cette image, à celle qu'il nous donnera à voir ? Cela dépend, car c'est là où intervient cette fameuse maladresse manuelle. Néanmoins, le plus grand mérite des naïfs reste celui de leur conscience professionnelle, de leur honnêteté. Ils *achèvent* presque toujours leurs tableaux. Ils les poussent jusqu'au bout. A l'extrême limite de leurs moyens. Même au-delà parfois...

Les vers ou les commentaires détaillés que certains peintres naïfs ajoutent au verso de leur toile, mais c'est encore la continuation ou l'achèvement de leur tableau par d'autres moyens. Ils craignent toujours que tout ne soit pas encore dit, qu'il reste un trait à ajouter, une courte explication à donner. Parmi les exemples les plus caractéristiques et les plus émouvants, ce sont, évidemment les vers du Douanier qui accompagnent sa toile « Le Rêve » :

Yadwigha dans un beau rêve,

*S'étant endormie doucement
Entendant le son d'une musette
Dont jouait un charmeur bien pensant
Pendant que la lune reflète
Sur les fleuves, les arbres verdoyants,
Les fauves serpents prêtent l'oreille
Aux airs gais de l'instrument.
Ensuite ceux du « Philosophe », aujourd'hui disparu :
A l'instar du grand philosophe Diogène
Quoique ne vivant pas dans un tonneau
Je suis comme le Juif-errant sur la terre,
Ne craignant ni les bourrasques, ni l'eau,
Trottinant, tout en fumant ma vieille pipe,
Bravant avec fierté la foudre, le tonnerre
Pour gagner une somme modique
Malgré que la pluie mouille par terre
Je porte sur mon dos et sans réplique
L'annonce du journal indépendant « l'Éclair ».*

Des explications en prose, assez copieuses, dans le genre de celle-ci : « Le lion ayant faim se jette sur l'antilope, la dévore ; la panthère attend avec anxiété le moment où elle aussi pourra avoir sa part. Des oiseaux carnivores ont déchiqueté un morceau de chair de dessus le pauvre animal versant un pleur ! Soleil couchant » (titre pour le catalogue de Salon d'Automne 1905), sont également très fréquentes dans l'œuvre du Douanier. Même de nos jours, lorsque Émile Blondel offre à une petite communiant de ses amis un tableau, il l'agrément de d'un poème que voici :

*Oh ! Minoune, nom si doux
En ces premiers beaux jours
Que tu vois comme dans un Rêve
Te soit une Réalité pour toujours
Que de ton beau voile se lève
Toute une vie de bonté et de bonheur.
Vierge Marie bénis le chemin de l'enfant
Que Notre-Seigneur lui donne la douceur
Pour que ton passage sur terre soit l'enchantement*

De joie et d'un grand bonheur.

Un tableau plastiquement résolu peut se passer de titre. Il peut tout simplement s'appeler « composition », « nature-morte », ou « paysage ». Le tableau naïf, par contre, n'est pour ainsi dire jamais résolu. Il y a toujours un léger flottement entre ce que le peintre a vu, ou ce qu'il a cru voir, et ce qu'il a fait. Oui, ce qui différencie les plus sensiblement les arts populaires et les œuvres des naïfs, c'est leur absence du modèle idéal, du cliché. Le naïf part d'une sensation et non d'un précepte. Celui qui a quelque peu appris les rudiments du dessin sait, déjà, à l'avance, comment s'attaquer à un détail, puisqu'il l'a vu exécuter auparavant par un autre et cet autre lui a montré comment on procède dans ce cas-là. Le naïf n'en sait rien. Toute chose sera pour lui une perpétuelle découverte, un éternel recommencement. Il prospectera autant qu'il peindra. Il n'a aucun moyen de contrôle. Et c'est certainement lui qui est dans le vrai, car l'art ne s'apprend pas. On l'emprunte bien ou mal, puisque c'est toujours la vision d'autrui que l'on s'approprie si ce n'est sa forme, vide, bien entendu, qui déjà a servi d'autres féeries désormais éteintes. Il faut être très fort et très doué pour pouvoir échapper à ces séductions faciles. Sans cela tout devient rapidement simple... Chaque artisan anonyme qui décore une assiette, qui enlumine des cartes à jouer, qui moule un pot à tabac ou un vase à un modèle devant lui. Même les graveurs des planches d'imagerie d'antan avaient quelque point de repère. Ils savaient que le corps se fait d'une telle façon, que le visage est toujours mieux de face que de profil et que la fleur est faite ainsi et pas autrement, qu'elle a tant de pétales et pas un de plus. C'étaient toujours des modèles que leur transmettaient leurs ancêtres. Certes, ils ne les copiaient pas toujours à la lettre, cela se comprend, car il n'y a guère de choses immuables. Ils changeaient légèrement le dessin, ils déplaçaient de temps en temps le contour des couleurs, mais tout cela dans un cadre déjà existant. Nul doute, que parmi les créateurs de ces prototypes, ne se trouvaient des vrais naïfs. Allez les reconnaître seulement ! Parmi tant de choses semblables... Que l'on veuille ou non, on copiait énormément à l'époque de l'artisanat. Un portrait de Bonaparte, fait par un peintre célèbre, devenait rapidement une estampe méconnaissable et anonyme ; de Lille elle se transmettait à Chartres, de Chartres à Troyes, de Troyes à Orléans, et ainsi de suite. C'était donc le manque de moyens, l'insuffisance de moyens et la routine plutôt que l'ignorance complète. Pour tout dire, il ne s'agissait donc presque jamais de la vision première. Autre preuve : toutes les images de différents pays ont leur style particulier.

On peut reconnaître assez aisément, sans être un spécialiste pour cela, la perspective légèrement byzantine et la végétation bizarre singulièrement tourmentée des images russes, qui diffèrent d'images espagnoles, par exemple, où le coloris est brillant, rehaussé d'or et

d'argent et où les vermillons vifs et les rouges sang dominant. De même que les images allemandes, sombres, dures, trop appliquées, trop dessinées, disent aussitôt leur nom.

Comme pour les dessins d'enfants, il est très difficile de déterminer la nationalité d'un tableau naïf. L'enfance n'a pas encore de patrie – force m'est de répéter cette lapalissade. Dans le domaine naïf, il y a eu un Guiraud de Saint-Chinian, un Français, qui a peint comme des miniaturistes persans et un Géorgien Niko Pirozman qui a laissé des tableaux qui auraient pu être signés Dupont ou Durand. Est-ce qu'il y a des indices vraiment sûrs d'une nationalité bien déterminée chez P.-E. Pajot, celui qui a figolé ses marines et ses bateaux exactement comme l'aurait fait n'importe quel marin du monde ? Et qui ont, par-dessus le marché, un air vaguement japonais. Pour conclure, les naïfs n'ont pas de style, je l'ai déjà dit. Les naïfs n'imitent personne et c'est cela qui constitue le *fait* naïf. Le reste n'est que de la littérature, de la critique, ou de la poésie. De tout cela, un seul fait demeure patent, historique, sans doute, et on est obligé de l'admettre : fraîcheur et personnalité des naïfs. C'est tout et c'est assez, n'est-ce pas ? Ce n'est donc pas en conseillant de trouver un maître ou de passer par l'Académie des Beaux-Arts ou l'École libre d'un André Lhote, au pis aller, que l'on rendrait service aux naïfs. A nous non plus, d'ailleurs. Ce que l'époque veut, pour le moment, du moins, ce n'est guère un nouvel académisme, mais des yeux absolument neufs, des yeux vierges qui sauraient nommer – et bien entendu, pour la première fois – toutes les choses par leur nom. C'est d'eux qu'on attend cette *Nouvelle Réalité* qui saurait reprendre le contact réel et presque charnel avec l'homme et tout ce qui l'entoure.

C'est pourquoi laissons donc peindre les naïfs librement, tranquillement. Laissons-les exposer, si cela leur convient. Cela ne gênera personne. Admirons ou n'admirons pas, mais regardons-les avec la plus grande attention, si possible, et tirons cette double leçon, sans doute salutaire, celle qui se dégage toute seule de toutes leurs œuvres où bat enfin un cœur humain : pureté et probité – choses plutôt rares, sinon exceptionnelles aux jours que nous vivons.

Parmi tant d'autres expressions artistiques populaires disparues déjà, ou qui sont en train de disparaître sous nos yeux, il ne faut pas négliger, non plus, comme cela se fait d'habitude, hélas ! les « faiseurs » de bateaux ; et j'entends par là seulement tous ceux qui reproduisent les navires en miniature, mais aussi les peintres et les artisans d'occasion, des anciens marins pour la plupart, qui peignent les voiliers ou qui confectionnent ce que l'on appelle les demi-coques et les bateaux en bouteille. Surtout ces derniers chez qui la plupart de l'interprétation personnelle est bien plus grande et qui relèvent, de ce fait, du véritable art populaire. Cet art est né avec la marine à voile et il est mort avec elle.

Ses rares et derniers représentants sont ceux qui ont navigué au temps de leur jeunesse et fait au moins un tour du monde. Ils se sont initiés au maniement du pinceau et de la couleur sur le pont d'un voilier, et c'est ce voilier-là, de préférence, qu'ils représenteront fidèlement jusqu'à la fin de leur vie. Certes, ils pourront peindre d'autres bateaux, sur commande même, mais c'est toujours le premier qui sera le plus réussi, le plus sensible, le plus vivant. Un véritable portrait-souvenir. Il y a d'ailleurs plusieurs raisons à cela. C'est sur lui que l'artiste en question a appris les rudiments de l'écriture, ou plutôt le style de sa figuration, consistant en un éclairage conventionnel et une certaine schématisation sans omission cependant de tous les détails indispensables à la vie du navire, tels que les mâts, les vergues, les cordages, les poulies, les voiles. Et comme ce bateau-là, il le connaît par cœur, ayant fait tous les métiers, et même escaladé pieds nus les mâts couverts de glace aux abords du cercle arctique, quoi d'étonnant alors qu'il le fasse avec un peu plus d'amour ? Plusieurs d'entre eux ont affirmé qu'ils pouvaient le peindre les yeux fermés... Car le but, ne l'oublions pas, était de le contempler plus tard, la retraite venue, accroché à son mur. En attendant, c'est la famille qui en profitait en pensant à l'éternel absent. Au fond c'était sa seule présence, puisque les lettres mettaient des mois et des mois et on restait parfois des années sans nouvelles... Ce cas était bien plus fréquent qu'on ne le croit, lorsque le bateau transportant le courrier coulait corps et âmes. Évidemment, ceux qui étaient plus doués, plus habiles les exécutaient, ces bateaux, pour les autres. Il y en a eu certains, devenus spécialistes, qui ont fini par laisser derrière eux une assez grande quantité de ces tableaux. Cela remplaçait donc la photographie, en quelque sorte, bien que ce ne soit pas la photographie qui soit la cause directe de leur disparition progressive. Non, la photographie était absolument dépourvue de ce côté sentimental qui s'attachait, qui accompagnait, dans le sens musical, les images peintes. Exactement comme les premiers portraits photographiques ne portaient pas préjudice aux portraits-souvenirs peints et ornés de la marine ou de l'armée. Toujours est-il, qu'il y a encore à peine vingt ans, on ne pouvait pas trouver une maison de marin où il n'y avait pas au moins un bateau de ce genre. Aujourd'hui, ils sont passés, pour la plupart, chez les antiquaires et dans les musées. Or, comme on ne commence à collectionner une certaine catégorie d'objets qu'à la veille de leur disparition, lorsque les forces vives qui les produisent commencent à tarir, on comprend que les premiers collectionneurs de ces tableaux ont sonné, en quelque sorte, que l'on veuille ou non, le glas de cette marine à voile.

La représentation de ces bateaux ne changeait donc pas. Si peu. Ainsi les bateaux peints au début du XIX^e siècle diffèrent très peu de ces mêmes bateaux peints vers la Belle Époque. Seule la minutie diminue peut-être, au fur et à mesure que la navigation se

modernise, que les traversées deviennent moins longues et les loisirs, par conséquent, plus limités. Les heures de figlorage commencent à être comptées.

Cet art ne connaît d'ailleurs pas de frontières. Les bateaux peints par les Anglais ou les Américains ressemblent étonnamment à ces mêmes bateaux peints par les Français ou les Italiens. Et pour comble : la mer, toujours stylisée, a quelque chose des estampes japonaises ! Chez les latins aussi bien que chez les Anglo-Saxons...

Nous sommes donc en présence d'une stéréotypie, car le marin qui peint ses bateaux ne les improvise pas. Il ne les peint jamais d'après nature. Il les fait à bord, ou chez lui. Au départ, il n'a qu'une seule image mentale d'un bâtiment qu'il s'agit de réaliser en travaillant. Et il l'exécute selon les règles apprises et un savoir-faire spécial transmis de génération en génération. Il n'a, non plus, rien d'un naïf terrien auquel on le compare le plus souvent. Il s'apparente plutôt aux imagiers d'autrefois qui avaient, eux aussi, et les canons, et les modèles à reproduire. Seule la mer change un peu, tantôt calme et ensoleillé, tantôt sombre et houleuse. La mer et les nuages... Là, il donne, enfin, libre cours à son inspiration.

Souvent, il prend même le soin de faire le point et de préciser la position du navire ; la latitude, la longitude, les vents, les nuages (cumulus ou stratus) ainsi que la situation atmosphérique en général qu'il inscrit méticuleusement sur le dos du tableau. Presque tous les ex-voto des côtes normandes et bretonnes sont exécutés de cette façon-là. Une Vierge, stéréotypée, également, s'ajoute alors dans un coin quelconque du tableau. Je dis presque, car il y a des exceptions, bien sûr, et c'est là qu'intervient une autre source de cet art, celle qu'on pourrait qualifier de naïve. Ceux- là, qui ne sont passés par aucun atelier flottant, ne se soucient plus de l'exactitude du bâtiment à représenter. Ils se contentent de son symbole ; c'est le *bateau*, et non un trois-mâts un tel, et tant de tonneaux, en route vers... au large de la côte de..., etc. Le côté documentaire manque nécessairement remplacé par le drame ou la poésie de la situation. C'est le *nauffrage*. Ou *la pêche*. Deux tableaux du Douanier Rousseau, *Orage sur mer et bateau* et *Le paquebot* (N^{os} 61 et 65 du livre de Roch Grey, éditions Drouin), peuvent servir de tableaux-types pour cette catégorie qui est d'ailleurs bien plus restreinte que l'autre. Souvent, la maladresse l'emporte et déborde à tel point que leurs œuvres s'approchent de l'Art Brut plus que d'autre chose. Tout est bon alors, les coquillages, les morceaux de liège, les bouts de ficelle, la tôle et le ciment. Un certain Jean-Jean de Vendée, enfant trouvé, né en 1877 et élevé à l'Assistance Publique, illustre parfaitement ce cas. Il s'engage à dix-huit ans dans l'infanterie coloniale et reste en Indochine après sa libération. De son retour en France à soixante-cinq ans, désespéré, inadaptable, il passe le plus

clair de son temps à évoquer selon ses moyens, en des images en relief, naïves et bariolées, les visions de la mer et de l'Extrême-Orient. Il meurt à Roche-sur-Yon en septembre 1948.

Parmi les peintres de bateaux traditionnels, le plus connu est, sans conteste, Paul-Émile Pajot, marin vendéen également, qui a exécuté un nombre impressionnant d'aquarelles d'assez grand format (6.000 environ), qui représentent toutes sortes de bateaux, par tous les temps, avec une minutie et une application exemplaires. Il a même écrit : *Histoire de ma vie et mes aventures en mer*, cinq gros volumes manuscrits, avec des aquarelles à chaque page qui se trouvent aujourd'hui aux archives des Sables-d'Olonne. Son fils Gilbert lui a succédé dans ce métier, bien que son style diffère sensiblement de celui de son père. Un peu plus précis tout en étant moins incisif, sans les envolées poétiques de son père. Il travaille surtout d'après les cartes postales. Lui aussi est déjà à son sixième mille... Puis un nommé Jean Lucas, un ancien marin, dont il sera question plus loin, né en 1874 dans les Côtes-du-Nord et mort à Paris en 1941. Ce dernier peignit à l'huile une certaine quantité de bateaux : pour des amis, mais aussi sur commande.

J'ai eu la chance de retrouver à Belle-Ile-en-Mer, dans la commune de Bangor, l'un des derniers représentants de cet art. Il s'appelle Adolphe Laforge, né natif de l'île, comme on dit. Lui aussi, comme tous ses prédécesseurs, a commencé par naviguer, tout d'abord. Et c'est aussi sur un voilier qu'il a appris les rudiments de cet art. L'habileté n'est venue que par la suite. Par un calme plat, les marins d'alors disposaient de loisirs forcés qu'ils consacraient aux divers bricolages. Les uns sculptaient dans du bois, ou dans l'os du cormoran des maquettes réduites, les autres, plus doués, peignaient. Il s'agissait donc d'un passe-temps, sentimental, cela va sans dire, et non d'un gagne-pain. Leurs œuvres étaient destinées à la famille et aux amis et non à la vente. Ceci est très important. Car une fois de retour à la terre, ils s'apercevaient bien vite que l'exercice de cet art n'était guère rentable. Le nombre d'heures, pour ne pas dire de jours et de semaines, indispensable pour mener à bien ces réalisations mineures et fragiles ne pouvait pas nourrir son homme. La pêche ou n'importe quoi rapportaient bien mieux. C'est pourquoi ils les abandonnèrent les uns après les autres. Les bateaux à mazout ont fait le reste. Ceux qui continuaient à naviguer sur ces bateaux modernes n'avaient plus de loisirs comme autrefois, et surtout ils n'avaient plus les *maines propres*. Le maniement de pinceaux et de la toile, sans parler du papier et de l'aquarelle, s'accordait fort mal avec les mains pleines de cambouis. Cela se comprend !

Les loisirs... Forcés ou non, nous savons un peu mieux à présent, depuis la dernière guerre, que c'est une condition primordiale pour pouvoir exercer librement certains arts ;

n'avons-nous pas vu dans les stalags et les oflags une quantité de gens que rien, apparemment, ne prédisposait à cela, qui ont commencé à peindre ou à sculpter ?

Il a fallu donc que l'amour du beau soit bien fort chez un Laforge, que sa passion pour son métier soit bien brûlante pour qu'il ne l'abandonne pas, comme tant d'autres, définitivement. C'est devenu une vocation, en quelque sorte, pas une marotte. Une raison d'être. Telle est la situation de Laforge qui continue dans les pures traditions de cet art, malgré les vents et les marées, à produire, bon gré, mal gré, les mois d'hiver, une dizaine de voiliers par an, ceux qui hantent ses nuits blanches. Il les vend, évidemment, mais c'est tout juste le prix de la toile et des couleurs. Son travail, il le donne pour une bouchée de pain. Il ne peut en être autrement dans les conditions actuelles de la vie, hélas ! Voilà donc quelques unes de ces raisons pour lesquelles on en voit de moins en moins, de ces voiliers bleus et blancs et pourquoi ce métier agonise. D'ici peu, personne ne saura plus les faire, du moins selon les règles et les procédés traditionnels qui fleurissaient depuis des siècles.

Quant aux « faiseurs » de bateaux en bouteille, dont le métier relève également de la tradition et de l'apprentissage, puisqu'on ne peut pas apprendre par soi-même la recette et quelques tours de passe-passe nécessaires pour réussir à faire rentrer par le goulot le tout petit voilier, achevé et gréé, et pour qu'un seul fil le redresse, comme par enchantement, une fois en place, on peut les compter aussi, à l'heure qu'il est, sur les doigts. Là aussi, il faut des loisirs, payés, bien entendu, parce que le résultat, du point de vue pécuniaire, est médiocre. Même s'ils vendent ces charmants bibelots 1.500 ou 2.000 francs pièces⁶, ce qui est le maximum, ce chiffre est loin de représenter les heures de travail nécessaires à leur fabrication. Là aussi, le métier périclité, disparaît. Les jeunes marins préfèrent la T.S.F. ou le cinéma. Plus d'apprentis, plus d'amateurs...

Mais, contrairement aux peintres de bateaux qui se recrutaient parmi les marins, les « faiseurs » de bateaux en bouteille étaient pour la plupart des gardiens ou anciens gardiens de phares. De phares en pleine mer de préférence, où il fallait meubler coûte que coûte le temps long, interminable, et lutter contre la solitude. De même que pour la navigation, la modernisation et l'installation des phares radio-électriques a porté un coup rude à ce charmant artisanat. Le mazout d'abord, donc toujours les mais sales, ensuite le bruit. M. Noël Matel, le gardien du grand phare de Belle-Ile, se plaint justement de ne plus pouvoir confectionner, comme il en avait le coutume, ces petits bateaux : à cause de tout cela. Il n'y a plus de veillées en haut, où il était à son aise des heures et des heures durant ; le sol tremble dans la salle des

⁶ J'écris ceci en 1955...

machines et le bruit l'assourdit. « On n'a plus la tête à ça », dit-il amèrement. Aussi les bouteilles, les belles bouteilles bien transparentes, c'est-à-dire sans bulles et sans fond massif déformant deviennent de plus en plus rares. J'ai pu assister, grâce à lui, à la mise en bouteille d'un de ces charmants voiliers en miniature et j'ai pu me rendre compte de l'ingéniosité et de l'adresse qu'il faut déployer pour cela. Quelquefois, pour les personnes qu'il aime bien, il y ajoute, à l'intérieur de la bouteille, tout le phare et ses bâtiments.

Son chef-d'œuvre est néanmoins son grand voilier, de cinquante centimètres environ, taillé entièrement dans l'os, d'une minutie et finesse incroyables. Même les tout petites poulies, il les a sculptées et percées à la loupe. Une pièce que l'on ne refait pas deux fois dans sa vie. Son exécution lui a demandé plusieurs années. Il est normal, alors, qu'elle ne sera jamais vendue. A aucun prix. Elle reste et restera dans la famille. Sa fille aînée en héritera sans doute, tout comme on héritait jadis des portraits des ancêtres.

Ainsi va la vie. Toujours est-il, qu'avec ces deux derniers artistes-artisans qui savaient embellir le métier de la mer, le rendre à la fois désirable et poétique s'éteindra à tout jamais, du moins à Belle-Ile, cette race autrefois si vivace. C'est dommage. Et nous non plus, nous n'entendrons plus jamais les souvenirs de leurs longs et lointains voyages s'irradier, s'égrener à voix basse de leurs œuvres, exactement comme on entend s'enfler la mer au fond des coquillages. Une époque est terminée, c'est un fait. Un art est révolu, c'est certain. Sachons seulement lui réserver la place qu'il mérite, et de droit.

S'il est relativement aisé de délimiter les frontières de la Peinture Naïve, il est, par contre, assez difficile de dire où commence et où finit la *Sculpture Naïve*. Elle a existé de tous les temps. Son nom est légion. Tout homme est un sculpteur naïf qui s'ignore lorsqu'il pétrit entre ses doigts la mie de pain à table, ou lorsqu'il triture les billets et les tickets dans l'autobus et le métro. Le seul fait de ramasser les racines ou les galets sur une plage dénote déjà une velléité de sculpter. Nous verrons, un peu plus loin, pourquoi. Mais cette velléité-là ne commence à se réaliser, à se matérialiser que dès l'instant où l'individu en question sort son couteau et le met à la gorge d'une branche de chêne, par exemple. Ce qui est arrivé, d'ailleurs, à M. Frédéric Séron, du temps où il n'était pas encore boulanger, mais simple gardien de troupeau. Au bout de deux ans de travail, à raison de huit heures par jour environ, cette branche est devenue une chaîne, tout d'une pièce, mobile, richement ornée de motifs décoratifs. C'est probablement la première sculpture mobile ; après celle d'Alphonse Allais, bien sûr, mais avant, bien avant les « mobiles » de Calder.

Ainsi de tous les temps les bergers taillaient les chaînes et les gourdins, en suivant la structure spécifique du bois, d'où naissaient tantôt les bêtes fabuleuses, tantôt les femmes nues ; les pâtisseries « artistes » reproduisaient indifféremment dans la crème ou la pâte de Saint-Honoré le mont Saint-Michel ou le carrosse de Louis XIV ; les jardiniers imaginatifs taillaient dans le buis les statues équestres ; les compagnons du Tour de France sculptaient un tas d'objets utiles et inutiles ; les forçats limaient dans les tuyaux, voire dans les morceaux de ferraille les sujets qui leur tenait à cœur, ou bien dans les noix de coco, - exactement comme les poilus bleus de la guerre de Quatorze dans les douilles d'obus ; les sorciers pétrissaient dans la glaise ou la cire les figurines d'envoûtement ; les humoristes des salons portraituraient leurs amis dans les marrons, très à la mode vers 1900⁷ ; les demoiselles désœuvrées et les religieuses fabriquaient des objets en coquillages, dont le chef-d'œuvre est incontestablement « Le Jardin d'Armide » (Collection J. Damiot) ; les mêmes demoiselles et parfois les spécialistes capillaires confectionnaient toutes sortes d'objets avec les cheveux ; les marins et les gardiens de phare, s'ils ne sculptaient que quelque rafiote, s'adonnaient avec bonheur aux compositions, sinon aux panoramas faits avec des bouts de liège, morceaux de tôle, de cordes et de toile, tel le pauvre Jean-Jean, l'enfant de l'Assistance Publique dont il était question tout à l'heure ; un Arcimboldo des Puces de Bordeaux, enfin, composait des têtes, se servant de gros coquillages des mers du Sud, l'orgueil de la collection André Lhote, - sans oublier pour cela les orchestres d'assiettes cassées, dont on connaît au moins deux réussites exceptionnelles : la maison de M. Raymond Isidore, balayeur du cimetière de Chartres, où tout, jusqu'à la machine à coudre de sa femme, est recouvert de milliers de morceaux d'assiettes cassées, puis, bien que de moindre importance, la *Villa Marie-Paul* dans la banlieue Sud de Paris. M. Raymond Isidore, né le 8 septembre 1900 à Chartres (Eure-et-Loir) a entrepris cette œuvre sur l'ordre d'un esprit. La maison, le temple et la cour (décorées entièrement : peinture, fresque, sculpture et les assiettes cassées, comme de bien entendu) mesurent vingt-cinq mètres de long et six mètres de large. Cela lui a pris vingt-six ans et plus de vingt et mille heures de loisir, en dehors de ses heures de travail normal au cimetière...

Tout cela avant le Cubisme, avant les « Collages ». Et je ne parle même pas des compositions en timbres-poste, relevant davantage de la peinture, me cantonnant uniquement dans les œuvres tri-dimensionnelles.

Ce sont donc des objets. Des objets oniriques, des objets poétiques, des objets usuels, des objets à habiter, des objets-souvenir, des objets à transcender le réel et des objets de tout

⁷ A la Libération, j'ai eu même l'occasion de voir une œuvre politique : une boîte sous verre renfermait les têtes de De Gaulle, de Goering, de Goebbels, etc., sculptées dans des... marrons !

repos, comme c'est le cas de la tombe du Facteur Cheval et celle que se promet, pour le même usage, un peu plus tard Raymond Isidore...

Or, la pièce maîtresse de cette sorte de sculpture est incontestablement le *Palais Idéal*, connu davantage sous le nom du *Palais du Facteur Cheval* à Hauterives (Drôme). Il mesure vingt-six mètres de façade à l'Est, quatorze mètres au nord et douze mètres au sud. Ce facteur, né à Charmes en 1836 et mort à Hauterives en 1924, à l'âge de quatre-vingt-huit ans, a consacré à cette merveille quarante-cinq heures de labeur quotidien. C'est d'ailleurs en ramassant un caillou de forme étrange que l'idée lui est venue d'entreprendre ce travail. Il peut être considéré, et à raison, comme le Douanier Rousseau de la sculpture naïve.

La seconde réalisation magnifique de ce genre, ce sont les *Rochers sculptés* de Rothéneuf, près de Saint-Malo. Ces personnages divers, sculptés à même le granit de la côte, sont l'œuvre de l'abbé Fouré, ancien recteur, comme disent ses cartes de visite, né en janvier 1819 à Saint-Thual et mort à Rotheneuf le 10 février 1910. Trente ans de travail.

Puis le *Jardin*, sur la route de Fontainebleau, du déjà nommé F. Séron. Il est peuplé de sirènes, d'animaux, d'oiseaux, de gnomes et de personnages divers en ciment armé. Chaque sculpture possède son secret, c'est-à-dire des poèmes et des pièces justificatives coulées dans la masse. Séron est né le 3 octobre 1876 à la Brosse-Danzy (Nièvre). Son voisin, Jean Cocteau, lui a commandé une paire de lions couchés pour sa propriété de Milly.

Le moins intéressant, c'est certainement le *Jardin Enchanté* similaire, aussi peuplé d'un tas de personnages, hélas ! en plâtre douteux, d'un certain Camille Renault, né à Omont, le 10 octobre 1866, mort à Attigny (Ardennes) le 26 janvier 1954, ancien pâtissier de son état. Ce Jardin a été presque entièrement détruit à sa mort. Là, aucune envolée, aucune poésie, aucune imagination. Aucun désir de voir plus haut que soi. C'était presque de la sculpture académique qui frise le « pompier » dans la sculpture véritablement naïve. Du Saint-Honoré anthropomorphe, en quelque sorte.

En résumé, pour ne pas discourir à perte de vue, la sculpture naïve, c'est vous et moi. Elle est au coin de la rue. Il suffit seulement, comme dans la romance, d'avoir un peu d'amour, un peu de poésie et, surtout, du temps libre. Beaucoup. Elle est pure et naturelle. Grande. C'est plutôt la sculpture soi-disant « moderne » avec ses déformations arbitraires, un tantinet cérébrales qui paraissent naïves à côté des œuvres véritablement naïves et qui ne le sont pas.

Il y a , entre Nice et Menton, à 8 km. Environ de la Turbie, un assez étrange sanctuaire. Il s'appelle Notre-Dame-de-Laghet. Ses origines sont tout ce qu'il y a d'incertaines. On sait,

toutefois, que dans cette minuscule chapelle, élevée paraît-il en 1652, l'année où l'abbé Fighiera fit don de la première statue miraculeuse (on en a ajouté d'autres depuis) – il ne s'y passe rien. Absolument rien. Puis, brusquement, coup sur coup, les prodiges se succèdent, les pèlerinages s'organisent (dès 1654 !) et la chapelle se transforme, s'agrandit, s'embellit. Et simultanément, des quantités d'ex-voto affluent de toutes parts. A tel point qu'un inventaire a dû être dressé déjà en juin 1663 par le chanoine Jean-Baptiste Torrini. Et cela continue... Même à l'heure qu'il est !...

Ce sont donc des espèces d'offrandes votives que toutes les religions ont connues, l'antiquité païenne y compris. Chaque fois que l'homme a eu recours à la divinité, il s'est cru obligé de la remercier en déposant sur son autel un objet quelconque, symbolisant cet acte de foi. Dans la religion catholique, ce sont des scènes mêmes de ce miracle, peintes, sculptées ou brodées que l'on accrochait autour de la statue de la sainte ou du saint protecteur. Cela se faisait par l'intéressé lui-même ou bien par quelques artisans spécialisés dans ce genre de travail. Car faute de signature, on y reconnaît souvent la même écriture et le même style. Quand aux noms, hélas ! il n'y a guère que ceux des donateurs. Le peintre s'efface toujours devant celui qui le paye.

C'est certainement l'une plus grandes collections de tableaux naïfs qui existent dans le monde. Comme quantité et comme qualité. Accrochés les uns sur les autres, du haut en bas, en plusieurs rangées, ces ex-voto font le tour complet de l'église ; dans une espèce de loggia à l'italienne, où le soleil d'été et la pluie et le vent d'hiver les abîment petit à petit. Inutile d'ajouter que parmi les ex-voto anciens qui se sont le mieux conservés, ce sont presque toujours les peintures sur verre dont le secret est perdu, sans doute, à tout jamais. Il y a là les guérisons miraculeuses : les chevaux qui se cabrent tout juste pour ne pas écraser une enfant tombée au milieu de la chaussée ; les collisions des navires ; la foudre qui tombe, mais qui ne frappe pas ; le plancher d'un bal qui s'effondre et les danseurs enlacés, suspendus dans le vide, indemnes, au-dessus de la cave béante ; le nourrisson qui roule tête en bas, tout le long d'une cage d'escalier, qui donne le vertige ; la montagne qui retient, on ne sait comment, sur son flanc abrupt et droit, un alpiniste imprudent ; le mécanicien d'un train, enfin, qui frôle un câble de haute tension, - car les ex-voto d'ici ne s'arrêtent pas au seuil de l'âge de la machine. La seule différence vraiment avec les autres arts populaires et purement manuels qui régressent immédiatement et irrémédiablement à son contact. Il y a les grands Bi et les voiturettes à pétrole ; les tricycles et les tricars ; les torpédos de course et les avions bimoteurs. Ils sont tout aussi nombreux que les antiques lits à colonnes et les lits à baldaquin, d'où la mort, la même mort, a pu être chassée, sinon écartée, un instant. Et partout, dans un

coin quelconque du tableau, Notre-Dame de Laghet qui veille : exactement comme sur cet ex-voto, décrit par Guillaume Apollinaire : « La mer déchaînée ballotte une pauvre coque démâtée, sur laquelle est agenouillé un homme plus grand que le vaisseau. Tout semble perdu, mais la Vierge de Laghet veille dans un nimbe de clarté au coin du tableau... »

Qu'importe d'ailleurs le sujet ! Qu'importe l'accident. Ce n'est pas le miracle, s'il y a miracle, qui nous intéresse, mais sa représentation, comment il est peint.

Or, il est peint absolument de la même façon que jadis ; comme tous les autres tableaux naïfs, d'où qu'ils viennent : avec la même minutie, avec la même application et le même désir d'aller jusqu'au bout de leurs moyens. Est-ce pour cela que ces ex-voto ont tous l'air un tantinet ébloui, qu'ils gardent même quelque chose de chrysalide, quelque chose qui voit le jour pour la première fois ? Rares sont les gens, en effet, qui se contentent de découper les photographies et, en faisant un photomontage malhabile, restituent la scène de l'accident évité. De même que forts rares sont ceux qui déposent tout simplement leurs béquilles ou une plaque de marbre avec leur nom et quelques paroles de remerciement gravées en or, comme cela se fait un peu partout ailleurs. Ici, sur la Côte d'Azur, ils font figure de pauvres, vraiment très pauvres, à côté de cette féerie des formes et des couleurs qui ont pris corps. Cela prouve, par conséquent, que même l'homme moderne est encore capable de s'émerveiller du spectacle de la réalité, mû par un sentiment quelconque. Guillaume Apollinaire ne cache guère son admiration pour cet art : « La gaucherie émerveillée et minutieuse de l'art primitif qui règne ici a de quoi toucher ceux mêmes qui n'ont pas la foi. Il y a là des tableaux de tout genre, le portrait seul n'y a point de place. Tous les envois sont exposés à perpétuité... »

Mais cette féerie s'arrête soudain, dès qu'ils doivent représenter ce qu'ils *n'ont pas vu* de leurs propres yeux, ou plutôt dès qu'ils commencent à reproduire ce que leur apprennent les images religieuses : je veux dire la représentation de la Vierge. Elle est toujours conventionnelle, c'est-à-dire *copiée*. En quelque sorte collée. En somme, c'est la seule intrusion de l'Église dans ces tableaux qui pourraient être païens. Autrement, ces images ne diffèrent en rien des milliers d'autres images qui se créaient et se créent encore dans toutes les villes et dans tous les villages de France et que l'on trouvait autrefois, il n'y a pas si longtemps encore, aux « Puces ».

On les aurait confondu avec des centaines et des milliers de ces images qui ne valaient rien, ou presque, avant que la vogue et le goût du jour ne les aient rapidement raréfiées. Là aussi le peintre était ému par quelque chose en les peignant. Il était ému par la pourpre du couchant, par le bleu calme et laiteux d'une rivière, par la saveur dorée d'un fruit. S'il croyait au ciel ou s'il n'y croyait pas, son miracle était là, pourtant, quotidien ; banal, soit, mais qui le

prenait aussi fort à la gorge. Il a fallu qu'il sente fort, très fort et pour se procurer l'argent nécessaire pour s'acheter des couleurs et des pinceaux, et pour trouver ces rares loisirs pour peindre tranquillement une heure ou deux le dimanche, presque en cachette. Eh oui ! la plupart de ces artistes étaient pauvres ! Mais est-ce qu'ils sont plus fortunés tous ceux qui, après avoir fini leurs heures d'usine, trouvent quand même du goût pour broser un paysage ou une nature morte ? Seulement, souvent, très souvent malheureusement, avant même de jeter un coup d'œil par la fenêtre ou sur ce qu'ils vont peindre, ils regardent quelques reproductions d'artistes connus. Ce faisant, ils ajoutent, malgré eux, une petite figurine abstraite dans une partie quelconque de leur tableau... Ils ne se servent donc plus d'une image photographique de la réalité qui n'est à personne, mais déjà d'une interprétation subjective de cette réalité, autrement dit d'un cliché ou d'un tic d'autrui. Au lieu de se laisser aller à leur seul sentiment – pourquoi pas ! – ils s'imposent fatalement une vision étrangère. Ils copient, donc. Ils copient et fabriquent de ce fait de mauvais chromos.

Il n'y a pas d'ailleurs, de maladresses dans l'art. La maladresse d'un Greco, d'un Van Gogh, d'un Cézanne, ne devient-elle pas, bien vite, la règle, sinon la formule chez leurs suiveurs ?

Certes, la naïveté décroît tous les jours, mais au profit de quoi, se ce n'est au profit de l'imitation et de la décoration ? Sentir – le seul secret de tout art valable et digne de ce nom – est en péril, évidemment. Or la faute n'incombe pas toujours aux artistes, mais à la société, à cette société qui, dans sa phase actuelle, fournit trop peu d'occasions, et encore moins de sujets, aptes à émouvoir les artistes.

Loin de moi l'idée de glorifier la peinture naïve comme la seule peinture possible des jours qui viendront. Je ne l'ai jamais dit. Je pense néanmoins qu'il y a là le chant, le vrai, celui qui manque si souvent aux professionnels. Elle peut servir donc de leçon et non de modèle.

D'où vient, alors, cette crainte pour tout ce qui est direct, frais, spontané, enthousiaste, naturel ? Est-ce si supérieur que cela, ces deux tons parfaits, cet orangé et ce bleu, par exemple, ces tons abstraits, c'est-à-dire des couleurs de nulle part, à ces mêmes couleurs, à ces mêmes tons posés sur le ciel ou sur la chair d'une femme ? Pourquoi, oui pourquoi, alors tant de mépris, tant de haine mêlée à cette crainte instinctive, superstitieuse presque de la peinture naïve chez tant de défenseurs attardés de cet art dit « moderne », qui le fut mais qui ne l'est plus ? Est-ce le côté enfance ou le côté adolescence qui les inquiète tant ? Sont-ils si vieux ? Peut-être méprisent-ils le peuple comme quelque chose d'inférieur, à priori ? Très simple en vérité. Parce que le jour (il n'est pas si loin, d'ailleurs !), où la création abstraite – celle que

l'on qualifie par surcroît de la « seule réalité possible de nos jours » – disparaîtra définitivement, sans espoir de retour, et où l'on voudra poser les pieds solidement sur la terre, il n'est pas douteux que celui qui, trouvant par hasard un tableau qui ne représentera plus rien, voudra peindre dessus une pomme ou un paysage. Naïvement peut-être... Qui le sait ? Mais avec cœur ! Quoiqu'il arrive, la réalité prendra le dessus. Que ceux-là qui ne voient dans la réalité d'aujourd'hui que le reflet de la désintégration de la bombe, de la fameuse bombe atomique de Bikini, libre à eux... Ce n'est pas tellement de leur faute s'ils sont myopes ou s'ils ont le cerveau obtus. La confusion, ah ! la confusion n'a jamais régné avec pareille abondance... Qu'ils en profitent seulement !... Qu'ils se dépêchent. Vite... Vite... Qu'ils pensent tout de même à Apollinaire, à leur cher magicien d'Apollinaire qui demeure malgré tout leur maître. Ils veulent bien admettre toutes ses audaces et toutes ses trouvailles, qu'ils continuent à qualifier toujours de « modernes » – toutes – oui toutes, sauf celle du Douanier Rousseau. Or, ce qui est très important et ce qui n'a jamais été dit, c'est que, si Apollinaire a découvert Rousseau, ce n'est peut-être pas seulement par hasard, ni par goût de la mystification, comme ils le croient et le font croire, mais tout simplement parce qu'il a été nourri, dès son enfance, par les visions de Laghet.

Maintenant tu es au bord de la Méditerranée

Sous les citronniers qui sont en fleurs toute l'année

Avec les amis tu te promènes en barque

L'un est Nissard, il y a un Mentonasque et deux Turbiasques⁸

Né en 1880 à Rome, Apollinaire a fait ses études au collège de Monaco, puis à Nice, puis à Cannes... A-t-on donc oublié cela aussi ? Or, il n'y a pas qu'un Rousseau. Qu'un seul Rousseau. Il y a des centaines et des milliers de Rousseau. On n'a qu'à regarder un peu plus attentivement les ex-voto de Laghet. Ainsi, même les plus incrédules auraient peut-être l'occasion de le vérifier un jour. Même sans se référer à ces quelques artistes naïfs dont il est question plus loin, Rousseau en tête. Je ne parle pas ici, bien entendu, de ces soi-disant critiques « abstraits » qui ont surgi depuis la Libération et qui n'y verront probablement rien, comme d'habitude. Car il faut avoir n'est-ce-pas, un peu plus de cœur pour pouvoir entendre l'immense cœur qui y bat. Un peu plus de cœur et pas la recette toute faite pour couper les cheveux en quatre. Pas de ce cœur anatomique non plus, moulé en bronze et couronné d'épines. Non... Mais ce cœur invisible qui bat partout, aussi bien sur les tuiles rouges et les ardoises bleues, sur les verrières d'usine et sur les champs de coquelicots ; oui, ce cœur qui

⁸ C'est moi qui souligne (Note de l'auteur).

bat sur le bitume comme sur les champs, qui bat comme chante le chant, comme chante la chanson populaire, la seule, la vraie, celle qui peut se créer encore et jaillir de la bouche métallique du micro, car c'est la seule chose, peut-être qui n'a point d'âge.

De toute façon, que ce soient les naïfs d'un côté, c'est-à-dire tous ceux qui n'ont rien appris, mais dont l'âme, par contre, déborde de visions merveilleuses et n'aspire qu'à réaliser le plus fidèlement possible ce qu'elle ressent ; les techniciens de la peinture pure de l'autre, ces derniers tenants sincères de l'art moderne, – la réalité de demain – cette *Nouvelle Réalité*, qui se dessine déjà indistinctement çà et là, puisque de partout les couleurs se condensent, les formes se précisent, le dessin s'affermit, ne sera faite que de ces deux tronçons momentanément séparés. Elle aura justement ces yeux enthousiastes des naïfs et la science de la main des modernes. Elle les conciliera ou elle ne sera pas. Les mains pures ne suffisent guère ; les velléités de l'âme non plus. Il faut que les visions, même les plus poétiques soient réalisées avant tout. Tout d'abord. Il faut qu'elles portent, il faut qu'elles étreignent quelque chose. Il faut qu'elles reprennent, ces mains de demain, tout ce qui peut être encore sauvé, tout ce qui est, tout ce qui existe. Être par être, paysage par paysage, objet par objet. Il faut qu'elles bâtissent un monde.

Le jour où le nôtre s'éveillera en chantant...

JAKOVSKY Anatole, *Gaston Chaissac, l'homme orchestre*, [Paris, 1952],

Tusson, L'échoppe éd., 1992, 51 p.

Anatole Jakovsky attaque son texte par un bref rappel historique : il fait un état de l'intrusion de l'objet dans les arts au XXe siècle. Il débute ainsi par les collages cubistes pour aboutir au ready-made duchampien. Après avoir fait le tour de la question des grands artistes autodidactes, de l'Abbé Fouré au Facteur Cheval, il introduit le cas Chaissac. Ce-dernier n'est pas un artiste à ranger sous le label de l' « Art brut », encore moins sous celui d'art naïf. Le critique tente alors de donner une définition littéraire de l'œuvre de l'artiste.

Il arrive que des gens répondent : « nous n'en savons pas plus que vous, nous venons d'arriver ».

Nous avons aussi de si peu précédé nos cachets sur cette terre que je pense que nous devons leur dire aussi cela et faire montre de notre ignorance à chaque occasion. Car quoi de plus honnête ?

Gaston Chaissac

à lui-même

On l'a souvent citée, même on en a abusé un tantinet, depuis les Surréalistes, de cette fameuse boutade d'Isidore Ducasse, connu davantage sous le nom du comte de Lautréamont : « *La poésie doit être faite par tous. Non par un. Pauvre Hugo ! Pauvre Racine ! Pauvre Coppée ! Pauvre Corneille ! Pauvre Boileau ! Pauvre Scarron ! Tics, tics et tics...* ». Et quelques critiques d'art, ou soi-disant tels, de la paraphraser de temps à autre, quand cela les arrangeait : *et la peinture aussi !*

Pauvre Delacroix, en effet, pauvres Poussin, Detaille, Philippe de Champaigne et Chardin (je cherche une vague équivalence avec les poètes énumérés par Ducasse), tics, tics et tics...

Mais ce que personne n'a osé revendiquer jusqu'ici, dans cette fureur égalitaire, messianique et nivélatrice, ouvertement du moins, c'est que la poésie, sinon la peinture – cela

se touche ! – peuvent être faites, également, *avec n'importe quoi*. Ceci est très important. Ceci est à souligner.

Car, si en réalité, tout le monde ne peut pas peindre, ni écrire des vers, n'est ni peintre, ni poète qui veut, quelques rares peintres et poètes possèdent, par contre, ce don très spécial qui consiste à transfigurer toute chose, en lui conférant une autre dimension, un autre sens, une autre vie.

Apollinaire, néanmoins, lorsqu'il s'est agi de défendre les premiers sortilèges de son ami malaguêne Picasso n'a-t-il pas écrit déjà dans les *Méditations esthétiques* (1913) :

« Moi, je n'ai pas la crainte de l'Art et je n'ai aucun préjugé touchant la matière des peintres.

Les mosaïstes peignent avec des marbres ou des bois de couleur. On a mentionné un peintre italien qui peignait avec des matières fécales ; sous la Révolution française, quelqu'un peignit avec du sang. On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-poste, des cartes postales ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux-cols, du papier peint, des journaux. »

Or, à cette époque-là, si l'emploi de ces matières ou de ces objets fut tacitement admis par les cubistes, c'est uniquement en tant qu'objets et en tant que matières. Pas autrement. À quoi bon essayer d'imiter l'aspect d'un mur ; on n'a qu'à coller un morceau de papier peint. La pipe ? Clouons donc une vraie pipe en terre et n'en parlons plus. De même qu'un fil de fer, un pan de chemise, un gant ou une cuiller d'absinthe...

Bientôt une selle de vélo et un guidon trouvés aux Puces deviendront une tête de taureau. Il suffit de les couler en bronze, voilà tout.

Ainsi l'intrusion de l'objet tout fait dans le domaine sacré de la peinture sera relayée un peu plus tard par sa transmutation, par sa transsubstantiation la plus complète. On a commencé par coller un morceau le plus vulgaire de papier journal comme un défi en quelque sorte à tout ce qu'il y avait de précieux auparavant, et on finit par fabriquer des objets précieux, rien qu'avec un morceau de papier, mais décollé, mais chiffonné et déchiré cette fois ; détaché du tableau et du reste. Il devient l'objet. L'objet en soi. « *L'objet* » *surréaliste* tout d'abord, puis une œuvre de *L'Art Brut*.

N'empêche qu'il faudra attendre encore pas mal de temps pour que cette métamorphose soit enfin possible. Il a fallu donc maintes et maintes recherches et expériences de Picasso lui-même, ainsi que le résultat des tâtonnements de toute une génération penchée sur le cadavre de l'objet, pour que l'on commence à l'interroger, sérieusement, lui et ses multiples fragments, et deviner en eux, de ce fait, les formes millénaires et les balbutiements

des langages immémoriaux remontant à l'origine des hommes. Afin que ce qui n'était jusqu'à présent qu'un simple jeu esthétique et formel devienne petit à petit une espèce de consultation des oracles.

Aussi, la tentative de Marcel Duchamp de vouloir promouvoir à la dignité esthétique les objets fabriqués en série et canoniser, par conséquent, les objets neufs, s'est avérée infructueuse et combien éphémère. Non, l'objet ne devient beau et ne commence à chanter qu'une fois brisé, mutilé, usé ; quelque chose qui a servi, mais a cessé d'être utile. On préférera toujours un clou rouillé à un clou flamboyant neuf, sortant de chez le quincaillier. On choisira de préférence tout ce qui est ingrat, banal ou vulgaire. Pis encore, le laid. Le laid, ou considéré comme tel jusqu'ici. Les épaves...

Exemples : la vieille ferraille, les débris de vaisselle, les ficelles, les cailloux, etcoetera, etcoetera... Pauvres READY-MADE !...

Quoique là, attention ! Tabou. Dès qu'on s'attaque à M. Duchamp, on se heurte aussitôt à une conspiration quelconque du silence... C'est comme ça ! Pour peu, la photographie de la Joconde, ornée par lui d'une belle paire de moustaches, acquiert presque la même valeur que l'original, qui se morfond, en attendant, au Louvre. Faut-il brûler le Louvre, alors ? Ainsi finit une autre Belle Époque et les folles gaietés de notre Avant-Guerre...

Enfin l'Art Brut vint, son pape Dubuffet et le « petit » Chaissac avec. Je ne sais pas d'ailleurs pourquoi il s'est affublé lui-même de cet adjectif lors de sa première importante exposition parisienne à la galerie Arc-en-ciel en 1947, puisque dès ses débuts il s'est révélé comme l'un des plus prolifiques, des plus inventifs, des plus visionnaires et originaux parmi les artistes qui se sont fait enrôler un peu plus tard sous cette étiquette. Est-ce à cause des graffitis et des taches d'encre qui ornaient son catalogue et qui faisaient penser vaguement aux gribouillages d'enfants ? Est-ce par une excessive modestie ? Mais passons...

Certes, il y a eu déjà quelque illustres précurseurs, quelques titans oubliés, hélas ! de cet art éphémère et fantastique et qui, somme toute, n'ont fait que déclencher, en état de veille, les torrents de leurs rêves, si grandioses et si impétueux que leurs vies entières suffisaient à peine pour les achever. Au fait, qu'est-ce qu'est tout l'Art Brut d'aujourd'hui à côté des Rochers Sculptés de Rotheneuf, par exemple, l'œuvre inachevée, après trente ans de dur labeur de l'abbé Fouré, mort en 1910 ? Et le « Palais Idéal » du Facteur Cheval, à Hauterives (Drôme) ? Et le « Jardin des Surprises » de Camille Renault, à Attigny ? Et les Chutes du Niagara, de Clifton's, en ciment armé et presque grandeur nature, quelque part aux Etats-Unis ?

Peu de chose, on s'en doute. Comme il est très peu de chose, également, à côté de la « Tête de mort » de Ploumanac'h de « l'Aigle » de Trégastel, du « Sphinx des Druides », de la « Pieuvre » et de « l'Hippopotame » de Fontainebleau, ces READY-MADE de la nature... Sans parler déjà de quelques œuvres absolument remarquables, surnageant parmi l'intense foisonnement artisanal tout le long du XIX^e siècle, et qui s'en vont, en décroissant, à partir du premier quart de notre siècle vingt ; je veux parler de travaux de médiums et de spirites, de prisonniers et de forçats, d'aliénés ou de bricoleurs malhabiles, qui découvraient ça et là, envers et contre tous, généralement, quelques visions primordiales de l'homme et les marquaient d'un sceau d'authenticité, très proche de celle des primitifs. Tous, ils déchiffraient les veines de la pierre, scrutaient le dessin du bois et interrogeaient la matière quelle qu'elle soit. La matière inanimée, ne s'est-elle pas amusée à les préfigurer déjà, bien avant que l'homme n'apparaisse ?

Qu'ils le faisaient bien ou mal, peu importe ; ces œuvres conçues sur un tout autre plan que celui de l'esthétique nous intéressent surtout par leur démarche qui, que l'on veuille ou non, ne diffère pas tant que cela de celle de Léonard de Vinci, conseillant entre autres choses à ses disciples, en perte d'imagination, de consulter les lézardes des vieux murs, et qui, quant à lui-même, disait tout net : « Les vagues de la mer me font penser à la fois aux lois de l'hydrodynamique et à la chevelure de femme »... Avec cette différence, certes, que ce n'est jamais le savoir intellectuel qui les tourmentait tous ces précurseurs souvent anonymes de l'Art Brut, mais quelque chose d'informulé qui les obsédait littéralement.

Va, pour la chevelure féminine ! Du moins que ce ne soit pas quelque monstre ou quelque idole inconnue...

Du même coup, le fameux savoir-faire de l'un cède la place à l'ignorance artistique complète des autres : d'où les accents de cette sincérité inimitable, puis cet aspect du *JAMAIS VU* qui les caractérise à peu près tous et qui les fait trancher sur toutes les écoles et toutes les lois artistiques en vigueur. « L'ignorance ne s'apprend pas », disait jadis G. de Nerval.

Tout est bon pour cela, n'importe quel outil ; un bout de charbon ou de craie vaut autant qu'un couteau de cuisine. Et encore ! Souvent, l'œuvre une fois terminée, elle continue à se propager et à rayonner en eux, n'étant jamais finie de fait, jamais figée, jamais circonscrite, car ils étaient, avant tout, des POSSEDES.

C'est pourquoi, à l'instar du Douanier Rousseau qui notait des commentaires poétiques au verso de ses toiles, eux aussi, ils écrivaient des vers. Tous ou presque. L'abbé Fouré aussi bien que le facteur Cheval. Que ce soit le récit des peines de l'un, ou une

mythologie fantasque de l'autre, ce sont évidemment, les pataphysiciens, du moins les patapoètes qui s'ignorent. En voici quelques échantillons :

J'ai cherché, j'ai trouvé,
Quarante ans j'ai pioché,
Pour faire jaillir de terre le Palais de Fées
Mon corps a tout bravé,
Le temps, la critique et les années...

(Facteur Cheval).

Le dernier des Rotheneuf
En pêchant à Bennetin
Rencontra du poids d'un bœuf
Un hideux monstre marin...
Lequel à son grand effroi
L'engloutit sans plus ma foi...

(L'abbé Fouré).

C'est pourquoi Gaston Chaissac qui appartient tant soit peu à cette même famille, ne pourrait pas ne pas écrire également des vers, ou appelez ça comme vous voudrez – comme dans la chanson :

C'est la magie des mots d'amour
D'une turbine regret d'un jour,
J'en reste sardine.

Et c'est pourquoi, nous aussi, nous en restons sardine. Comme on reste sardine, d'ailleurs, devant ses œuvres dessinées, gravées, sculptées, peintes ou assemblées, c'est-à-dire *objets*.

Ici, il n'y a pas de matières nobles ; plus de clichés ou préjugés artistiques. Les formes et les rythmes jaillissent directement de sa vision, sans intermédiaire aucun. Spontanément. Sans enjolivements, ni apprêts. A jet continu. Discontinu, plutôt. Car l'image une fois saisie, il la plaque là et passe aussitôt à une autre. Sans transition, sans aucun rapport apparent. S'il ne voit pour le moment qu'une tête et qu'une main, et bien, la main poussera directement de

cette tête. Cela crée un trouble dans l'esprit du spectateur non averti, qui a envie de crier au fou. Pas si fou que cela Chaissac, cependant. Loin de là.

Non, s'il élimine tout simplement les enchaînements et les explications c'est précisément parce que ses images se bousculent un peu trop rapidement dans sa tête (ou dans ses yeux) et il n'a guère le temps matériel de s'y attarder. Et pourquoi s'attarderait-il, au fait, à tous ces détails et pourquoi allongerait-il inutilement la sauce puisqu'il ne compte qu'avec des illuminations ? Illuminations, voilà bien un mot qui lui convient : le mot qui s'apparente, et par le sens, et par le son avec celui de l'enluminure. Chaissac ENLUMINE la pierre, la racine, la brique et les détritiques de toute sorte, tout comme les moines qui enluminaient le parchemin.

Des jets de ripolin, ou mêmes ces affreuses couleurs or et argent, dont un artiste digne de ce nom n'use jamais, lui suffisent pourtant pour faire apparaître des visages dans du schiste du pays. Une racine noueuse, agrémentée de barbe d'ail répète ou recrée ces mêmes visages... Et quels visages ! Graves, hiératiques, barbares, immémoriaux, chargés d'une vie qui ne ressemble guère à la nôtre. Mais comme il va vite, ces visages-là gardent toujours un petit air bâclé. Un autre écueil pour les distingués critiques et les doctes amateurs des « Bôzarts ». De là il n'y a qu'un pas à confondre Chaissac avec les naïfs. Rien n'est plus faux, en vérité. Ce que les naïfs obtiennent péniblement par le travail assidu, par l'application minutieuse et une somme d'heures incalculable de besogne manuelle, Chaissac l'obtient sans peine, d'un seul coup par la pureté de sa vision et la fraîcheur de sa couleur. Eh oui, ce sont des dons ; on les a ou on ne les a pas. Il peint comme les oiseaux chantent, et comme les naïfs peignent les oiseaux chantants, voilà l'unique raison de cette confusion. Puis, comme il habite la Vendée, est cordonnier, ex-palefrenier de son état, cela fait aussi bien dans le tableau.

Sa vie ? Mais elle est toute entière dans ses lettres qui s'envolent journallement aux quatre coins de France et de Navarre et dont une infime partie seulement a été recueillie, jusqu'à ce jour, par les éditions Gallimard⁹. Car il écrit aussi comme les oiseaux chantent. Certaines de ses lettres paraissent de temps à autre dans les journaux régionaux, ou dans quelques publications confidentielles et chacune de ces lettres éclaire d'un jour nouveau ses œuvres plastiques, comme chacune de ses œuvres plastiques s'inscrit en lettrines indélébiles sur tout ce qu'il dit et raconte à ses relations épistolaires des plus disparates. Elles ne font qu'un. Un tout indivisible. Chaissac vit la poésie comme tant d'autres poétisent pour vivre.

Orphée avait, sans doute, besoin d'une lyre ; lui, Chaissac, n'a besoin de rien. Une plume sergent-major et quelques feuillets de n'importe quel papier. Cahier d'écolier, papier

⁹ *Hippobosque au bocage*, Collection Métamorphoses, 1951 (Note de l'auteur).

buvard, papier journal, papier d'emballage, une vieille affiche électorale lacérée. Un mur. Et s'il n'a pas de plume ou de crayon sous la main, une allumette ou un roseau taille suffiront. Avec un peu de goudron. Qu'en sortira, seulement ? Dieu, table ou cuvette ? Une épître ou un dessin ? Un graffiti ou un poème ? Seul Chaissac le sait. Aussi aucune notion d'art existant ne s'applique-t-elle à Chaissac. De même qu'il lui manque ; comme je l'ai déjà dit, le fini des « naïfs » (« l'art des repus » dit-il), il lui manque et manquera toujours la belle main des « modernes » et leur savoir-faire à toute épreuve : ces rimes plastiques et ces tons raffinés qui suffisent, parfois, à remplacer, et l'imagination, et l'inspiration. Bref, la cuisine.

Dans le domaine de la peinture il se comporte un peu à la façon de Pierre Dac qui est contre tout ce qui est pour et pour ce qui est contre. De là provient sûrement cet « umour » de Chaissac, un humour très particulier, inimitable, qui fait sourire de sujets les plus sérieux, tout en donnant un air d'extrême gravité à ses compositions les plus enfantines. Ses rapports des couleurs seront imprévus, pour ne pas dire choquants, et ses formes obéiront à sa seule fantaisie, qui, elle aussi, n'est pas de tout le monde. Il ne reste donc que la naïveté, un arrière fonds plutôt de cette franchise artisanale et populaire, bien trop puissante pour se laisser effacer, et qui l'apparente à tous ces artistes, que ce soit dans l'accoutrement de ses personnages des contes de fées, ou dans ses bariolages dignes des fêtes foraines...

Qu'importe alors la réalisation, le procédé ! Une féerie éclate soudain, assourdissante, colorée, forte, brutale, discordante, tonique, enivrante ; on dirait toutes sortes d'instruments qui se mettent à jouer actionnés par une seule personne...

L'art abstrait est trop sérieux et le Surréalisme officiel est lugubre à côté de Chaissac. Mais la forêt à l'aube ? Est-ce que l'on peut distinguer vraiment les voix qui composent son chant ? Puis, est-ce que l'on voit chanter toutes ces branches ? Non, n'est-ce pas ? Tel est aussi le chant, je veux dire la vision de Chaissac, où tant de sensations fondent en une seule, fondent et s'abîment pour ne laisser surnager *qu'une* forme ou *un* contour, les résumant tous et toutes. Couleur d'une heure ; mirage d'un jour. Images, oui rien que des images, mais prises dans leur sens le plus élevé. Des *enluminations*. La vision contre la décoration, en quelque sorte. La sienne, précisément à l'état *brut*, ce que d'aucuns confondent avec la facilité, sinon indigence.

Même Dubuffet, préfaçant le catalogue de l'exposition de Chaissac, n'a pas pu s'empêcher de s'écrier : « Maigre cher Chaissac pour les critiques d'art de l'Ecole de Paris ».

Mais Chaissac lui-même, ne prouve-t-il pas assez dans ses écrits du peu d'importance qu'il attache à ses œuvres qu'il sème à tous les vents ? Il les donne généralement. Il vend si peu. Parce que pour lui c'est un besoin inné, désintéressé, un acte gratuit que de donner ou de

se donner, ce qui revient au même. Il le fait comme on devrait le faire ; comme on chante et comme on fait l'amour. Pour rien, comme de bien entendu. Pour son seul plaisir, ou parce qu'il ne peut pas faire autrement. C'est pourquoi n'importe quoi, une racine ou un caillou peuvent commencer pour lui, indifféremment, une nouvelle journée... Journée grandeur-*Nature*.

Or, ce peu, cette maigreur, ou ce rien n'expliquent pas tout. Pas grand-chose. D'où provient, alors, que ses formes et ses objets ont d'étranges résonances avec tant de civilisations archaïques et que chacun de ses traits évoque quelque fétiche barbare, ou fait pousser un cri guttural d'une peuplade disparue ? Le résidu de la franchise, de l'art populaire ne suffit pas non plus comme explication, puisque tout cela se crée pour la première fois et sans modèle.

Tout se passe plutôt comme si Chaissac lisait les empreintes cachées et comme s'il faisait ressusciter ce qui a vécu une fois, matérialisait les revenants et redonnait donc la vie à toutes sortes d'épaves naufragées du temps.

Curieuse époque, tout de même, curieuse et déconcertante !

Au temps où l'on fait la haine en permanence, en grand et en petit, et où chacun de nous s'est vu au moins une fois dans sa vie au bord de la tombe, en attendant d'autres fins prématurées, car au fur et à mesure que l'angoisse grandit et la menace atomique se précise, on recherche déjà au bord du précipice, instinctivement, par avance, ce qui peut défier nos corps et les temps à venir ; de même que l'on essaye d'opposer à la complexité inouïe de la vie moderne les formes les plus simples et les rythmes les plus sommaires se réclamant, bien sûr, de tout ce qui nous est parvenu de nos propres origines.

Des abîmes de silence s'ouvrent déjà autour de ces œuvres et font écho, que l'on veuille ou non, à d'autres abîmes sans nom. Il est minuit. Zéro heure. Les préhistoires se regardent face à face. Et moins on a le temps, plus on aspire à l'éternité ! Et moins on s'appartient, plus on vise à l'expansion et l'explosion totale de l'individu ! Plus on hait, plus on parle de l'amour et du cœur...

Ainsi, malgré l'aspect apparent de facilité, l'art de Chaissac est un art difficile. Bien qu'il ne demande pas d'apprentissage, ni de science d'aucune sorte, il exige, cependant, la disponibilité pleine et entière de l'artiste, le pouvoir vibrer à l'unisson, poétiquement, avec le monde ambiant, et fixer, par conséquent, les choses comme elles viennent. Belles ou laides, ardues ou gratuites, – qu'importe ! – sincères. Que cela réussisse ou ne réussisse pas, on ne

recommence point. Jamais. Ce sont les secondes mêmes de sa vie, les battements de son sang, voilà bien la chose la plus difficile à capter...

Tout compte fait, l'art de Chaissac n'est possible que si l'âge d'or existait sur terre, et que si chacun de nous, secouant enfin nos propres esclavages, pouvait se débarrasser d'un seul coup de tout ce qui nous empêche de voir la vie comme elle est. Embrasser à la fois le passé et le futur qui n'auraient plus de sens. Cela veut dire des loisirs et des loisirs à l'infini. Chacun ferait alors un art pour soi, et tous pour tous. Avec n'importe quoi, selon le vœu des adorateurs de Ducasse. Le tri se fera tout seul. Plus tard.

N'empêche que chacun aura vécu quand même, chacun aura connu cette étincelle divine dont parle Rimbaud, celle qui donne la vie aux formes et la matière à nos rêves... Et la vie vaudrait alors la peine d'être vécue !

J'ai longtemps cru qu'il n'y avait plus qu'un seul endroit au monde, une terre à cratères, quelque lointain Mexique où l'art de toujours, ni vieux, ni traditionnel, ni moderne, continuait à avancer sa tranquille coulée quotidienne pour la joie de tous. Là, où l'on s'amuse à manger les crânes en sucre le jour de la Toussaint et faire virevolter les squelettes en des pyrotechnies savantes. Mais chez nous ?

Et bien non, je me suis trompé. Ici aussi, sur une terre de menhirs, dans un bocage érodé et roussi, et comme ponctué de salves d'or des genêts, un homme se dresse contre la routine, un forçat comme la plupart de nous s'évade, arrache le boulet de la montre attaché à ses pieds et il rit. Il ose rire et chanter, voyez-vous. N'est-il pas tant soit peu surprenant ? Ne mérite-t-il donc, d'ores et déjà, une correction exemplaire ? Soit... Quoique le pire châtiment des médiocres c'est le mépris. Un fou. Un rigolo. Un livre ? Vous n'y pensez pas, sérieusement ?

Tandis que le « petit » Gaston Chaissac continue à déchaîner le vacarme de ses images et secouer les grelots qu'il s'est attaché par plaisir...

Il marche léger, éolien, à travers son bocage vendéen, l'enchanteur enchanté, mi Merlin, mi sorcier du village avec sa petite médaille de la Vierge cousue par dévotion dans sa ceinture de flanelle ; il marche et partout où se pose son regard s'allume une lumière minuscule. Un feu de Saint Elme brille, danse et dansera toujours sur tout objet en détresse qui a capturé, ne fut-ce qu'une fois, son regard. Et tout y passe, les feuilles, la mousse, les troncs d'arbre, la brique, le charbon de bois, les omoplates de bœuf, les araignées de mer, les schistes léchés par la langue râpeuse du Chronos, la pierre dure à l'immense patine des millénaires. Pas ce qui a servi une fois ; ce qui a vécu, – de préférence.

Et tout s'envole et revit à présent, transformé, métamorphosé, recréé. Des images et des objets qui accourent de toutes parts et qu'il apprivoise, que dis-je ! charme avec le son de sa parole. C'est ça sa lyre, sa flûte, son violon. Et ce sont des lettres et des lettres qui s'envolent aussi pour annoncer au monde la naissance de quelque nouvelle merveille. Ou bien que l'abbé Pierre était venu à Sainte-Florence de l'Oie pour donner la bénédiction nuptiale à Michèle Godard et le gars Laurent. Ou que le fils de Maurice Charrieu est mort la semaine dernière. Car il retrouve, on ne sait pas comment, cette spontanéité première et ce trop plein de beauté qui débordait jadis toute chose ; lorsque l'homme vivait encore en accord plus intime et plus intense, surtout, avec les êtres, les bêtes, les plantes et les pierres. Les êtres, les bêtes, les plantes et les pierres que voici.

Merci Gaston Chaissac.

Anatole JAKOVSKY

Paris, 1^{er} juin 1952.

**JAKOVSKY Anatole, *Les feux de Montparnasse, Peintres et écrivains*, Paris,
La Bibliothèque des Arts éd., coll. « Souvenirs et documents », 1957, p. 149-173.**

Cet extrait constitue un extrait du livre Les feux de Montparnasse, peintres et écrivains. Il est révélateur des liens qui ont uni Anatole Jakovsky aux milieux d'avant-garde des années trente. De nombreux artistes sont convoqués dans ce texte : on trouve ainsi une description de l'atelier de Piet Mondrian. Les rapports de Jakovsky avec Héliou sont également soulignés.

Mais déjà, plus avant encore (dans le temps, cette fois-ci), les peintres de la nouvelle génération, Jean Héliou en tête, recherchaient activement, quelque part du côté du Parc Montsouris, les bases d'une nouvelle réalité, d'un autre réel, conforme à notre époque, qui s'installera tôt ou tard sur les ruines de l'abstraction et du surréalisme réunis. Aussi riche et varié que Poussin ; aussi poétique que Seurat ; aussi implacablement construit que Mondrian. Cela pouvait sembler une gageure, une tentative impossible. Impensable. Et pourtant... La première exposition de Balthus, chez Pierre Loeb, éclatait comme une bombe !

Quoi ? Après avoir exposé à longueur d'années les amibes et les protozoaires de Miro, on ose présenter des êtres humains, fantomatiques, soit, mais réels quand même, empreints d'un romantisme assez semblable à celui des *Hauts de Hurlevent* ? Quel scandale !

C'est dans l'air, cependant. Francis Gruber allait au Louvre. François Desnoyer copiait les classiques. Rohner, qui habitait alors rue Delambre, c'est-à-dire au beau milieu des guitares écartelées et des cuisses écarlates, allait aussi au Louvre, comme toute la bande des *Forces Nouvelles*, l'entreprise la plus courageuse de son temps, patronnée par Héraut, la seule qui ait osé aller contre le courant. C'était trop tôt, hélas ! Beaucoup trop tôt. C'est pourquoi cela n'a rien donné en tant que mouvement. Leur premier manifeste, sous le titre de *Nouvelle Génération*, à propos d'une exposition d'ensemble, où, à côté de Lasne, Rohner, Humblot, Jannot et Héraut, ont figuré quelques jeunes qui ont fait du chemin depuis, et où, pour la première fois, se lisait la signature de Fougeron, avec un f minuscule, a fait quelque bruit à la veille de la guerre, mais la guerre était venue ; Lasne, le plus doué de tous, a disparu, l'exode et les brouilles ont achevé et dispersé fatalement ce groupe, sans grande chance de renaître plus tard.

Michonze, enfin, ami de Soutine – en voilà encore un type pittoresque du Montparnasse cent pour cent – allait également au Louvre le dimanche, et pour cause : c'était le seul jour où l'on ne payait pas ! Il traînait la nuit dans les cafés, mais il travaillait de jour, dans son appartement de la rue de Chevreuse (meublé en Louis XV, du plus pur style Loubet, acheté

pour une bouchée de pain à la salle Drouot), à un réalisme très spécial, inspiré par les Flamands et Jérôme Bosch, en particulier.

A cette époque-là, Hélion faisait donc figure d'un Cézanne à rebours. Les temps ont changé. Il fallait renverser le sens de l'évolution, puisqu'elle aboutissait à une impasse. Ce n'est plus à partir de la nature qu'il fallait aboutir à la sphère et au cône, ces terminus-fétiches de Cézanne, mais au contraire : c'est bien ces surfaces et ces formes abstraites, aseptisées, géométriquement impeccables, qu'il fallait de nouveau remplir avec des images de la vie. Mais que de complications, que de confusions dès qu'on prononce ces mots ! Car même les mots ne voulaient plus rien dire de ce temps-là. Tout a été déformé, travesti, perverti. Démonétisé pour de bon.

Que de recherches passionnées... Que de discussions prolongées, sincères, émouvantes, fertiles...

Je me souviens des nuits et des nuits entières pendant lesquelles nous arpentions l'avenue d'Orléans, l'avenue d'Alésia, l'avenue Denfert-Rochereau, jusqu'à la statue des malheureux inventeurs de la quinine, moulés en bronze, le Parisien Pelletier et l'Audomarois Caventou qui n'ont pas survécu à la guerre, fondus par les Allemands et remplacés par une matrone somnolente, piquée visiblement par la mouche tsé-tsé. Et on recommençait.

Avenue Denfert-Rochereau, avenue d'Alésia, avenue d'Orléans. Il n'y avait plus de bus. Le dernier métro est passé il y a longtemps. Les trains d'Arpajon, ceux qu'on n'a pas revu, non plus, depuis la guerre, crachaient et sifflotaient se dirigeant vers les Halles.

On se passionnait encore pour les idées, pour toutes sortes de choses qui ne se rapportent pas. On ne sentait même pas la fatigue. On n'avait pas soif. Tout n'était pas encore dit, jamais. Il y avait encore tant de problèmes en suspens : la forme, la composition, l'espace... Bref ce monde à part, inhumain, mécanique et abstrait qu'il fallait rendre à nouveau habitable. Qu'il fallait extraire, arracher de force à la pauvre réalité de ces nuits bien douces, insouciantes et gaies, où on ne chantait pas encore les *Feuilles mortes*, mais *Amusez-vous*... et autres rengaines du moment. Ce sont les idées qui se ramassaient alors à la pelle.

Le tout jeune encore H. Erni nous accompagnait souvent, lors de ses passages à Paris. Evidemment, il était encore de l'avant-garde abstraite, en plus dur et en plus métallique encore que Hélion, mais on sentait déjà que lui non plus ne s'arrêterait pas là et ferait face, tôt ou tard, sinon au réel, au figuratif, au pis aller. Son retour à Picasso classique n'était au fond pas une surprise. Seul Ben Nicholson continua à rester fidèle à cette esthétique de disette.

Ah ! mais que c'est loin quand même de tous ces autres abstraits d'après-guerre – et ils sont des milliers – qui se sont rués comme un seul homme sur les recherches de leurs aînés,

qui, sans chercher quoi que ce soit, se sont approprié leurs trouvailles sinon leurs formules. Ils ont fait de l'abstraction militante exactement ce qu'ont fait auparavant du fauvisme, vers les années 1925, tous les pompiers qui ont pris feu ! Un nouvel académisme et même pire : un art de salon, un art de bazar.

Eh oui ! toutes ces discussions, toutes ces recherches et tous ces tâtonnements, il le fallait. Il le fallait à tout prix. Autrement, il n'y aurait point eu de salut. La peinture se serait arrêtée là, avec un carré de Mondrian. Mais cela ne se faisait pas tout seul. C'était plus que laborieux. Dur, terriblement dur. Il a fallu aussi des années... Des années de la guerre et de l'occupation. Le départ de Hélion, son exil, la bombe atomique, que sais-je encore ? – pour que cela se réalise et prenne forme un jour. Finalement. Maintenant, c'est fait. La voie est ouverte. Le vert est mis. La peinture se met au vert...

Hélion continue à travailler comme d'habitude, autrement dit beaucoup, en avançant lentement, sagement, vérifiant à chaque instant et exploitant à fond ses trouvailles. Des quantités d'esquisses s'entassent pour chaque détail du tableau, certains restent inachevés.

Ce n'est donc pas un hasard que les premiers paysages véritablement réalistes de Hélion soient quelques vues de ce quartier, où il a habité du temps de sa jeunesse. Ce sont les voies de chemin de fer et la ligne d'Ouest, arborant un magnifique réseau de câbles à haute tension, flanquées de ruelles encaissées, comme pour souligner exprès cette rencontre nullement fortuite du présent et du passé.

Haute tension ! Danger ! Ces pancartes s'appliquent admirablement, c'est un fait, à tout ce qui naît et renaît si péniblement, après tant de catastrophes successives.

Nicolas de Staël, l'un des plus doués et le plus sincère de la seconde vague des abstraits, a essayé d'opérer le même rétablissement. Il en est mort.

En partant de l'abstraction absolue, et aussi comblé d'honneurs et d'argent que Hélion, il a eu le courage de renoncer à tout et de revenir à la réalité, à cette réalité décriée qui n'a pas encore cours dans les bourses internationales de la peinture. Hélas ! c'était au-dessus de ses forces. Alors il a préféré partir en beauté, en se jetant du haut de son atelier sur le pavé d'Antibes. Tel Icare, ses ailes ont fondu au contact du soleil méditerranéen et la terre, dont il voulait s'approcher dans ses songes, a arrêté pour toujours son envol. Elle l'a rappelé trop durement à elle.

Lui, du moins, il a compris : plus d'évasion, plus de lâcheté, plus de refus. Plus de comportement à l'autruche, surtout. Mais combien, parmi ses suiveurs, comprendront sa leçon ? Son haut et si déchirant exemple ? Ils sont très simples, pourtant. La reconstruction cède à la destruction. Les bâtisseurs remplacent et doivent remplacer les dynamiteurs de tout

poil de l'art soi-sisant « moderne », qui le fut, certes, mais qui en l'est plus. On a assez de ruines. On n'en veut plus. Fini tout cela, fini. Terminé pour un bon bout de temps. Il ne nous reste plus que l'acceptation de cette vie, puisque nous n'en aurons pas d'autres.

Ainsi, à l'endroit même où l'art plusieurs fois séculaire fut mis à mort ; ici, sur cette terre sacrée de Montparnasse d'hier, et qui sait, de demain, ont apparu, grâce à Héliou, les ébauches, les premiers contours du Nouveau Monde, ou de cette nouvelle réalité, si l'on préfère, dont parlait quelques fois Apollinaire, sans savoir au juste ce qu'elle serait. Il ne comprenait pas grand-chose à la peinture, c'est évident, mais il l'avait devinée, en voyant, en poète. N'a-t-il pas conseillé à Picasso de revenir à Le Nain ?

De toute façon, telle qu'elle est et telle qu'elle sera, même si tout le monde se trompe, Héliou y compris, elle n'aura rien à voir avec un certain réalisme de commande, en technicolor. Elle sera une perpétuelle découverte, une quête ardente, semblable à celle des primitifs, et non une copie servile, ou elle ne sera pas.

Aussi, comme par hasard, c'est presque à l'endroit même où Héliou a planté son chevalet pour peindre cette première toile vraiment réaliste, sur le motif, que débute un roman de Léo Malet : *Les Rats de Montsouris*. Aux abords de la rue Blottière, pour être précis.

La dernière fois, dit notamment Mallet, que j'avais entendu parler de la rue de la Blottière, c'était en 1938. On y avait découvert trois morceaux de viande impropre à la consommation, que le jovial D^r Paul, dans son coquet Institut médico-légal du bord de la Seine, avait identifiés comme étant le tronc, le bras droit et la cuisse gauche d'une vieille femme, n'ayant plus sa tête à elle. A l'époque, c'était tout à fait le genre d'endroit fait sur mesure pour la pratique de cet art si délicat du dépeçage humain. Depuis, ça s'est amélioré (je parle rayon urbanisme) bien que quelques vestiges du pittoresque d'antan subsistent. La maison où demeurait Ferrand, par exemple. C'était bien la mesure sordide, annoncée par le locataire dégoûté. Haute de deux étages bas de plafond, plongée dans le sommeil ou une attente équivoque, sa façade lépreuse prenant vue sur un chantier abandonné et son arrière sur la voie ferrée de la gare aux marchandises, elle défiait, entre autres lois, celle de l'équilibre. En dépit des arcs-boutants goudronnés qui la flanquaient, elle ne paraissait pas devoir résister des masses au moindre coup de vent un peu violent. Entre les madriers et le pied du mur qu'ils soutenaient, passait un de ces fourrés de végétation vénéneuse que l'on trouve plus particulièrement dans les terrains vagues de la zone, un bel échantillon dont je ne vous dis que ça, de ces plantes éternellement poussiéreuses, malsaines d'aspect autant que d'odeur. Un de ces antiques becs de gaz en voie de disparition, vraiment à gaz, et à la potence

desquels on s'étonne toujours de ne pas voir se balancer le corps d'un pendu, montait une garde aveugle devant la porte et la baraque...

Mais cela suffit, n'est-ce pas ? Vous voyez le tableau ! Il ne manque que les catènes et les câbles... Quelle étrange coïncidence...

Il n'y a pas à dire, cette description de Malet complète à merveille la toile de Hélion. Pourtant ils ne se connaissaient et ne se connaissent même pas.

Ce qui les a fait découvrir et ce qui les a attirés, chacun de son côté, vers ces mêmes tréfonds encore balzaciens du quartier, c'est que, l'un comme l'autre, ils le connaissaient à fond, par cœur, l'ayant habité suffisamment longtemps. Malet, Villa Duthy (qui donne dans la rue Didot), le même immeuble que Jacques Prévert, puis au-dessus du « Majestic-Brune », à la Porte de Vanves, à côté des « Puces » de ce même nom. Pendant ce temps-là, Hélion, toujours sans le savoir, habitait la rue Pierre-Larousse, face à l'Hôpital Saint-Joseph.

Mais ce n'est pas tout.

A deux cents mètres à peine, à vol d'oiseau, de cette rue Blottière, et dans le même genre qu'elle, aussi vétuste, aussi pauvre et sordide, se trouve l'impasse Florimont, le fief de Georges Brassens, poète authentique et digne continuateur dans la ligne de son ancêtre lointain, maître François Villon. Il s'agit donc d'un autre berceau de notre réalisme moderne.

C'est là, dans une mesure sans étage, se lavant hiver comme été à la fontaine au milieu d'une cour minuscule grillagée, parmi les chats, les chiens, les oies et les poules, qu'il a composé ses meilleures chansons ; et la *Cane à Jeanne*, et celle de *L'Auvergnat* et les *Bancs publics*, et j'en passe, les seules chansons vraiment valables de notre temps, si pauvre en poésie.

Au fond, on ne choisit pas ses demeures. Surtout quand on est pauvre. Il y avait toutes sortes de circonstances qui ont poussé ces artistes vers les endroits dont je viens de parler.

Le cas de Rosny-Aîné n'est pas le même, bien sûr. Ce précurseur incontestable, bien que souvent ignoré, de cette fameuse *Science-fiction* qui nous est arrivée, sur le tard, d'Amérique, aimait le quartier d'amour. Et il a habité, lui aussi, d'abord la rue d'Alésia, au n° 72 ; le 39 de la rue Didot, ensuite – toujours dans les mêmes parages. Il serait intéressant de savoir, d'ailleurs, dans laquelle de ces multiples demeures il a conçu son premier roman fantastique avant Wells. Il parle pas mal, dans ses premiers romans, du 14^e arrondissement. Il logeait également au n° 157 de la rue Saint-Jacques, avant de se fixer d'une façon plus durable près du square Kellerman (aujourd'hui le square du Docteur Bourneville), à la limite

du 14^e et du 13^e, près de la Poterne des Peupliers, où on va lui élever très bientôt un monument dû au sculpteur Marius Cladel¹⁰.

En ce qui concerne Léo Malet, l'ancien surréaliste – il faut bien que la jeunesse se passa ! – il s'est attelé à une drôle de besogne. Ses *Rats de Montsouris* font partie de *Nouveaux Mystères de Paris*, où chaque livre se passe dans un arrondissement différent de Paris et ne déborde jamais ces limites.

Lorsque cette œuvre sera terminée, elle comptera, par conséquent, vingt volumes. Pour l'instant, il n'y en a encore qu'une dizaine de parus, et celui de Montparnasse a vu le jour avant les autres, sans tenir compte de la place qu'il occupe dans l'ordre numériques des quartiers.

Pour ce 14^e arrondissement, l'action se passe, la rue Blotière déjà évoquée mise à part, au Parc Montsouris, aux réservoirs de la Tombe-Issoire, ces fameux réservoirs de la Vanne, à Saint-Anne, au Lion de Belfort et dans cette touchante et encore très provinciale Villa des Camélias où, autrefois, Pascin avait installé Lucy Krogh, dans un magnifique atelier, et où ils donnaient des bals et des réceptions célèbres dans les annales de Montparnasse.

Malgré leur intrigue policière, ce sont des romans suffisamment réalistes, très couleur locale, agrémentés d'une pointe inimitable de gouaille de titi parisien.

Une source d'eau fraîche jaillit donc, ça et là, de temps à autre, envers et contre tous, aujourd'hui encore, que ce soit en chansons, en peintures ou en romans qui se voudraient « noirs », mais qui, tout compte fait, sont aussi nets et colorés comme le dernier franc-parler de ces lieux. Pas de paysage en carton-pâte, pas de personnages fictifs, mais des êtres vivants en chair et en os, et des images, pardon, des visions aussi claires et solides que celles des anciens. Pas de chansons de charme, non plus, mais du lyrisme vrai qui sait remuer les profondeurs de l'âme.

Les plus belles fleurs ne poussent-elles sur du fumier ? Les fleurs du printemps, ne s'épanouissent-elles sur des déchets de la morte saison ? J'entends par là cet humus incomparable de cet ancien mont de Montparnasse que les alluvions des temps heureux ou malheureux ont su fertiliser conformément à son destin.

¹⁰ Cette cérémonie a eu lieu le 23 mars 1957 (Note de l'auteur).

JAKOVSKY Anatole, Raoul Perrenoud, Verviers, Temps mêlés éd., 1964, 49 p.

Ce texte est intéressant à plus d'un titre. Il est tout d'abord une monographie consacrée à un peintre naïf peu connu du grand public. Aussi, Anatole Jakovsky relate sa première rencontre avec l'art naïf, datée entre 1927 et 1929, à l'occasion d'une importante exposition d'art français organisée à Prague.

Je ne crois pas au hasard. Je crois tout simplement, que tout ce qui nous arrive est déjà en nous : les événements, les rencontres, les bonheurs et les malheurs nous visant de loin ; puisque les observateurs des autres galaxies, s'il y en a, à quelques dizaines d'années-lumière, ne voient que ce qui est accompli depuis longtemps, et ce que nous ne sommes plus. Et pourquoi pas l'inverse ? Pourquoi le futur ne serait-il pas visible de quelque part, lui aussi ?

Est-ce vraiment le hasard qui m'a mené tout droit, par une belle matinée de printemps, devant un étrange bonhomme, barbu et moustachu, coiffé d'un large bérêt genre artiste, pinceaux et palette à la main, sur laquelle se lisait très distinctement deux prénoms tout ce qu'il y a de romantique : « Clémence et Joséphine », tandis qu'un ballon rose, non moins étrange, flottait dans les airs et qu'une sorte de pyramide arachnéenne (je n'ai su que plus tard que c'était la Tour Eiffel) se profilait derrière un bateau à voiles battant pavillon britannique et pavoisé comme pour une fête ?

Là, également, je ne sus que plus tard que c'était Henri Rousseau, le Douanier en personne et en pied, peint par lui-même : lorsque ce nom commença à me dire quelque chose. Ses pieds, ou plutôt les extrémités de ses jambes étaient, d'ailleurs, plus grandes primitivement, car la couche légère et plus ou moins transparente de peinture qui les recouvrait n'arrivait pas à dissimuler, sinon à escamoter tout à fait les parties amputées.

Pour l'instant, le personnage en question m'avait littéralement subjugué. Hypnotisé. Fasciné. Son air, à la fois rêveur et très terre-à-terre, me paraissait tellement troublant, tellement mystérieux, - beaucoup plus énigmatique et mystérieux que celui des idoles, nègres ou polynésiennes. Il y avait cependant, à côté de lui, des Renoir, des Manet, des Monet, mais moi, je ne voyais que lui, je ne pouvais en détourner mon regard.

J'avais alors vingt ans, c'était à Prague, je ne connaissais encore rien à la peinture, et c'est sans doute par un vague besoin de chaleur, d'amour et de lumière, le même exactement qui pousse les papillons mâles, à des kilomètres et des kilomètres de distance, à la recherche d'une femelle à féconder, - qu'au lieu de travailler, je me suis trouvé ce matin-là, je ne sais plus comment, aux abords de la ville, dans cette espèce de Bois de Boulogne qui abritait le

Musée tchèque d'Art moderne, un tantinet semblable à notre feu Luxembourg et où, après un hiver particulièrement rude, les lilas étaient plus lilas que jamais, et le jasmin plus blanc, plus entêtant qu'ailleurs...

Je cherchais un flirt, une amourette, un baiser et ce fut un vrai coup de foudre ! Instantané, sans rémission, pour la vie.

Est-ce le hasard, encore, qui, un an plus tard, environ, m'a mis en présence de Geogorij Moussatoff, le seul, l'unique peintre naïf de ce pays ; et que ce dernier, qui aurait pu être mon père, me demanda que je fasse un livre sur lui ? Eh oui, mon premier livre, écrit en 1930 et publié en 1931, à l'âge de 22 ans...

Des années ont passé, et j'ai oublié peu à peu ce pauvre péché de jeunesse. J'ai vu, enfin, la Tour Eiffel, et j'ai connu beaucoup d'autres peintres, tous abstraits. Il me semblait, en ce temps-là, que créer un monde de toutes pièces et de rien était bien plus exaltant que de recréer le nôtre, aussi pur, aussi innocent qu'il fût. Cette période de ma vie dura jusqu'à la défaite.

Pour ne pas collaborer à des publications aux ordres de l'occupant, je renonçai à écrire et dus gagner ma vie tant bien que mal, comme « chineur », c'est-à-dire en allant régulièrement sur les quais et aux Marchés aux Puces, cherchant des livres, des tableaux, des bibelots, que je revendrais aux marchands.

Fatalement, j'y ai retrouvé les « naïfs », à commencer par des inconnus, des anonymes ; puis j'en fréquentai quelques-uns parmi les connus, O'Brady, Jules Lefranc, Léon Greffe et Jean Fous : ceux qui me consolaient tant soit peu de ce temps du mépris. Leur art, d'un charme pour ainsi dire angélique, se révélait de nouveau, à mes yeux du moins, plus fort et plus magique que tous les artifices du rêve, les calculs gratuits de l'esprit, qui croûlaient, eux, lamentablement, dans la boue et dans le sang, leur meilleur antidote.

Pendant ce temps, Raoul Perrenoud était torturé par la Gestapo (je ne le connaissais pas, bien sûr, et lui ne pouvait même pas se douter qu'il serait peintre un jour), et Moussatoff, dont j'ai perdu la trace, mourait oublié à Prague, d'une crise cardiaque.

D'aucuns se demanderont à coup sûr ce que ces souvenirs ont à faire dans un texte consacré à Perrenoud. C'est que sa rencontre, somme toute tardive, ne relève pas du hasard, elle non plus. Elle aussi s'inscrit dans une suite bien déterminée de ce qui nous façonne à notre insu et fait notre vie et notre destinée telles, et non pas autres. Que nos actes, nos pensées, que dis-je, tout, jusqu'à ce qui surnage de nos mémoires, n'est jamais fortuit et s'ordonne selon une nécessité dont on ignore encore le mécanisme. Que sa vie enfin, si différente de la mienne, devait la croiser à un moment donné. Cela doit arriver, dit la sagesse

populaire. A son heure. A l'heure où l'on a plus que jamais besoin de lui : de lui et de quelques autres de la même trempe qui sont appelés, qu'on le veuille ou non, à réinventer une fois de plus ce miroir où le visible se mire depuis qu'il existe, et remplacer, définitivement cette fois, les éclats de cet autre miroir brisé, qui porte le nom suranné d'Art moderne.

Or moi qui ai connu tant de peintres naïfs, des bons et des mauvais, des vrais et des faux, des sincères, des roublards, des butés, des fins, des intelligents, des bêtes, des illuminés, des copistes et des véritables créateurs, et qui ai écrit sur eux, depuis cette première plaquette, une dizaine de bouquins, sans compter une centaine de préfaces, eh bien, je n'ai jamais éprouvé, je l'avoue, autant d'appréhension, autant de difficultés et de scrupules, qu'au moment où je me suis décidé d'aborder le cas Perrenoud. Peut-être parce que Perrenoud est un bloc. Un tout. Un et indivisible. On ne peut pas le séparer de son art, de son métier, de ses vers et de ses écrits. Lorsqu'il donne son amitié, c'est pour la vie, et elle est inconditionnelle, aime-t-il à répéter. Personne ne possède le feu sacré au même degré que lui, allant jusqu'à l'abnégation la plus totale, jusqu'à l'ascèse et le sacrifice. Il l'a prouvé, du reste, plus d'une fois. Devant les nazis, entre autres. Aussi, peu d'épreuves et de misères lui ont-elles été épargnées. Toujours est-il que devant les créations de Perrenoud, on se trouve devant la jeunesse et la genèse d'un monde. Absolument à l'état pur. Sans malice et sans tricherie aucune.

Adieu jasmin, jasmin du temps... s'est écrié jadis le poète Guillaume Apollinaire...

C'est pourquoi, en regardant Perrenoud pétrir, un après-midi, de sa main nue, noueuse, sans couteau, sans pinceau, bref sans aucun outil approprié, la joue en relief du portrait de sa fille, puis à la voir s'animer progressivement, le sang affluer sous la peau, et la peau se tendre à l'endroit de la pommette, j'ai revu, en l'espace de quelques secondes, comme par enchantement, ma propre jeunesse ; et c'est après avoir aspiré une forte bouffée de son jasmin que je raconte ce que je n'ai jamais encore raconté jusqu'ici ?

J'ai revu, en effet, cette ville lointaine et secrète aux cent clochers, où le gothique continue, comme si de rien n'était, le gothique flamboyant : l'horloge du quartier juif qui marque les heures à l'envers, la ruelle des alchimistes, tout en haut du Hradschin. Je me suis souvenu soudain, et de l' inexplicable présence du portrait de Rousseau, et de ce Golem, homme artificiel, en glaise, à qui un rabbin savant de l'endroit, magicien à ses heures, réussit à insuffler la vie. Et j'ai compris beaucoup mieux ce que c'est que le sortilège de l'art !

Car l'art est avant tout le pouvoir de donner la vie. C'est pourquoi aussi, parmi tant de faiseurs et de cuisiniers de toutes sortes qui sévissent à l'heure qu'il est, ce sont encore les

naïfs, ces innocents aux mains pleines, qui l'approchent le plus près. Sans le savoir, bien entendu.

L'œil, aussi parfait qu'il soit, ne suffit pas. Il n'est pas uniquement une lentille. Il y a du sang, des nerfs, et surtout, il y a de la vie, devant comme autour de lui. Il faut pouvoir sentir, fort, très fort. Il faut avoir souffert, il faut avoir aimé ce qui nous entoure, afin de pouvoir le donner à sentir et le donner à voir aux autres. Rousseau l'a fait, et Perrenoud le fait.

Les ethnologues ont beau partir au bout du monde, explorer les confins de l'Amazonie, par exemple, pour essayer d'y saisir les balbutiements du dessin ou quelques rudiments de l'acte créateur ; ils n'en rapportent généralement que les signes atrophiés, les répétitions mécaniques, si ce n'est les formules périmées dont les indigènes ont perdu le secret depuis belle lurette. Et en tous points pareilles à celles qui servent ici à peindre des nus, des paysages, des natures mortes, j'en passe. Sans âme.

Mais qu'un homme de notre temps, en plein Paris, crée comme personne avant lui, et répète de ce fait ce que les Magdaléniens et autres Aurignaciens firent en nommant les choses pour la première fois il y a vingt ou trente mille ans, cela n'intéresse, hélas, personne ! Curieux, bizarre, amusant tout au plus. Ah ! si Perrenoud était seulement canaque, troglodyte, ou coupeur de têtes... Ce serait tout différent, naturellement.

D'où la double difficulté de ma tâche. D'où les scrupules de tout à l'heure. Comment présenter, évidemment, – et le plus objectivement, le plus honnêtement possible – cet homme qui s'est fait tout seul, qui a découvert tout un art de guérir (ce qui serait déjà digne de notre estime et de notre admiration), son art tout court, ensuite, je veux dire sa peinture, en relief ou non, sans que cela fasse rire, ou ne donne prise aux sarcasmes de rigueur ? Avec quels mots aussi, puisque notre vocabulaire artistique si riche en ce qui concerne les nuances de tons, le rythme, la composition, et tout et tout, est étrangement pauvre, ou sonne faux, creux, ou vieillot, dès qu'il s'agit d'exprimer quelque chose qui respire et qui vit ?

Des années ont passé, certes, mais les naïfs sont et demeurent « naïfs », autrement dit : nos pestiférés, nos parias, nos réprouvés, nos intouchables. C'est ainsi. On en est encore à Horace Vernet, qui prétendait que chez eux « tous les ciels sont bleus, les arbres verts, et le pantalon garance »... Qu'ils se ressemblent tous, comme se ressemblent tous les Chinois aux yeux d'un Occidental.

Me voici donc, une fois de plus, grâce à Perrenoud, en défenseur des causes perdues.

Perdues ? Jamais de la vie... Gagnées ! Gagnées sûrement, même s'il faut encore attendre quelques années. Ça vient, pourtant, et même plus vite qu'on ne pense.

Merci, mon cher Perrenoud. Merci de m'avoir non seulement rendu ma santé, assez compromise, et justement à cause de cette lutte sans répit que je mène en faveur de vos semblables ; merci de m'avoir rajeuni, tel Faust, ne fût-ce qu'un instant, à force d'avoir ressuscité ma jeunesse. La boucle devait être bouclée.

Du hasard ? Encore et toujours du hasard ? Allons donc !

Commençons tout de même par le commencement.

Raoul Perrenoud naît de parents auvergnats, dans le 13^e arrondissement de Paris. Mais il ne voit pas le jour pour autant. Des tumeurs, que l'on appelait alors des « taies », l'empêchent de voir. Il vit et grandit donc dans l'obscurité la plus complète. Il ne connaît du monde extérieur que des obstacles lisses ou rugueux, tièdes ou froids, massifs ou coupants. Aussi, lorsque les autres enfants de son âge vont à l'école, jouent, ou explorent leur petit univers, lui reste toujours seul, pense, et s'interroge sans doute sur la particularité de son état. Il s'interroge, soit, mais il interroge en même temps, sans cesse, la densité, la résistance, la structure et la signification réelle des choses qu'il ne peut appréhender qu'avec ses mains. C'est par les mains qu'il commence à connaître le monde, et c'est encore par les mains qu'il continue à lui arracher ses secrets.

Dans une nuit perpétuelle que ne troublent que les bruits, les sautes du vent, les vagues odeurs et les parfums, qui semblent revêtir, eux aussi, une étrange présence, le petit Perrenoud cherche à découvrir les lois qui régissent ce qui l'entoure et à définir sa place par rapport à cet inconnu, tous ses autres sens se liguant afin de suppléer à celui qui lui manque. Le moindre objet est examiné très attentivement par lui, sur quoi les autres ne font que glisser leur regard et jugent d'après les apparences. Ce que la lumière dérobe ou met en valeur, ce que la couleur camoufle, embellit ou enlaidit, lui confie ainsi, petit à petit, ses mystères. Il n'y a rien d'étonnant, par conséquent, à ce que son toucher se développe d'une façon vraiment extraordinaire. A tel point que même plus tard, il lui ouvrira bien des portes restées fermées pour le reste des mortels. Et cet état dure jusqu'à l'âge de huit ans et demi, lorsque le docteur Schramek, certainement d'origine tchèque (tiens, tiens...) se décide à l'opérer, au dispensaire de la Maison Blanche, boulevard Blanqui. En 1907, pour être précis.

L'opération réussie, quelle fut alors sa première réaction, à l'instant même où on lui enleva les pansements de ses pauvres yeux meurtris ? De l'éblouissement ? De la joie ? De la jubilation ? de la beauté universelle finalement révélée ?

Eh bien, non ! Pas du tout. De la douleur. De la terreur, presque panique. La lumière lui fait atrocement mal. Le bras de sa mère approchant de son visage lui fait peur. Il ne peut retenir un cri. Aussitôt, il referme les yeux, ne voulant pas continuer une expérience par trop

cruelle. D'emblée, il veut retrouver sa nuit, les bienfaisantes ténèbres où il pouvait méditer et rêver en plein jour. Aveugle, il voyait, voyant, le monde l'aveugle. Tout se brouille, se rétracte, devient indéchiffrable. Il regrette, et regrettera encore longtemps sa félicité première, cette espèce de paradis désormais perdu, dont nous portons tous la nostalgie, probablement due à des souvenirs inconscients de notre état pré-natal. Or, chez lui, cet état a tout de même duré quelques années.

Ses yeux, d'ailleurs, le feront souffrir jusqu'à l'âge de 45 ans ; fragiles, suppurant sans arrêt. Des soins constants, des lunettes noires, etc. Comme on comprend, n'est-ce-pas, que dans les moments de détresse, il cherche à se replonger dans le noir familial, il essaie de se réfugier et de se retrouver dans sa chère nuit, où il est à jamais chez lui.

Plus tard, ce sont les secrets de la vie qui obsèdent Perrenoud. Les objets inanimés ne lui suffisent plus. Il cherche à connaître ce qui différencie un être sain d'un être malade. Par quel défailt, à la suite de quelle carence, l'équilibre général se détraque et compromet la bonne marche de l'organisme. Pourquoi les uns voient et d'autres pas. Il veut savoir, coûte que coûte, par quel processus, par quels changements imperceptibles, un être vivant normal aboutit tôt ou tard à la mort.

Pour cela, il s'attaque d'abord aux arbres. En les frappant légèrement, il constate qu'un arbre malade n'émet pas le même son qu'un arbre bien portant. Quant à l'arbre mort, son onde de choc est tout à fait différente. Les locutions populaires comme « Ça sent le sapin » ou « Ça sonne creux » en disent long, comme on voit, sur les possibilités de cette investigation par percussion. En somme, c'est une auscultation à la Laënnec qu'il invente alors, tout seul. Basée évidemment sur d'autres principes. Il n'avait pourtant que 18 ans !

Des arbres, Perrenoud passera bientôt aux humains, car, pour vivre, il choisit le métier de masseur, ou plutôt de kinésithérapeute avant la lettre, qu'il apprend chez Hector Durville.

Malheureusement, la médecine n'est pas mon fort, et je cède la parole, en ce qui la concerne, au docteur Solange Troisier, gynécologue-accoucheur, assistant des hôpitaux, ancien chef de clinique à la Faculté :

« Très rapidement, je voudrais faire un parallèle entre la façon de peindre de Raoul Perrenoud et sa manière de masser.

Travaillant en collaboration étroite avec lui depuis plus de vingt ans, et connaissant ses méthodes d'observation et de travail, je voudrais insister sur l'auxiliaire précieux qu'est Perrenoud pour un médecin. Au lieu de s'opposer au médecin et de rester dans l'ombre, par son esprit d'observation rigoureuse, ses méthodes de diagnostic, non pas de maladie ou de syndrome quelconque, mais de vitalité des tissus et des organes sous-jacents, de l'existence de

réflexes qu'il a bien définis et observés, Perrenoud nous aide. Il faut bien le dire en toute honnêteté, que bien souvent nous sommes désarmés et qu'un sixième sens nous manque. Peut-être sont-ce les mains examinant et observant d'innombrables cas qui permettent à Raoul Perrenoud de prévoir, d'essayer, de modifier des réactions locales congestives, fugaces, ou, au contraire, de diriger vers le cardiologue, le chirurgien, l'endocrinologue, un sujet dont les réactions sont mauvaises.

En quarante ans de métier, il a su regarder les êtres, parfois les animaux ou les plantes, car ses méthodes sont près de la nature ; il a étudié les réactions des tissus à la maladie, les moyens de récupération. Il a su discriminer le fonctionnel de l'organique, c'est-à-dire qu'il a toujours recherché la collaboration médicale sur de sujets qu'il voyait constamment, et où le moindre syndrome anormal éveillait son attention et donnait l'alarme.

Par une méthode de percussion bien particulière à Raoul Perrenoud, très voisine de la percussion de Laënnec, et qui a maintenant fait ses preuves, la vitalité tissulaire est mise en évidence. De même, un certain nombre de réflexes, génital, surrénal ou scapulaire, ont des bases physio-pathologiques évidentes (grossesse extra-utérine, maladies de la moëlle, tumeur ovarienne).

De nombreux médecins ont collaboré aux observations de Perrenoud depuis Braine Lichwitz, dans le service du professeur Abrami, mon père le professeur Troisier, gendron, moi-même, où souvent la chirurgie a pu confirmer les remarques parfaitement pertinentes, honnêtes et scientifiques de ce dernier. Ses méthodes de travail, qui ne sont pas plus codifiées que ses méthodes de peintre, et qui sont voisines, en font un être précieux pour le médecin ».

Toujours est-il qu'après avoir fait ses premières armes et remporté ses premières victoires dans la « zone », près de la Porte de la Chapelle, où il soigne souvent pour rien toute une humanité pauvre et traquée, accablée de tous les maux possibles et imaginables, Perrenoud avance à pas de géant. Peu de temps après, il est masseur attitré du cercle Hoche, puis du cercle Athlétique de Paris. Un bruit court soudain, se chuchote, se propage, se précise : il y a un nouveau masseur qui fait des miracles ! Extraordinaire... Formidable... Comme on n'en a jamais vu ! Et le Tout-Paris veut se faire soigner par lui. Des artistes, des sportifs, des femmes du monde, des écrivains, des politiciens et des diplomates. Son succès est sans précédent. Il n'arrive pas à satisfaire aux demandes. Il travaille le jour et une partie de la nuit...

Mais Perrenoud lui-même ? Au fond, est-il satisfait ? Comblé ? Perrenoud, est-il heureux ?

Pas tant que cela. Le destin l'avait choisi, sans doute, à son insu, pour d'autres épreuves plus dramatiques, plus redoutables. Sa mission n'est pas terminée. En vérité, elle ne fait que commencer.

Après un an et quelques mois de mariage, la femme de Perrenoud est emportée par une leucémie. Il a tout fait, pourtant, tout essayé. Sa science et son amour n'ont pas pu vaincre, pour une fois, la fatalité. Perrenoud ne s'est pas remarié. Il l'a promis, au chevet de la mourante, bien que pareille promesse fût superflue, lorsqu'on connaît Perrenoud. Ne vous ai-je pas dit, tout au début, que quand il accorde son amitié, et à plus forte raison son amour, c'est pour toujours ?

C'est pourquoi un ruban de crêpe noir barre depuis un peu plus d'un quart de siècle un grand portrait sous verre de son épouse, et qu'un bouquet de violettes l'accompagne. C'est pourquoi, également, il a reporté toute son affection et toute sa tendresse sur sa fille, un bébé qui n'a pas connu sa mère, mais qui peut-être fière de son père. La sœur et le beau-frère de Perrenoud se prennent d'affection pour cette enfant et l'aident à l'élever comme si c'était leur propre fille.

Puis c'est la guerre et la défaite. La Résistance et l'arrestation. Les Nazis lui ont fait perdre le sommeil. Ah, il connaît, il aime la nuit, c'est sûr, mais maintenant ce n'est plus un refuge. Elle est peuplée de fantômes et de pensées amères. Les vers sourdent, parfois, se forment d'eux-mêmes dans son cerveau. Or, ils ne clament ni désespoir, ni vengeance. Non, c'est plutôt une grande sagesse qui en émane, toute simple, sereine et résignée, celle qui, classique dans sa forme, peut être de tous les temps. Elle peut paraître même banale à des esprits superficiels, ne serait-ce qu'à force d'être vraie. Vous pourrez lire quelques-uns de ces vers à la fin de ce petit volume.

« S'ils m'avaient battu, je crois que je les aurais étranglés », dit calmement Perrenoud, en regardant ses mains. Ces mains terribles comme un étau, tendres comme du duvet, lorsqu'il caresse ses couleurs. Ces mains qui connaissent la vie et la mort sans aucun doute mieux que lui-même. Celles qui ont accompli tant de voyages au bout de la nuit !...

Ebranlé donc dans sa santé, tant soit peu découragé par des détresses contre lesquelles il ne peut rien, Perrenoud traverse alors une crise assez sérieuse. Tant physique que morale. Et c'est à ce moment précis qu'apparaît dans sa vie le célèbre Albert Willemetz, l'un de ses « clients », qui lui conseille un dérivatif : la peinture.

C'est lui qui l'exposera, par deux fois, dans le hall de son théâtre, et c'est encore lui qui écrira ses toutes premières préfaces. Dans une préface pour la carte d'invitation à l'exposition de la galerie Bénézit, en 1961, il dit notamment :

« Dans la tradition picturale, Perrenoud vient de déposer une bombe en plastique. Par une technique révolutionnaire, ce peintre – qui fut aveugle durant toute son enfance – n'a pas hésité à réaliser sur la toile une impressionnante conjonction de l'art d'Apelle et de celui de Praxitèle, le mariage orthodoxe de la forme et de la couleur.

A l'époque du cinéma en relief, de la musique stéréophonique, il nous propose une optique qui a pour objectif de mettre en valeur la densité des nuances, en lumière l'épaisseur des plans.

Sa peinture modelée est en quelque sorte une vivante et émouvante écriture Braille de la Beauté.

Les yeux et les mains de cet artiste ont réussi à nous donner une vision de la Nature sous un angle palpable.

Dans une perspective naïve et profonde, sa sensibilité se plaît à nous faire entrevoir et percevoir la réalité touchante des êtres et des choses ».

Le hasard ?

Le hasard serait plutôt que Perrenoud se contentât de la peinture de tout le monde. Ce serait mal le connaître, cet homme qui ne laisse précisément rien au hasard, que de supposer qu'il se soit contenté d'un langage emprunté, d'une quelconque imitation. Quelle question !...

Dans la peinture, comme dans tout ce qu'il entreprend, Perrenoud s'est engagé à fond. La peinture, quelle qu'elle soit, ne peut être que l'expression totale de son être. Sa revanche. La délivrance et la récompense tellement méritée. Sa quête de la beauté ne peut à aucun moment se confondre avec celle des autres. Il ne les connaît même pas. Tant mieux, tant mieux. Cela évitera naturellement toute réminiscence involontaire. Sa pureté et son originalité seront donc préservée envers et contre tout, ici comme ailleurs.

Autodidacte, il lui faut tout inventer : le dessin, la couleur, le volume, la perspective.

Comment ? Par quels moyens ?

Les siens, parbleu ! Les mains... voyons ! Il n'a que faire de la palette et des pinceaux. Il veut toucher la couleur directement, la caresser, la sentir sous les doigts, comme il sent la chair, les nerfs, les glandes, le sang.

Seulement, cette fois, le processus est inversé. Ce n'est plus la descente aux Enfers qui continue, mais une ascension, une lente remontée vers le jour, vers la lumière, qui s'annonce. Exactement comme lorsqu'on a enlevé ses pansements ensanglantés. Mais cette seconde naissance ne lui fait pas peur. Ce qui l'avait blessé, angoissé, la première fois, le ravit et l'éblouit à présent. Il n'en revient pas lui-même. Pour un peu, il crierait, mais pas comme jadis ; de joie !

Il crée donc des arbres, des corps, des visages, et la mer. Les pierres et le ciel. Les roches et le ressac. Il pétrit, mases et brasse la couleur avec avidité, sensuellement, amoureuxment pourrait-on dire, mais une fois encore, c'est moins pour chanter la surface, la vaine parure des choses, que pour faire ressortir ce qu'il y a de caché derrière : un regard ou un rai de soleil perçant à travers les nuages et riconchant déjà sur les vagues qui s'enflent au loin.

Ce sont les jouets de son enfance, en quelque sorte, les jouets dont il a été privé ; ce sont ces amphores fabuleuses qu'il réussit à dérober aux glauques profondeurs. Miracle ! Leur vin est intact. Aussi fort, aussi capiteux qu'au premier jour. Perrenoud n'a pas vécu en vain. Il laisse derrière lui, quoi qu'il arrive, quelque chose qui restera.

Cela paraît étrange de prime abord, insolite et déconcertant. Comme tout ce qu'on appréhende pour la première fois. Jugez vous-même : le nez avance, le front et les pommettes se bombent, les orbites se creusent et les lèvres s'entr'ouvrent, bien ourlées, bien charnues. On peut même passer la main dans les cheveux. Glisser les doigts sous le menton...

Vous l'avez deviné, il s'agit d'un de ses portraits peints par Perrenoud en relief. Ici, l'illusion n'existe pas. Tout cela est obtenu non par quelque effet d'optique, comme dans le cinéma de même nom, mais par la masse même de la couleur qui sculpte et modèle son sujet, tout en étant son propre objet. Car forme et sujet ne sont qu'un chez Perrenoud.

C'est long, très long parfois, cette transfusion dans la couleur de tout ce qu'il sait et de tout ce qu'il sent. Le portrait de sa fille lui a pris trois ans de travail. Il vient seulement de le terminer, de mémoire. Or, d'ores et déjà, il vit. Ou plutôt elle, sa fille, qui jouit de ce fait de ce rare privilège jusqu'ici réservé aux seuls rois et reines, saints et saintes, héros et grandes courtisanes. Et elle vivra longtemps encore, de cette vie immobile et silencieuse, la seule qui nous survive. La seule qui ait quelque chance d'affronter l'indestructible, l'impérissable. Le fameux Golem tchèque, on a dû le tuer, le pauvre, puisqu'il a réellement vécu. Mort, il se survit dans sa légende.

Est-ce pour cela que Perrenoud ne peint jamais l'ombre ? Sans doute. Que ferait-il, c'est vrai, de ces illuminations factices qui passent et qui glissent, puisque le soleil même doit se coucher tous les jours ?

Ce sont en effet ses formes qui les projettent. Quant à la lumière – SA lumière – elle est toute intérieure.

La même chose pour les paysages de sa chère Bretagne, où l'océan gronde, où les vagues écument ou se couchent dociles à ses pieds, et où les rochers sont ce qu'ils sont, c'est-à-dire de vrais rochers, durs et palpables. Touchez-les. Passez votre main. Là, encore une fois.

Vous voyez bien que ce sont de vrais objets et non les mirages du trompe-l'œil. D'où la difficulté de s'en rendre compte par des reproductions. La photographie ne peut pas les saisir dans leur intégralité. Si on fait la mise au point sur le premier plan, le fond est déjà un tantinet flou, et vice-versa. Il y a là quand même une épaisseur de plusieurs centimètres, ne l'oublions pas. Pour reproduire exactement les tableaux de Perrenoud, il faut attendre la photographie en relief, ou au pis-aller, se fier à la caméra qui, avec son va-et-vient, pourrait mettre l'accent sur les profondeurs qui, sur une photo ordinaire, ne font que s'aplatir et s'évanouir.

Il est incontestable, pour toutes ces raisons, que Perrenoud peut être considéré non seulement comme le premier peintre en relief, mais comme le seul et unique PORTRAITISTE naïf. Le seul pour le moment, bien qu'il ait déjà un imitateur, un quidam qui a osé présenté ses pâles plagats au dernier Salon des Indépendants. En attendant les autres, bien sûr, qui ne manqueront pas, eux aussi, de profiter à leur tour de cette réussite. C'est la vie. Mais quelle déception, quelle différence, quel abîme... ces copies démontrent justement, mieux, bien mieux qu'une dissertation savante, que le procédé n'est rien sans la charge émotionnelle qui l'a fait naître. Que la forme seule n'est qu'un masque grinçant !

Je sais, je n'ignore pas le moins du monde que d'autres, avant Perrenoud, même s'ils n'ont pas peint en relief, ont essayé à plusieurs reprises de rompre le plan du tableau, tantôt en crevant tout bonnement leurs toiles, tantôt en leur incorporant des objets tout faits, des branches, des tessons de bouteilles, quand ce n'est un vélo tout entier. Mais cela est une autre histoire, comme disait Kipling ; cela relève d'un autre art, dénommé par dérision « autre », informel, ou abstrait tout court, bref d'un artisanat univoque, à mi-chemin entre une décoration murale qui ne voudrait rien dire et un mot de cinq lettres, bien précis celui-là, à l'adresse de ceux qui achètent, ou se complaisent parmi ces chefs-d'œuvre. Que voulez-vous, les goûts et les couleurs ne se discutent pas. Il y a et il y aura toujours des amateurs du laid, comme il y a ceux qui aiment s'infliger des souffrances. Le masochisme en art n'est pas un vain mot, et notre époque est particulièrement friande de ce genre de productions. Ceux-là ne comprendront jamais Perrenoud. Ils ne comprendront pas non plus comment un homme, au sortir de tant de privations et de tant de souffrances, ose ainsi clamer sa joie...

Au demeurant, la couleur est devenue peu à peu, pour Perrenoud, le sang et l'essence même de l'univers. Là où les lignes, les tons, les formes, les volumes et les ombres se confondent. Là où les yeux d'un homme mûr continuent à scruter, à découvrir et chérir quelques-uns de ces humbles trésors d'ici-bas, avec cette inimitable pureté de la toute jeune rétine, neuve, ne serait-ce que de n'avoir pas servi. C'est à la fois son Temps et son Paradis perdus ; perdus et, heureusement, retrouvés.

Autrefois, pour remercier Dieu ou quelque autre divinité païenne, d'une guérison soudaine et tant soit peu inattendue, extraordinaire en un mot, les miraculés lui offraient généralement, sous forme d'un ex-voto, toutes sortes de parties du corps humain, membres, thorax, cœur, poumons, tête, yeux, etc., moulés en cire ou fondus en métal, quand ce n'était de tout petite tableaux plus ou moins naïfs représentant la scène même de la guérison, ou les circonstances de l'accident mortel évité.

Dans sa ferveur émue, Perrenoud s'offre, en nous les offrant par la même occasion, les images d'un monde meilleur, d'un monde primesautier, inédit, entièrement revu, recréé et rebâti par lui, comme autant d'offrandes, en fin de compte, à quelque déesse de la Beauté. Celle-là même à qui les habitants des cavernes offraient déjà leurs cerfs, leurs bovidés, leurs mammouths, sans oublier les effigies de leurs propres femmes, tétonnières et fessues. Celle qui a existé bien avant nous.

Je vous ai prévenu : avec Perrenoud, vous n'avez pas affaire avec un peintre ordinaire. C'est un véritable bloc, une sorte de monolithe celtique, qui, à l'instar des menhirs, dresse son énigme parmi nous.

D'où vient-il ? Où allons-nous ? Que sommes-nous ?

Est-il naïf ou pas, cela n'a aucune espèce d'importance. Ce qui compte, c'est son œuvre, non l'étiquette. Sa portée aussi, et sa signification. Et l'œuvre de Perrenoud n'est-elle pas là pour nous crier, pour nous hurler dans sa franchise brutale que rien n'est encore perdu, que la vie vaut la peine d'être vécue, que le monde est beau, et que l'homme l'est aussi, malgré les menaces qui pèsent sur lui. Malgré ses misères, malgré ses déchéances. L'exemple de Perrenoud me rappelle invinciblement cette phrase de Gorki qu'il met dans la bouche d'un de ses vagabonds tout ce qu'il y a de plus déchu, en train de toucher le fond de son infortune : « Ça sonne quand même fier, ce mot Homme ! » Et cet autre, dans Saint-Exupéry, qui, après avoir rampé des jours et des jours sans manger, dans le froid et l'air raréfié de la Cordillère des Andes, dit simplement : « Ce que j'ai fait là, aucune bête ne l'aurait fait... ».

Oui, grâce à des hommes comme Perrenoud, qui sont dignes de porter ce nom d'homme.

En ce qui me concerne personnellement, et pour en finir avec les réflexions de ceux qui n'ont peut-être pas encore compris pourquoi je me suis permis de parler d'abord de moi, j'ajouterai encore ceci. Moi-même, lorsque je fus mis en présence des œuvres de Perrenoud, avant de le connaître, j'ai éprouvé comme un choc, un défi. Ces œuvres n'avaient absolument rien de commun avec ce que je connaissais jusque-là. Ce n'est que quelques jours plus tard, en faisant sa connaissance que j'ai compris d'où venait ce côté insolite et mystérieux, si

attirant. En le regardant droit dans les yeux, j'ai constaté enfin que son regard et le regard de Rousseau étaient identiques. Non de Rousseau que je n'ai pas connu, mais de son portrait vu à Prague, il y a trente et quelques années de cela. A la fois rêveur et très terre-à-terre, dis-je. C'est vrai. Je le maintiens. Parce que rêver, c'est encore une façon de voir, loin, très loin, ce qui exclut la notion même de hasard. Voilà pourquoi nous nous sommes rencontrés. Lui et son œuvre, là devant moi, je sais maintenant que je ne douterai plus jamais de l'homme, ni de notre temps, ni de cet art, dit naïf, qui est la naissance et l'éternelle jeunesse de toute chose. Même si lui, évoluant sans cesse et réalisant de grands progrès techniques, venait à frôler par endroits, à rejoindre finalement cette autre aire de l'art que l'on dit « grand » ou « savant ». Comme si le cas Perrenoud ne démontrait précisément que l'art est un, pourvu que celui qui le pratique ait quelque chose à dire, et le dise selon ses moyens. « Est-il un art authentique sans naïveté ? Tout artiste qui veut s'exprimer dans sa vérité et exprime sa vérité est naïf », a dit un jour, avec justesse, Max-Pol Fouchet. Perrenoud exprime la sienne sans tricher. Dont acte.

Mon cher Perrenoud, je ne puis faire ni mieux ni plus.

Anatole Jakovsky.

**JAKOVSKY Anatole, Les grands peintres naïfs yougoslaves, Paris, Galerie Mona Lisa
éd., 1968, [n.p.]**

Témoin de ce qu'il nomme le « miracle yougoslave », Anatole Jakovsky collectionne très tôt la peinture naïve de l'ex-Yougoslavie. Une salle du Musée international d'art naïf est entièrement dédiée à cet art à la technique caractéristique puisqu' il s'agit de peintures sur verre.

Certes, depuis deux ou trois années, surtout depuis la création du musée de Laval, on n'ose plus s'attaquer ouvertement aux naïfs. Même leurs adversaires les plus récalcitrants, connus pour leur mauvaise foi, proclament désormais : « J'aime bien les naïfs », exactement comme ceux qui n'aiment pas les bêtes, y vont quand même d'une caresse distraite, lorsque le chat de la maîtresse de maison leur saute sur les genoux. Il y a donc un soupçon de mode d'un côté, la peur de paraître rétrograde de l'autre. En vérité, on continue à les méconnaître tout autant, les considérant comme quelque chose d'inférieur, en marge de l'histoire du « Grand » art.

Or, ce que l'on appelle le « Miracle yougoslave » est, peut-être, la meilleure pierre de touche, sinon l'une des clefs les plus sûres afin d'expliquer aussi bien la genèse que le sens de cet art.

En Yougoslavie la vraie nouveauté artistique ne commence qu'avec les naïfs, paysans pour la plupart qui, sans avoir rien appris, disent mieux que les autres leur amour du visible et jettent sur lui un regard qui ne doit plus rien à personne. D'ailleurs, il ne s'agit pas, non plus, uniquement du regard, car tous les sens regardent par les yeux de ces peintres. Bien mieux, toute la vie présente et passée se reflète à nouveau dans ce miroir enchanté qu'était de tout temps la peinture.

Les voici réunis pour la première fois à Paris, du moins les meilleurs parmi eux, ce qui fait que cette exposition prend l'allure de l'avant-première. Elle va, comme on le voit, du patriarche vert, dru et chênû, Generalic Ivan, jusqu'à son fils Josip, représentant déjà une autre génération pleine de promesses ; elle englobe naturellement le merveilleux poète rose et bleu Rabuzin, puis le non moins prodigieux Skurjeni, toujours en train d'hésiter entre la réalité et le rêve ; elle fait belle part à Kovacic et Vecenaj, ancrés profondément dans la vie yougoslave quotidienne, tandis qu'un Naumovski, par exemple, y apparaît comme un romantique isolé, avec ses paysages lunaires et ses Ophélie sous-marines, sans oublier un

autre jeune, Lackovic, sans doute le plus fin, le plus tendre et le plus sensible dans l'interprétation de cette même réalité yougoslave.

Anatole Jakovsky

JAKOVSKY Anatole, *Peintres naïfs. Lexicon of the world's primitive painters. Lexikon der Laienmaler aus aller Welt. Lexique des peintres naïfs du monde entier*, Bâle, Basilius Presse éd., 1967, 398 p

Dans ce texte, rédigé en 1967, Anatole Jakovsky use d'une argumentation caractéristique. Un constat de la situation de la peinture naïve est dressé : l'opposition à l'art abstrait périmé prime et l'histoire de la peinture naïve est mise en avant. Les arguments de Claude Lévi-Strauss sont repris, l'opposition à l' « art brut » est marquée. Ce schéma argumentatif est amplifié dans l'introduction au catalogue du Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky, écrit en 1983.

Depuis 1967, l'année de la sortie de la première édition de ce Dictionnaire, beaucoup d'eau a coulé sous les ponts de Paris et d'ailleurs ; beaucoup de choses ont changé, en effet, dans le monde entier. En ce qui concerne la Peinture naïve, beaucoup de manifestations internationales importantes ont eu lieu, et les publications peu nombreuses, inexistantes pour ainsi dire jusque là, ont augmenté considérablement. A tel point que j'ai même dû ajouter depuis un second rayon à ma bibliothèque... Quand on pense que trente ans plus tôt, très exactement, c'est-à-dire en 1947, il n'existait, en Europe du moins, qu'un seul et unique livre sur cette question, le mien, publié à Paris par Jacques Damase, on a envie de se frotter les yeux ! Des Uhde (1949) et des polygraphes et des plumes à tout faire, genre Bihalji-Merin, ne viendront que dix ans plus tard. Quant au livre qui a précédé de peu le mien, « They taught themselves », par Sidney Janis, il a paru pendant la guerre, à New-York. En 1942.

Je donne ces chiffres non pas pour me vanter, mais pour rétablir la vérité et l'exactitude historique, déformée un tant soit peu, pour ne pas dire falsifiée par quelques arrivistes de la dernière heure, encore tout essoufflés d'avoir attrapé le dernier train en marche. L'enquête de la revue internationale *Opus* (N°50, mai 1974) en est un exemple parmi tant d'autres.

De sorte que des pays qui n'y ont pas été représentés, dans la dernière édition ont fait connaître leurs peintres naïfs, et des foyers très actifs, stimulés par l'intérêt croissant que le public non prévenu manifeste de plus en plus à leur égard, se sont allumés ça et là, ce qui fait que leur nombre a presque doublé et approche, sinon dépasse maintenant un demi-mille.

Beaucoup d'entre eux sont morts, aussi, hélas, entre temps...

Les PTT français ont émis le premier timbre célébrant un tableau naïf avec la fameuse

« Carriole du Père Juniet » du Douanier Rousseau, et une oblitération postale spéciale a commémoré le symposium de 1970 : *Naivni 70* à Zagreb. Un tableau de Jean Eve était accroché dans l'avion personnel du président Kennedy, tandis que les premières images sur lesquelles se sont ouverts les yeux du Dauphin de Sophia Loren, étaient signées d'Ilija, peintre naïf yougoslave, cette fois.

La Triennale de Bratislava... Le Prix annuel de Luzzara, fondé par l'écrivain et cinéaste italien Zavattini... Les premiers Prix Internationaux des deux manifestations suisses, de Lugano et de Morges, ce dernier fondé par Lia et Georges Kasper... La première exposition *officielle*, enfin, de la peinture naïve française à Zagreb, Belgrade, Rijeka et Ljubljana !

Aussi la fondation, en 1967, du Musée Henri-Rousseau à Laval – premier musée du monde consacré uniquement aux peintre naïfs, - premier espoir, vite déçu, hélas, par l'incompétence de son premier conservateur, lui faisant perdre de plus en plus sa vitesse initiale, mais relayé heureusement bientôt, d'abord par celui de Hlebine, dans cette Podravine, aux confins de la Hongrie, berceau du « Miracle Yougoslave », puis par deux autres musées français, l'un dans le Midi et l'autre au cœur même de l'Ile de France n'ont fait que continuer à attirer l'attention sur le problème naïf. Que sais-je encore ? Des centaines de tableaux naïfs de l'Allemagne Fédérale, ayant pour thème les ports et les bateaux, que les musées de Cologne et de Hambourg ont présenté en 1972 ?

Des tons nouveaux, frais, *naïfs*, pour les ongles et les lèvres de ces dames dans le vent, lancés dernièrement par un couturier parisien très chic ? Des faux naïfs de tout acabit qui pullulent ? Qu'importe... Il se produit en ce moment la réaction inverse à celle qui a forcé, plus d'un « pompier » aux heures de pointe de l'abstraction, c'est-à-dire dans les années 1950-60, à reconverter leurs gentilles petites femmes roses et nues, sur des divans bleus, en autant de ronds et de triangles de la même couleur. Or ces ronds et ces triangles redeviennent peu à peu des nus sophistiqués, si ce n'est des fleurs faussement naïves. On les a même vus sur des immenses affiches publicitaires, sur les murs de Paris...

Sans oublier, non plus, cette déclaration du professeur Claude Levi-Stauss, savant universellement connu et l'un des pères du Structuralisme, celle qui a produit l'effet d'une bombe :

« J'attendrai plus, pour un renouveau des arts graphiques, de ce qu'on appelle aujourd'hui la peinture naïve, que de toutes les recherches savantes des Cubistes et des Abstraits... ! »

Il est indéniable donc que la situation de la Peinture naïve change de jour en jour. A vue d'œil, ou presque.

Du reste cette réévaluation en marche est toute récente. Elle ne date, somme toute, que de la première exposition internationale de cette peinture qui s'est tenue en Belgique, dans les cadre de son Exposition universelle de 1958, relayée aussitôt par celle de la feue « Maison de la Pensée Française », autrement dit d'un peu plus de dix ans. Cela a paru d'autant plus surprenant que, jusque là, mis à part rousseau et quelques « grands » tels que Séraphine, Bombois, Vivin, etc., lancés et soutenus par des marchands, les autres naïfs, tout en existant depuis bien longtemps en chair et en os, n'avaient, en vérité, aucune existence artistique légale, continuant à vivre dans une semi-clandestinité. Il est vrai que les choses vont vite à présent, beaucoup plus vite que naguère.

Karl Marx parlait déjà, pourtant, de la locomotive de l'Histoire, à vapeur, comme de bien entendu (vous vous rappelez cette locomotive, symbole de Turner, le monstre, ce dragon de « Great Western », la ligne la plus impressionnante des années 1840, unissant la vallée de la Tamise au comté du Devon, fonçant à travers une campagne brûlée, désolée, comme dévastée par quelque séisme ?), ceci au moment même où les pays les plus évolués de l'Occident entraient justement dans l'ère de la machine. A l'heure qu'il est, à l'heure de la seconde révolution post-industrielle, technologique, sinon atomique, et de son corollaire, notre « Société de consommation », ladite Histoire se déplace plutôt à la vitesse de Mach 2 d'un jet supersonique ; c'est ainsi, et je n'y puis rien. Les sociologues et les historiens se penchent d'ailleurs de plus en plus sur ce qu'ils nomment son accélération. De sorte que si ces dix années ont fait bien plus pour la connaissance de la peinture naïve que le demi-siècle qui les a précédées, on peut affirmer, désormais, sans aucun risque de se tromper, que ces cinq dernières années ont fait encore davantage.

Ainsi, en si peu de temps, ces peintres que l'on considérait comme des parias, des réprouvés, ou des parents pauvres, au pis-aller, et c'est tout juste si on ne les poursuivait pas, à l'instar des vulgaires rebouteux, pour l'exercice illégal de la peinture, sont devenus soudain des peintres à part entière, exactement comme tous les autres peintres quels qu'ils soient, ni plus ni moins. Avec cette différence seulement, que ce revirement en question, cette promotion, pour parler le jargon à la mode, s'est produite pour la première fois absolument en dehors des intérêts commerciaux, sans appui des galeries, des banques, et des marchands, bref sans aucun battage publicitaire, mais par le simple jeu de l'offre et de la demande. Grâce à *laVox Populi*, en quelque sorte.

Au contraire, les journaux, la radio, la télévision, les *mass-media* et les coffres-forts réunis, autrement dit toutes les puissances à la dévotion de l'impérialisme abstrait à l'apogée de sa force, leur barraient la route par tous les moyens : aussi bien par le boycottage systématique que par la conspiration du silence.

Alors ? Que s'est-il donc passé ? Mais tout simplement que c'est précisément à ce moment-là que s'amorçait cette mutation sans précédent et que, face à la robotisation quasi générale des arts, là où le geste remplace la méditation ; le concept, le travail, le cerveau, le cœur ; l'instantané, la lente maturation des formes et des couleurs, et que ces formes et ces couleurs de papa étaient en train d'être remplacées, à leur tout, par le verre, le nickel, le polyester, le néon, le son, le mouvement, et j'en passe, on venait de s'apercevoir tout d'un coup que ces innocents aux mains pleines étaient à peu près les seuls à apporter quelque chose d'autre que le savoir-faire le plus parfait, si ce n'est la raison inhumaine des ordinateurs, c'est-à-dire ce cœur nu et sanglant, sans fards et sans artifices, dont on commençait à ressentir si cruellement le manque, et que l'on ne trouvait plus que chez eux. Et on s'est aperçu, également, à l'étonnement général, que ces petites fleurs bleues ne poussaient pas uniquement dans les champs et parmi les chaumières reculées, mais aussi bien sur l'asphalte des grandes villes, que sur le machefer des mines, ou des aciéries géantes de la Ruhr, par exemple. C'est que le mal de vivre a atteint insensiblement tous les continents, tous les pays, tous les milieux, tous les âges et toutes les classes sociales !

Or, pour combattre l'aliénation intérieure et la pollution extérieure, lorsque tout devient subitement cafardeux, sale et gris, il n'y a, vraiment, pas de meilleur remède que ces tableaux qui vous apportent tant de soleil, tant de bleu : des éternelles vacances, quoi !

Ce sont les véritables vitamines de l'âme. Vous en prenez une, et vous voilà transformé, en un tournemain, en Alice au Pays des Merveilles. C'est pourquoi tous ces tableaux vous aident à vivre. Ils nous restituent tous nos Paradis perdus !

Car les naïfs ne datent ni d'hier ni d'avant-hier. Loin de là. Ils apparaissent, généralement, suivant les pays, à cet instant précis où le folklore se tait. Définitivement. De sorte qu'aux Etats-Unis, où l'enseignement artistique quel qu'il soit faisait totalement défaut, ils existent déjà depuis le début du XVIII^e siècle. En France, les naïfs sont un peu plus tardifs. Leur venue coïncide avec la chute de l'Ancien Régime et l'abolition des corporations. Jusque là, tous ceux qui montraient quelque aptitude pour la taille, le modelage ou le dessin, entraient dès leur plus jeune âge dans une de ces corporations qui leur inculquaient les rudiments d'un métier, quitte à l'exercer toute leur vie durant.

Tous, ils avaient un certain sens du beau, accompagné nécessairement d'un grand amour pour les choses bien faites, qu'ils pouvaient satisfaire dorénavant à loisir, puisque toute leur existence était vouée, je le répète, à l'exécution d'une multitude d'objets absolument parfaits, à mi-chemin entre une œuvre d'art et un objet purement utilitaire. Si on bâtissait une église, les tailleurs de pierre lui fournissaient ses saints en pierre, tandis que les tailleurs sur bois la garnissaient de leurs saints en bois ; si on ouvrait une auberge, le peintre du village lui brossait son enseigne, le même qui, le cas échéant, exécutait aussi, sur commande, le plus souvent sur le champ, l'un de ces innombrables *Ex Voto*, narrant soit une guérison in extremis, soit un accident mortel évité de justesse. Souvenez-vous de ceux de Laghet et des églises italiennes...

Certains d'entre eux devenaient des peintres tout court, des grands peintres parfois, tel ce J.B. Chardin, fils d'un menuisier de la rue de Seine. Quant aux autres, eh bien, c'étaient encore des artisans ni plus ni moins, un peu plus évolués, voilà tout. Il n'empêche qu'ils se trouvaient toujours au stade de ces derniers faiseurs de l'art populaire de l'Amérique Latine qui vendent encore, comme si de rien n'était, comme il y a cent ans, leur production sur les places des marchés. Ils ne créaient pas. Pas tout à fait. Pas tout à fait d'eux-mêmes.

Pas encore...

Cette situation change du tout au tout avec l'introduction de la machine. Parce que la machine fait vite éliminer ce qui subsiste encore, tant bien que mal, du travail manuel. Il n'y a rien d'étonnant, par conséquent, à ce que les premiers peintres naïfs se recrutent d'emblée parmi ceux qui, hier encore, étaient verriers, potiers, forgerons, ébénistes, cartiers, imagiers, et ainsi de suite, tous ceux qui par la force des choses sont obligés d'exercer un autre métier à présent, n'ayant plus aucun rapport avec l'art.

Déracinés, désorientés, frustrés, aigris, refoulés et blessés dans leur sens et l'amour du beau, ils saisissent, faute de mieux, la moindre occasion pour renouer avec ce qui leur tient le plus à cœur, afin de pouvoir chanter tout ce qui leur a été volé, ou bien crier leur détresse. Celui qui peignait ou sculptait le plus clair de son temps des angelots pour des églises, et qui travaille maintenant dans une mine à charbon, se transforme d'emblée en ange déchu. Il ne lui reste plus qu'à raconter sa chute. D'autres, même sans avoir travaillé, ni de loin ni de près, à une branche semi-artistique quelconque, déplorent eux aussi, la dureté de la nouvelle condition humaine, tout ça, regrettant le bon vieux temps que la tornade de la transformation économique vient d'emporter à jamais, et soupirent après quelque autre bonheur perdu.

Du mythe d'Orphée, à la recherche de Temps Perdu de Marcel Proust, l'idée du bonheur a toujours été liée à l'idée de la reconquête du Temps Perdu, qui se confond avec des

satisfactions du désiré et des potentialités non encore refoulées. Tout se passe comme pendant la libération psychanalytique de la mémoire qui fait éclater, en fin de compte, la rationalité de l'individu opprimé, aliéné tout au long de sa vie, et finit par la rendre virginale. Ainsi les naïfs... Les naïfs qui se lancent de leur côté à la recherche d'un certain Dimanche de la vie, celui qui ne dure, malheureusement, que ce que durent les rêves du dimanche, comme de juste. D'où le surnom.

Obligés de travailler dur, très dur les six jours d'affilée, sans air, sous les verrières tristes et sales, ils refoulaient ce faisant toutes sortes de visions interdites ; un ciel on ne peut plus bleu, des fleurs de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, des arbres au printemps, des rivières poissonneuses. Pour le Douanier Rousseau, ce fut la forêt tropicale, qu'il n'a jamais connue, mais qu'il contempla si souvent, béatement assis sur un banc du jardin des Plantes, - avec les yeux de l'âme.

L'idée du bonheur est neuve en Europe, disait Saint-Just, placé à la frontière de ces deux modes de vie, entre un XVIII^e siècle finissant, et ces fascinants Temps Modernes dont il n'entrevoit, pour l'instant, que les mirages sans nuages, se transformant de nos jours en lendemains qui chantent, et le mot et le monde naïf le sont autant, ne fût-ce que pour la même raison.

Au demeurant, ce bonheur individuel, auquel tout être humain a droit depuis peu, à priori le peintre naïf le recherche pour la première fois dans sa peinture, et ce bonheur-là, il est, également, à tout un chacun. La peinture peut, sinon doit être faite par toutes et par tous. Mais à quel prix ! Que de déchirements, que de drames secrets ne devine-t-on pas derrière leurs toiles ?... Séraphine et Ligabue étaient fous. O'Brady et Elena Lissia ont quitté déjà le monde où nous vivons, tout en restant encore parmi nous, tandis que la plupart des autres naïfs vivants trahissent, toutes et tous, un traumatisme quelconque, un complexe latent, se confondant ou non avec celui de leur époque. Pour les uns, c'est une fuite éperdue, une évasion, un refuge ; un moyen de se guérir pour d'autres. Et une illumination intérieure intense, une exaltation sans prix, une espèce d'extase. C'est la raison pour laquelle on se trouve en présence de tant de paysages pâmés, de tant d'objets qui lèvitent.

Car il ne s'agissait plus de copier servilement, de père en fils, comme le faisait jadis leurs ancêtres, mais de lutter sans cesse, d'improviser sans arrêt, de donner réellement un corps et une âme à ce qui n'existait pas avant eux, autrement dit créer. Oui, créer ! Le paysage de la ligne entre le folklore et l'art typiquement individuel, absolument personnel du naïf passe par là. De plus, il leur fallait inventer à la fois le sujet et la technique, le dessin et la

perspective, les ombres et les lumières, tout, absolument tout, jusqu'au mélange de couleurs. Il leur fallait improviser de A à Z.

D'ailleurs, moins ils en savaient, mieux cela valait dans la plupart des cas ; la féerie et la surprise étaient d'autant plus grandes. Ce qui n'excluait, nullement, la possibilité d'évoluer. Evoluer, est et demeure la pierre de touche du talent des naïfs. Répéter toujours le même tableau ne suffit pas. Ceux qui se copient perpétuellement, après avoir trouvé une formule heureuse, restent et resteront à jamais des peintres mineurs.

Malheureusement, même après avoir fait justice à quelques-uns de ces préjugés tenaces, qui entravaient à qui mieux mieux, et la compréhension, et l'expansion de la peinture naïve, il en subsiste un, cependant, une chose qui n'arrive pas à passer, - c'est la qualité. Dès que quelqu'un (ou quelqu'une) témoigne de son sens inné de la couleur, ou bien révèle des dons indéniables pour le dessin, on s'écrie, alors, tous en chœur : ce n'est pas un naïf !

Erreur... Fâcheuse erreur ! un Rimbert, ou un Jean Eve, entre autres, ont-ils cessé d'être naïfs pour cela ? D'autant que ces grincheux semblent oublier, n'est-ce-pas, que si la peinture naïve a sa raison d'être, de même qui si elle a conquis, petit à petit ses lettres de noblesse, et, avec elles, sa place dans les musées, c'est précisément grâce à cette qualité-là, faisant d'elle, que l'on veuille ou non, une peinture majeure, à tous points égale à toutes les autres peintures, qu'elles soient figuratives, ou non.

Toutefois, n'est pas naïf qui veut, force m'est de répéter cette lapalissade. Pour l'être vraiment indiscutablement, dans toute l'acception de ce terme, de quel désir brûlant faut-il être la proie, afin de pouvoir continuer comme cela, envers et contre tous, contre vents et marées, cette affirmation de leur vérité, aussi minime qu'elle soit, et poursuivre ce qui leur échappe ! Tout cela, pour n'avoir pas vécu pour rien, puisque leurs vies laissent une empreinte, finalement, une trace quand même de leur passage sur la terre. « Il n'est qu'un acte sur lequel ne prévaut ni l'indifférence des constellations ni le murmure éternel des fleuves : c'est l'acte par lequel l'homme arrache quelque chose à la mort », dit, avec justesse, André Malraux dans ses « Anti-mémoires ».

Evidemment, on peut se demander les raisons de leur aventure, chercher à découvrir les motivations d'ordre psychique. C'est qu'ils se sentent réellement habités par une force qui les dépasse ; c'est qu'ils deviennent des possédés pour de bon. Autrement, leurs œuvres ne nous apparaîtraient pas sous la forme d'un don, bien mieux, touchées par une sorte de grâce !

Leurs objets, leurs paysages, leurs visages sont nus comme l'étaient Adam et Eve avant la chute. Sans aucune honte. Ils ne savent même pas ce qui est bon et ce qui est mauvais, ce qui est beau et ce qui est laid ; ils n'ont pas encore goûté à la pomme de la

connaissance, tendue par le diable, et ils ignorent de ce fait jusqu'à la notion même du péché plastique que l'on enseigne dans toutes les académies du monde. Ils savent seulement que la peinture les a sauvés, et qu'elle est leur seul et unique Eden, pour ne pas dire bonheur, extase et infini, ou appelez cela comme vous voudrez.

Le Douanier Rousseau l'avoua un jour sans ambages : « Ce n'est pas moi qui peins, c'est quelque chose au bout de ma main... »

Quoiqu'il en soit, le désir d'une fraîcheur première, la grande et ardente soif d'une pureté immaculée, bref ce qui s'est cristallisé sous le nom de « naïf »¹¹ – mot qui n'avait rien de péjoratif dans la langue française, avant que les détracteurs patentés de la peinture naïve ne le rendent tel – hantait néanmoins les esprits du monde entier depuis fort longtemps déjà, depuis le premier partage de l'histoire, amorcé avec l'avènement du machinisme.

Aussi Diderot disait : « Tout ce qui est vrai n'est pas naïf, mais tout ce qui est naïf est vrai, d'une naïveté piquante, originale et rare. » Un peu plus tard, Stendhal notait dans son *Journal*, à la date du 16 Messidor, l'an XII (lisez : le 5 juillet 1804) : « La naïveté me semble le sublime de la vie ordinaire. » Que c'est loin, bien sûr, de ce mot « naïf » d'aujourd'hui qu'on vous balance à la figure, à la façon d'une gifle... Et ce n'est pas par hasard, que ce dernier s'intéressait aux vieilles chroniques italiennes, recherchait les romans populaires et se passionnait pour la fameuse *Bibliothèque Bleue*, que les colporteurs vendaient de village en village, mêlée aux plaintes populaires, les seules sources de la féerie d'alors. Chose curieuse, c'est que la mode et l'engouement pour les contes populaires oubliés, date, comme par hasard, de la fin du XVIII^e siècle, lorsque, en 1785, le veuve Claude Barbou s'est décidée à publier, simultanément à Paris, Genève et Amsterdam, le « Cabinet des Fées » en 41 volumes, une espèce de défense et d'illustration de la peinture naïve qui allait surgir quelques années plus tard, en effet.

Tout être sensé, tout grand artiste, et de tout temps, savait et appréciait les trésors cachés de la naïveté. Des peintres aussi antagonistes, l'un romantique et l'autre classique, tels que Delacroix et Ingres arrivent à la même conclusion. Écoutons-les :

¹¹ Le mot « naïf » provient, d'ailleurs, du mot latin « *nativus* », ce qui veut dire : ce qui naît. Les organisateurs de la Triennale de Bratislava lui ont préféré le mot « *insitic* », provenant à peu près de la même source latine. Est-ce pour échapper à ce côté péjoratif de « naïf » ? Mais tous les autres sobriquets, tels que les Impressionnistes, les Fauves, les Cubistes, etc. n'étaient-ils donc pas tout aussi péjoratifs au départ ?

Delacroix : « La science est presque toujours fatale à l'artiste, les moyens de rendre avec facilité l'entraînent à la manière. Les écoles n'enseignent guère autre chose. Une poignée d'inspiration naïve est préférable à tout. »

Ingres : « Gardez toujours cette bienheureuse naïveté, cette charmante ignorance... »

De là, à l'état d'esprit de Baudelaire et de Rimbaud, poètes cette fois, il n'y avait plus qu'un pas à faire, et il fut vite franchi. A « je suis venu chercher asile dans l'impeccable naïveté » de Baudelaire, répondait parfaitement : « j'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors de saltimbanque, enseignes, enluminures populaires » de Rimbaud !

Partout, lorsque le monde change de mains et son reflet de miroir, lorsque le passé et le présent, en attendant le futur, s'affrontent dans une lutte sans merci, on éprouve soudain un impérieux besoin d'un bain de Jouvence, on aspire à un art direct, primitif, des premiers âges de l'homme, sans que les règles, les canons et les conventions de toutes sortes ne prennent le pas sur la spontanéité, la sincérité, la franchise, sur le vrai, en un mot. Nous y sommes... Plus que jamais !

Quant à l'avenir de cette inguérissable et immémoriale blessure qui saigne et qui vous force par tous les moyens, même quand il n'y en a point, à sortir de vous-même et essayer d'appréhender, coûte que coûte, à l'aide des couleurs et des pinceaux ce qui vous tourmente, il n'est pas dans les asiles, non plus, selon le vœu de quelques-uns. On ne le soignera ni avec les électrochocs ni avec la chimiothérapie. Non. Ça, c'est la chasse gardée de l'art Brut, très à la mode actuellement, soutenu par une publicité admirablement orchestrée, mais où le mot « Art » est le plus souvent de trop. En effet, il y a une sacrée distance entre les vrais bons naïfs et les Célestine, les Aloyse et les autres Anaïs. Leur nom est légion. Là où la fiche clinique, ou la feuille de la levée d'écrou, à la rigueur comptent bien plus que tout ce que la peinture représentait jusqu'ici. Il fallait être totalement ignare, tout à fait en dehors de la question pour pouvoir écrire ce qui suit : « La relève de l'art naïf, c'est plutôt l'art brut qui la prend, et plus précisément l'art des psychopathes, névrosés, paranoïaques, schizophrènes, dont les productions révélatrices répondent mieux aux interrogations angoissées de notre temps. » C'est écrit, cependant. Ce qui veut dire, en clair, que toutes les merveilles des cœurs purs et des mains sans tache, conçues et réalisées par de peintres tels que Rousseau, Rabuzin, Séraphine, O'Brady, Generalič, Micheline Boyadjian, pour ne nommer que ceux-là, doivent céder tôt ou tard leur place à des gribouillages informes, fruits de quelque psyché malade, de quelque cerveau blessé à mort. Là encore, c'est comme si on comparait le plumage d'un oiseau vivant de paradis à un veau à deux têtes, conservé dans du formol. On croit rêver, certes, on se frotte les yeux, mais si, c'est écrit, c'est même publié, et ça vaut bien son pesant

de tranquillisants. L'auteur semble ignorer par-dessus le marché que les fous ont aussi existé depuis que le monde est monde, sans que l'on s'extasie, heureusement, sur leurs balbutiements. Il est vrai qu'il range aussi Edgar Tytgat par mi les naïfs.

A quel titre ? Pourquoi ? Qu'a-t-il à faire ce fin, ce racé, ce savant expressionniste flamand parmi tous ceux qui peignent comme les oiseaux chantent ? Quelle misère...

Toujours est-il que la seconde ligne de partage entre ce qui est naïf et ce qui ne l'est pas, donc entre l'art et la folie, entre la peinture naïve et l'art brut, passe justement au niveau de la raison, saine d'un côté, malade, de l'autre. Je sais, je sais que les frontières sont parfois incertaines, les interférences jouent dans un sens comme dans l'autre, mais quand même !... L'art naïf n'ayant jamais été ni un banal passe-temps, comme d'aucuns voudraient le croire, ni un délire, mais plutôt une nécessité, une nécessité historique.

Même l'Union Soviétique, où la peinture naïve était plus ou moins proscrite en vertu de la doctrine stalinienne de Jdanov, a réhabilité, elle aussi, son grand naïf Georgien Niko Pirozmanichwili, en lui faisant dernièrement une grande exposition posthume au Musée Pouchkine de Moscou – consécration suprême, réservée d'ordinaire à des gloires incontestées –, tout en éditant par ailleurs un ouvrage important sur une paysanne ukrainienne, Cathérina Bilacour, dont les bouquets se rapprochent étrangement de ceux de Séraphine, si ce n'est du peintre yougoslave Siročić.

En réalité, tout se passe comme si ces apparitions, ces migrations et ces mutations, ainsi que ces fêtes et ces trépas, obéissaient à certaines lois, lorsque, à un moment donné, face à la destruction systématique du visible, on éprouve soudain un besoin impérieux de revoir le monde tel qu'il est. Et l'ère des évasions dominicales commence aussitôt !

Pour anéantir le monde ancien dont on ne voulait plus, frappé d'interdit, l'Art Moderne a brisé donc d'abord le miroir où il se reflétait depuis des siècles, puis il l'a remplacé par de la matière, sans âme, sans rêves, sans illusions. La matière morte, en quelque sorte, contre de la nature-morte. Ou le robot contre le roseau pensant. Ne croyez surtout pas que je suis contre. Je suis plutôt pour ; il s'agit de tout autre chose, voilà tout. Est-ce qu'on peut comparer une chaumière à un gratte-ciel ? Une rose au calcul différentiel ? Le positif et le négatif du même processus historique ?

Or, et aussi étrange que cela puisse paraître, ledit Art Moderne, pour arriver à ses fins, a procédé exactement de la même façon, comme si rien n'était changé depuis ce chasseur anonyme d'Altamira ou de Lascaux, lequel, pour mieux abattre sa proie, mammouth ou bison, tuait au préalable son double, bref son image, tracée et peinte sans doute par lui-même sur les parois des grottes préhistoriques, qu'il criblait de lances et de flèches.

Cela explique pourquoi cette chaîne ininterrompue, qui va justement des premiers tâtonnements de l'œil humain, se saisissant comme avec une main de ce qui le touche et de ce qui le ravit ici-bas, en passant par la spiritualité des Primitifs, par la rigueur des Classiques, par le souffle mystique du Baroque et par l'implacable exactitude, quasi photographique, des Réalistes, par les Impressionnistes, enfin, les derniers à faire surgir de la brume de chaleur de l'été de la Saint-Martin les contours d'un monde déjà condamné, cette chaîne-là, dis-je, vient de se rompre devant nos yeux. Brutalement. Un monde nouveau, froid, hostile et inhabité pour l'instant, se voit confronté ainsi à un vague souvenir de quelque chose de perdu, quelque chose qui se transforme en une espèce de Paradis perdu.

C'est pourquoi, également, les naïfs s'efforcent, dans la mesure de leurs moyens, et sans le savoir, surtout, à leur insu, de sauver encore ce qui peut-être sauvé. Leur succès vient de là ; ne le cherchez pas ailleurs. Et comme, d'autre part, ce sont les derniers à pratiquer la peinture, et non les assemblages des différentes matières, excepté la toile et les couleurs à l'huile, ce succès ne fait que grossir de jour en jour, au fur et à mesure que l'autre art n'a plus rien à faire avec la peinture.

Il ne me reste plus qu'à revenir un peu en arrière et tacher de raconter un peu plus en détail les divers avatars et les diverses péripéties de l'avènement de l'art naïf. A la préhistoire, ou peu s'en faut. Elle le mérite, ne serait-ce que du fait que, sans elle, certaines aberrations des théoriciens actuels seraient incompréhensibles.

De toute façon, son histoire écrite débute par la présentation par un nommé Edouard Norès, dans le journal *La Cocorico*, à la date du 15 août 1900, du célèbre « Musée des horreurs » de Georges Courteline, qui constitue le tout premier texte paru dans la presse mondiale, concernant un ensemble de peintres naïfs. Avant, il n'y avait que de brefs compte rendus sur les envois de Rousseau au Salon des Indépendants. Tour à tour malveillants, ou gentiment moqueurs, comme de bien entendu.

On y lit notamment : Il est chez Courteline, un trait de caractère qui, à mon sens, expliquerait l'acuité de sa vision des ridicules humains : c'est le profond attendrissement que lui procure le spectacle de ces ridicules. Observateur sagace de l'éternelle sottise, il l'aime d'un fraternel amour, il se complaît sans amertume à son contact, il en savoure dans une intime joie les manifestations diverses ; et quand il les traduit dans les inoubliables pages du *Train de 8 heures 47*, des *Ronds de cuir*, des *Gâtés de l'Escadron*, ou de *Boubouroche*, son observation laisse percer, sous la précision du trait, l'émotion humaine de l'écrivain.

Ce fut cette fibre attendrie qui vibra chez Courteline lorsqu'il fit l'acquisition du premier des tableaux qui constituent actuellement son *Musée*. Il se dit qu'il y aurait une

curieuse collection à réunir – non pas de mauvaise peinture au sens précis du mot, il n'y aurait qu'à se baisser pour la prendre – mais des productions bizarres, nées de l'application de naïfs convaincus, exerçant dans la peinture, d'un effort soutenu, stérile et admirable, les qualités négatives des fausses mais « sincères vocations ». Et caetera.

Remarquez que le ton est donné. Tous les clichés y sont, ces mêmes clichés, hélas, qui ont la vie si dure. Puisqu'on les retrouve encore par-ci, par-là, même dans la presse d'aujourd'hui. Rien n'y manque, excepté l'essentiel, je veux dire ce on ne sait quoi qui fait que la peinture naïve relève vraiment de la peinture, cette peinture que les petits-enfants de Norès découvriront, trois quarts de siècle plus tard, avec délices.

Seulement voilà... Dans ce *Musée des Horreurs*, rebaptisé par la suite, par G. Courteline lui-même, en *Musée du Labeur Ingénu*, figuraient, comme par hasard, deux tableaux de Rousseau : « La Liberté invitant les artistes à prendre part à la 22^e exposition de la Société des Artistes Indépendants », et ce portrait de M.F., devenu plus tard, toujours par la seule volonté de Courteline, le « Portrait de Pierre Loti ». Que l'on ne s'étonne surtout pas de ce canular, ou de cette supercherie innocente dont Courteline était coutumier.

Il s'agissait, il s'agit, en réalité d'un dénommé M. Frank, mais que pouvait-il faire ici cet obscur « gendelettre » de la Butte Montmartre, parmi tant et tant de titres autrement plus alléchants qu'il donnait aux tableaux de sa collection, tels que : « Régates de Mausolées », « La Vierge à moitié cuite », « Le Circuit d'Auvergne aux environs de Strasbourg », « Huîtres des mois sans R », « Maison de retraite pour l'enfance », « Impressions d'un suicidé » ? J'en passe, et des meilleures. Pierre Loti sonnait bien mieux, n'en doutons pas, à tel point qu'aujourd'hui encore il figure sous ce titre, malgré la lettre de protestation de son modèle, adressée à la Galerie Charpentier, à Paris, où le portrait fut exposé (lors d'une exposition de Rousseau) et dûment archivée par les services du Kunsthhaus de Zurich auquel il appartient. Mais c'est peu de choses par rapport à d'autres erreurs, beaucoup plus graves, que l'on continue à colporter, ayant trait à l'œuvre de Rousseau.

On comprend mal aussi ce qui a déterminé Courteline à faire une volte-face inattendue en faveur des naïfs. S'est-il, sur le tard, rendu compte de son erreur de jugement ? Voulait-il, près de sa fin, se défaire de son Musée dans les meilleures conditions possibles, en l'exposant chez Bernheim, en 1927, avec un luxueux catalogue à l'appui ? On ne sait...

En attendant, il a réussi à vendre pour une dizaine de mille francs l'un de ces Rousseau à un autre marchand de tableaux, très connu, tout en le traitant d'imbécile. Ce qui laisse supposer qu'il n'y croyait pas, mais pas du tout.

Il y avait donc des Rousseau parmi ces naïfs ! La prose de Norès s'appliquait donc tout aussi bien à lui qu'aux autres. Gênant, très, très gênant pour ce bonhomme de plaisance, dont la réputation ne cessait de grandir.

Que faire, alors ? Aussi une opération, disons « le Culte de la personnalité », se déclenche d'emblée en sa faveur. Il fallait dorénavant qu'il n'y ait plus qu'un Rousseau. Un seul. Unique. Celui qui n'aurait plus rien à faire avec ses semblables. Un par pays, à la rigueur. Metelli en Italie, Pirosman en Georgie, Theophilos en Grèce et Grandma Moses aux USA. Cela suffit. Largement.

Les autres ? Quantités négligeables, voyons. Il ne faut jamais mélanger les torchons avec les serviettes.

Rousseau, c'est la force de la nature, le génie à l'état brut. L'autodidacte suprême. Le super-grand. Lui, il allait dans le sens de l'Art Moderne. De plus, il était le précurseur du Primitivisme et du rajeunissement réunis, chers à Gauguin et aux Nabis. Gauguin, ne disait-il pas, dans ses « Racontars d'un rapin » : *je crois que l'homme a certains moments de jeu et les choses enfantines sont loin de lui être nuisibles, lui donnant une empreinte douce, gaie et naïve. Meissonnier a pu donner toutes les attitudes d'un cheval. Quant à moi, je me suis reculé bien plus loin que les chevaux du Parthénon – jusqu'au Dada de mon enfance, le bon cheval de bois ?* Eh bien, soit, Rousseau sera ce dada-là, et ce n'est pas par hasard, non plus, qu'un autre dada, dada en chef celui-là, Tristan Tzara, s'est occupé à son tour du Douanier, en poussant de son mieux dans le même sens.

L'important – pardonnez-moi de radoter – c'était de le déconnecter, de le dissocier définitivement de la masse des autres naïfs et d'éviter à partir de là, de prononcer même, à propos de lui, le mot « naïf », « navdu » dans l'argot, pris une fois pour toutes dans le sens péjoratif que l'on sait. Un « Maître populaire de la « réalité », ou un « Primitif du XX^e siècle » (comme si la majeure partie de sa vie n'appartient pas au XIX^e siècle !) siérait bien mieux à Rousseau ; tout, sauf ce maudit « naïf », réservé aux autres minus, aux autres minables.

Ube thuriféraire attardée de Rousseau, et spécialisée surtout dans la peinture abstraite, n'hésite pas à reprendre le même bla-bla-bla : « Comme il (Rousseau) ne peut rien assimiler du langage savant de l'art, dans cette attitude tout à fait particulière qui est la sienne et à cause d'elle, il apportera à la peinture moderne une innocence picturale sans précédent. Il en réinventera de bout en bout le savoir complexe, alourdi par une tradition séculaire. Il installera le geste de peindre au niveau de l'instinct en lui imposant avec force sa vision à lui, il donnera naissance à toute une catégorie nouvelle de la peinture : les peintres naïfs, appelés tour-à-tour Primitifs, Peintres du Dimanche, maîtres Populaires de la réalité – autant de qualificatifs qui

jalonnent leur affirmation au cours du XX^e siècle. Mais cette filiation, fondée moins sur le style de Rousseau que sur un état de conscience analogue au sien, n'atteint pas la puissance qui se dégage de son œuvre. Car l'analogie n'est qu'apparente. Rousseau n'étale pas son innocence picturale. Il lutte au contraire avec lui-même pour acquérir ni plus ni moins l'adresse académique qui le fascine. Par là, son cas est étroitement lié à un moment historique et précis et ne peut, de ce fait, se reproduire. Aujourd'hui, aucune discrimination ne retranche plus les peintres naïfs. L'innocence devenue un "style", a détruit sa propre "force". » (sic !)

En résumé, Rousseau est grand parce qu'il est Rousseau, et parce qu'il s'efforce d'imiter les anciens, quant aux naïfs, pardon, tous les autres naïfs, sans exception, ils n'existent pas parce qu'ils ont acquis une toute petite place au soleil, ce qui relève de l'usurpation pure et simple. C.Q.F.D. Le tour est joué, assez adroitement, il faut l'avouer. Mais que d'erreurs, que de non-sens, que de mensonges ! Sa seule excuse étant l'ignorance totale du problème des peintres naïfs, qu'elle ne connaît visiblement pas, jointe à l'ignorance non moins grande de l'œuvre de Rousseau lui-même, puisqu'elle base toute son évolution sur une certaine « Bataille de Champigny », œuvre de son homonyme... L'un des multiples mérites de ce colloque de Zagreb, *Naivni 70*, a été justement de constater à quel point ce genre d'idées reçues ont la vie dure et à quel point aussi, la plupart de celles et de ceux qui y ont pris la parole, dignes confrères et consœurs de Mme Vallier, n'entendaient rien, mais rien de rien à la question. De sorte que si on devait additionner les traits communs de leurs définitions préfabriquées, afin d'obtenir ce portrait robot, à la façon dont on procède dans toutes les polices qui se respectent, on aboutirait alors à un résultat plutôt ahurissant :

1. Les naïfs sont des gens tout ce qu'il y a de modestes ;
2. Ils subsistent petitement, si ce n'est pauvrement ;
3. Ils sont vieux (pour la plupart) ;
4. Ils sont un peu paranoïaques, un peu schizophrènes, un peu enfantins sur les bords, pour ne pas dire franchement demeurés ;
5. Ils peignent modestement, de modestes intérieurs, de modestes paysages ;
6. Le sujet préféré de leurs tableaux est le chat !

Je n'invente rien, pourtant, je le jure ! A les entendre parler ainsi, on avait une impression bien nette de traquer une espèce rare, fabuleuse, à mi-chemin entre le Yéti, l'abominable homme des neiges, et le monstre du loch Ness !

C'est que, même si cette espèce-là a existé jadis, en Occident, dans les temps préhistoriques de la peinture naïve, cette attitude prouve avant toute chose que, toutes et tous, ils continuent à vivre sur le passé, à miser sur cette ségrégation et à consolider à chaque

instant le mur de la honte entre leur Dieu Rousseau et le reste de la gent naïve, sans le moindre contact avec la vie réelle, ne tenant absolument pas compte de tous ces changements et de toutes ces métamorphoses qui s'y opèrent. L'école de Hlebine les dérouta. Le nombre de nouveaux naïfs, qu'ils ne connaissent que par les ouï-dire, leur fait peur. Ils en sont restés aux écrits, pas si nombreux que cela, de G. Apollinaire, de Jarry, d'André Salmon et de l'inévitable W. Uhde, vieux de plus d'un demi-siècle. Ils ne savent même pas que ce dernier n'était qu'un marchand.

Cela dit, on continue comme si la terre s'était arrêtée de tourner une fois pour toutes, à ignorer non seulement la vie de Rousseau, d'autant plus que ce n'est pas le livre en question qui apportera quoi que ce soit de ce côté-là, mais aussi son œuvre, ce qui est bien plus grave, car c'est cette ignorance, précisément, qui a permis les attributions les plus invraisemblables, de même que le foisonnement de faux de ces dernières années. N'importe quelle croûte peinte entre 1850 et 1910, légèrement arrangée, devenait en un tournemain un authentique Rousseau. Un seul exemple suffit : « Le Paradis terrestre », dûment signé, pourtant, par Guiraud de Saint-Chignian, figure, comme si de rien n'était, dans ce même ouvrage !

Il peut paraître incroyable, absolument inconcevable, quand on y songe, que personne, je dis bien personne, ni ses amis, ni ses admirateurs, ni ses marchands, dont ce même W. Uhde, ne se soit donné la peine de connaître Rousseau et n'ait cherché à apprendre davantage sur sa peinture. Ni Apollinaire, ni Jarry. Ce fait est significatif. Il témoigne que le pittoresque et l'anecdote, exactement ce que l'on reprochera par la suite le plus aux autres naïfs, prévalaient, et de loin, et sur son œuvre, et sur sa personne, le contraignant à rester aux yeux de ses proches comme une espèce de « Père Ubu » de la palette, tout au plus.

La même chose s'est répétée pour le Facteur Cheval, personnage hors série, un créateur tout aussi important, beaucoup plus près de nous, cependant, et là, une fois de plus, on est obligé de se contenter de bavardages, de fables et de légendes. André Breton, admirateur déclaré de Chaval, aurait pu le faire, puisqu'il fut parmi les premiers à visiter son « Palais Idéal », mais non... Il s'est contenté de poser devant lui, - pour l'éternité !

Maintenant, c'est trop tard. Beaucoup trop tard...

Et c'est encore André Malraux, ministre de la Culture d'alors, qui l'a fait classer monument historique, et qui explicite le mieux son cas : « Qu'est-ce que le Palais Idéal ? C'est le seul exemple en architecture de l'art naïf. L'art naïf est un phénomène banal, connu de tous, mais qui n'a pas d'architecture. Lorsque vous allez à la Biennale de Paris où sont exposés actuellement entre six cents et mille tableaux, vous ne voyez de rassemblement que devant les œuvres naïves. LA vérité, c'est que l'art moderne en tant qu'art abstrait est à

l'heure actuelle acquis. L'art non moderne en tant qu'art conventionnel n'est plus capable de véritable recherche. On trouve dans ce domaine des hommes du plus grand talent, mais ils ont soixante ou soixante-dix ans. Il n'y a aucune recherche anti-moderne chez les jeunes,, et il se trouve que, pour ses raisons très mystérieuses, ce qui est appelé l'art naïf est aujourd'hui ce qui touche le plus profondément le grand public. Alors que, dans ma jeunesse, il n'y avait pas une exposition d'art naïf – on faisait un monde avec Henri Rousseau, qui est un génie, mais absolument unique – aujourd'hui, nous pouvons dire qu'il s'ouvre non à Paris, mais en France une quinzaine d'expositions d'art naïf par an.

Le phénomène n'est pas français, il est mondial. Par conséquent les Américains qui arrivent devant une architecture naïve, complètement stupéfaits, ne sont pas pour m'étonner, car, s'ils l'avaient aux Etats-Unis, ils y courraient.

La réponse à votre question est donc très simple : en un temps où l'art naïf est devenu une vérité *considérable*¹², il serait enfantin de ne pas classer, quand c'est nous, Français, qui avons cette chance de posséder la seule architecture naïve du monde et d'attendre qu'elle se détruise »...

Voilà qui est dit, et bien dit, et les paroles de Malraux rejoignent celles de Claude Levi-Strauss. A elles seules, elles suffiraient à justifier la réédition présente de ce Dictionnaire. Tant pis, tant pis pour les imbéciles. Ceux qui n'ont rien compris, ne le comprendront plus jamais !

Or, pour connaître Rousseau, il a fallu attendre plus longtemps. Un demi-siècle s'est écoulé entre sa mort et la parution, chez Plon, de « La vérité sur le Douanier Rousseau » par H. Certigny, suivi, dix ans plus tard, par un *addenda*, paru à la Bibliothèque des Arts.

Livres épais, touffus, ingrats, fruits de patientes recherches dans les bibliothèques et les archives. Des années et des années de travail, qui tranchent sur les faciles compilations des autres.

Avec lui, les choses se compliquent un tant soit peu. La statue conventionnelle de Rousseau commence à se fissurer et à trembler légèrement sur son piédestal.

A l'image d'Epinal, tout d'une pièce, se substitue peu à peu un être assez complexe, pour ainsi dire double, à la fois naïf et roublard, bête et intelligent, un peu comme un hibou au soleil, fermant ses paupières meurtries, quitte à reprendre son vol dès la tombée de la nuit. De cette nuit profonde, de cette nuit primordiale, nuit réparatrice, nuit régénératrice des corps et

¹² En italique par moi.

des âmes, où grouillent tous les archétypes, découverts par le psychanalyste zurichois, le docteur Carl Jung.

Certigny ne le juge même pas. Il se contente d'aligner les faits, étaler sa vie, jour par jour, heure par heure, ou tout comme. Comme un huissier, il fait tout simplement un constat.

On y apprend, néanmoins, entre autres révélations de taille, que, pendant des années, Rousseau était professeur de dessin à l'Association Philotechnique, fondée en 1848 et reconnue d'utilité publique en 1861 ; une espèce de cours du dimanche, sis rue d'Alésia, dans le 14^e arrondissement de Paris, pas bien loin de son quartier.

Tiens... Tiens... Rousseau savait donc peindre, du moins dessiner ? Un professeur, à priori, c'est sérieux ; il doit savoir dessiner lui-même, d'abord, avant de pouvoir enseigner aux autres, non ?

Mais que pouvait-il enseigner à ses élèves ? De quelle façon ? En outre, il devait les corriger, donner des conseils, fournir des exemples. Sur quoi étaient alors basés ces conseils, ces corrections, ces exemples ? Pas sur sa manière personnelle de peindre, c'est évident. En aucun cas, cela ne pouvait être dans sa manière, dite naïve. On se serait moqué de lui, comme on se moquait déjà de ses tableaux lorsqu'il les exposait, une fois l'an, au Salon des Indépendants. De plus, la direction ne lui aurait pas permis.

Cela vous étonne ? Moi pas. Moi, ce qui m'étonne, c'est que tous ceux et toutes celles – mille excuses, Madame ! – qui ont reproduit dans leurs livres certains dessins de Rousseau, toujours les mêmes d'ailleurs, passant et repassant sempiternellement d'un livre à l'autre, pareils aux grains de beauté totalement étrangers au reste du visage, les reproduisaient pourrait-on dire aveuglement, machinalement, sans se pencher sur les raisons de cette qualité, ni se demander par la même occasion, d'où venait la spécificité si discordante de leur écriture. Ce sont des croquis, à proprement parler. Des annotations rapides, passablement habiles, un tantinet impressionnistes. Tout est pris sur le vif, sur le motif, et où toutes les caractéristiques de la prétendue gaucherie de ses tableaux sont tout à fait absentes, tandis que le clair-obscur, la perspective, et ainsi de suite, y apparaissent comme par enchantement. Ils dénotent par ailleurs une sûreté peu commune de sa main. Bref, ce sont des produits d'une autre main, d'autres yeux, d'un autre cerveau.

Même s'ils ignorent la découverte de Certigny, ou s'efforcent de la passer sous silence, ils devraient savoir quand même, ils devraient se rappeler que Rousseau a commencé par copier au Louvre. D'accord. Tout le monde l'admet, tout le monde est au courant, c'est de notoriété publique. Mais quels tableaux ? Comment les exécutait-il, d'autant que l'idéal d'une copie a toujours été sa ressemblance parfaite avec l'original ? Rousseau ne pouvait tout de

même pas se permettre ce que Picasso a fait du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, ou un Bernard Buffet, avec les *Deux amies* de Courbet... Et la cascade de ces interrogations saugrenues recommençait, elle renaissait sans cesse, du fait que personne n'a jamais vu la moindre de ces copies.

Or, c'est fini. Je viens de découvrir, enfin – il était temps ! – une copie de Delacroix, faite par Rousseau. C'est une copie aussi exacte et aussi belle que l'original, qui se trouve en Tchécoslovaquie, vendu par la Galerie Bernheim. Les examens du laboratoire n'y ont décelé aucune surcharge, aucun grattage, et la signature, bien dans la pâte, a été authentifiée sans peine parmi les plus belles de Rousseau, par le graphologue Raymond Trillat, expert auprès des tribunaux.

Je ne veux faire de peine à personne, mais ce fait nouveau bouleverse complètement cette fois notre optique en ce qui concerne le Douanier Rousseau et repose du même coup le problème, avec plus d'urgence et plus d'insistance que jamais ; qu'est-ce que savoir ou ne pas savoir peindre ? Etre ou ne pas être naïf ? Parce que, pour les naïfs, le savoir peindre consiste à copier. A imiter. A reproduire avec le plus d'exactitude possible, avec des moyens appropriés, une photo ou une carte postale. Pour Rousseau, c'était Delacroix, Bouguereau ensuite. Son idéal, sans doute. Il ne s'en cachait même pas. Il avouait franchement, à qui voulait l'entendre, qu'il aurait aimé savoir peindre comme lui. Le faisant, ces misérables, ces quelques soi-disant naïfs, ne le sont pas, ne le sont plus naturellement ; ils sont ni plus ni moins comme tous les autres élèves. Les élèves d'André Lhote faisant du André Lhote, et les élèves de Fernand Léger faisant du Fernand Léger.

Autrefois, on employait le mot pittoresque de « pompier ». Il a disparu, hélas, dans la débâcle figurative. Quelquefois, on emploie, faute de mieux, le mot « abstrait », un peu dans le même sens, et pour cause ! Car ce sont ces milliers de non-figuratifs qui ont remplacé les milliers de faiseurs de sous-bois et de couchers de soleil.

Allons ! Les naïfs ne deviennent des naïfs que dans la mesure où ils ont quelque chose à dire, quelque chose d'énorme, de fatal, d'écrasant, plus fort que leur petite personne, et qu'ils finissent par réaliser tôt ou tard, par leurs propres moyens, sans aide de qui que ce soit, en inventant, par conséquent, leur propre sémantique, leur propre langage, leur propre technique, avec cette espèce de tendresse que l'on nomme bêtement « maladresse », et qui n'est qu'une forme de l'amour. L'amour du visible, en l'occurrence, là, où l'on est aussi gauche, sinon maladroit, que dans n'importe quel autre amour digne de ce nom. Chez eux le *quoi* l'emporte nécessairement sur le *comment*. Le comment ne pouvant que servir à départager les artistes, au sein de la même famille, en première, en seconde, ou en troisième

catégorie, en établissant ainsi de vaines hiérarchies, doublées de préséances futiles entre les comtes et les marquis, les ducs et les barons. Pour cette même raison en sont exclus d'avance les arts populaires, les dessins d'enfants et les déclarations de toutes sortes. Finis, également, les petits vieux modestes et les métiers pittoresques ! Finis les anecdotes et les beaux dimanches de banlieue !

Nous ne saurons probablement jamais à quel moment et quelle force s'est emparée à l'improviste de la main du Douanier, afin de lui permettre le passage de la ligne, en peignant son premier tableau sorti entièrement de ses propres entrailles et non comme on cueille un reflet dans la glace d'autrui.

En définitive, c'est en peignant à la manière de... que les naïfs ne savent pas peindre, et c'est en peignant *La Noce* ou *La Bohémienne endormie*, que Rousseau le savait, à son insu. Comme les autres. Comme tous les autres...

Ce n'est que lorsqu'un bonheur ou un malheur venus d'ailleurs, inimitables et profonds, commencent à empreindre leurs toiles, lorsqu'au bord d'une joie douloureuse, une espèce d'illumination intérieure, à l'instar de l'expression que prennent les visages en amour, telles les Vierges et les Saints en extase du Baroque espagnol et italien, commence à sourdre et se répandre sur la totalité du visible, que l'on peut parler sérieusement de la peinture naïve. Car les naïfs, plus près des sources de la vie, retrouvent par un curieux glissement en arrière, aussi bien les archétypes de Jung, dont on a déjà parlé, que les rudiments de la mémoire ancestrale ; ce qui fait que, aidés de surcroît par une attitude mentale spéciale où le signe se substitue à la chose signifiée, ils se rapprochent donc de tout ce que l'humanité primitive a su, ou cru voir, ceci depuis les fresques du néolithique jusqu'aux Primitifs, oui, ces Primitifs déjà à la croisée des chemins, en route vers la science, en train de virer vers le réalisme, et avec lui, vers le reflet servile, la copie. Eux, non. Ils sont encore voyants, pas voyeurs. Jamais. Jamais.

Même lorsqu'ils s'appliquent, même lorsqu'ils essayent de piéger le monde tel qu'il est, cette dictée intérieure domine, prend toute la place, fausse la préhension du sujet, submerge la ressemblance. D'où, également, ce côté passablement insolite qui dérange tant les habitudes visuelles de la majorité des gens. Naïf, selon le « Petit Larousse » : *Naturel, ingénu, sans artifice. Qui retrace la vérité, la nature.*

Naïves étaient, effectivement, les premières illustrations pour les ouvrages de la science, représentant pour la première fois les appareils et les machines compliquées qu'on ne savait pas encore comment dessiner ; naïves les premières cartes postales et les photographies d'Atget ; naïfs les avions d'Ader, de Santos-Dumont et de Blériot ; naïfs les films de Méliès, naïfs, enfin, les jouets de la Science-Fiction...

Ce n'est que lorsque notre Société de Consommation, en ballottage depuis pas mal d'années, se décidera d'opter pour un autre mode de vie, que ces peintres isolés, disséminés dans toutes les parties du monde, découvriront un dénominateur commun, puis mettront en commun de gré ou de force leur maigre et si riche savoir, inconscient jusqu'ici, ce qui laisse supposer, sinon deviner, ce qui se passe déjà en Yougoslavie, à Haïti et au Brésil, qu'ils perdront de ce fait leur étiquette de naïfs, en devenant tout bonnement des Primitifs, un tant soit peu semblables à leurs lointains ancêtres d'il y a six cents ans environ.

Ou bien la peinture en tant que miroir magique, ne sera plus qu'un souvenir !

Mais essayez de chanter *Auprès de ma blonde*, chanson préférée de Rousseau, aux sourds, ou expliquez la couleur rouge aux aveugles...

Ah, comme il avait raison le Petit Prince de Saint-Exupéry qui disait : « On ne voit bien qu'avec le cœur ! »

La peinture naïve n'est pas faite pour les yeux secs.

Paris, mars 1975

JAKOVSKY Anatole, À propos du réalisme,

Blainville-Crevon, Association « La Sirène ».

Ce texte, inédit, fut probablement rédigé après janvier - février 1981. Il nous intéresse dans la mesure où il s'agit de la première occurrence du terme « réalité » dans les écrits de Jakovsky. Le parcours de l'écrivain, qui oscille entre les arts abstrait et naïf, s'apparente à un « retour à l'ordre » critique.

Pendant tout un après-midi du 12 septembre 1849, et jusque tard dans la nuit, Gustave Flaubert lit à haute voix à Maxime du Camp et Louis Bouilhet, réunis chez lui, dans sa propriété de Croisset au bord de la Seine, à quelques kilomètres à peine de Rouen, la première version de sa « Tentation de Saint Antoine ». Un vrai désastre... Ses amis le critiquent durement. Ils trouvent ce texte inactuel. Ils lui reprochent un exotisme factice et une débauche des oripeaux. Un livre raté, quoi ! Complètement faux. Enfin quelque chose dans le genre de ce qui se dira plus tard à Paris, à propos des premiers tableaux de Gustave Moreau. Il n'empêche que l'année d'après, Flaubert s'embarque, toujours avec Maxime du Camp dans un long voyage : Alexandrie, Le Caire, Jérusalem, Beyrouth, Constantinople, Athènes, etc... voyage qui ne finira qu'en 1851, en Italie, où il visitera Naples, Pompéi, Rome, Florence et Venise.

Qu'est-il allé chercher là-bas ? Est-ce pour se dépayser un brin, ou, au contraire pour s'imprégner de la couleur locale, de cet Orient qu'il avait déjà décrit, pourtant, sans l'avoir vu, se fiant tout simplement à ses lectures ? On ne sait. Les deux sans doute. Or, dès son retour, au lieu de retravailler ce « Saint Antoine » en panne (ce qu'il fera quand même par la suite), il se met à écrire un roman : « Madame Bovary », sujet puisé cependant dans un banal fait divers publié dans un journal local. Mais quel labeur gigantesque ! Et ce sont ces pages, des centaines et des centaines de pages raturées, recommencées et recopiées sans cesse que nous montre, entre autres, une remarquable exposition organisée par la Bibliothèque Nationale, afin de commémorer le centenaire de la mort de Flaubert.

Sa visite s'impose, n'est ce pas, ne serait-ce que du fait que ladite exposition démontre et démonte on ne peut mieux les circonstances, ainsi que les tenants et les aboutissants de la naissance de ce tout premier roman réaliste.

Autrement dit, comment une histoire d'amour fort quelconque peut devenir un miroir plus que fiable de toute une société. Une photographie combien exacte des mœurs et de la sensibilité d'une fraction du temps et de l'espace. Une pierre angulaire de toute une école à venir. Tout y colle, en effet, à l'environnement ambiant : les lieux, les demeures, les décors, mais « transverbérés » tout d'un coup, rendus vibrants et vivants grâce à la magie de son style, bref par ce qui différencie une oeuvre d'art d'une photographie prise au hasard. D'où ces innombrables ratures, justement, jusqu'à ce qu'il trouve enfin le ton désiré et ce mot juste qui lui fasse sentir le goût de l'arsenic dans sa propre bouche lorsqu'il décrivait le suicide de son héroïne, par exemple, et ce qui lui a permis d'avouer sur le tard ; Emma Bovary c'est moi !

Quant à moi, j'ai pu vérifier tout cela sur place, en tant que jeune journaliste, pour faire un reportage sur le roman en question. J'en ai rapporté d'ailleurs une pièce inestimable, achetée au prix du poids de la fonte chez un brocanteur de l'endroit : il s'agit, en l'occurrence, d'une ancienne plaque routière des Ponts et Chaussées de ce temps-là, indiquant les distances, d'abord de Ry, village où se déroule l'action du roman, puis de Blainville, une autre bourgade où Emma était née, toutes convergeant vers le point où se trouvait le fameux pavillon de chasse de son séducteur, qui n'existe plus, désormais, sauf dans les pages de Flaubert, bien sûr. Ici, la fiction et la réalité ne font plus qu'un. Un et indivisible. Pour toujours. Du moins tant qu'il y aura des hommes. Aussi, il me suffit de jeter un coup d'œil sur cette plaque, accrochée chez moi, pour que tant de choses rechangent dans ma mémoire. Qu'importe, alors, beaucoup de détails ont changé au fil des années, si la pharmacie de Mr Homais n'est plus la même, et si la dalle tombale de la pauvre Emma a disparu du petit cimetière près de l'église, volée probablement par un admirateur inconnu, on y retrouve les mêmes couleurs, on y respire encore le même air dans lequel continuent à baigner comme si de rien n'était, les protagonistes de cette histoire, le comble incontesté de ce réalisme et l'extrême limite de l'imitation de la nature que les peintres ont abandonné depuis, non sans quelque regret inavoué, aux photographes, mais ainsi va la vie !

Eh oui, ce qui distingue avant tout la photographie de la peinture et donne la pérennité aux œuvres de la création, c'est bel et bien ce poids du vécu, cette somme des sensations et des sentiments qui seuls possède le privilège de pouvoir métamorphoser à leur gré aussi bien les mots que les sons et les couleurs. Les musiciens appellent cela « l'oreille juste », exactement comme ce « Verro Occhio » pour les peintres synonyme d'un œil idéal, absolu en quelque sorte, pris comme pseudonyme par le créateur de Colleone de Venise, puisque comme chacun le sait, il se nommait, en vérité, Andréa Del Cioni. C'est pourquoi, également, les

photographes dignes de ce nom, j'entends tel que Nadar, avec leurs lourdes caméras primitives, obtenaient des effigies quasi animées tandis que les portraitistes d'aujourd'hui que l'on peut compter sur les doigts d'une seule main n'y arrivent que rarement, malgré toutes les perfections possibles et imaginables de la technologie, pour ne citer que Cartier-Bresson archi-connu et cette Rogi André quasiment inconnue qui expose à la Bibliothèque Nationale comme de juste. Les portraits de Bonnard, de Picasso, de Vlaminck, et j'en passe d'entre les deux guerres de cette dernière valent bien les Calder, les Giacometti et les Mauri de son cadet précité, pour lequel : « photographier, c'est dans un même instant et une fraction de seconde de reconnaître un fait et l'organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment et signifient ce fait. C'est mettre sur la même ligne de mire la tête, l'œil et le cœur ». Qui dit mieux ?

Pour en revenir à des « réalismes » autres que ceux de Flaubert et de la caméra obscura, il est curieux de constater qu'en ce qui concerne la peinture, ce terme est étroitement lié au nom de son inventeur, Gustave Courbet, né en 1819, c'est-à-dire trois ans avant Flaubert et mort en 1877, donc trois ans avant Flaubert, chacun de ces deux Gustave-là ayant vécu, par conséquent, cinquante-huit ans très exactement. Bien mieux, Courbet expose sa pièce maîtresse « L'enterrement à Ornans » au salon de 1850, la date des pérégrinations et des mutations de toutes sortes de Flaubert, alors que l'autre de ses toiles les plus célèbres, coïncide avec les débuts de « Madame Bovary ». Vraiment, quel parallélisme déconcertant, confondant !

Ainsi ces deux grands novateurs qui ne se connaissaient guère, de milieux tout ce qu'il y a de différents de surcroîts, l'un bourgeois aisé, fréquentant le Salon de la Princesse Mathilde, et l'autre plutôt libertaire et le futur « Communard », mort en exil en Suisse, ont été choisis, à leur insu, par le destin pour tirer un trait sur toute une aventure de l'esprit humain commencée dès la Renaissance, à partir de laquelle rien ne sera plus comme avant. De sorte que ce terme de « réalisme » au propre et au figuré, associé à tort le plus souvent au banal trompe-l'œil, deviendra t'il par la force des choses une pierre de touche à toutes les errances picturales qui s'ensuivront sans tarder.

Certes, sa décrue ne se fera pas en un jour. Son déclin commence imperceptiblement au fur et à mesure que la subjectivité prend le pas sur l'objectivité, et que la sensation passagère se met à perturber l'ordre immuable des choses. Les exemples ne manquent pas. Justement, au Grand Palais, se tient une rétrospective de Camille Pissarro, peintre inégal et pas du tout d'une seule pièce, comme ce fut le cas de ses autres compagnons de route, que ce soient Monet, Renoir ou

Sisley. Sensible aux turbulences intellectuelles de son époque, il oscillera toute sa vie durant entre un solide fond réaliste de ses débuts et les mirages techniques plus libres, plus nouveaux, aboutissant quelquefois à des impasses de l'écriture purement formelle, dont le « Pointillisme » alias le « Divisionnisme », prêché par les deux jeunes loups Seurat et Signac. On sent cela dans ses paysages urbains surtout, un peu lourds, comme endormis, alors que le ciel bouge déjà, les nuages sont en train de se disloquer et le soleil apparaîtra tout d'un coup dans toute sa gloire. Ou bien une averse, qui suit, tiède, bienfaisante, qu'attendent les bourgeons des platanes et des marronniers. De toute façon ce sera le printemps...

C'est ce qui est arrivé, du reste, dans ses dernières toiles représentant de préférence les larges artères parisiennes nouvellement percée par le baron Haussmann, miroitant de mille paillettes versicolores. Le réalisme ? Nenni. Fini. Envolé. Les paysages de Pissarro n'ont plus d'identité précise à l'encontre de celles de Courbet. Ce sont des figurantes, des mannequins et des accessoires scéniques. Quoiqu'il en soit, Pissarro reste et restera un témoin majeur, irréfutable d'un temps ou tout allait trop vite. Et le musée que la ville de Pontoise, l'un des hauts lieux de l'Impressionnisme, vient de lui consacrer, il l'a bien mérité.

Toujours est-il que c'est encore très, très différent par rapport à Thomas Gainsborough, chanteur incontesté d'une certaine « gentry » anglaise du XVIIIème siècle. Pour s'en rendre compte, il n'y a qu'à changer d'étage à ce même Grand Palais. Né l'année de la mort du premier Georges de la dynastie hanovrienne, il immortalisera effectivement quelques uns de ces personnages importants, hauts en couleur, qui ont contribué, sinon profité de la plus grande réussite économique de leur pays, due au développement de l'industrie et aux réformes foncières, sans oublier, comme de bien entendu, l'exploitation accrue des richesses coloniales. L'Angleterre a tout, c'est vrai, excepté, les peintres du cru. Elle les faisait venir auparavant de l'étranger, principalement des Flandres, dont Van Dick sera longtemps le plus représentatif. Pour changer cet état de choses, Gainsborough fera donc poser tous ces ducs, comtes, milords, duchesses et comtesses, généralement sur fond d'un paysage assez particulier, non pas dans les parcs tirés au cordeau du Grand Siècle français, mais au sein d'une nature passablement sauvage, aux puissantes frondaisons assombries par des soleils couchants et rendus presque inquiétants à cause de ces éclairages un tant soit peu dramatiques, précurseurs d'orages. Ce faisant et le maniérisme de ses personnages aidant, il dressait, sans le savoir, un décor romantique avant la lettre et fixait d'ores et déjà toutes les règles et tous les poncifs des futurs « wonthering heights ». Au demeurant, cette galerie de portraits ne peut être comparée qu'à la galerie des pionniers américains partis à la conquête du Nouveau Monde, exécutée par des

autodidactes pour la plupart anonymes, celle-là. En somme, Joshua Reynolds, son rival, cependant avec raison en lui déclarant à son chevet que si l'Ecole Anglaise de peinture devait être reconnue un jour, elle devra placer Gainsborough à ses origines.

Réalise ? Sûrement pas. Idéalisme, tout au plus. Pas plus, décidément, que toute une quantité de peintures tout bonnement figuratives, et encore ! Que le Centre Beaubourg essaye vainement de passer pour réalistes. Les REALISMES... n'est-il donc pas le titre de cette dernière manifestation disons « anthologique » ? Une exposition qui doit clore cette fois-ci, espérons le, cette espèce de panorama artistique de notre siècle, commencé avec « Paris-New-York », « Paris-Berlin », et « Paris-Moscou ». Mais si les trois premières suivaient tant bien que mal une ligne didactique assez simpliste, consistant à prouver que le réel devait et doit disparaître tôt ou tard des arts plastiques, le plus vite possible, soit au profit de l'abstraction pure, soit pour libérer les fantasmes des inconscients perturbés, à la limite de la schizophrénie réelle ou feinte, celle-ci, en revanche, se caractérise avant tout par une absence flagrante de la méthode quelle qu'elle soit. Comment ne pas penser dans ce cas-là à une maldonne ? A un tromperie sur la marchandise ? Comment pourrait-on expliquer autrement cet invraisemblable bric-à-brac mêlant impunément le Classicisme, le Symbolisme, l'Académisme, le Néo-ceci, le Néo-cela, Picasso, le Surréalisme, Dali, la peinture métaphysique italienne, le Vorticisme et Euston Road School anglaise la Neue Sachlichkeit allemande, le Réalisme Magique idem, où précisément, le mot REALISME est de trop ? Pauvre Giorgio Di Chirico ! Pauvre Valori Plastici ! Pauvre Novocento ! Dans quelle galère vous a-t-on embarqués. Qu'y a-t-il de commun entre vous et le pompiérisme d'un Derain, côté français, où figure on ne sait trop pourquoi René Rimbert, vous savez, l'un de ces naïfs qui n'ont pas droit de cité ici mais manquent les « Forces Nouvelles », l'unique tendance conséquente néanmoins, partie en quête de ce réalisme perdu ? Le tout dominé par deux énormes toiles de Balthus, qualifié de « génial » dans la préface du catalogue. A quel titre ? Selon quel critère ? A tout prendre, il n'y manque que le portrait du Général de Gaulle par Chapelain-Midy, le digne pendant du portrait de Derain par Balthus !

Tout porte à croire donc, que les responsables de cette exposition, visiblement ignares en la matière, ont agi un peu à la manière des tenants du Nouveau Roman, habitués aussi bien à l'absence délibérée des lieux précis qu'à l'imprécis des personnages, décrits dans une langue sans ponctuation aucune, pour qui n'importe quoi, la moindre bande dessinée ou un roman policier de bas étage, relève automatiquement du genre réaliste. De ce maudit réalisme qui n'a que trop duré non ? D'où le savant amalgame des événements politiques, partagés entre

« Révolution » et « Réaction », afin que le côté péjoratif du dernier terme rejaillisse un tant soit peu sur la production artistique de cette même période.

Evidemment, chacun est libre de proposer sa propre historiographie explicitant les vicissitudes des goûts et les éternels changements de l'appréhension du réel. A condition, naturellement, de respecter les règles du jeu, basées sur des constats objectifs, logiques et concrets, ce qui, hélas, n'est pas le cas. Loin de là. Car, pouvoir dénoncer que l'Art Moderne de l'Occident est né à Munich, il fallait avoir oublié l'existence des Impressionnistes, de Cézanne, de Gauguin et de Van Gogh, si ce n'est de les tenir pour nuls et non avenue, non ?

Mais changeons un peu d'air, voulez-vous ? Paris s'y prête à merveille. Parce que Paris s'est transformé depuis quelques temps en un lieu imaginaire, doublé d'une sorte de « Jeu de l'Oie » où selon les dés jetés, pardon, selon les cartes d'invitation reçues, on passe d'un siècle à l'autre, faisant des bonds dans un désordre apparent, tantôt en avant, tantôt en arrière ! Quoi de surprenant, par conséquent, que l'on se trouve une demi-heure après au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, en plein milieu de la production artistique actuelle de l'Allemagne Fédérale ?

Là, c'est le terminus. Tout le monde descend. Les rêves et les désirs de Beaubourg exaucés ! De la réalité, il ne subsiste que la photo, maltraitée et plus souvent qu'à son tour. Du banal. Donc, rien de ce qui n'a pas été encore vu à Paris, à Milan ou ailleurs. Ni mieux, ni plus mal, après tout. Une même fosse de Babel bavarde, ventriloque, bourdonnante d'un tas de jargons, d'un tas d'idiomes bizarres ne se comprenant que fort rarement entre eux, remplie à ras bord d'ignorance, de confusions, de contradictions, d'excès et de provocations gratuites. Des nouveautés qui datent d'un demi-siècle au moins. Jeunes pour la plupart, non seulement ces artistes-là n'ont pas entendu parler du prétendu berceau de l'art universel de Munich, de plus, nés dans les ruines de leur pays, ils se délectent de les perpétuer au propre et au figuré, comme cet étonnant Wolf Vortel, avec ses barbelés d'un camp de concentration, et cette lumière métallique qui vous fait froid dans le dos.

Le peu que j'ai dit tout à l'heure de Derain me dispense, je pense de continuer à propos de sa rétrospective qui se tient également ici. J'ajouterai seulement que ce Musée était mieux inspiré en présentant Gromaire, peintre authentique, que ce défonceur de portes ouvertes et découvreur de vieux trucs. Derain est mort l'année de ces premiers ARLEQUINS qui ont succédé à ces paysages fauves de Londres et de Chatou, plus réalistes que ce réalisme de pacotille.

Le réalisme est mort ? Quel sera le réalisme de demain, si demain il y a ? Nous sommes tombés si bas... Nous sommes au creux de la vague. De toute façon et quoiqu'il arrive, il faut qu'il y ait d'abord des Primitifs, par qui tout réalisme se cherche, et par qui tout réalisme arrive, afin que la boucle soit bouclée... Alors encore un bond, le dernier, et nous voici au Louvre, qui fête les cinq cents de Jean Fouquet (1425 ? – 1498 ?), plus jeune que jamais. Miniaturiste, il a illustré le Livre d'Heures, dit d'Etienne Chevalier, son commanditaire et les « Grandes chroniques de France » pour les rois Charles VII et Louis XI. Peintre, il a fixé les traits de Juvénal des Ursins, et du Pape Eugène IV, admiré paraît-il même par les Italiens, bien plus avancés que nous, toutefois. Sans compter son chef d'œuvre la « Vierge aux anges rouges » du Musée d'Anvers. Parce que lui, comme tous les primitifs d'où qu'ils viennent, contiennent les virtualités et les potentialités habitées du futur, tandis que nous, nous consommons notre présent à l'instant, à la sauvette, sans qu'il puisse laisser une trace quelque peu durable.

DEVROYE Anne, FOURNET Claude et JAKOVSKY Anatole, Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky, Nice, Direction des musées de Nice, 1982, 280 p.

Ce texte constitue la contribution écrite d'Anatole Jakovsky au catalogue du Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky. Inauguré le 5 mars 1982, ce-dernier se situe sur les hauteurs de Nice, à l'intérieur du château Sainte-Hélène. Anatole Jakovsky profite de cette occasion pour définir la peinture naïve, en retraçant ses perspectives historique et sémantique.

Le Douanier et les contrebandiers

Il faut dire la vérité, toute la vérité, n'est-ce-pas, c'est pourquoi force nous est d'avouer d'emblée que cette étrange, cette singulière peinture naïve que tout le monde connaît à présent, ne serait-ce que par les ouï-dires, reste et demeure néanmoins tout aussi mal connue que lors de sa première apparition sur la scène artistique internationale, autrement dit en 1958, pour être précis, et ce, dans le cadre de l'Exposition Universelle Belge, la véritable plaque tournante de cet art.

Evidemment, vingt-ans – même pas – c'est peu. Mais est-ce suffisant pour expliquer, sinon pour justifier cette carence manifeste ? Bien sûr que non. D'autant plus que l'on continue, comme par le passé, à ne pas s'intéresser ni à son origine, ni à son âge, ni à sa morphologie et à ignorer, donc, comme si de rien n'était, ce qui la différencie du reste des autres expressions plastiques quelles qu'elles soient. L'essentiel, quoi !

Car voici, en effet, un art qui existait déjà, en état endémique, depuis trois siècles à peu de choses près aux Etats-Unis, comme il existait, également d'une façon semi-clandestine pendant plus d'un siècle en France, sans oublier le fait que la plupart des pays du vieux et du nouveau monde le possédaient virtuellement, potentiellement, depuis toujours, puisqu'il finissait par y voir quand même le jour à un moment donné, tôt ou tard.

Comment se fait-il, alors, qu'il ait fallu tant de temps pour le découvrir d'abord et le reconnaître ensuite en tant que peinture à part entière ? Ça, c'est une autre histoire, aurait répondu sans doute, selon son habitude Rudyard Kipling, passé maître dans l'esquive des questions embarrassantes. Non sans raison, d'ailleurs, parce que le jeu apparemment normal des tenants et des aboutissants de la peinture naïve se complique par la diversité des situations historiques, géographiques, ethniques, esthétiques, économiques et sociales présidant à sa naissance, ce qui fait que, absolument la même dans son essence, elle provoque des réactions fort différentes dans ses milieux ambiants.

En ce qui concerne les Américains, ce furent, pour commencer les portraits. Oui, des portraits des femmes, des hommes et des enfants de toutes celles et de tous ceux qui, dans leurs chariots bâchés, n'ont jamais cessé de baliser en long et en large cette légendaire prairie, en s'enfonçant de plus en plus vers l'Ouest, vers les endroits les plus riches de cette nouvelle « Terre promise », tout en bâtissant sur leur passage des villes et des bourgades, des manufactures et des immenses exploitations agricoles et, ce faisant, fondaient des nouvelles dynasties et édifiaient une nouvelle société, bref inventaient un pays tout neuf, régi enfin par ses propres lois. Le président Lincoln l'a défini en quelques mots : « Le gouvernement par le peuple et pour le peuple ».

Quoi d'étonnant dans ce cas-là que certains d'entre eux, vivant encore dans une ambiance très proche, au fond, de notre moyen-âge où l'existence humaine, si précaire, n'appartenait en fin de compte qu'à celui qui dégaîne le premier, ne se soient pas sentis, au bout d'un certain temps dignes de passer à la postérité ? Décidés à laisser coûte que coûte une trace, aussi minime qu'elle soit, de leur passage sur la terre. L'art n'était-il pas fait pour conjurer la mort ?

Du moins c'est ce que devaient croire nos lointains ancêtres en passe de se transformer en des « roseaux pensants » que nous sommes, vraisemblablement à ce moment décisif, quand, il y a entre une trentaine et une quarantaine de milliers d'années environ, en découvrant soudain qu'ils étaient mortels, ils se sont mis à combattre aussitôt ladite mort par tous les moyens appropriés, par les artifices de la peinture notamment. Les uns, en laissant tout simplement des empreintes de leur main, les autres en taillant dans l'os les corps et les traits de leur compagne. Autrement, qu'aurions-nous su de leurs mœurs, de leurs chasses et de ces troupeaux de mammoths, de bisons, de rhinocéros, de rennes et de quelques bovidés criblés de lances, si quelqu'un n'avait pas eu l'idée de les dessiner sur les parois enfumées de leur

grottes ? De sorte que, qu'on le veuille ou non, nos musées commencent à Altamira et à Lascaux...

Albert Camus prétendait que celui qui crée vit deux fois. Pour notre part, on serait plutôt enclins de penser l'inverse. A savoir que celui qui a le plus de chance de survie, ce n'est précisément pas l'artiste, mais tout bonnement ses propres modèles embaumés tantôt par la couleur, tantôt pétrifiés dans la glaise, la pierre ou le bois. Et c'est justement cette aspiration instinctive à la transcendance, doublée d'un besoin inné de vouloir sauver ce qui peut-être sauvé de l'oubli qui a déterminé là, comme partout ailleurs, le choix du portrait. D'un double, sinon d'une effigie quasi vivante. Présente. De plus en plus ressemblante. Obtenue non pas, toutefois, comme on coule un masque de plâtre sur le visage d'un défunt, mais tout le contraire : un peu comme un appareil photographique saisit l'instant et arrête les aiguilles des horloges. Sous cet angle là, des portraits funéraires copto-égyptiens aux daguerréotypes, il n'y avait plus qu'un pas. D'où cette galerie incomparable des trappeurs hirsutes, des juges sévères, des marchands rusés, des militaires intrépides, des épouses frigides et des bébés joufflus, qui illustre à merveille la Saga de ces temps-là, celle d'un William Faulkner, entre autres. Quel jeu de miroirs magiques ressuscitant à qui mieux mieux ce qui n'est plus, mais qui revit et revivra sûrement, tant qu'il y aura des hommes, dans nos songes et dans nos pensées !

Aussi ce n'est pas par hasard non plus que quelques-uns de ces fantômes ont resurgi de nos jours dans les tableaux d'une naïve Américaine, Patricia Barton, tableaux que l'on appellerait volontiers, en paraphrasant François Villon : *La Ballade des dames du temps jadis...*

En attendant, tous ces portraits étaient des œuvres de peintres autodidactes, lesquels, à l'instar des photographes ambulants, qui vont leur succéder à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, continuaient d'aller ainsi de ville en ville, de village en village et de ranch en ranch, en quête de ces prétendants, de ces postulants à l'éternité.

N'ayant rien appris et ne devant par conséquent rien à personne, on les a surnommés, faute de mieux « Linnern » ou « Pionniers » et, un peu plus tard, « Primitifs » tout court, et c'est la raison pour laquelle le vocable « Primitif » est bien plus courant aux U.S.A. que le mot « Naïf ». Et pour cause. Primitifs, ils l'étaient vraiment au propre et au figuré, en pleine acception de ce terme, ne serait-ce que du fait qu'ils occupaient la place des nôtres, en jouant

un tant soit peu leur rôle, et à plus forte raison que l'Amérique n'en a jamais eu d'autres. Ce sont leurs Fouquet et Clouet, Cranach et Holbein, Reynolds et Gainsborough.

Puis, au fur et à mesure que la vie devenait plus clémente, et que l'homme s'appartenait davantage, grâce aux loisirs plus fréquents, il arrivait alors à d'aucuns, fermiers ou citadins, qu'importe, émus par le spectacle de la nature, de s'emparer à leur tour des toiles et des pinceaux et de broser à leurs moments perdus, qui un couchant féérique sur le fond des montagnes, qui une neige immaculée, à perte de vue, qui sa propre maison avec des arbres en fleurs sur le devant, si ce n'est quelque évènement mémorable : un match de boxe, une escarmouche avec les indiens, des enterrements, le retour des troupeaux, que sais-je encore ? Quant à leurs femmes, elles préféraient nettement des natures mortes : des tables aux napperons brodés, croulant de victuailles de toutes sortes, quand ce n'étaient pas des tombes de leurs proches, avec un inévitable saule pleureur, qui leur tenaient visiblement le plus à cœur. Tout cela exécuté d'une façon primesautière et candide, pure et directe, sans tricherie aucune, tels qu'en eux-mêmes la lumière des tout premiers matins du monde les a une fois pour toutes fixés.

Du reste, il y eût parmi eux, aux approches des années médianes de ce même XIX^e siècle, un dénommé Edward Hicks, l'un des meilleurs, soit dit en passant, qui peignit un tableau en quelque sorte symbolique. Une espèce de Paradis Terrestre en l'occurrence, où le loup est couché auprès des brebis et où un enfant conduit tendrement, par le cou, un très gros lion, tandis qu'au loin, au bord d'une paisible rivière, un groupe d'hommes habillés à la La Fayette, devise avec les non moins nombreux peaux-rouges. Qui sait s'il ne voulait pas signifier par là, afin que nul ne s'y trompe, qu'il s'agissait effectivement de quelque Paradis Perdu ?

Chose curieuse, dans ce même laps de temps, dans un autre tout aussi vaste pays, bien qu'à l'autre bout de la planète et tout ce qu'il y a de différent, de surcroît, par rapport à ces Etats-Unis en marche, donc en Russie des tsars, il y existait toutefois un art non moins florissant et non sans rappeler à bien des égards, le leur.

L'un des plus grands romanciers russes, Nicolas Gogol, contemporain ou presque d'Edward Hicks, ne décrit-il pas, dans son récit « Le Portrait » (tiens, tiens...) une drôle de boutique qui se trouvait alors dans l'impasse Shchukine à Moscou, spécialisée uniquement dans la vente des gravures, des icônes à bon marché, des images populaires, ces fameux « loubkis » russes,

l'équivalent de nos images d'Epinal et... des tableaux naïfs ? Il est à noter, cependant que Gogol ne peut pas s'empêcher de persifler légèrement ces derniers – sa plume d'oie de satiriste professionnel oblige ! – en choisissant et en s'attardant de préférence sur des semblables couchants de soleil qu'il compare à des incendies, sur des arbres, uniformément blancs l'hiver et surtout, surtout sur des portraits, « aux bras cassés et aux nez tordus », ressemblant davantage, toujours d'après lui, à des dindons, etc., etc. Il est vrai qu'en toute honnêteté, il reconnaît qu'il n'y avait nulle part autant de monde que devant cette boutique, même si le nombre des acheteurs fût sensiblement inférieur à celui des badauds. Qui dit mieux ?

Il n'empêche que tous ces tableaux-là, exécutés généralement par des anciens faiseurs d'icônes en rupture de ban, par des militaires en retraite, des arpenteurs, des rares serfs doués un tantinet pour la chose peinte et par de nombreux artisans enfin, les peintres d'enseignes particulièrement, à mi-chemin entre le folklore traditionnel et la création individuelle, ne se distinguaient pas tant que cela, plastiquement parlant s'entend, des œuvres de leurs confrères inconnus d'outre-océan ; avec cette différence pourtant que la place qu'ils occupaient dans la vie courante, en revanche, était loin de valoir la leur ou peu s'en faut. Cela se comprend aisément. Ne s'adressant, somme toute, qu'au peuple et à la petite bourgeoisie à la rigueur, ils étaient fatalement tenus à l'écart des manifestations artistiques de la noblesse russe, laquelle, depuis Pierre le Grand, singeait désormais les goûts et les modes de l'Occident, s'entourant de préférence des productions des peintres mineurs italiens, français et allemands, alors que les américains, dépourvus d'une culture officielle et privés de centres d'enseignement artistique quels qu'ils soient, faisaient confiance pleine et entière à leurs peintres du cru, considérés tout aussi utiles et indispensables que n'importe quelle autre profession au service des corps et âmes et rémunérés, donc, en conséquence. Ce qui explique aussi, chez eux, l'absence pour ainsi dite totale de toute critique et encore moins des sarcasmes faciles dans le genre de ceux de Gogol.

Or, cet art, comme on le voit suffisamment prospère, périlite, s'efface et disparaît tout d'un coup pendant les premières décennies du pouvoir des Soviëts, banni ou plutôt interdit pour de bon, puisque ne répondant pas, mais pas du tout, aux exigences et aux normes du "Réalisme Socialiste" en vigueur, mais c'est pour renaître peu à peu, çà et là de ses cendres, aussi bien en Russie que dans l'ensemble des autres républiques socialistes. Le cosaque Mamaï, héros légendaire de l'imagerie populaire, se révéla encore plus fort que par le passé. Décidément, les forces qui l'animaient étaient capables de braver même les excommunications et les

dictats... Exactement comme naîtraient ou renaîtraient partout, partout, des peintures similaires, que ce soit en Yougoslavie, en Italie, en Pologne, en Suisse, en Allemagne, en Israël, à Haïti, au Brésil et on en passe. Le comble, c'est que même en Chine, dans la province d'Huhsien, par exemple, les paysans abandonnent, eux aussi, leur vision stylisée millénaire pour s'exprimer dans ce langage, disons universel, combien neuf et inusité pour eux, n'ayant, à partir de ce moment-là, du Chinois, que les habits et les yeux bridés des personnages de leurs tableaux !

Nous y sommes. De toute façon, la préhistoire de la peinture naïve s'achève ici et commence, après une longue, très longue traversée du désert et ses inévitables péripéties, sa véritable histoire, avec des heurs et ses malheurs, des hauts et des bas, dès lors au jour le jour, annoncée, amorcée, par cette incroyable, cette inattendue embellie de tout un été Bruxellois, vraiment exceptionnel, sans une averse et sans un nuage dont il était déjà question tout à l'heure.

Toujours est-il que c'est bel et bien là que les visiteurs venus du monde entier ont pu contempler pour la première fois des œuvres tranchant nettement sur les autres, des œuvres curieuses, signées de noms inconnus, qui ne disaient rien qui vaille, naturellement, à personne, venues pareillement du nord et du sud, de l'est et de l'ouest, mais qu'une indiscutable parenté d'écriture les faisait si proches les unes des autres, ceci malgré les distances, la variété des climats et les différences sensibles de leurs inspirations. Bien mieux, au lieu de s'en gausser, réaction plus que normale lorsqu'on se trouve devant l'insolite du jamais vu, aggravé cette fois par les prétendues maladroites de la main, le public non prévenu y décelait plutôt des charmes et des qualités inhérentes à n'importe quelle autre peinture digne de ce nom, figurative ou abstraite. D'autre part, le pavillon des Etats-Unis présentait également pour la première fois en Europe leurs fameux primitifs allant du XVIII^e au XX^e siècle, en démontrant clairement, si le besoin en était, que lesdits naïfs, en dépit d'une appellation légèrement différente, ne datent ni d'hier ni d'avant-hier et surtout pas du Douanier Rousseau, contrairement à la plupart des idées reçues en circulation, fausses comme d'habitude. Tout aussi fausse, du reste, que celle qui voulait assimiler à tout prix leur art à on ne sait quel innocent passe-temps pratiqué par des petits vieux incultes, à moitié gâteux, issus du bas peuple. Une curiosité tout au plus, ne méritant, à tout prendre, qu'un regard amusé.

Eh bien, non. Là encore, on s'était rendu vite compte que pour être peintre naïf, son âge ne compte pas plus que son métier, son degré de culture, son sexe ou sa condition sociale. Déjà, on pouvait dénombrer parmi eux des paysans et des professions libérales, des ouvriers et des fonctionnaires à la retraite ou pas, des marchands, dont un de vins en gros, un gendarme et un ancien souteneur, un concierge, un fort des halles, un commissaire de police, un poète, un huissier et même un croque-mort. Côté femmes, c'est pareil. Les tableaux peints par des mères de famille aisées, voisinaient allègrement avec ceux de leurs bonnes, et il fallait être bien malin pour pouvoir distinguer les paysages et les bouquets de fleurs de ces dernières, de ceux que peignaient, sur le tard, une actrice assez connue du « muet », celle qui joua jadis aux côtés de Greta Garbo dans « La rue sans joie ». En voilà un autre pavé, et de taille dans la mare des préjugés !

Quoiqu'il en soit, les approches et les appréciations de la peinture naïve changeaient du tout au tout, presque à vue d'œil, ayant pour conséquence immédiate l'apparition du phénomène naïf, passablement confus, embarrassé par ses multiples problèmes encore non résolus, mais que l'on ne pouvait plus cacher ni écarter d'une chiquenaude. Que voulez-vous, il était là, tangible et présent, à la fois séduisant et gênant, en face duquel il fallait en prendre son parti, de gré ou de force. Pour ou contre. Pour, c'étaient justement ces amateurs sincères de la peinture auxquels les naïfs apportaient une espèce de bain de jouvence dont ils ne soupçonnaient même pas l'existence auparavant. Un vrai cadeau du ciel, qui n'a fait que grossir imperceptiblement leurs rangs au fil des années. Et c'est en réagissant à cet engouement aussi subit qu'imprévu que les divers défenseurs de l'art dominant, à la page, pratiqué par des « chers maîtres » sortis des écoles, gavés de commandes, couverts de diplômes et de décorations, donc tenant, comme il se doit, le haut du pavé des circuits commerciaux, sont partis en guerre contre la concurrence déloyale de tous ces empêcheurs de tourner en rond et finirent par monter une sournoise, mais souvent une assez efficace cabale, destinée à barrer la route aux naïfs par tous les moyens licites et illicites à leur disposition ; soit par le silence, soit par le dénigrement et à les forcer à réintégrer leur ghetto, d'où ils n'auraient jamais dû sortir. Les rejeter dans une marginalité, afin que l'on cesse de mélanger les serviettes avec les torchons. Si tous ces détracteurs-là des naïfs l'avaient pu, ils les auraient assigné devant les tribunaux, tels les vulgaires rebouteux pour l'exercice illégal de la peinture. Des relents de la ségrégation traînaient ainsi dans cette atmosphère empoisonnée... Aussi, un beau jour, le dernier conservateur en chef du Musée National d'Art Moderne de Paris

descendait tous ses tableaux naïfs, parmi les plus beaux, et que le monde entier envoyait à la France, dans les caves. Transportés ensuite à Beaubourg, ils y sont encore...

Pour en savoir un peu plus, pour essayer d'élucider comment on en est arrivé là, il faudrait maintenant revenir en arrière et examiner plus longuement ce qui s'est passé réellement dans ce domaine en France. Oh, ce n'est pas par quelque chauvinisme mal placé, loin de là, mais parce que tout est parti de ce pays, le meilleur et le pire : les premiers grands peintres naïfs connus, les premières expositions, les premiers articles dans la presse, les premiers livres, les premiers collectionneurs et les premiers marchands de tableaux – tout, jusqu'à l'idée même de la légitimité de cet art, y compris, hélas, cette incroyable désaffection à leur égard de ces dernières années.

Parce que, en France aussi, il fut un temps où les premiers visiteurs du Salon des Indépendants, fondé en 1884, ne l'oublions pas, ne savaient que s'esclaffer devant les œuvres des peintres naïfs, Rousseau en tête, qu'ils regardaient en fait pour la première fois.

Chez eux, tous les ciels sont bleus, les arbres verts et les pantalons garance, tout au moins c'est de cette façon-là que les définissait on ne sait plus quel critique d'art de cette époque. Ce disant, il voulait manifestement faire comprendre à ses lecteurs que les peintres naïfs se ressemblaient tous à l'image de ces énigmatiques Chinois ou, encore, de ces chats qui sont, comme chacun le sait, tous gris la nuit.

Chats ou Chinois, il est plus que patent que les naïfs relevaient pour ces gens-là, dans l'opacité des brumes de ce siècle finissant, de la même uniformité. Du même flou ou tout comme. Autrement dit, faisant partie de certaines catégories des êtres et des choses que l'on ne connaît point ; pire, de celles que l'on ne veut pas connaître. Pour quelle raison ? Mettez-vous à leur place. Pourquoi voudrait-on que l'on s'intéressât à ces parias, à ces vilains intrus, mal élevés en général, d'autant plus que profitant des libéralités de ce Salon très spécial – sans jury ni récompenses – ils osaient y montrer des tableaux absolument impensables ailleurs, tableaux grotesques, mal peints qui ne pouvaient que déranger le confort intellectuel de la critique pour laquelle le summum de la Beauté, avec un grand B, s.v.p. était, sans conteste, Bouguereau, William, idole posthume de Dali. Ça, c'était de la peinture, une peinture à ne pas y toucher, l'un des fleurons de l'autre salon, le seul, le grand, l'officiel, celui qui était inauguré tous les ans par le Président de la République en personne, avec son haut-de-forme

de circonstance et son discours qui donnait le ton et façonnait les goûts et la sensibilité des amateurs des beaux-arts.

Dans ces conditions-là, que pouvait donner le portrait de Guillaume Apollinaire avec sa muse, peint par le douanier Rousseau, accroché à côté d'une guirlande de nymphes évanescences, bien roses et bien léchées de Bouguereau ? Ou bien les artilleurs, toujours de Rousseau, côte à côte avec les militaires de Meissonier, chez qui pas un bouton de guêtre ne manque, pour ne prendre que ces deux exemples là ? Rien de bon, c'est certain. Aucune comparaison ne s'avérerait possible. Deux mondes et deux langages non seulement étrangers, mais absolument antagonistes, en effet. L'Art, la Culture et bien d'autres mots, ornés d'autres majuscules, ne pouvaient souffrir une pareille promiscuité, la peinture étant encore une et indivisible. Inutile d'insister là-dessus.

Donc, une fois de plus, la peinture naïve pâtissait non en raison de ses propres insuffisances plastiques, si insuffisances il y avait, mais tout simplement parce que, comparée à un modèle, dit parfait et reconnu comme tel, elle ne lui ressemblait ni de loin, ni de près. Situation inextricable ou peu s'en faut, considérablement aggravée par l'incontestable prestige dont jouissait toute la peinture française, la première, la légitime héritière de la renaissance italienne, moribonde depuis plus d'un siècle. Les yeux des peintres du monde entier ne se tournaient-ils pas vers Paris et n'y allait-on donc pas, ne serait-ce qu'une fois dans sa vie, comme on allait autrefois à Rome, pour y apprendre ou à y copier tout ce qui se faisait alors de meilleur et de plus avancé à l'aide de couleurs et de pinceaux ? De sorte qu'à l'inverse des naïfs russes, contestés seulement par une fraction de la société, sans parler des américains, maîtres absolus dans leur pays, les pauvres naïfs français, livrés à eux-mêmes, ne pouvaient bénéficier d'aucune aide, d'aucune clientèle et d'aucune galerie, le Salon des Indépendants mis à part. Et l'ère de leurs évasions dominicales commença...

La suite, on la connaît déjà. Trop. Des plaisanteries gratuites d'abord, puis les invectives autrement plus méchantes, avec lesquelles la presse abreuvait copieusement tous les naïfs, sans exception, participants à ce Salon, Rousseau plus particulièrement, choisi pour tête de Turc, ont abouti finalement à leur rejet pur et simple de la communauté artistique, les condamnant à un isolement sans issue, équivalent à une quarantaine forcée et dont les séquelles, malheureusement, se font sentir encore à l'heure qu'il est.

A ce propos il est important de noter que même le premier article d'Apollinaire consacré à Rousseau, avant qu'il ne devienne son chantre et son « manager » sans égal, était un éreintement en bonne et due forme. Est-ce à cause de Jarry, « pays », protecteur et ami de Rousseau, originaire comme lui de Laval, qu'Apollinaire et ses proches tenaient plutôt pour un farceur, que le brave douanier s'identifia peu à peu, par ricochet, au Père Ubu de la palette ? On ne sait. Las, cette casserole accrochée à ses basques l'avait accompagnée jusqu'à son dernier soupir...

Apollinaire, nonobstant, plus peintre et plus visionnaire que critique d'art, davantage découvreur et prospecteur des visions nouvelles qu'analyste sec et théoricien fumeux, va vite oublier cette bévue, Dieu merci, en mettant incontinent tout son génie, en prose et en vers, au service de Rousseau. Une volte-face incompréhensible ? Si. Si. Ses yeux se sont ouverts sans aucun doute tout comme ceux de Marcel Proust, grâce à la sienne de « Madeleine », qui fut de tout temps la Côte d'Azur, Nice et ses environs, son enfance et son adolescence nourries des sentiments, des sensations et des images engrangés là-bas, et ceci explique cela, et bien d'autres choses encore. Il suffit de relire ces quelques lignes extraites de son conte « Les Pèlerins Piémontais » pour se rendre à l'évidence que son amour fervent pour Rousseau n'était pas feint, comme il n'avait rien de fortuit, non plus, mais plutôt programmé dès sa fleur de l'âge par le destin.

« La gaucherie, émerveillée et minutieuse de l'art primitif qui règne ici a de quoi toucher ceux même qui n'ont pas la foi. Il y a là des tableaux de tous genres, le portrait seul n'y a point de place. Tous les envois sont exposés à perpétuité. Il suffit que la peinture commémore un miracle dû à l'intervention de Notre-Dame-de-Laghet.

« Tous les accidents possibles, les maladies fatales, les douleurs profondes, toutes les misères humaines y sont dépeintes naïvement, dévotement, ingénument...

« La mer déchaînée ballote une pauvre coque démâtée sur laquelle est agenouillé un homme plus grand que le vaisseau. Tout semble perdu, mais la Vierge de Laghet veille dans un nimbe de clarté, au coin du tableau. Le dévot fut sauvé. Une inscription italienne l'atteste. C'était en 1811... "Une voiture emportée par des chevaux indociles roule dans le précipice. Les voyageurs périront, fracassés, sur les rochers. Marie veille au coin du tableau, dans le nimbe lumineux. Elle mit des broussailles aux flancs du précipice. Les voyageurs s'y accrochèrent

et, par la suite, suspendirent ce tableau dans le cloître de Laghet, en reconnaissance. C'était en 1830... "Et toujours, en 1850, en 1860, chaque année, chaque mois, presque chaque jour des aveugles virent, des muets parlèrent, des phtisiques survécurent grâce à la Dame de Laghet qui sourit doucement nimbée de jaune au coin des tableaux¹³..." » Tout y est, effectivement, dans ce texte en quelque sorte prophétique, le ton, les mots, la pénétration, la grâce, qui en font désormais le premier texte, sinon la partition inaugurale, capable d'aborder enfin la peinture naïve sur le seul plan qui lui convient, quoique s'adressant, en vérité, à sa branche hybride, les ex-voto, et pas à la peinture naïve à proprement parler. Son Sésame et l'incipit à son discours à la fois. Dommage que, exceptionnellement, le miracle n'ait pas eu lieu ! Le bruit des casseroles a empêché et empêchera pendant longtemps encore d'entendre la voix du poète...

De plus, c'est encore de ce temps-là que date l'altération du sens du mot « Naïf ». D'une qualité rare, retraçant ingénument soit la vérité, soit la beauté de la nature, et louangée comme telle, aussi bien par Diderot que par Stendhal tout au long du XVIII^e et de la première moitié du XIX^e siècle, ce mot commence à se dégrader toutefois, assez rapidement vers la fin du siècle dernier, sans doute pour les besoins de la cause, pour se transformer en ce sobriquet péjoratif que l'on sait. Encore en 1858, la date du « Dictionnaire de poche des Artistes Contemporains », quelque chose comme Benézit des débuts du Second Empire, on trouve sous la plume de Théodore Pelloquet, son auteur, cet éloge de la naïveté et, à ce propos de Delacroix, ce qui ne gâte rien : « Je doute qu'il puisse retrouver, depuis qu'il s'est surtout consacré à la peinture murale, cette fleur de naïveté qui donne un charme si saisissant et si original à ses petites compositions. La mort de Valentin est, si je ne me trompe, le dernier de ses chefs-d'œuvre ; elle date déjà d'une dizaine d'années ».

Mais Impressionnistes, Symbolistes, Pointillistes, Fauves, Cubistes et Abstraits n'étaient-ils pas autant d'injures au départ ?

Rien n'y fit cependant. Ni la constitution pas Georges Courteline de la toute première collection au monde de tableaux naïfs où figuraient, entre autres, deux toiles de Rousseau, « Le portrait de Pierre Loti » du Kunsthau de Zürich et « Le Centenaire de l'Indépendance », également en Suisse, collection qui a eu pourtant, en 1925, les honneurs de la Galerie

¹³ *L'Hérésiarque et compagnie*, Stock éditeur, Paris, 1910.

Bernheim, l'une des plus en vue à Paris d'entre les deux guerres, ni le succès de bon aloi des premiers peintres naïfs connus, pour ne citer que Séraphine, Bombois, Vivin et Bauchant, ni, enfin, la consécration posthume exemplaire, plus qu'éclatante de Rousseau, devenu petit à petit, malgré lui, le saint patron de tous les naïfs d'où qu'ils viennent... Quelque chose comme un tombeau géant du soldat inconnu recevant des honneurs pour et à la place de tant et tant d'autres anonymes, tombés insépultes en cours de route !

Certes, il s'est tenu aussi, en 1937, à Paris, à l'instigation du conservateur du musée de Grenoble et patronnée par le marchand de tableaux Wilhelm Uhde, une autre exposition d'envergure – curieux comme les millésimes de ces deux manifestations-là ont coïncidé avec les millésimes des expositions Universelles ! – où il réunissait autour de ses « poulains » habituels, comme de juste, quelques-uns des peintres naïfs de moindre intérêt, tous français, auxquels il a ajouté, on se demande pourquoi Utrillo, les présentant cette fois non pas en tant que peintres naïfs, mais sous une étiquette plus clinquante, celle de : Maîtres populaires de la Réalité. Qu'est-ce à dire ? C'est que W. Uhde, le premier marchand en date de Rousseau, il faut lui rendre cette justice, pris au jeu, mais se voyant distancé par des marchands plus importants que lui, pour ne mentionner que Ambroise Vollard et Paul Guillaume, a dû se rabattre sur ces quatre peintres précédemment cités, devenus tous « grands » par ses soins, donc récupérés peu après par le commerce international, à commencer par sa propre servante, Séraphine, qu'il a laissé faire interner à l'hôpital psychiatrique de Clermont dès qu'elle ne pouvait plus peindre et dont il donne dans ses publications, une fausse date de son décès, du simple fait qu'il ne lui a rendu plus aucune visite depuis. Qu'à cela ne tienne... W. Uhde passe néanmoins pour le créateur de l'idée naïve, lui qui, en élitiste conséquent, ne voulait même pas en entendre parler, trop occupé par l'écoulement de ses propres marchandises, stockées patiemment. Merci, merci beaucoup, disait-il quand on voulait lui présenter quelque peintre naïf intéressant ; les miens me suffisent amplement...

A-t-il profité du moins de cette exposition ? Y a-t-il vendu plusieurs de ses tableaux ? Aucune importance, puisque ayant bénéficié d'un certain succès d'estime, mêlé à une vague curiosité sans plus, elle fut reprise tour à tour par des galeries et des musées de Zürich, de Londres et de New York, mais là, on était déjà fin 1939, ce qui explique – et comment ! – que, bientôt, on n'en parlera même plus, et la peinture naïve retombera de nouveau dans l'oubli. C'était trop tôt. Beaucoup trop tôt... Sauf aux Etats-Unis où cette exposition présentée au Museum of the Modern art de New York, servira de détonateur pour le déclenchement d'une véritable

passion pour leurs propres naïfs, à qui on ne faisait pas attention jusque là et qui se concrétisera par la sortie du livre de Sidney Janis : *They taught themselves* (ils se sont faits par eux-mêmes) paru déjà pendant la guerre.

Parce que, décidément, dans ces temps déjà lointains, personne ne pouvait soupçonner un seul instant que les « barbouillages » d'un faux douanier, qui n'était qu'un modeste gabelou, retraité de deuxième classe de l'Octroi de Paris, allaient valoir d'ici peu des fortunes, puis éclipser en un tournemain la renommée de tous les pompiers réunis de la Belle Epoque, Bouguereau compris, tandis que quelques-uns de ses semblables, les malchanceux, les obscurs, les réprouvés, les sans-grade, restés de parfaits inconnus de leur vivant, allaient se retrouver parmi les divers contestataires d'un art officiel périmé, mêlés à leur insu, à des révolutionnaires conscients, décidés à en finir une fois pour toutes, tous impliqués dans la plus grande crise des valeurs esthétiques que l'Occident ait jamais connue depuis la chute de l'Empire Romain.

Au demeurant, pendant que les foyers de cette crise couvaient ainsi un bon bout de temps sur les cimaises du Salon des Indépendants et ne visaient, à première vue, que la remise en question de la peinture ou les nouvelles manières d'appréhender le visible, d'autres forces, d'autres pulsions venues de l'extérieur agissaient sur le visible lui-même et, le changeant, changeaient imperceptiblement tous nos modes de penser, de sentir, d'aimer, de rêver et de créer.

Car la première révolution industrielle était d'ores et déjà en marche : le nostalgique Baudelaire soupire auprès de cette nature, encore bucolique à souhait, qui « se recroqueville sous l'haleine chaude des fourneaux », alors que son cadet, Verhaeren, se complaira dans les descriptions effrayantes des effets provoqués par les ondes de son choc dans ses « Villes tentaculaires » et « Les campagnes hallucinées ». Et « Le cri » du Norvégien Munch est fin prêt de se faire entendre par les Expressionnistes allemands...

Tout se tient, cependant, dans la vie, et il fallait être atteint d'une incurable cécité pour ne pas s'être rendu compte que rien ne sera plus comme avant, c'est-à-dire avant les années trente et quarante du siècle précédent, pendant lesquelles s'est joué le sort de notre regard. Les dates l'attestent amplement. Les peintres d'avant-garde, les premiers à rompre avec les traditions et les conventions plastiques plusieurs fois séculaires, naissent, comme par hasard, dans les

limites de ces deux décennies décisives : Manet, en 1832 ; Degas, en 1834 ; Cézanne, en 1839 ; Claude Monet, en 1840, et Renoir, en 1841, donc exactement dans les mêmes années qui virent, par ailleurs, les réalisations des premières lignes de chemin de fer français : Paris-Saint-Germain-en-Laye, 1837 ; Mulhouse-Thann, 1839 ; Strasbourg-Bâle, 1841 ; et Paris-Rouen, 1844.

Cela étant, quoi de surprenant à ce que tous, à une ou deux exceptions près, soient attirés, dès leurs débuts, par les gares, les trains, les ponts métalliques et les locomotives avec leurs panaches de vapeurs et de fumées, et qu'ils les peignent sur la lancée de leur devancier, le seul et unique génie de la peinture anglaise, Joseph Mallord William Turner, peintre qui osa, en 1844, faire entrer la première locomotive dans l'espace d'un tableau, peut-être au même moment où le futur Douanier Rousseau poussait ses premiers vagissements dans la Tour Beucheresse de Laval, où son père exerçait son métier de ferblantier ! Sans compter que les deux autres très grands figures de l'art naïf, le Facteur Cheval et l'Abbé Fouéré, mieux connu sous le nom de Fouré, naissaient encore et toujours dans ces mêmes années ; le premier en 1836 et le second en 1839...

Ainsi, la première vague, quelque peu incertaine des naïfs français, provoquée par l'abolition des corporations, décrétée par la Constituante, quand tous ceux qui avaient des dispositions quelconques pour les arts, même appliqués, au lieu d'être pris aussitôt en charge par l'une de ces nombreuses corporations, se sont trouvés condamnés à rechercher dorénavant, par leurs propres moyens, les techniques aptes à satisfaire leur sens du beau, forcés de tout inventer de A à Z, cette vague s'est vue grossir tout d'un coup ses rangs par un afflux des autres déshérités, victimes, pour changer, des faillites et des disparitions des non moins nombreux foyers de l'art populaire, remplacés inexorablement, petit à petit, par la machine. Eh ! oui, l'art naïf apparaît là où le folklore se meurt, tel pourrait être l'énoncé de la loi primordiale qui les régit.

Un universitaire belge, Georges Schmits, a démontré magistralement, diagrammes à l'appui, ces corrélations et ces correspondances dans sa thèse de doctorat sur l'art naïf, soutenue il n'y a pas longtemps à la Sorbonne, dont un de ses graphiques dénote on ne peut mieux la montée constante et simultanée de deux courbes : la première indiquant la multiplication progressive des ateliers, des manufactures, des fabriques et des usines, alors que la seconde, recensant la

venue de nouveaux artistes naïfs, l'accompagne d'année en année avec un parallélisme confondant.

Quelle meilleure justification, s'il en fut, que le développement du phénomène naïf ne devait rien au hasard ? Que ce que l'on prenait, un peu trop à la légère, pour un quelconque accident de parcours, n'était rien d'autre qu'une nécessité organique, vitale, bref, une réaction spontanée, doublée d'une réponse précise à une phase historique bien déterminée, se répétant tant et plus ici et là, sur la surface du globe, les mêmes causes produisant les mêmes effets. Une preuve supplémentaire de la légitimité du fait naïf ! Et ce n'est pas tout. L'an de grâce 1839 marque un évènement plus considérable encore qui est l'intrusion violente de la photographie dans notre existence – cette pomme du bien et du mal des « Temps Modernes » – Baudelaire l'abhorre, bien sûr, on s'en serait douté comme tout ce qui vient de la machine, tandis que Ingres, plus perspicace, ne cache point son admiration pour elle, son péché mignon : « La photographie, c'est merveilleux ! », tout en ajoutant, prudent, il est vrai : « Mais il ne faut pas le dire... ». Les jeunes rapins, sortant pour la plupart de l'atelier de Paul Delaroche, tous plus ou moins peintres ratés, s'y jettent avec délectation et tentent l'aventure. Ce sont les Finton, Le Nègre, les le Secq et les Legray, photographes du dimanche et auteurs de véritables incunables, donc primitifs de cet art qui n'ose pas encore dire son nom. Delacroix et Courbet s'en servent, et Degas, s'apercevant soudain, par l'entremise de la photographie, des erreurs des mouvements des jambes de chevaux de ses tableaux, se met à photographier lui-même. Zola aussi. La plus minable des photographies ne saisit-elle et ne décrit-elle pas, à une vitesse inouïe, bien plus de choses que les descriptions littéraires les plus laborieuses ? Toujours est-il que tous les deux ont réussi à sortir de leurs lourdes caméras à soufflet des admirables photographies, dignes des anthologies. Et ainsi de suite... Jusqu'à ce que la photographie ne tombe définitivement dans le domaine public. Alors, c'est la ruée... La rage ! La folie... Tout le monde s'y met, tout le monde y passe, et tout un chacun se dote d'une sorte d'ordinateur avant la lettre, sous la forme d'albums ventrus ou de vulgaires boîtes à chaussures, au choix, qui mettent en mémoire les visages, la dérive du temps et la moindre facette de son regard, trésors qu'il juge nécessaire d'être préservés du néant, rôle dévolu, jusque-là, à la peinture. Exclusivement.

Du moins, c'est comme cela qu'ont débuté ces relations troubles entre la peinture et la photographie ; leurs interférences et leurs incompatibilités. Le début des escarmouches intermittentes, provenant justement de leurs spécificités antagonistes, se localisant

principalement dans un conflit permanent entre l'image-reflet le plus précis de ce qui nous entoure, et le miroir du tableau déformé-déformant, qui est un grimoire en même temps, chargé inévitablement de sentiments, de sensations et de passions passagères que cet œil unique du nouveau Cyclope, impersonnel, minéral et froid, dépasse et corrige à présent, sa marge d'erreurs étant et de loin, moins grande que celle de notre nerf optique ordinaire. Donc des assauts répétés entre l'objectif et le subjectif. Entre le cerveau et le cœur. Entre le réalisme et la poésie. Entre la mécanique et la main. Entre la viduité de la chambre noire et les nuits habitées. Entre l'infailibilité du robot et les égarements de nos âmes. D'où leurs fréquents mariages et divorces, fidélités et trahisons réciproques, concubinages et ménages quelquefois heureux, faisant beaucoup d'enfants...

Mais qu'est-ce que la photographie, à la fin, si ce n'est l'ultime avatar d'une chimère engendrée à l'aube de la Renaissance, une idée fixe de vouloir et de pouvoir connaître le plus exactement possible la position de l'homme par rapport à son univers et se concrétisant surtout dans une quête ardente des lois de la perspective et, corrélativement, des proportions existantes entre les personnages, les objets et l'espace environnant que la vieille *camera obscura* dévoilait déjà depuis longtemps, mais faute de la technologie appropriée, se révélait impuissante à les fixer sur le champ ? Léonard de Vinci la connaissait dès 1490 ; Gerolamo Cardano et Daniele Barbaro l'ont perfectionnée au XVI^e siècle en y ajoutant des lentilles et le savant jésuite allemand, Athanasius Kircher l'a proménée, vers 1640, à travers tout son pays. Guardi et Canaletto en usaient plus souvent qu'à leur tour. Aussi, c'est encore grâce à elle que Vermeer a pu mener à bien sa « Vue de Delft », parce que, assis au bord de la Schie, à 400 mètres environ de la ville, jamais, au grand jamais, il n'aurait pu l'embrasser de cette façon, dans sa totalité et créer ainsi le premier tableau vraiment moderne et l'un des plus beaux tableaux de tous les temps. Pour Marcel Proust, obnubilé par le mystère de son « petit mur jaune », Vermeer restera « à jamais inconnu », mais ceux qui sont au courant de l'amitié qui le liait à l'opticien Anthonie Lee Wenbroeck, connu par ses recherches poussées dans cette branche de la physique, trouveront normal que cette conjonction exceptionnelle du savoir et de l'émotivité à parts égales, sinon de la raison et du cœur, ait pu produire cette espèce de vision idéale. Beaucoup l'ont cherchée, peu l'ont trouvée, c'est certain. A tel point qu'un dénommé Andrea del Cioni, né à Florence en 1436 et mort en 1488, peintre, sculpteur, orfèvre et auteur du Colleone de Venise, prît le pseudonyme de Verrocchio ou verro occhio, "l'œil juste" en italien, synonyme de "l'oreille juste" comme on le dit pour les musiciens. Bref, de cet œil absolu, abandonné non sans regret à la photographie.

De toute façon, les choses ne se sont pas passées comme veulent nous faire croire les doctes thuriféraires de la peinture moderne en affirmant que si la peinture s'était éloignée du réel, c'est que l'objectif des appareils photographiques le calquait beaucoup mieux que le pinceau. Quelle erreur. En vérité, si l'avant-garde picturale se détournait de plus en plus de la fenêtre ouverte sur le monde que fut depuis toujours le tableau de chevalet, puis finissait par fermer ses volets pour ne plus le voir, c'est uniquement en raison de l'aversion qu'elle éprouvait pour tout ce qui entrait par là, le jugeant périmé, hostile et caduc et non l'inverse. Elle l'abandonnait aux photographes et aux « pompiers », tout juste bons pour ce genre de constat d'huissier. Comme si les photographes, à leur tour, n'étaient pas passés par des états d'âme analogues... Successivement réaliste, impressionniste, cubiste (les photo-montages, c'est quoi ?), la photographie aboutissait elle aussi, en fin de compte, à l'abstraction des « Rayogrammes » de Man Ray et autres « Chimigrammes », exécutés sans lentilles ni chambre noire. Une autre démonstration pertinente de ce que la métamorphose de l'œil est d'abord une *cosa mentale*, se faisant avant tout dans le cerveau et que le partage du visible fut davantage l'apanage de la société qu'une question de techniques, qu'elles soient mécaniques ou manuelles, aucune importance ! De cette même société qui avait engendré les naïfs, ces bâtards, ces frères et ces sœurs de lait des premiers photographes qu'elle refusera de reconnaître avec une égale obstination. Quant à nous, ils nous apparaissent comme des témoins privilégiés d'un moment particulièrement important de l'Histoire, l'ayant fixé, les uns de l'intérieur, les autres de l'extérieur, ce qui fait qu'une même lumière baigne les sujets et les personnages de leurs photos et de leurs tableaux.

Aujourd'hui, c'est fait. Un monde paisible, raisonnable, rassurant, d'un réalisme quasi-photographique à toute épreuve, finit pas se briser d'un seul coup sous la pichenette des peintres cubistes, à l'instar d'un banal miroir tombé par inadvertance. Quel présage de malheur, si l'on en croit la superstition populaire touchant aux glaces cassées !

Geste millénaire, geste lourd de conséquences, geste lourd de significations. Il accomplissait, en vertu de la magie analogique, la mise à mort d'un monde qui n'avait plus cours, alors que ceux qui l'accomplissaient imitaient ni plus ni moins ces chasseurs du néolithique supérieur lorsqu'ils criblaient de leurs lances l'image de la proie convoitée, afin d'être sûrs et certains de pouvoir tuer de la même façon la bête en chair et en os, lors de leur prochaine chasse.

C'est vrai, nous avons assisté à la fin d'un monde, d'un monde tel qu'il se reflétait jusque là dans les miroirs des anciens tableaux. Sous nos yeux, en l'espace seulement des vingt dernières années, l'accélération de l'Histoire aidant, la terre entière a changé bien plus que pendant les siècles précédents. En laissant fatalement un vide derrière elle. Une vacance. Une absence. Or, la peinture l'avait pressenti, se voilant anxieusement la face. Inconsciemment, elle se conformait, sait-on jamais, à une coutume non moins superstitieuse, quand, dans la maison où il y avait un mort, ses proches retournaient les glaces contre le mur ou, à défaut, les recouvraient d'un crêpe ou d'un drap. Une façon comme une autre de lui adresser un dernier adieu.

C'est ce qu'ont fait, précisément, certains peintres abstraits, prenant la relève des cubistes, qui leur revenait de droit, chacun cherchant à sa façon la quintessence de cette absence, le dernier mot de ce silence qui ne pouvait être qu'une seule couleur, donc ces monochromes, en l'occurrence, préfigurés, il y a belle lurette, cependant, par les carrés « suprématistes » de Malevitch ; noir sur blanc et blanc sur blanc, le véritable nirvâna pictural ou appelez-le comme il vous plaira. Le même que voient, pourquoi pas, les yeux clos du Bouddha, assis sous son éternel parasol, dans la posture du lotus...

A ce sujet, il ne serait pas inutile, n'est-ce pas, d'évoquer un autre précurseur hors pair que fût Alphonse Allais (1855-1905), homme de lettres et humoriste « noir » quasiment génial, tant ses visions du futur touchaient à la voyance.

Non satisfait pourtant d'avoir inventé les sculptures mobiles – bras et jambes qui bougent, fusils qui tirent, est-ce qu'on sait ? – dont, en toute modestie, il attribuait la paternité à un quidam américain, cela va de soi, bien que Calder n'était pas encore né – ni ses « Ovnis », Allais continua néanmoins ses recherches, dans une autre direction cette fois, se consacrant presque entièrement au problème de la peinture monochromoidale, car assurait-il, une toile blanche et un seul tube de couleur devraient suffire à un peintre de génie. Génie ou pas, mais c'est en approfondissant cette idée qu'Alphonse Allais finit par concevoir toute une série de ses tableaux portant les titres suivantes : « Manipulation de l'ocre par les cocus ictériques », « Première communion des jeunes filles chlorotiques pendant un temps de neige », « Stupeur des jeunes recrues apercevant pour la première fois ton azur, ô Méditerranée ! », qu'il exposa d'abord au Salon des Incohérents, cousin pauvre du Salon des Indépendants, avant de les

réunir plus tard dans une plaquette, sous le titre d' « Album Primo-Avrilesque », publié en 1897, juste un an avant la naissance de Calder...

Naturellement, ces tableaux aux titres aussi provocants étaient en réalité uniformément jaunes, blancs et bleus, sans compter les verts, les noirs et les rouges, et ainsi, de fil en aiguille, tout un arc-en-ciel y a passé. Ceci plus d'un demi-siècle avant Klein ! Bizarre... Bizarre... D'autant plus que le bleu d'Allais ne différait pas tant que cela du sempiternel bleu de Klein. Compte tenu, bien sûr, de leur différence essentielle, à savoir que ce qui fût chez le premier une mise en garde, un signal d'alarme prophétique, devînt chez le second le *nec plus ultra* de la peinture, ultime limite au-delà de laquelle nul ne peut aller trop loin.

La réaction ne se fît pas attendre. De nos jours, s'entend. De sorte que pour remplacer le visible définitivement absent, gommé et regommé pendant une longue dictature abstraite qui n'en finissait plus, les uns, dans la foulée des dernières trouvailles de l'art moderne, commencèrent par se servir tout bêtement des matériaux bruts, quand ce n'étaient pas d'objets tels quels, matière première des innombrables « Collages », « Assemblages », « Ready-Made », etc., n'ayant plus rien à faire avec les toiles et les pinceaux de papa, pendant que d'autres non-conformistes, beaucoup moins nombreux, abandonnant à leur tour ce *no man's land pictural*, se mirent à se pencher sur les sources même de l'acte créateur : arts archaïques, arts primitifs, arts sauvages, peintures rupestres, dessins d'enfants, résidus du folklore, ouvrages hétéroclites des malades mentaux, connus généralement sous le label de l'Art Brut, confondant le beau et le laid, l'authentique et le sophistiqué, le créé et les effets du hasard, l'inspiré et le fabriqué de toutes pièces. L'éphémère et ce qui à quelques chances de durer.

Un réalisateur de la télévision peignait avec ses pieds, et un artiste milanais mettait en vente ses propres excréments, conditionnés à la façon de boîtes de conserves et indexés au prix de l'or. Il n'exagérait pas plus, certes, qu'un autre de ses compatriotes qui exposa un litre d'urine dûment signé, dans une grande exposition qui avait eu lieu au Grand Palais de Paris, surnommé bientôt « Exposition Pompidou », parce que, en effet, c'est le défunt président de la République qui en fut l'instigateur.

Alors, qu'est-ce que l'art ? Le beau ? Le laid ? Le hideux ? Le présent, le passé, l'avenir ? Une provocation délibérée ? Des actes gratuits ? Des bombes se transformant en pétards mouillés ?

Tout cela à la fois, le doute n'est plus permis, mais surtout beaucoup trop de littérature. Le plus grave, c'est que le vocable « art » continuait à désigner indifféremment toutes ces prouesses ; les procès intentés à la peinture, la question et les supplices qu'on lui infligeait, les croûtes des pompiers et les tableaux du Louvre, du Prado et des Offices, pêle-mêle. La Joconde, avec ou sans paire de moustaches, un tas de briques de la Tate Gallery de Londres, la Seine ou la lagune de Venise passées au vert cru chimique pour un quart d'heure, - comment s'y reconnaître ?

Le résultat ? La grande masse des curieux et des amateurs de la peinture ne savait plus sur quel pied danser ni à quel saint se vouer. Pour s'en tirer, les têtes chercheuses de l'intelligensia occidentale ont dû faire sienne la définition des vieux Dada : *Tout est art et rien n'est art*, un peu plus actualisée et dépoussiérée pour la circonstance par ces jeunes chevaux de retour. Les mânes de l'inventif docteur Faustroll, le créateur de la Pataphysique, devaient tressaillir d'aise dans leur tombe...

Et c'est alors, alors seulement, à l'apogée de ce désarroi, qui se situe vers la fin des années cinquante, que l'on s'est aperçu de la présence, de l'existence des naïfs, les rangeant d'emblée entre les enfants et les fous. André Malraux, l'une des rares personnalités à s'y intéresser dès la fin de la dernière guerre, a su apprécier comme il convient la portée de ce qui venait de se produire. Dans son livre, « La Tête d'Obsidienne », écrit en 1974, il en parle, lucidement, à propos de la Première Biennale de Paris :

« Je me souviens de la Première Biennale de Paris. Je venais de prendre les affaires Culturelles. Elle n'accueillait les peintres que jusqu'à 35 ans, et choisis par un jury de leur pays, non par le nôtre. L'Union Soviétique et ses satellites, l'Inde, Formose, le Japon, un peu d'Afrique, l'Amérique Latine. Importante participation anglo-saxonne. Ça valait ce que ça valait. Mais les tableaux venaient du monde entier. Des hordes de jeunes peintres multicolores et chevelus examinaient les toiles des autres, ou les premières "affiches lacérées", les plus insidieux des ready-made. Toutes les tendances d'alors : abstractions géométriques, expressionniste ou lyrique, tachisme informel, néo-réalisme et néo-surréalisme, réalisme socialiste et même art gestuel étaient représentées. Devant l'entrée du Musée d'Art Moderne, une machine baladeuse de Tinguely menaçait les visiteurs de son errance saccadée, et leur jetait au nez les bandes qu'elle imprimait. Tendance majeure : l'informel agressif. L'art futur montrait les dents.

Devant quelques tableaux dispersés à travers les salles – à travers le monde – Maroc, Yougoslavie, Inde, Mexique, les visiteurs s'aggloméraient : pour regarder, non pour regarder les tableaux des peintres ravageurs, mais ceux des peintres du dimanche. La peinture naïve avait trouvé sa légitimité sur tous les continents, coude à coude avec celle qui ne se réclamait que de l'avenir. Elle remplaçait la peinture figurative, où le domaine des recherches s'était effacé. »

Malraux, comme on le voit, n'a pas oublié ce souvenir, vieux déjà de quatorze ans... Pourtant, son intérêt, sa compréhension et son penchant pour les naïfs remontent plus loin, bien avant qu'il n'accroche dans son dernier cabinet de travail, à Verrières-le-Buisson, des tableaux naïfs haïtiens et mexicains et ne les fasse entrer dans son Musée Imaginaire ; or, si la première trace se trouve déjà dans « Les Voix du silence », leurs racines plongent beaucoup plus loin encore, puisqu'il y cite un livre d'un parfait inconnu – votre serviteur ! – publié en 1947, passé pratiquement inaperçu ne fut-ce que du fait que c'était vraiment le tout premier ouvrage sur la peinture naïve en général et pas la réunion de quelques-uns de ces écrits exhaustifs que fera plus tard W. Uhde sur ses « Cinq grands », les seuls tolérés dans les revues artistiques d'avant-guerre. Par ailleurs, il n'existait que le livre de Sidney Janis longtemps inconnu en France et en Europe, puisque paru aux U.S.A. tout au début de la guerre et ne traitant que des naïfs américains.

Pour une surprise, c'en était une, en effet, que tous ces innocents aux mains pleines de nos naïfs, déposés comme ça, sans crier gare, par une sorte de marée montante, devant un tel spectacle à la Jérôme Bosch, représentant une immense fosse de Babel, bavarde, ventriloque, bourdonnante de mille langages et de mille jargons, ne se comprenant d'ailleurs que fort rarement entre eux, remplie à ras-bord de toutes sortes d'excès, d'ignorances, de contradictions et de confusions ! Chacun jouant aux dés avec ses propres images, le plus souvent pipées.

Seulement voila... Est-ce que : « La peinture naïve avait trouvé sa légitimité sur tous les continents, coude à coude avec celle qui ne se réclamait que de l'avenir » de Malraux obtenait maintenant plus d'échos favorables que la poésie, très en avance sur son temps, d'Apollinaire ? Que ces deux notoriétés-là, d'un autre poids quand même que les plumes à

tout faire, ont trouvé ensuite plus facilement des interlocuteurs valables, prêts à discuter et à débattre loyalement les causes et les conséquences de ce litige toujours pendant ?

Nenni... Pas plus d'effet que cette déclaration signée d'un nom, non moins illustre, celle du professeur Claude Lévi-Strauss, ethnologue de renommée mondiale et l'un des pères-fondateurs du Structuralisme, quand celui-ci répondant à une enquête sur Picasso, n'avait pas hésité d'abonder dans le même sens en écrivant textuellement ceci : « *J'attendrai plus pour un renouveau des arts graphiques de ce qu'on appelle aujourd'hui la peinture naïve, que de toutes les recherches savantes des cubistes et des abstraits.* »

Et voilà pourquoi votre fille est muette, et pourquoi ces naïfs, à peine sortis de leur ghetto, bien qu'accueillis chaleureusement par un public non prévenu, heureux de réentendre les battements du cœur humain dans la moindre touche de leurs toiles, ravi de revoir un autre bleu qui, cessant d'exister en tant que signe ou symbole, se muait désormais en un bleu on ne peut plus bleu du plus beau ciel d'été, quand on ouvre sa fenêtre dès potron-minet, ses sont heurtés aussitôt à une hostilité agissante de l'autre clan, se complaisant, le plus clair de son temps, dans le découpage de cheveux en quatre et les discussions byzantines sur le sexe des anges.

Ainsi, admise *de facto* sur le tard, grâce à cette chère vieille *Vox Populi* ou le libre jeu de l'offre et de la demande, le seul à sanctionner, en fin de compte, les changements artistiques importants, la peinture naïve n'a pas été reconnue *de jure* pour autant. Situation paradoxale s'il en est, puisque, jouissant depuis ce temps-là d'une assez large légalité, elle est encore loin d'avoir acquis, hélas, trois fois hélas, cette franche légitimité, reconnue par Malraux, et notamment dans les Histoires de l'Art où on la passe couramment sous silence. Ceci malgré une cinquantaine de gros ouvrages parus déjà sur elle, et qui ne cessent de paraître, du reste, à une cadence accélérée. Peut-être précisément à cause d'eux. En grande partie. Parce que, la plupart d'entre eux, de bonne ou de mauvaise foi, n'importe, sont écrits par des gens insuffisamment renseignés, que rien ne prédisposait à cela, et qui, s'efforçant d'attraper en courant le dernier train en marche, ne font que ressasser une quantité de bourdes, d'erreurs, de préjugés, de confusions et d'idées reçues, accumulés depuis longtemps, très longtemps, du temps des lampes à huile et des cravates Lavlière, quand les gens bien ne savaient même pas ce que c'était.

Tout se passe, par conséquent, comme si les unes et les autres, les pour et les contre, se refusant, par quelque complexe congénital, d'étudier les problèmes naïfs à fond, s'obstinaient

plus que jamais à ne pas prendre les naïfs au sérieux, avec quelque ostracisme sous-jacent, en filigrane. Ce qui n'empêchait pas, pas le moins du monde, à certaines bonnes âmes de s'apitoyer sur leur sort et de prédire leur fin prochaine, voire imminente, en trahissant par là leurs propres secrets et inavouables désirs !!

Comment pourrait-on expliquer autrement l'absence totale des peintres naïfs dans le *Grand Livre de la Peinture*, une authentique somme, ou tout comme, publié d'abord de 1965 à 1967 aux Editions Rencontre à Lausanne, puis réédité dix ans plus tard, revu et augmenté, en deux volumes, chez un autre éditeur à Genève, formant un tout d'à peu près 1.000 pages ? Rien n'y manque, c'est vrai ; les fresques pariétales, l'Art nègre, l'Océanie, les fous, l'Op Art, l'art pauvre, l'art minimal, les abstractions chaude et froide, où pas un cercle ni un carré ne manque, les gestuels, les informels, les lyriques, mais les naïfs, point. Zéro. Seul Rousseau y figure, dans un chapitre consacré, on se demande pourquoi, au Post-Impressionnisme, agrémenté de ce qui suit : « Le Douanier est un peintre naïf assurément et sa peinture naît de cette naïveté – ah quelle jolie Lapalissade ! – mais il ne débouche pas sur une peinture naïve qui n'émeut que par ses insuffisances mêmes ». C'est tout. Comprenne qui pourra...

Pardon, ce n'est pas tout : Maurice Hirschfeld, l'un des meilleurs peintres naïfs américains contemporains, et manifestement parmi les plus connus, y figure également, mais égaré parmi les surréalistes, comme si cette fausse étiquette usurpée lui donnait une plus grande dignité et le lavait en un tournemain de quelque péché originel.

Mais que penser de cette autre déclaration plus longue et plus péremptoire encore, due à la préfacière du soi-disant catalogue complet et raisonné de l'œuvre de Douanier Rousseau : "Il [Rousseau] installera le geste au niveau de l'instinct et en imposant avec force sa vision à lui, donnera naissance à toute une catégorie nouvelle de la peinture : les peintres naïfs, appelés tour à tour Primitifs, Peintres du dimanche, Maîtres Populaires de la Réalité – autant de qualificatifs qui jalonnent leur affirmation au cours du XX^e siècle. Mais cette filiation fondée moins sur le style de Rousseau que sur un état de conscience analogue au sien, n'atteint pas la puissance qui se dégage de son œuvre. Car l'analogie n'est qu'apparente. Rousseau n'étale pas son innocence picturale. Il lutte au contraire avec lui-même pour acquérir ni plus ni moins l'adresse académique qui le fascine... C'est un conflit insoluble qui donne à ses tableaux leur vraie saveur naïve. Par là, son cas est étrangement lié à un moment historique précis et ne

peut, de ce fait, se reproduire. Aujourd'hui, aucune discrimination ne retranche plus les peintres naïfs, l'innocence, devenue un « style », a détruit sa propre forme.

Comme c'est joliment dit : ce cas ne peut pas se reproduire...

Pauvre Séraphine ! Pauvre Vivin ! Pauvre Rabuzin ! Pauvre Rimbert ! Pauvre Ligabue ! A la lumière de cette époustouflante démonstration, vous êtes tout simplement nuls et non avenus. Qui d'autres ? Quoi d'autre ? Vous n'êtes que des fantômes, si ce n'est des ectoplasmes d'on ne sait quel moment historique, précis par-dessus le marché. Tant pis pour les morts ; quant aux vivants, il ne leur reste plus que leurs yeux pour pleurer, et à s'interroger, en vain, à partir de quel jour et de quelle heure leur peinture, conçue à force de trop regarder les tableaux de Rousseau, avait cessé d'être à la fois viable et valable...

Voici donc un bel échantillon de ce qui peut s'écrire sans rougir, quand on ose parler de ce que l'on ignore totalement, étant, normalement, un critique d'art plutôt abstrait de son état, comme seule excuse. Quelle dérision... Quelle misère... Cela ne finira donc jamais ?

On sait, les propos de ce genre pourraient paraître à d'aucuns être dirigés contre l'art moderne en général et les abstraits en particulier. Mais à qui la faute ? Ce ne sont tout de même pas les naïfs qui ont instauré cette hideuse discrimination. Trop, c'est trop, non ?

En tout état de cause, ce qui a déjà été dit, comme tout ce qui va s'ensuivre, ne vise expressément qu'à replacer, dans la mesure du possible, l'épopée naïve dans le contexte combien changeant de son temps, le seul moyen de pouvoir expliciter son irrésistible cheminement sous les feux croisés de l'accusation et de la défense, rythmés par le va-et-vient du balancier dialectique, hésitant sans cesse entre le réel et l'irréel, le rationnel et l'irrationnel – en avant, en arrière – et qui ne peut, comme dans tout procès équitable, que rendre aux abstraits ce qui est aux abstraits, et aux naïfs une petite place au soleil, place à laquelle ils ont aussi droit, que diable !

Non, la cause principale de cette ségrégation réside uniquement dans le fait que la peinture naïve dépasse l'entendement de ses détracteurs patentés. Ils ne la comprennent pas. Elle les déroute. Elle les rebute. Le courant ne passe pas. Eux, qui connaissent toutes les recettes du tableau, eux qui savent le démonter mieux qu'une montre, du plus simple au plus compliqué,

ils trébuchent néanmoins devant un mystère, devant une énigme d'autant plus révoltante, car ces simplets de naïfs arrivent aisément à des réussites plastiques autrement plus probantes que la plupart des peintres de métier, qui ont tout appris, mais qui ne peuvent rester que bouche bée et gros jean comme devant.

Déjà, André Derain comparaît les tableaux naïfs à des coups de fusil tirés à bout portant, tant l'imprévu et la hardiesse de leurs trouvailles le laissait émerveillé. Il n'était pas le seul, d'ailleurs, à subir leur charme. D'autres et d'autres peintres, parmi les plus grands, savaient les apprécier tout autant.

Vlaminck, Albert Marquet, Zadkine et Soffici les collectionnaient ; Robert Delaunay possède la « Charmeuse de Serpents » de Rousseau, qui est aujourd'hui au Louvre, et les deux seuls tableaux figuratifs qui étaient accrochés chez V. Kandinsky, dans son bel appartement parisien, donnant sur l'île de la Grande Jatte chantée jadis par Seurat, c'étaient encore les deux petits Rousseau. Rien d'étonnant de la part de celui qui a écrit avant la première guerre mondiale qu'il ne voyait, dans l'avenir, que la peinture abstraite et la peinture naïve !

Picasso en posséda également plusieurs, mais tandis que les toiles de grand format ne quittaient pour ainsi dire jamais ses coffres bancaires, les deux petites, le portrait de la femme du Douanier et son auto-portrait, dit à la lampe à pétrole, le suivaient inmanquablement partout, pendant ses multiples pérégrinations. Ses familiers les ont vus, et dans son appartement très bourgeois de la rue La Boétie, et dans son immense atelier de la rue des Grands-Augustins, et dans sa villa de la Californie, au-dessus de Cannes. On ne peut que supposer, bien sûr, et supputer à perte de vue le sens de leur présence chez lui : était-ce ses dieux lares, ses fétiches, ses paratonnerres ou ses pierres de touche, un peu comme celles dont se servent les joailliers pour détecter s'il s'agit de l'or ou de quelque métal vil, empruntant seulement son apparence ?

Les naïfs, orpailleurs et alchimistes à leur insu, possèdent, de toute évidence, ce don ou cette grâce de pouvoir transmuier tout en or, sans recourir pour cela à une science exacte quelconque.

Il en résulte cette faculté étonnante, détonnante, de posséder un regard absolument neuf, tout en gardant la pureté et la fraîcheur des yeux les plus anciens de l'humanité. Les yeux des

thaumaturges pouvant nommer les choses et les donner à voir pour la première fois. De là, quoi de plus normal à ce qu'ils ne peignent pas selon les règles édictées par les chambres noires, mais avec des yeux venus Dieu sait d'où, de quelle nuit obscure que l'Ecclésiaste nommait les *yeux de l'âme* !

Shakespeare attachait, semble-t-il, une attention vigilante à cette part divine qui nous habite par intermittence, que ce soit cette « voix » mystérieuse qui visitent inopinément les femmes siciliennes, se mettant à chanter tout d'un coup, à la tombée de la nuit, des mélopées envoûtantes, délirantes, dans des registres mozarabes oubliés depuis longtemps, ou bien ces pinceaux surgis des contes de fées qui changent et transverbèrent tout ce qui nous entoure en une féerie soudain toute neuve ; la preuve, c'est que par la bouche de Portia, il insiste sur l'importance de cette musique personnelle, de cette chanson à nulle autre pareille que chacun de nous doit posséder selon lui, *Malheur à celui qui ne l'entend pas !* conclut-il, en guise d'avertissement.

Toujours est-il, et quoiqu'on dise et quoiqu'on fasse, ce don existe et il est bien plus répandu qu'on ne le croyait jusqu'à ces derniers temps. Qui sait si chacun de nous ne le porte pas caché dans quelque coin bleu de son cœur ? Vous toutes et tous ? Pourquoi pas... Tout est possible... Bien que n'est pas naïf qui veut. On l'est ou on ne l'est pas. Cela ne s'apprend et ne s'imite pas. Tentez votre chance, si le cœur vous en dit. On ne sait jamais... Vous n'avez qu'à relire ce passage où Antoine de Saint-Exupéry décrivait le navrant spectacle des émigrants polonais, en attente dans une gare, flanquée de leurs enfants faméliques, aux yeux dépourvus de toute lueur d'espoir, et en qui il voyait, cependant, des possibles Beethoven, des Tolstoï et des Mozart que l'on assassine...

Enfin, le Douanier Rousseau n'avouait-il pas, pour sa part : *Ce n'est pas moi qui peins. C'est quelque chose au bout de ma main...*

Dans ce sens, ce « quelque chose » ne fait que révéler, au sens photographique du terme, des images encore invisibles, baignées dans les profondes ténèbres de nos inconscients, où les mesures du temps et de l'espace se trouvent abolies, et où le réel et l'irréel, le passé et le présent, ici et ailleurs se confondent dans une heureuse et si merveilleuse unité. Il faut si peu de chose parfois, et voici que les pierres, les prés, la verdure, les rivières tendent leurs bras au soleil, les couleurs s'embrassent et s'embrassent, et l'air vivifiant, encore non pollué, passe à

travers tout cela, tel un air de quelque vieille chanson où les sons et les mots s'enlacent tendrement, dans la félicité des amours et des printemps d'antan !

Ici, on est plus près de « ma sœur la pluie » ou de « mon frère le vent » de saint François d'Assise, qui trouvait souhaitable pour chacune et chacun *de rifare le proprie infanzie*, comme il le disait dans son idiome toscan, et à quoi, Giotto, né quarante ans après sa mort, a su trouver les premiers équivalents plastiques, tournant résolument le dos aux clichés de la scolastique byzantine. En somme, le langage des peintres naïfs est dominé par la liberté absolue de leurs pulsions émotionnelles individuelles et ignore totalement l'héritage d'un demi-millénaire axé sur les dogmes, les règles et les canons plastiques édictés par la Renaissance, la source de tous les malentendus et de toutes les mésaventures concernant leur prétendue absence de perspective, les fautes du modelage, le manque du clair-obscur, et patati et patata. A l'exemple de Giotto, et toutes proportions gardées, bien sûr, ils font fi d'une certaine vision, devenue cliché, celle qui a trouvé dans la phase terminale son expression optimale dans le cliché photographique, comme de juste !

Une question se pose immédiatement : d'où vient-il alors ce langage, qui n'est ni du "retro" ni de re-play ni du play-back ? Puis, pourquoi cette résurgence des formes plus ou moins archaïques se manifeste-t-elle de préférence dans la peinture et la sculpture, et pas dans la littérature ou quelque autre art approchant. Et là, c'est Freud qui donne un début de réponse : « La pensée visuelle se rapproche davantage du processus inconscient que la pensée verbale, elle est plus ancienne que celle-ci ». Il a fallu attendre néanmoins les travaux de son continuateur, le psychanalyste zurichois Carl Gustave Jung, autrement dit la découverte de l'inconscient collectif et de ses fameux archétypes pour clarifier un peu plus l'origine et la portée d'au moins une partie de ce que nous véhiculons sans le savoir dans nos gènes, programmé et transmis de génération en génération. Archétypes, n.m. ce sont donc, selon Jung : « Formes spécifiques et corrélations d'images avec concordance qui se retrouvent non seulement à toutes les époques et dans toutes les zones, mais aussi dans les rêves individuels, dans les jeux de l'imagination, les visions et les idées délirantes. Leur apparition fréquente dans des cas individuels comme ubiquité ethnique prouvent que l'âme humaine est seulement pour une part actuelle, subjective et personnelle, et pour une autre part collective et objective ».

Faux ou vrai ? Ce n'est pas si simple. De deux choses l'une ; ou bien, si c'était faux, comment dans ce cas-là tous ces naïfs, sans se connaître, auraient-il pu retrouver les écritures similaires,

alors que, dans le cas contraire, si c'était vrai, et sans chercher midi à quatorze heures, ni remonter aux temps où les bêtes parlaient, quel champ de rêveries inépuisables ne s'offre-t-il pas à nous, sur les débuts de notre culture, lorsque les vagues des envahisseurs barbares fécondaient de leurs légendes et de leurs croyances les ruines éparses du monde antique ?

Marcel Proust ne se trompait pas non plus quand, à propos de Gérard de Nerval, il donna peut-être la meilleure définition de cet art, qui ne se définit toujours pas sans quelque malaise : « Cette histoire que vous appelez la peinture naïve, c'est le rêve d'un rêve, rappelez-vous... » Alors rêvons...

Un rêve diurne donc, un rêve debout, des somnambules éveillés, les yeux grands ouverts sur un monde pacifié et heureux, simple comme bonjour ! Semblable à un envoi de cartes postales portant toutes, sans exception, les seuls mots qui leur conviennent : *bons baisers de tous les paradis perdus*. Perdus et retrouvés grâce aux naïfs...

Mais à quel prix ! D'autant que par ces temps de la morosité et de la déprime généralisées, il n'est pas facile d'aller à contre-courant.

Décidément, plus on va, plus on se trouve devant le même obstacle : une incompatibilité sanguine évidente. Aggravée par des appels de plus en plus pressants des maints nécessiteux momentanés sollicitant aide et assistance à ces donateurs de sang bénévoles, sinon leur réclamant des vitamines de l'âme, choses que l'on ne pardonne pas ici-bas. Aussi, le miracle de la peinture naïve réside, force nous est de le constater, dans le fait que malgré tous les pièges et tous les traquenards semés sur son chemin, elle a fini par s'imposer quand même, par vents et marées, envers et contre tout. Le secret de sa réussite est bel et bien là, ne le cherchez pas ailleurs.

Pour terminer, il ne reste plus qu'à tenter d'élucider les mobiles de la dernière attaque de grande envergure, la mieux orchestrée, menée par les partisans de l'Art Brut, celle qui aurait dû mettre les naïfs définitivement à genoux et dont ils ne se relèveraient plus. Jamais... Jamais... Ne les donnait-on pas, il y a seulement quatre ou cinq ans à peine, perdus corps et biens ? Il ne faut pas en avoir honte. Ni avoir le complexe de culpabilité. C'est tout le contraire. Il faut le dire et redire, au risque de radoter, et de raconter par le menu détail la stratégie et le déroulement des hostilités entre des forces, pourtant nullement ennemies en

présence, et à plus forte raison qu'à la fin des fins, ce sont encore les naïfs qui ont eu le dessus. La vérité d'abord, toute la vérité et rien que la vérité...

Exceptionnellement, les circonstances s'y prêtaient à merveille. Les turbulences au sein même des naïfs commençaient. Leur succès, leur vogue passagère aidant, quelques commerçants véreux, afin de satisfaire la demande sans cesse accrue, lançaient sans vergogne de faux naïfs – en veux-tu, en voilà – et la masse de ces imposteurs grossissait dans des proportions si alarmantes, que c'est tout juste si on ne vous servait pas un nouveau peintre « naïf » tous les matins, avec votre journal, à votre petit déjeuner. Une espèce de marée noire se propageait ainsi insidieusement et polluait aussi bien les cimaises des galeries que le papier couché de livres commis à la va-vite par n'importe qui. En une demi-décennie, le nombre des naïfs yougoslaves, d'une bonne quinzaine d'excellents au départ, frôlait bientôt la centaine, record battu haut les mains par les Italiens qui, partis aussi d'une vingtaine, dépassaient maintenant les trois cents en un rien de temps ! Un couturier dans le vent inventait la « ligne naïve » ; un autre fabriquait les fards et le rouge à lèvres, idem ; on tirait des cartes postales en pagaille ; on faisait des posters, des calendriers, des couvercles de boîtes de chocolat, des basses officines commerciales se déguisaient en des musées-bidon, et les prix montaient, montaient... montaient... susceptibles de décourager les meilleures volontés. Moment où jamais de passer à l'action et de porter le coup fatal. La victoire était à portée de la main. Il suffisait de se baisser un peu, voilà tout. Mais passons...

Cela a commencé par la publication d'un ouvrage sur la genèse de la peinture naïve, assez savant d'apparence (dont on taira le nom de l'auteur par charité) où, en guise de conclusion, on pouvait lire ce qui suit : « La relève de l'art naïf, c'est plutôt l'Art Brut qui la prend, et plus précisément l'art des psychopathes, névrosés, paranoïaques, schizophrènes, dont les productions révélatrices répondent mieux aux interrogations angoissées de notre temps. D'autre part, si l'état de naïveté est improbable, précaire, et virtuellement condamné par l'autorité croissante des disciplines rationnelles et par les puissances de normalisation qui sévissent dans nos sociétés modernes, les psychoses, à en croire les statistiques, sont promises à un riche avenir ».

Ce ton est nouveau. L'approche tout à fait différente. Jusqu'ici, on cassait du naïf à la manière raciste, sans se donner la peine de justifier cette attitude envers sa victime. Exterminons-les tous, Dieu reconnaîtra les siens... Sus aux naïfs ! Encore un ! Un de trop, et on lâchait les chiens...

Cette fois, le jeu est plus subtil. Oh ! combien... On les élimine, certes, mais en douceur, rétroactivement en quelque sorte, comme une espèce de mise à la retraite anticipée, sans dénier pour autant leurs droits à leur passé, et cela en désignant nommément leurs successeurs souhaités, alias les malades mentaux, choisis expressément dans la catégorie la plus proche de la peinture naïve, et dont le but est clair et net : s'adresser à la clientèle des naïfs et se l'approprier séance tenante. Ce n'est donc pas pour rien qu'on casait les naïfs à côté des fous, sans oublier les enfants, qui sont tous un tant soit peu fous à leurs heures, dans leurs dessins et aquarelles, du moins.

Manque de chance ! Car c'est au même moment, pendant que l'encre d'imprimerie de cet ouvrage était encore en train de sécher, que la généralisation de l'emploi des neuroleptiques, d'antidépresseurs et de toutes sortes de tranquillisants, ces véritables camisolles de force pharmaceutiques, interdisait brutalement aux malades mentaux toute activité susceptible d'exorciser leurs fantasmes. Ce qui fait que, du jour au lendemain, les fous ne peignaient plus, ne sculptaient plus, n'écrivaient plus, dépossédés de leur dernier bien, de ces cris de douleur, salaire et rançon de leur malheur, alors que l'œuvre des naïfs ne faisait que croître et embellir. Les asiles ne sont plus ce qu'ils étaient, c'est vrai. Ils ont cessé d'être ces espèces de cavernes d'Ali-Baba où chaque malade mental trouvait des gemmes correspondantes aux syndromes de sa maladie. Même si, quelquefois, elles touchaient aux confins de la beauté.

L'art des fous est néanmoins aussi vieux que le monde. Déjà dans quelques peintures du néolithique supérieur, les spécialistes peuvent distinguer çà et là des déviations subites des traits, témoignant de la poussée caractéristique de symptômes schizophréniques. Ces symptômes, toujours les mêmes, se reproduisent d'ailleurs à chaque fois que la chimère intérieure prend le pas sur la réalité objective. Mais comme nous ignorons à peu près tout de la mentalité de l'homme préhistorique, il est difficile, pour ne pas dire impossible, de délimiter la part de la magie et du sacré, se manifestant d'une façon passablement identique.

Où finissent alors les rites et où commence le « haut mal » ? Où commencent les cérémonies sacramentelles et où finit l'épilepsie. La possession par les esprits. Vaudou, entre autres, et ce « quelque chose » de Rousseau ? Les Sybilles et les délires ? Quoi de commun entre les naïfs et les fous, tous autodidactes, par définition ? La frontière est donc plus que mouvante, floue, incertaine. Puis, que de prétendues sorcières et sorciers ont péri sur les bûchers de

l'Inquisition et qui n'étaient, en réalité, que de simples malades mentaux ? D'où la disparition totale de leurs œuvres, détruites irrémédiablement au cours des âges, parce qu'inspirées par le Malin ?

Cette désolante condition des handicapés mentaux ne prit fin, cependant, qu'avec Philippe Pinel, médecin français (1745-1826), le premier au monde à avoir osé, en homme de science, remplacer le mot « Malédiction » par le mot « Maladie », de même que le traitement par la violence répressive, par la patience, la douleur et la pitié. Le jeune Sigmund Freud devait passer maintes fois devant son monument en bronze verdi – c'est la manière de blanchir, donc de vieillir des statues ! – érigé à l'entrée de la Salpêtrière, lorsqu'il se rendait aux cours du professeur Charcot, l'un des phares de ce temps, l'apôtre de la guérison de l'hystérie féminine par l'hypnose et la suggestion. Freud y a trouvé le point de départ pour sa psychanalyse, tandis que l'Italien, Cesare Lombroso, cherchait à peu près au même moment, à démêler les liens entre la criminalité et la folie.

La folie était donc à la mode... En 1907, paraît au Mercure de France, « L'art chez les fous », par Marcel Reja, le premier livre sur la question, mais son audience fut sans lendemain. Non, la première étude réellement scientifique date seulement de la publication, par H. Prinzhorn, en 1922, de son livre fort important, « Die Bildnerei der Geisteskranken », basé sur l'analyse de dix imagiers schizophrènes découverts par lui dans une énorme collection des œuvres du même genre, réunie à Heidelberg, et qui a fait beaucoup de bruit.

Sur ses brisées, Morgenthaler se penche sur le cas d'un schizophrène suisse Wölfl, et lui consacre la première monographie qui ait jamais été écrite sur un malade mental. Jacqueline Porel étudie Aloyse, une malade également suisse. A. Bader publie : « L'art moderne et schizophrénie » ; Robert Volmat : « L'art psychopathologique » ; Léo Navratil : « Schizophrénie und Kunst », et caetera, et caetera.

A l'occasion du premier congrès mondial de la psychiatrie, s'ouvre à Paris, en 1950, à l'hôpital Sainte-Anne, la première exposition d'art psychopathologique, laissant beaucoup à désirer, mais on n'y pouvait rien. Le peintre Schwarz-Abrys, interné là-bas de son plein gré pendant l'occupation, afin d'échapper aux nazis en tant qu'israélite, se vantait d'avoir peint exprès quelques-unes des œuvres exposées pour pallier à la médiocrité de cette manifestation.

Le musée de Berne réparera par la suite ce faux départ par une magistrale exposition d'*Insania Pingens*, modèle resté insurpassé depuis.

Il s'ensuit que personne ne considérerait ces œuvres insolites en tant qu'œuvres d'art, ne se préoccupant dans tous les cas que de leur signification médicale. De leur utilité dans l'établissement des diagnostics. Toujours en tant que des expressions douloureuses de la pauvre Psyché malade, Psyché mutilée, Psyché souvent blessée à mort. Il n'est venu non plus à l'idée de personne de s'en servir ou de les exploiter dans un but quelconque. Ce pas fut vite franchi pourtant par la fondation de la Compagnie de l'Art Brut – label trouvé par Jean Paulhan – et dont Jean Dubuffet fit son affaire personnelle. Il devient alors le pape de cet art qui lui servira d'alibi pour le sien propre. M. François Mathey, conservateur du Musée des Arts Décoratifs, où se tenait l'un des dernières expositions de Dubuffet, est formel à ce sujet : « La collection de l'Art Brut, qu'il avait patiemment et systématiquement constituée, est pour ainsi dire comme tout autre musée pour un artiste, le fond de garantie spirituelle de sa démarche plastique ». Ce disant, il abat son jeu, imprudemment, peut-être, et sonne le glas du mythe d'un certain Art Brut en tant qu'une découverte spontanée et désintéressée.

Derechef, Dubuffet, joue gagnant. Il renverse la situation à son profit et devient désormais le Dieu le Père de tout un mouvement d'idées, et les snobs s'en emparent avec délices. Polémiste redoutable, épistolier prolix, il arrive à inculquer les notions d'un art anticulturel et faire croire aux jobards que la création brute, la sienne et des siens, est la seule valable, d'une intensité inégalable. A bas les musées ! A bas la culture ! Vive l'Art Brut !

Mais quel rapport a tout cela avec la peinture naïve ? Pour lui, aucun. Pour s'en convaincre, il suffit de feuilleter ses innombrables encycliques pour avoir le moindre doute sur ce qu'il en pense. Il la déteste. Il la vomit. D'après lui, c'est un art hybride, dégénéré ; peinture figurative, peinture passéiste, égarée entre l'académie et l'artisanat.

Heureusement que pour d'autres, exempts de sectarisme, le problème de la parenté de l'Art Brut et de la peinture naïve se pose tout à fait autrement. Si dans certaines créations d'art Brut, où le mot « art » est le plus souvent de trop, la communication entre l'auteur et le spectateur s'établit sans trop de difficultés et si leur message passe sans encombre à travers les grilles de la raison, il s'agit ni plus ni moins de peinture naïve, que cela ne déplaît, mais à la condition *sine qua non* que leurs auteurs soient d'abord et avant tout des peintres-nés, et c'est pourquoi ceux-ci figurent, de droit, dans « Le lexique des peintres naïfs du monde entier »,

faisant autorité dans la matière. Ce qui n'est pas, comme de bien entendu, le cas de tant et tant de barbouillages à peine lisible, de balbutiements à peine audibles, choisis, toutefois, pour porter le coup de grâce à la joie de vivre des tableaux naïfs, destinés à éteindre leurs soleils, à effacer leurs sourires et nous forcer à retourner par la même occasion, dans la nuit, le noir, le néant !

Or, ce sont eux, les fous, qui gisent désormais dans un drôle de cénotaphe, tout noir à l'intérieur, sans lumière du jour, sans fenêtres, et qui s'appelle le Musée de l'Art Brut. Il ressemble à s'y méprendre à ces musées Dupuytren en miniature des anciennes baraques foraines, qui présentaient des monstres et des morceaux anatomiques malades dans des boccas remplis de formol.

On aura tout vu... Parce que, cracher sur les musées, et finir par les envahir, cela ressemble plutôt à un canular.

Parce que, pour eux, et c'est là où le bât les blesse, le dernier outrage, la suprême injure, et la plus virulente des insultes est de traiter la peinture naïve non seulement d'art culturel, mais aussi d'*Art des Musées* ! Soit. D'accord. Cela ne s'invente pas... Merci ! C.Q.F.D. La vérité ne sort donc pas seulement de la bouche des enfants. Ah ! les malheureux, ils ne savaient pas si bien dire !

Quelqu'un a dit que la culture est ce qui demeure quand il ne reste plus rien. Ainsi les naïfs. Oui, ces naïfs, dépositaires d'on ne sait quel noyau primordial de la vision humaine et de l'angélisme de l'être contre lesquels ni les idées, ni les techniques, ni la mode, ni les révolutions, ni les guerres, pas plus que les catastrophes naturelles et le mouvement infini des astres ne peuvent rien.

Mais où, si ce n'est à Nice, au bord de la Baie des Anges, si bien nommée, que les naïfs vilipendés, trahis et incompris pendant si longtemps, trouveront, enfin réunis, le meilleur, le seul havre de grâce qui leur sied, afin d'y répéter, tous en chœur, dans les siècles à venir, ces vers d'Apollinaire, qui fleurent bon le mimosa, le romarin et la mer :

Un tout petit oiseau

Sur l'épaule d'ange

Ils chantent la louange

Du gentil Rousseau !

Dont acte.

JAKOVSKY Anatole, Robert Delaunay
Blainville-Crevon, Association « La Sirène ».

Ce texte, non publié, a été rédigé par Anatole Jakovsky dans les années 1970. Il permet au critique d'art de revenir sur son parcours depuis le début des années trente jusqu'à ses positions actuelles en faveur de l'art naïf. Cet écrit est également l'occasion pour Anatole Jakovsky de formuler certaines réserves à l'encontre de l'art contemporain après 1945. Nous avons choisi d'intituler ce texte « Robert Delaunay » conformément au tapuscrit conservé dans les archives de l'association « La Sirène ». La première partie de cet essai est en effet consacrée aux rapports amicaux qui ont uni Jakovsky et Robert Delaunay.

Quelques temps après avoir écrit et publié tant bien que mal mon *Herbin*, Jean Hélion m'avait présenté à Robert et Sonia Delaunay. Il pensait, sans doute que ce petit ouvrage pouvait me servir d'ores et déjà de carte de visite présentable. Cela s'est passé donc tout au début du printemps 1933.

Ah, qu'il était beau ce printemps! Inoubliable ! Unique. Le plus beau de tous ceux que j'ai connus jusque là. Peut-être même de tous ceux que je connaîtrai par la suite. Quand tout d'un coup, après des crachins sans fin, et des fins de journées maussades, tombant de bonne heure, comme on tombe de fatigue, et s'éternisant toutefois à ne plus savoir quel quantième on était, il a suffi d'un peu de soleil, de ses premiers mouvements doux, chauds, caressants, sachant déjà épeler les couleurs, pour que tout change en un tournemain, soulevé, frémissant, électrisant vous-même et la ville tout autour par on ne sait quel sortilège qui fait que les soucis se changent en espoirs, que les filles deviennent soudain toutes belles, sentant bon la femme, et que les premiers crocus blancs de leurs bras nus éclatent parmi les guéridons, les chaises et les tables des cafés en plein air, puis s'envolent à tire d'ailes comme les mouettes, telles les sources jaillissantes annonciatrices dans leur rumeur impatiente de la fonte des neiges !

Mon premier printemps parisien...

Hélion l'a fait, cependant, je le sentais, un peu à contre cœur, d'abord parce qu'il n'était pas, mais du tout «partageux», ni en amitié, ni pour autre chose ensuite parce que ce couple n'était pas, loin de là, de son bord, et s'il s'était, décidé finalement à le faire, c'est uniquement pour m'aider à me débrouiller d'une façon ou d'une autre, en comptant en partie sur ses relations et surtout sur la possibilité d'y être invité à manger de temps à autre, chose inappréciable pour

moi à cette période de ma vie. Comme je crevais de faim, et comme ce n'est pas en écrivant sur la peinture abstraite que je pouvais joindre les deux bouts, chaque repas pris sans bourse délier était une véritable aubaine.

Héliou, s'il n'avait rien contre Robert, l'estimant inoffensif, un tantinet dépassé détestait franchement, en revanche, Sonia, à cause de ses perpétuelles intrigues et ses manigances sounoises en vue de reconquérir son rang, sa célébrité perdue, tandis que Sonia le lui rendait bien, je n'allais pas tarder à l'apprendre, le traitant de galopin, d'arriviste et, suprême injure, de «pédaleur». De notre temps, disait-elle, on ne courait pas comme ça après les acheteurs et l'argent: on se contentait de vivre pour l'art, s'entourant des écrivains, des musiciens, des poètes... Tu parles !

En vérité, il n'y avait pas là qu'un simple conflit de générations. Il y avait aussi, il faut le dire, les intérêts, les affaires.

Quoiqu'il en soit, c'est le cœur battant que je gravis les escaliers aux moquettes rouges, bordées de tringles de cuivre étincelantes, d'un immeuble cossu, froid, standing grand bourgeois, se trouvant au fond d'une vague cour en pierre, réplique exacte de celui qui était devant, au numéro 19 du Boulevard Malesherbes. Habitations particulières, certes, mais aussi import-export iranien, des assurances, une école par correspondance, des antiquaires, des avoués, des dentistes, des banquiers en chambre; vous voyez ça d'ici.

C'est Robert lui-même qui m'a ouvert la porte ; grand, rougeaud, l'œil bleu, poupin, aux traits un peu mous. Pipe, knickerbockers, bas à pompons et chandail en grosse laine. Sans avoir vu son portrait, autant que je m'en souviene, il m'a paru familier, bref, quelqu'un que j'avais dû déjà rencontrer quelque part. Ca y est ! C'était la photo de Paul Morand qui lui ressemblait à s'y méprendre : la même pipe Dunhill, le même accoutrement, la même dégaine, à côté de sa Bugatti, imprimée en sépia, mise à la mode par le photographe Yvon dans les années vingt - vingt - cinq. Picabia idem, indépendamment des marques de ses voitures qu'il changeait plus souvent qu'à son tour, et aussi de sa taille, une bonne vingtaine de centimètres de taille en moins. Le cliché type. Le symbole même de cette « Modernité » dans toute sa splendeur.

En ce qui concerne Delaunay, le temps de splendeur, donc des voitures de luxe était révolu et, si on le photographiait de moins en moins, c'est vrai, c'était à côté d'une 5 ch. Citroën fatiguée, en cul de trèfle. Il n'en restait que le style, le sigle, la marque distinctive de l'exposition des Arts-Décos. Sommet de sa notoriété, du moins telle qu'il l'imagine, le style «Retro» à l'heure qu'il est.

Une poignée de main franche, énergique, et ce regard vaporeux, un tant soit peu désabusé qui me fixait les yeux dans les yeux. Naïf et timide à la fois, pour autant qu'il se voulait insolent, d'où les quelques mots de bienvenue plus marmonnés que dits.

Plus tard, j'ai bien compris que son agressivité voulue, de même que son langage grossier et l'emploi des mots plus que vulgaires – avant Céline – était une sorte d'autodéfense, afin de dissimuler justement cette timidité. Avant, bien avant que tout cela ne devienne très comme il faut dans la bouche des ressortissants de Passy et d'Auteuil réunis.

Plus loin, une autre porte en contreplaqué à deux battants avec un disque simultanément peint au milieu et sur lequel Vladimir Majakovski a écrit de sa main, en russe :

De ses 140 soleils couchant ardaït

Eclaire toujours !

Eclaire partout !

Jusqu'à la fin des jours

Eclaire

C'est mon mot d'ordre

Le mien de soleil

Et de Delaunay aussi !

La date ? 1928 sans aucun doute, c'est à dire l'année de son séjour à Paris et de la rencontre d'Aragon avec Elsa, car c'est bel et bien elle qui pilotait Majakovski à travers la jungle artistique de la Ville Lumière, et qui a dû l'amener ici, à cette porte, où d'autres inscriptions, toujours à la main, se bousculaient déjà tout autour, allant de : *Ah, c'est ici!* de Philippe Soupault, jusqu'à cet autre poème tout aussi long et aussi très typique de ces années-là, signé et daté (1924) par Nicolas Beaudoin, totalement oublié :

Music-halls

Gin-fizzes

Féline

Ray-times

Triomphante

Allo

Animale

Allo

Quelle ne fût pas ma surprise de voir la reproduction de cette porte figurer dans l'un de ces gros ouvrages qui paraissent les uns après les autres depuis la guerre sur Sonia, datée de 1926. Simple défaillance de mémoire ? Je ne le pense pas. Je pense plutôt qu'il y avait une raison très précise de la faire vieillir ainsi de deux ans, raison que j'ignore encore, mais qui devait

faire partie de sa biographie ré-écrite entièrement par elle dans un certain sens, où les dates changeaient selon son bon plaisir.

Le reste était à l'avenant. Une très grande pièce pour ainsi dire nue, toute en placards en pitchpin, à n'en plus finir, le long des murs, des énormes fauteuils fort confortables recouverts de tapisseries de Sonia, une non moins gigantesque table basse dont le dessus était en verre épais sur lequel il n'y avait que deux photographies de lui et de Sonia, toutes par Florence Henri, leur amie de longue date et leur portraitiste, un vase rond en cristal garni de trois ou quatre roses rouges. Le tout également du pur style Arts-Déco. Pas de gravures, pas de bibelots à l'exception d'une toile importante en longueur représentant deux disques simultanés *Soleil, Lune*, comme de juste, posée bien en vue sur un chevalet. Un décor rêvé pour l'« Aurélien » d'Aragon quoi !

Que sont-ils devenus, ce mobilier et cette porte historique ? Dans quelles mains se trouvent-ils à présent ? Car, lors de leur déménagement à la cloche de bois, faute de pouvoir payer le loyer trop onéreux, on s'en doute, survenu à la veille de l'Exposition Universelle de 1937, déménagement auquel j'ai participé activement, soit dit en passant, en coltinant d'étages en étages des boîtes, des cartons et des caisses de paperasses, livres dedicacés, livres illustrés par eux, éditions originales rares, sans oublier les fameuses « archives » de Sonia, des photographies et des coupures de presse, en veux-tu, en voilà, le moindre bout de papier imprimé s'y trouvait et elle y tenait comme à la prune de ses yeux. Les Delaunay n'ont emporté que le strict nécessaire tel quel, sur place. Sans compter ce que recelaient les dits placards, autrement dit des tonnes et des tonnes de tissus imprimés, des écharpes et des cravates créés par Sonia, que sais-je encore ? En récompense, elle m'en a offert une d'ailleurs, simultanée comme de bien entendu, que j'ai portée une saison ou deux avant de la jeter à la poubelle, ne me doutant pas le moins du monde que quelques décades plus tard, elle aurait pu faire l'orgueil de n'importe quel musée à la page. Cela s'est passé à notre dernier voyage seulement, juste avant de mettre la clef sous la porte, non, sous le paillason, les portes de ces immeubles ne laissant même pas passer une lettre. Ainsi, c'est la seule chose que Sonia m'ait jamais offerte. Je dis bien une, alors que des centaines, sinon que des milliers allaient être envoyées le lendemain à la décharge par le propriétaire blousé.

Or, ce que je sais, par contre, c'est que ces meubles, la porte mise à part, je les aurais certainement reconnus s'ils avaient figuré dans une exposition rétrospective. Perdus ? Détruits ? Partis à l'étranger ?

Notre mémoire est ainsi faite, cependant, qu'il est des choses qui s'y gravent à jamais, alors que tant d'autres glissent et s'effacent sans laisser de traces. Même aujourd'hui, à quelque demi-siècle de distance à peu de chose près, je suis encore capable de décrire chaque pièce, le moindre détail, l'emplacement de toutes sortes d'objets, de sorte que je saurais indiquer les yeux fermés, sans me tromper, l'endroit où se trouvait l'un des tiroirs, tout en bas d'un de ses placards, remplis à ras bord de lithos de Robert *La fenêtre, La Ville*, le déambulatoire de *Saint-Séverin* dont il retirait une de chaque, une demi-heure à peine après que nous nous soyons rencontrés pour la première fois, afin de me les offrir de bon cœur. Dédicacées.

Nous fumions la pipe... Dès que la mienne était vide, il sortait de sa poche un paquet de «gros cul», froissé, avachi ; je ne lui en ai jamais connu d'autres.

De quoi parlions-nous ? De tout et de rien. D'Apollinaire, entre autres, puisqu'il est allé chercher pour me la montrer une relique sans prix, les dernières épreuves corrigées de la main de l'auteur des *Alcools*, là où Apollinaire avait supprimé la ponctuation. Elles étaient reliées d'une drôle de façon par Sonia, à l'aide de papiers multicolores collés, ceux des chocolats y compris.

Et c'est alors que Sonia fit son entrée. Chose curieuse, elle m'a paru d'emblée plus vieille que lui, bien qu'ils étaient exactement du même âge. Vous pensez, une femme de 48 ans passablement lourde, plantureuse sans être énorme, très maquillée, ce qu'on avait coutume d'appeler les beaux restes. Ce ne pouvait être malgré tout qu'une vieille femme aux yeux d'un freluquet tel que moi. D'assez beaux yeux très sombres, presque orientaux, couleur du bois des îles accentués par un charbonnage à outrance, très Hollywood, humides et brillants et cependant sans aucune chaleur. Froids. Des yeux calculateurs qui vous scrutent, pèsent et songent. Qui sait après tout si ce n'est cette absence d'expression, de désirs et de passions que l'on attribue à tort ou à raison à cette brillance qui rendait la communication avec elle malaisée et forçait les gens à se tenir sur leurs gardes. Le courant ne passait pas. Quel contraste avec Robert enthousiaste, bondissant, s'enflammant pour un rien !

Tranquillement, elle a pris de mes mains les épreuves reliées et alla les remettre à leur place.

Blaise Cendrars... commença-t-elle au bout d'un moment de silence...

Blaise Cendrars...

Ta gueule, Sonia ! Tu ne vois donc pas que ce puceau à autre chose en tête que tes balivernes ; Cendrars !

J'étais ahuri. Abasourdi. Je ne savais pas où me mettre. J'esquissai un vague mouvement pour me lever... Prendre congé au plus vite.

Restez, m'intima-t-il. Du feu ?

Tu ferais mieux de nous apporter à boire. Et c'est Sonia qui s'est levée, calme, majestueuse, toujours aussi maîtresse d'elle-même. Je ne pouvais pas savoir, bien sûr, que cette scène allait se reproduire plus d'une fois, le plus souvent en public.

Quels étaient leurs rapports entre eux ? Allez le savoir... Trop tard maintenant. Entre les deux guerres, on pouvait encore vérifier certaines choses, aller directement aux sources, confronter objectivement le pour et le contre. Les témoins éliminés, l'Histoire s'écrit par le vainqueur. Par celle ou celui qui survit à l'autre. Déjà, on ne se connaît pas tellement bien ni soi-même, ni ses proches, comment pénétrer alors dans la vie d'autrui ?

L'aimait-elle ? L'aimait-il ? Etait-elle maso ? Il n'empêche qu'on sentait en leur présence une espèce de malaise endémique, des rancunes larvées, des frictions, des existences mal soudées, mal collées, qui ne demandent qu'à se défaire à un moment donné. Il paraît que ce sont, paradoxalement, celles qui tiennent le mieux.

Quel squelette ont-ils déterré de leurs placards, avant de partir, afin qu'il leur tienne compagnie jusqu'au bout de la route ?

Ne vous mariez pas, m'a-t-il dit en guise d'au revoir, jamais. Et sa poignée de main était plus molle cette fois.

Ainsi débuta cette amitié qui allait durer bon gré mal gré jusqu'à la drôle de guerre et la débâcle de Quarante.

Hélion ne s'était pas trompé. En effet, Delaunay, m'invitait souvent à partager leurs repas. Souvent, il nous arrivait de passer la journée du dimanche à la campagne, aller à l'étang de St. Cucufa, encore argenté par le regard de Corot. Sonia profitait de cette occasion pour voir la dernière maîtresse en date d'un peintre suisse, car elle l'habillait. Cette dernière faisait surtout du courtage de tableaux impressionnistes et elle possédait une propriété pas loin de là à Meudon-Val-Fleury. Pour changer, Delaunay se souvenait que cela faisait trop longtemps qu'il n'avait pas revu quelques-unes de ses belles pièces se trouvant chez les deux collectionneurs parisiens, le Docteur Viard et M. Coutrot, notamment une réplique en paravent de sa *Ville de Paris* ou des *Nymphes de la Seine* et on s'y annonçait alors pour un thé

cérémonieux de 5 heures et, au retour, s'asseoir sur la terrasse de « Chez Francis », place de l'Alma et regarder passer les derniers bateaux-mouche, lucioles de la nuit naissante...

D'aucuns, parmi ses exégètes de la dernière heure, ont crû y voir la réplique des « Trois Grâces » de Pompéi, du fait qu'une carte postale les représentant a été trouvée dans ses papiers. Moi, j'y voyais plutôt la réincarnation des demoiselles longilignes du mitan du XVI^e siècle, sculptées par Jean Goujon sur la fontaine des Innocents, tant elles me paraissaient faire partie de sa ville. A l'ombre invisible de ses multiples « Tours », je sentais là intensément, bien mieux que partout ailleurs, qu'il avait réussi quoi qu'on dise et quoi qu'on fasse, à saisir un certain air de Paris, cette inimitable couleur du temps qui passe, qui passait et qui ne reviendra plus jamais. Dans les contes de fées de jadis, on en faisait des robes, lui, il s'en servait pour habiller la Seine, les passerelles métalliques, les mêmes quais chantés auparavant par Henri Rousseau et dont on retrouvait justement un morceau dans sa « Ville de Paris », bref, autant d'instantanés passagers, derniers instants encore ensoleillés et heureux de cette ville déjà menacée, s'en allant prophétiquement pièce par pièce... Minée, chaotique, morcelée, martyrisée, mais avec quel amour !

Quelquefois, les repas étaient plutôt maigres, une assiette de soupe claire où gisaient quelques vieux croûtons, un pâté et c'était tout, à tel point que j'ai failli m'évanouir une nuit, de faim, vous l'avez deviné, je n'ai aucune honte à l'évoquer. Je m'étais assis, comme à l'accoutumée sur un banc du Pont des Arts, le même sur lequel un accordéoniste aveugle débitait ses rengaines à longueur de journées, ne serait-ce que pour couper en deux le trajet que je faisais naturellement à pied, du boulevard Malesherbes, rive droite, à mon hôtel de la rue du Sommerard (le bienfaiteur du musée de Cluny) rive gauche.

Mais que Paris était beau ! Plein de promesses... Rien ne paraissait impossible. Et cette transparence, cette légèreté de son air qu'on n'était pas prêt de revoir. Qui pouvait se lasser qu'il y ait encore de grosses étoiles clignotantes et non un épais édreon de poussière dans son ciel ?

Paris sentant encore les choux, les fanes de carottes, les fermes et les champs, lorsqu'un train poussif précédé généralement de deux « hirondelles » pour lui ouvrir la marche s'annonçant de loin par des coups de sifflet stridents, par des halètements d'asthmatique, par des quintes de toux de quelqu'un de frileux, emmitoufflé dans une écharpe mitée de vapeur, passée au cou d'une cheminée démodée. Il s'acheminait vers les Halles. Je me levais prestement malgré ma fatigue, quittais les fanaux rouges et verts des écluses, les faibles lumières à travers les persiennes des couche-tard du quai d'en face, et je me dépêchais pour le regarder passer une

fois de plus en me répétant, aussi une fois de plus, les vers d'Apollinaire inspirés par ce quartier

Cortèges ô cortèges

C'est quand jadis le roi s'en allait à Vincennes

Quand les ambassadeurs arrivaient à Paris

Quand le maigre Suger se hâtait vers la Seine

Quand l'émeute montait autour de Saint Merry.

Ces vers, inutile de le souligner, je ne les ai même pas lus, mais appris par l'oreille, transmis par un miraculeux bouche à bouche, Delaunay me servant d'intercesseur auprès d'Apollinaire et vice-versa. Rue Saint Merry, Sebasto, rue Aubry le Boucher, rue Simon le Franc, rue de la Verrerie que j'aimais dans le quartier autour des Halles où ne règne plus que le trou, la désolation.

Que pouvais-je faire d'autre, sinon écrire, moi aussi. Mettez-vous à ma place...

Des vers parbleu ! Des vers... Quelle question. Bêtes comme tous les vers, merveilleux et mal foutus comme tous les péchés de jeunesse. Le mot péché prend ici naturellement le même sens que quand on l'accouple avec amour. Est-ce clair ?

Que celui qui n'a jamais ressenti ces démangeaisons au bout de sa plume, pareilles à ce feu qui couve sous la cendre et se réveille soudain au bas des reins me jette la première pierre !

J'écrivais... N'importe où, n'importe quand, sur des bouts de papier que j'égarais d'une façon ou d'une autre.

Par chance, ils avaient l'air de plaire à Robert Delaunay puisqu'il m'a proposé de les illustrer. Pourtant, ils n'étaient pas gais, mes vers : j'y prévoyais, j'y prophétisais la guerre...

Il ne l'a pas fait pour me faire plaisir, pas plus que pour me leurrer inutilement.

Cà le rajeunissait, voilà tout.

Je n'ai jamais douté de la sincérité de son amitié. La preuve, c'est que, deux jours avant l'entrée des allemands à Paris, j'ai entendu monter péniblement un couple qui s'est arrêté sur le palier du cinquième au 10 de la rue Guisarde où, après bien des pérégrinations, j'habitais un grenier dont la lucarne donnait sur les tours de Saint-Sulpice. C'étaient les Delaunay.

Nous partons... Mon tacot est en bas. On vous emmène ? Qu'allez-vous faire ici, sans travail, sans amis.

C'est vrai. Mais qu'allais-je faire je ne sais où, dans le Midi que je ne connaissais que par les cartes postales, dépourvu de ce maigre argent que je me procurais quand même tant bien que mal en réussissant à placer un article par-ci par là ? Vivre à leurs crochets ? C'était impensable pour moi. D'autant plus que le silence coutumier de Sonia, ce matin là ne me disait rien qui vaille. Moins que jamais...Allez, décidez-vous, le temps presse ! Ils sont peut-être déjà à Amiens.

Enfin, en devinant mon refus, mon regret et les comprenant sans doute, il a regardé vaguement les uns après les autres mes pauvres murs lambrissés, les paperasses sur ma table de travail, la lucarne qui s'emplit tout d'un coup d'un lourd bourdon effarouchant de pigeons affolés, et il a dit lentement, non sans amertume cachée: j'aurais pu vous donner un tableau, c'était promis depuis longtemps. Il y en a justement quelques-uns dans le coffre. Mais où l'accrocheriez-vous ? Dommage, ce sera pour plus tard. Du courage, on les aura !

Oui, il y a des moments que l'on n'oublie pas. Les brusques sautes du vent dans la parole... Le nuage dans le regard... Indices de l'indicible naufrage de toute une vie...

Je ne l'ai plus revu. J'ai même appris sa mort avec deux ans de retard. A la libération, j'ai rappelé incidemment cette brève rencontre à Sonia. Elle ne se souvenait de rien. Elle qui a une mémoire infailible... Je n'ai pas insisté. À quoi bon ?

Une seule fois, j'ai crû apercevoir dans les yeux de Sonia une lueur presque humaine. Elle était à « La Hune » avec son petit-fils âgé d'une douzaine d'années. Ça ne vous dit rien ? Vous n'avez pas remarqué, c'est Robert tout craché ! Epouse ou Mère ? Mère et Grand-Mère plus qu'amante ? La mante religieuse ? Je n'en sais rien après tout. Je cherche. Ou encore l'effet d'une simple réaction physique qui se produit sur des bouteilles remontées d'une cave très fraîche se couvrant instantanément de buée ?

Le lendemain de cette ultime rencontre, en descendant pour prendre mon café dans le bistrot du coin, j'ai trouvé une ville morte, à la Giorgio de Chirico. Pas âme qui vive... Les portes closes, les fenêtres fermées, les rideaux de fer rabattus sur les boutiques et des meutes de chiens et de chats errants, abandonnés à leur triste sort dans la précipitation du départ.

Machinalement, je suis descendu jusqu'à la Seine, sans rencontrer un passant. Seuls les bouquinistes, ces paysans de Lutèce, avaient ouvert leurs étalages comme si de rien n'était. Qu'il gèle, qu'il pleuve ou qu'il vente sur la ville, ils s'en fichaient royalement.

$$\begin{array}{ccccc} X & & X & & X \\ & X & & X & \\ & & & & \end{array}$$

Environ quarante-huit heures après ma première visite chez les Delaunay, j'ai reçu de lui une longue missive qui laissait supposer qu'il avait dû l'écrire soit aussitôt après son départ, soit dans la matinée du lendemain, résumant, somme toute, croquis à l'appui, nos conversations à bâtons rompus.

Naturellement, il s'agissait de la peinture abstraite, de sa légitimité, le but final de l'évolution de l'Art Moderne, auquel il tendait à son insu, cela va sans dire, depuis l'Impressionnisme.

Son dernier mot.

Au fond, cela ne différait pas tant que cela de ce que pensait Héliou, de même que tous les autres peintres abstraits que je connaissais déjà peu ou prou. Evidemment, la seule chose qui les séparait, c'était la conception même de l'abstraction et, partant de là, la structure et l'organisation formelle du tableau.

Selon Delaunay, cette évolution se caractérise par quatre étapes décisives:

- 1) Chardin . Une pomme, une vraie pomme dont on peut faire du cidre avec son goût, sa saveur, son parfum et sa couleur innés
- 2) Cézanne . La même pomme, mais sans saveur désormais, réduite à sa plus simple expression géométrique. Son double presque dématérialisé, si ce n'est son fantôme purement optique
- 3) Picasso . Lui, il fait éclater cette géométrie encore euclidienne en y introduisant une quatrième dimension, un continuum, par conséquent, de l'espace et du temps, le seul permettant de le faire figurer à la fois de face, de profil et de trois quarts. Pauvre Riemann ! Pauvre Lobatchevsky ! Que d'âneries a-t-on pu écrire en leur nom...
- 4) Delaunay . Là il n'est plus question de la matière quelle qu'elle soit, pas plus que d'une référence au visible, mais d'une lumière originelle, absolue, de la quintessence en quelque sorte de la dite pomme, la cellule constitutive et le noyau indestructible de ses rythmes circulaires. En remplaçant le nom de Malherbe par celui de Delaunay comme on serait tenté de s'exclamer : Enfin Delaunay vînt !

Pour Delaunay, c'était donc un rond, pour Mondrian un carré, pour Héliou tout un complexe de formes en expansion, pour Kupka des modulations chromatiques, quant à quelques autres, c'étaient des courbes, des triangles, etc., etc. Au choix.

Rien de nouveau, non plus, comme on le voit par rapport au B-a ba classique de la connaissance abstraite, au niveau et à l'usage des écoles primaires. Sauf que, de ce temps là, ces idées se cherchaient, se mesuraient, s'affrontaient et se défendaient âprement non sans mal contre des adversaires infiniment plus forts et infiniment plus nombreux, tandis que de nos jours, les conservateurs des plus minables musées de province l'appliquent à la lettre, en ordonnant dans ce sens les accrochages de leurs salles, les achats. C'est exclusivement pour les abstraits maintenant, toutes les autres tendances reléguées au second plan, faisant figure de parents pauvres. Qui n'a pas son Vasarely, son Bazaine, sa litho de Calder ?

Tout se passe comme si la terre s'était brusquement arrêtée de tourner, et que les peintres, les amateurs, les collectionneurs, les critiques, les marchands, les préposés aux musées en ont encore le souffle coupé, surpris et émerveillés par cette révélation tellement géniale, la plus grande de tous les temps, excluant donc par avance toute idée que quelque chose d'autres pourrait succéder à l'abstraction un jour. Douter de son éternité, quel acte sacrilège !

En attendant, si tout ce petit monde des abstraits était d'accord sur le principe, tout un chacun tentait néanmoins de tirer la couverture à soi. Les préséances comptaient. Les dates. Quand et qui a rompu les amarres le premier avec ce maudit réel ? Qu'est-ce qui est plus important ? un carré ou un cercle ? Peut-on sortir du mur, de la surface plane ? Les éléments géométriques de Kandinsky, où se trouvent-ils, au juste, sur ce plan ou déjà dans l'espace ?

La même chose pour Delaunay. De même que pour le modelé des formes d'Héliou. Parce que l'idée de l'espace, parce que l'amorce de la perspective, ça peut mener loin... Ces questions-là se débattaient inlassablement, avec ardeur, à l'instar du sexe des anges.

C'est pourquoi lorsque deux peintres, pas trop éloignés l'un de l'autre, se rencontraient au hasard d'un zinc ou d'un guéridon de café, ils commençaient par envisager tout de go une école, un mouvement, un «Isme» à lancer. Lorsque leur nombre dépassait les doigts d'une seule main, on songeait à publier séance tenante un manifeste, et qui sait, plus tard, une revue. Chacun cherchait du soutien, ses adeptes, ses prosélytes, ses apôtres.

En m'écrivant cette lettre, Delaunay n'échappait pas à la règle. Sa femme avait raison : les idées comptaient alors davantage que l'argent. Aucun doute là-dessus. Pour les autres, hélas, mais pas pour elle-même. Cela se comprend. Elle tenait la caisse du ménage. C'est elle qui

puisait dans son grand sac noir de quoi payer les chauffeurs de taxi, les garçons de café, le pompiste, les achats dans les magasins. Plus d'une fois, profitant de l'absence momentanée de Sonia, descendue dans les toilettes, Delaunay appelait le garçon en vitesse, me forçant à prendre une brioche ou un croissant et le réglant sur le champ.

Cela se comprend d'autant plus que, tout compte fait, c'est bel et bien elle qui faisait pratiquement vivre le ménage, chichement, à force d'avoir conservé, après le crack financier de 1929 qui mit brutalement fin à son commerce, naguère plus que prospère de tissus, de tapis, de lainages et de papiers d'ameublement qu'elle vendait par wagons entiers du temps de sa boutique de luxe à l'Exposition de 1925, de sa Talbot et de robes pour Gloria Swanson, un ou deux clients de province, puis un important industriel de Hollande sur lequel elle ne tarissait pas d'éloges.

La Hollande... quel peuple intelligent ! Quelle organisation du travail...

Et ces usines, belles, nettes, fonctionnelles, superbement modernes!

Quelle différence avec ce pays de peignes-culs, si vite retournés à leurs sales habitudes d'économie de bouts de chandelles, d'épargne sordide et des antiques bas de laine.

En d'autres termes, cela signifiait que Delaunay ne vendait pas. Personne ne vendait, pour être juste, particulièrement les abstraits. Acheter un tableau abstrait, c'était aussi absurde et inconvenant que de se mettre à poil et descendre le boulevard Montparnasse en courant.

On pouvait avoir l'un de ses tableaux suffisamment grands pourtant pour une dizaine de mille francs (de l'époque), un Fernand Léger pour autant, un André Lhote pour cinq et un Jacques Villon pour beaucoup moins. En vain.

Tous, que ce soient Arp, Pevsner, Herbin, Mondrian, Villon, Hélion, Delaunay, touchaient des allocations au chômage pour les intellectuels (sic) à la mairie de la rue Richelieu Drouot, allocation tout juste bonne pour payer l'essence d'une petite voiture comme celle de Delaunay, et encore, sans faire trop d'excès. Vous pensez, 86 francs par semaine !

Pour cette même générosité là, pour venir en aide à ces pauvres bougres d'artistes touchés par la crise, quelques dames patronnesses proches du gouvernement et de la haute finance, ont ouvert le « Cercle François Villon » où ils pouvaient déjeuner pour trois francs cinquante et dîner pour trente sous seulement, se contentant, et comment, de ce qui restait. Au pis-aller, ils se rabattaient sur les yaourts à profusion et sur les sucriers de sucre en poudre que l'on vidait sans vergogne dans ces yaourts.

C'était une longue bâtisse en planches, torride en été, glacière en hiver, située le long des voies ferrées de l'ancienne gare Montparnasse et qui appartenait aux Chemins de Fer, de sorte que le bruit des fourchettes et des couteaux était couvert la plupart du temps par un incessant va et vient de locomotives à vapeur, accrochant et décrochant des wagons de marchandises.

De l'autre côté, s'amorçait une branlante passerelle, en bois également, du haut de laquelle Albert Marquet peignit ces mêmes trains en partance, celle qui menait tout droit à cette partie de la rue du Château décrite en 1879 par J.K. Huysmans dans son livre *Les Sœurs Vatar* où se trouvait au numéro 54 l'un des berceaux du Surréalisme: le fameux phalanstère habité par Prévert, Tanguy, Thirion, Marcel Duhamel, le futur inventeur de la « Série Noire » et même, provisoirement, par Aragon et Elsa Triolet.

A l'autre bout de Paris, au pied du Sacré-Cœur, existait un restaurant semblable, le « Cercle Ronsard » à fréquentation disons plus douteuse composé de vagues chanteuses et d'accordéonistes au chômage, de rapins aux foulards criards de la place du Tertre et de leurs « dames » aux œillades prometteuses. Mais allez savoir ce qu'ils faisaient tous et toutes réellement dans la vie ? Je n'y ai mis les pieds qu'une seule fois, en rentrant de chez Valmier qui habitait dans les parages; Au diable Vauvert, pour moi.

Bizarre, bizarre, comme les gens ont la mémoire courte !

Comment se fait-il, en effet, que parmi tous ceux qui ont passé par le « Cercle François Villon » ne serait-ce qu'une fois dans leur vie, les Max Ernst, Brassaï, Henry Miller, Gilioli, Pignon, Estève, Bryen, pour ne nommer que les plus connus, mêlés à une invraisemblable « Cour des Miracles », des êtres faméliques de tous âges, jeunes et vieux, français et étrangers, les uns dans l'attente de percer, les autres définitivement hors du jeu, les vaincus de la débâcle de l'Ecole de Paris, les ratés résignés du Dôme et de la Rotonde, eh oui, comment se peut-il que personne ne s'en souvienne, que personne n'en parle ? Il est vrai qu'en ce qui concerne ce dernier (Bryen), il passait le plus clair de ses journées là-bas à jouer au ping-pong, ne se doutant certainement pas qu'il allait être sacré peintre dans la confusion combien permissive de la seconde après-guerre. Il a fallu qu'il se mette en ménage avec une suisse, une amie de Sophie Täuber, la femme de Arp, et que, de fil en aiguille, cette fréquentation lui donne des idées. Sa première toile à l'huile remonte à 1948 d'après G. Mathieu (*De la révolte à la Renaissance*).

Les spectacles qu'on y voyait de temps en temps en valaient cependant la peine.

Jugez-en. Une Sonia, entre autres, très à l'aise devant son assiette de choucroute réchauffée, bavardant comme dans un salon avec une de ces serveuses bénévoles au tailleur de chez Chanel – la charité oblige!- lui faisait comprendre sans y toucher que c'était uniquement par curiosité qu'elle se trouvait là et qu'au fond ce n'était pas si mal que ça, et patati et patata. *Sic transit gloria mundi...*

Il ne faut donc pas s'étonner de cet air aigri qu'ils arboraient parfois tous les deux, Robert plus que Sonia. Plus spontané, plus direct, il faisait franchement figure d'un ci-devant ayant connu des jours meilleurs, alors qu'elle savait donner le change, faisait semblant qu'il n'y avait qu'un mauvais moment à passer, et que tout allait pour le mieux dans le meilleur des mondes.

Toujours est-il que ce meilleur des mondes n'était pas une fiction. Un songe invraisemblable qui se brise dès qu'on ouvre les yeux. Pas tout à fait.

Il existait, certes. Loin. Très loin. Il fallait alors presque une semaine pour l'atteindre. Aussi son mirage hantait par intermittence tous les abstraits de Paris. Des espèces de *Fata-Morgana* paraissant et disparaissant dans le ciel aride des déserts... des gratte-ciels illuminés, des chèques pour l'American-Express, des caravanes de dollars, et les filles longues, longues, riches, oisives, soignées faites pour vous entretenir, le rêve de beaucoup de peintres, abstraits ou pas. Inutile de faire un dessin. Le paradis, je vous dis. La terre promise... C'est là qu'habitait cette fée qui, achetant un tableau par an à Mondrian lui assurait plus ou moins bien sa matérielle.

J'en ai connu justement une dont je tairai le nom ; une famille respectable apparentée à un ancien président des Etats-Unis. Est-ce qu'elle est encore en vie ? Elle devait avoir cinq ou six ans de plus que moi. Qu'elle sache alors que je ne lui en veux pas et que je ne lui en ai jamais voulu. Personne n'est responsable d'une maldonne.

A part le jeu de bouchon et les parties de lieux communs sur l'abstraction échangés avec elle dans des tabagies, accompagnée d'un bon demi-litre de fine bu dans l'après-midi, j'aimais bien mieux les parisiennes de rencontre, leur bon bec sentant encore son Villon et le reste. Elle, par contre, au bout d'un mois avait franchement marre de Paris. Il lui manquait son cheval, sa Cadillac.

Je n'avais qu'à la suivre, elle ne demandait pas mieux. Quelle belle vie j'aurais eue! Dans sa deuxième lettre, elle me jurait de revenir aussi vite que possible. Sur ce, le silence.

Hélion m'a traité d'imbécile. Delaunay m'approuva. Ne vous mariez jamais, me dit-il ! Il faut croire que j'étais déjà naïf avant la lettre, que voulez-vous, on ne se refait pas.

Pour les Delaunay, l'alouette qui annonçait le retour du beau temps, c'étaient les brèves apparitions à Paris, de plus en plus espacées d'ailleurs de Hilla von Rebay, une affreuse, une grosse allemande, très vulgaire, acheteuse en titre pour le musée Guggenheim à New York. Maîtresse de Rudolf Bauer, pasticheur éhonté de Kandinsky, elle a résolu à sa façon la recette du pâté d'alouette, c'est le cas de le dire : un Kandinsky pour dix ou quinze Bauer, ce qui fait que ce Musée doit se trouver à la tête d'une centaine de Bauer, s'il ne s'en est pas débarrassé à temps.

En sa présence, Sonia ressuscitait. Rayonnante comme il n'est pas possible. Il était aux petits soins pour elle. Sonia la comblait de cadeaux, soies imprimées, foulards simultanés, livre reliés par elle. En échange, la dame en question les invitait dans des restaurants renommés, chez Maxim's, chez Prunier, et... achetait à Robert une toile. Il n'empêche que déjà avant la guerre, le musée Guggenheim possédait plus d'une dizaine de ses œuvres. Quoi d'étonnant donc qu'en sa présence Sonia nageait dans la béatitude. Béatitude touchant à l'extase. Elle retrouvait sa splendeur d'antan, et le Président Lebrun n'était pas son cousin.

Je garde le souvenir d'une de ces journées, la plus faste entre toutes, se terminant par un dîner chez La Pérouse, affreusement gâché quant à moi par le parfum à couper au couteau de la Rebay, lourd, sucré, entêtant, rendant l'atmosphère déjà confinée de ces cabinets particuliers pratiquement irrespirable. Mes vêtements en étaient imprégnés plusieurs jours de suite.

Pour Hélion, le rôle de cette dispensatrice de manne d'outre océan se jouait sur un nommé Gallatin, directeur du Museum of Modern Art, toujours de New York. Prenez un de ces innombrables portraits, brossés avec une remarquable minutie par les peintres naïfs américains ambulants qui ont conservé ainsi pour la postérité toute une galerie de pionniers de l'époque héroïque du Far West, allant de ville en ville, de bourgade en bourgade et de ranch en ranch, comparez-les à des photographies laissées par ce monsieur et vous verrez que ce type d'homme, tiré à un nombre incalculable d'exemplaires n'était pas prêt de s'éteindre. Très grand, droit, sec, froid, d'aspect puritain, aucune réaction intérieure ou extérieure ne se lisait sur son visage rasé de très près. Autant la Rebay était bavarde, autant celui-ci était singulièrement muet.

Comprenait-il la peinture abstraite ? L'aimait-il ? Que cherchait-il en elle ?

Quelle était la nature, sinon l'intérêt qu'il portait pour cette orientation encore peu commune de la peinture ? Était-il tout bonnement une ouïe, une sorte de bande magnétique vierge enregistrant mécaniquement sans y intervenir ce que nous lui racontions, ou avait-il déjà des vues personnelles, résultat des calculs mûrement réfléchis, après avoir bien pesé le pour et le contre ? Une toquade passagère ou des placements à long terme ? Mystère. Je me le demandais et je me le demande encore.

Dans cette course aux trésors, Hélios était certainement mieux placé que Sonia, parlant l'anglais, marié à une américaine et faisant de fréquents séjours aux États-Unis. Sans exagérer, on peut affirmer, sans risquer d'induire quiconque en erreur, qu'il a fait infiniment plus pour l'avènement de l'art abstrait là-bas que tous ses prédécesseurs réunis, et c'est cela que les « vieux » ne lui pardonnaient pas, à commencer par Sonia.

Pour en revenir à Gallatin, quelle ne fût pas ma surprise, en recevant le premier catalogue de son Musée, d'y trouver exactement la même explication du phénomène abstrait que j'avais esquissé auparavant sous le titre: *Thèse-Antithèse-Synthèse* dans ma préface au catalogue d'une très importante exposition qui s'est tenue du 24 Février au 31 Mars 1935 au Musée de Lucerne, représentant néanmoins la toute première tentative mondiale, d'y voir un peu plus clair. Non pas que les manifestations abstraites, apparemment semblables n'eurent pas lieu, ou que je les sous-estimais, les considérant comme dépassées, sinon périmées, mais parce que c'étaient quand même des actions parcellaires, partisans, antagonistes dans la plupart des cas, les Orphistes se bagarrant avec les Constructivistes, les Constructivistes avec les néo-plasticiens, et j'en passe, s'entredéchirant à belles dents pour des bagatelles, tandis que moi, je les analysais globalement, dans leur ensemble, en tant que produit bien déterminé par la dialectique de l'Histoire.

Seulement voilà... Qui connaît ce catalogue ? Qui en a entendu parler au moins ? Les faiseurs de manuels qui se sont rués sur l'Abstraction, dès que l'American Way of Life, connu davantage par son corollaire d'exportation sous le nom de Société de Consommation commençait à poindre à l'horizon, avec la tonifiante chlorophylle des dollars à la clef, afin de ne pas manquer le dernier train en marche, l'ignorent. Aucun, je dis bien aucun historien d'art, fantaisiste ou sérieux ne la mentionne. Pour la plupart, l'aventure de l'art abstrait commençait à partir du moment où il avait déjà le vent en poupe, bref au prorata de ses ventes, devenant tout d'un coup intéressant pour ne pas dire rentable.

Au demeurant, je les ai là, devant moi, tous les deux, celui de New York dédicacé par Hélion et orné d'une belle aquarelle pleine page. Chacun peut vérifier mes dires. Les dates ne mentent pas. Pas plus que les textes imprimés.

Sonia feignait de ne pas les connaître. De même qu'elle a préféré oublier l'existence de la toute première exposition parisienne de la peinture abstraite, organisée en 1932 par l'Abstraction-Création dans un drôle de local de l'Avenue Wagram, à vingt pas du célèbre Ceramic-Hôtel, au fond d'une cour, mi-atelier, mi-hangar, surmonté d'une verrière poussiéreuse sous laquelle elle a exposé toutefois en y participant aux côtés de Robert.

De loin, on pouvait confondre leurs envois. Erreur excusable de la part de ceux qui ne les connaissaient que superficiellement. Du pareil au même, disaient les mauvaises langues. De près, le différence s'imposait d'emblée, les toiles de Sonia n'étaient que des pâles reflets des trouvailles jadis géniales de Robert. N'est-il pas vrai que dans chacune de ses bibliographies qu'elle distribuait volontiers à la presse, de même que dans aucun ouvrage sur la peinture abstraite ou dans de nombreux livres parus sur elle en particulier, il n'est jamais question ni de cette exposition, ni de ce mouvement décisif pourtant pour la réunification de la gent abstraite ne fût-ce que du fait d'avoir réussi à recenser tous ces ressortissants dans le monde entier. Une remarquable prouesse de prestidigitation. Ni vu, ni connu.

Sous quels effets de cette même amnésie, qui se révèle de plus en plus contrôlée, au fur et à mesure que la vérité se décante, oublie-t-elle avoir aussi écrit à cette occasion-là, comme tous les autres participants, quelques pensées sentencieuses en ce qui la concerne et, ce dans les premiers annuaires que cette association publiait pendant cinq ans ? Dans le second, plus de trace de Sonia, Robert seul y figure. Est-ce à cause des mauvais souvenirs ? Par une espèce de rancœur, peut-être ? Car, pas un tableau, pas une sculpture parmi les œuvres exposées n'a été vendue en effet ; pas une ligne n'a été publiée sur cette exposition démenagée hâtivement quelques jours avant la fin, afin d'éviter de payer la location du dit local. Comme on comprend qu'il ne se trouvait guère d'exégètes amateurs pour s'en occuper. Même Michel Seuphor, flamand d'Anvers, converti à l'abstraction par Mondrian d'autant plus facilement qu'ils parlaient le néerlandais tous les deux, venait de quitter Paris pour de nombreuses années, après l'échec cuisant de son « Cercle et Carré » (1930), entreprise moins sérieuse que l'Abstraction-Création, plus confuse surtout, puisque de nombreux figuratifs en faisaient partie, Ozenfant, F. Léger et J. Torrès-Garcia, notamment. Il ne devait réintégrer Paris, par la grâce de Sonia qu'en 1948, fin prêt de reprendre en main la destinée de l'abstraction totalement à l'abandon, n'ayant écrit jusque là que des poèmes, des romans, des articles bien

pensants pour la presse catholique, et pas un traître mot ni sur l'abstraction, ni sur son ami Mondrian. Alors cherchez... Cherchez bien et trouvez-moi ne serait-ce qu'un seul nom à défendre les abstraits dans ces années cruciales d'entre les deux guerres, votre serviteur mis à part !

Une question se pose, évidemment, et elle est de taille. Pour quelle raison le choix de Sonia s'est-il porté précisément sur Seuphor, dont le passé se résumait par la fondation en 1921 d'une revue *Het Overzicht (Le Panorama)* à tendance vaguement dadaïsante, où la publication d'un ticket de Métro en tant qu'œuvre d'art passait pour une grande audace, mais qui ne dépassait tout de même pas l'aire linguistique néerlandaise. Mais tout bonnement parce qu'il lui fallait quelqu'un de neutre, de neuf, de malléable, nullement au courant de ce qui s'est passé réellement pendant son absence, pendant cette longue et laborieuse gestation de l'idée abstraite. De plus, elle s'est souvenue que l'un des numéros de sa revue parut en 1923 avec une couverture dessinée par Robert Delaunay. Là, sa prodigieuse mémoire à éclipse ne lui a pas fait défaut, cette fois.

En vérité, Sonia ne fréquentait pas le « milieu » de l'Abstraction-Création et n'assistait que rarement à leurs réunions. Elle préférait garder ses distances vis-à-vis de tous ces inconnus-là. Qui a jamais entendu parler d'un Calder, un jovial montreur de son « Cirque » en fil de fer, d'un Fontana, d'un Fernandez, d'un Magnelli, d'un Gonzalez, d'un Max Bill ? On ne mélange tout de même pas les serviettes avec les torchons, non ?

Ses préférences allaient, ou vers les artistes de renom, ses pairs, Lhote, Léger et Chagall, quoique ils n'étaient abstraits ni de loin ni de près, ou bien vers ses compatriotes tels que Poliakoff, Rossié-Baranoff et Mansouroff, ses fidèles esclaves, les nègres entièrement à sa dévotion, prêts à lui rendre incontinent toutes sortes de services, en partie en raison de la dèche noire dans laquelle ils se trouvaient tous pour le moment. Ses amours allant nettement vers les « arrivés », vers les nantis, Albert Gleizes, entre autres, peintre-penseur-écrivain, gentleman-farmer fort aisé. Même les vétérans de la classe de Kupka et de Jacques Villon, en perte de vitesse, ne l'intéressaient plus du tout. Fauchés pour fauchés, elle s'entendait mieux avec eux, parlant leur langue, la seule qu'ils connaissaient malgré les nombreuses années de leur séjour en France.

Peintre médiocre, écrivain filandreux, mais possédant des propriétés foncières dans le midi, Gleizes était arrivé toutefois à cette fortune non pas par ses divers talents, mais uniquement grâce à la dot de sa femme Juliette, une pimbêche prétentieuse, vaporeuse, vaniteuse, habillée en dépit de la mode à la façon des personnages féminins des tableaux de Vuillard. Seuphor a

séjourné pas mal de temps chez eux, en 1933 pour être précis, dans un endroit nommé Moly Sabata, à les aider dans la mesure de ses moyens à la renaissance du folklore, l'une des marottes de Gleizes qui y avait fondé, sur les brisées de Ruskin et de W. Morris, une espèce de phalanstère où les anglaises et les suédoises désœuvrées, sans oublier deux ou trois vieilles filles françaises égarées s'initiaient à la céramique, à la mosaïque, au tournage de pots et des assiettes et au tissage manuel. Seuphor, si on se rapporte à sa préface sous le signe du charme de la naïveté et des grâces de l'enfance, écrite peu d'années auparavant pour la nombreuse progéniture de Torrès-Garcia, filles et garçons exposant toutes et tous ensembles dans une galerie parisienne, devait s'y trouver tout à fait à l'aise. Notons seulement, en passant, que cette colonie estivale d'artistes, désintéressée dans le cas de Gleizes, avait déjà un précédent autrement plus mercantile à Gordes où André Lhote, après avoir acheté et retapé quelques vieilles maisons du pays, amenait ses élèves, les riches américaines pour la plupart, afin de ne pas les priver de l'enseignement de son académie et pour éviter à tout prix qu'elles ne fassent autre chose que de l'André Lhote pendant son absence...

Quand les Gleizes « montaient » à Paris, les Delaunay me traînaient quelquefois dans leur somptueux appartement Boulevard Lannes, face au bois, écouter le maître de céans expliquer doctoralement, des heures durant, le sens caché des rythmes circulaires de sa peinture, dérivée de voussures et de tympanes romans, ces ondes de l'éternité – unité surnaturelle dans le sacré ! – qu'il avait retrouvée finalement à son tour, par d'autres moyens, échappant ainsi à l'attraction du temps et de l'espace profanes. Dans les silences religieux, qui ponctuaient les paroles du « maître », on n'entendait que le bruit furtif des cuillers en vermeil. Sonia buvait du petit lait, pardon, du thé de Chine, dans des tasses diaphanes de la Compagnie des Indes.

Dépaysée ? Pas le moins du monde, bien que cet appartement se situait aux antipodes du leur. Rien que de l'ancien, du riche, du cossu, du solide. Du Louis XV doré et estampillé. Des étagères, des consoles, des cartels, des vitrines pleines à craquer de porcelaines de Saxe et de Sèvres.

Dans l'ascenseur insonore – encore une pièce de musée – assis sur une des banquettes en velours grenat, munie d'un cendrier sur pied et des glaces biseautées tout autour qui nous déposait précautionneusement à la vitesse des processions d'antan, suffisamment longue, cependant, pour parcourir tous les titres de son journal du matin. Delaunay a résumé ses impressions d'un seul mot : chiant !

Delaunay ne connaissait pas l'art roman et s'en foutait royalement. Que ce soit son Saint-Séverin ou les cathédrales de Laon, l'essence même de sa peinture, c'est toujours du gothique éclaté qu'il s'agissait.

Je n'aurais probablement pas parlé de ces visites chez Gleizes si, ces jours-ci, son dernier explicateur en date, l'ex-conservateur en chef du Musée National d'Art Moderne de Paris de son état, ce qui ne gêne rien, n'avait ressorti à propos des « Rythmes circulaires » ou « Rythmes sans fin » en reliefs polychromes de Delaunay, et la cathédrale de Chartres, et la basilique de Saint-Denis, et celle de Poitiers, et toutes ces colonnes sculptées, ornées de motifs décoratifs sur lesquelles reposent certaines statues romanes, bref tout le fatras que j'ai entendu maintes et maintes fois chez Gleizes, et qui n'a rien à faire avec l'art de Delaunay.

Seigneur ! Où est-il allé chercher tout cela, si ce n'est dans les tréfonds de son érudition personnelle ? J'avoue que j'ai dû relire par deux fois ce passage, me pincer le bras, me frotter les yeux pour savoir si je n'avais pas la berlue. Eh bien, non, ces rythmes romans étaient là comme le nez au milieu de la figure. Or, s'il est une période dans l'œuvre de Delaunay dont on connaît son origine exacte, c'est bien celle-là.

Ici, il faudrait que j'ouvre une parenthèse.

Après avoir publié une plaquette portant le titre *Six Essais* à l'occasion d'une exposition collective de Arp, Calder, Héliou, Miro, Pevsner et Seligmann, qui s'est tenue en 1933 à la galerie Pierre (que quelques analphabètes de la critique abstraite, les rares dans le vent on ne sait pas comment, situe tantôt en 1934, tantôt en 1936), et comme ces essais ont eu un certain succès, d'autres peintres et non des moindres, Kandinsky par exemple, m'ont demandé d'écrire sur eux, me suggérant ainsi de porter leur nombre à vingt et de les éditer sous la forme d'un livre cette fois, à paraître prochainement. Pourquoi pas ? Je n'avais que l'embarras du choix.

Mais comment ? Aucun éditeur qui se respecte n'aurait jamais engagé des sommes nécessaires pour une entreprise de cette sorte, vouée à l'avance à un échec commercial. Déjà ladite plaquette, réalisée d'après une maquette de Arp, était imprimée aux frais des participants. C'est une des raisons pour laquelle au lieu de porter, normalement, la mention Galerie Pierre, elle se présentait comme éditée par Jacques Povolozky, simple prête-nom, au demeurant libraire, au 13 de la rue Bonaparte. Cela paraissait arranger aussi Pierre Loeb, propriétaire de la galerie, lequel, s'il voulait bien essayer d'exposer les abstraits, ne s'occupant précédemment que des surréalistes, ne tenait pas tant que ça à ce qu'elle laisse des traces au cas d'un fiasco par trop retentissant. Prudent, prudent. Povolozky, de son côté, ne

demandait pas mieux que de se compromettre, n'ayant rien à perdre et tout à gagner, ne serait-ce qu'en publicité, lui qui avait fermé depuis longtemps sa propre galerie de premier étage où traînaient des Moholy Naguy et des Vordemberghe-Gildewart invendus et vivotait bon an mal an grâce à sa librairie - cabinet de lecture au rez-de-chaussée. Sans hésiter, il fait imprimer donc, au dos de la plaquette, l'annonce de mes *20 Essais*, devenus *Peintures* que je me suis mis à écrire d'arrache-pied.

Le moyen de financement a été trouvé par Luis Fernandez, un espagnol assez beau, gominé, huileux olivâtre, au regard de velours, fumant éternellement une lourde bouffarde de merisier et très imbu de sa personne. Mou et commençant à s'empâter, déjà gras avant d'être gros. Il se vantait de ses relations occultes, de son amitié avec Sabartès, donc de Picasso, bien qu'il ne peignait pour le moment que de singuliers tableaux, si on pouvait appeler ça des tableaux, dans le genre de : *La main de David et de Michel-Ange*, reproduit dans un annuaire de l'Abstraction-Création, et se faisait entretenir par sa première femme, modeste modiste qui confectionnait des chapeaux à longueur de journées. Les « bibis » séparaient encore socialement les dames de celles qui sortaient « en cheveux ». Quant au tableau en question, il se présentait plutôt comme une espèce de calque ou d'épure industrielle où, en fait de mains, on n'y voyait que quelques lignes fines et abstraites, comme tracées au tire-ligne, à l'encre de Chine, sur un fond uniformément blanc, lisse, soigneusement poncé.

Son idée était d'une simplicité enfantine. Chacun des peintres faisant partie de mon livre devait fournir d'abord une gravure originale, burin, eau-forte, lino, qu'importe, tirée à quarante exemplaires dûment signés et numérotés, avec lesquels on ferait un album de grand luxe et ne comportant qu'une introduction écrite par moi, et dont la vente devait couvrir non seulement les frais d'impression, mais aussi les frais de l'édition ordinaire, illustrée chichement d'une seule reproduction par tête de pipe. Bientôt, ces vingt essais annoncés devinrent vingt-quatre, du moins tel était le nombre des artistes qui figurèrent finalement dans cet album, et pour cause: ce nombre de quarante exemplaires prévu initialement, vingt pour les artistes et seize seulement pour la vente, les quatre autres revenant à l'auteur et aux collaborateurs ne suffisaient pas à couvrir le devis établi par Povolozky. Pour s'en tirer, il fallait en vendre encore au moins six exemplaires supplémentaires et c'est uniquement à cause de ces exemplaires-là que l'album auquel on a ajouté quatre peintres « influents » fût tiré à cinquante exemplaires et non à quarante. Heureuse époque quand même où le prix de revient d'une édition aussi prestigieuse pouvait s'équilibrer avec si peu de chose!

A mon grand étonnement, tous les artistes pressentis ont accepté cette proposition à commencer par Picasso. Les trois manquants étaient : Mondrian qui ne voyait, mais vraiment pas comment, il pouvait concevoir une gravure en l'absence de la couleur, Tanguy par flemme et Marcel Duchamp, impossible à toucher, résidant à ce moment là dieu sait où aux Etats-Unis.

Povolozky a fait imprimer aussitôt un bulletin de souscription, toujours d'après une maquette de Arp, une sorte de damier très original, composé de portraits d'artistes, et Fernandez a accepté de s'occuper de tout, de l'impression du texte (chez Fequet et Baudier), de la reliure, (tout aussi révolutionnaire, suggérée encore par Arp, consistant en un papier d'emballage goudronné noir, agrémenté de ficelles apparentes pour plus de solidité, exécutée par un des amis, artisan en chambre) et des finances. Il devait encaisser les chèques et payer les factures. Il ne restait donc plus qu'à attendre la ruée des amateurs, ravis d'avoir un ouvrage de cette envergure, et, tout compte fait, pour pas bien cher. Autant que je m'en souviene, son prix ne devait pas dépasser cinq cents francs.

Certes, tout le monde a accepté d'y participer, mais non sans rechigner, sans grincements de dents. Les abstraits ne voulaient pas des surréalistes, les surréalistes connus se sentaient vexés de voisiner avec Vulliamy et Séligmann, et presque tous déploraient la présence de de Chirico et de Zadkine, etc. Ah, les rivalités, les jalousies, les divergences doctrinales et les inimitiés personnelles. Au fond, c'était presque un miracle que cet album ait pu se faire dans ces conditions. Il serait impensable à l'heure qu'il est.

Il y eût cependant encore un grand absent, celui que je regrettais le plus: Delaunay. Je ne m'y attendais d'ailleurs pas. N'était-il pas parmi les premiers à l'avoir accepté? Il m'a même parlé plusieurs fois de la litho qu'il comptait faire, sans doute dans le genre de celles qui illustrent « Allo, Paris » de Joseph Delteil. Mais voilà qu'à la dernière minute, au moment où on n'attendait plus que cette lithographie, il m'a demandé, un peu gêné, il est vrai, d'y inclure aussi Sonia. Une tuile, et quelle tuile! Aussi, que pouvais-je répondre, sur le champ, sinon d'en faire part aux autres ?

Leur réaction fût naturellement telle que je la pressentais. Quel tollé ! Le refus catégorique. Quasi général. Non, non et non. Si Sonia y participait, une grande partie des peintres se retirait, purement et simplement. Les plus acharnés, on s'en doute, furent ses collègues de l'Abstraction-Création. Or, amputé de la sorte, l'album devenait pratiquement mort-né. Il fallait l'abandonner. Delaunay de son côté, piqué au jeu, n'en démordait pas non plus. C'était à prendre ou à laisser. Pas de Sonia, pas de Robert. Non pas seulement pour défendre Sonia

outragée, mais pour relever le défi. Son langage verdissait d'heure en heure. Je les emmerde, cette bande de cons ! Ne vous frappez pas pour ça, mon petit Jakovsky, allez-y, ne laissez pas échapper une telle occasion de vous faire connaître. Elle ne reviendra pas de sitôt. Il n'y aura rien de changé entre nous, vous n'y êtes pour rien, je le sais. Il l'a prouvé du reste. Notre amitié restait comme par le passé. Nulle ombre ne l'avait ternie, nul ressentiment, nul regret n'avait entaché son attitude envers moi. Un jour, lorsque Sonia a commencé à me plaindre d'être embarqué dans cette galère, il l'a rabrouée totalement, comme à l'accoutumée : La ferme ! Tu n'as rien à dire là-dessus ! Pas toi...

Nonobstant, l'album traînait. Commencé tout au début de 1934, il n'a vu le jour qu'en 1936, contrairement à «l'achevé d'imprimer» qui est de 1935. D'après Fernandez, les amateurs éclairés ne se pressaient pas. Impossible de savoir leur nombre exact. Ni les noms de ceux qui ont souscrit. Pour se donner de l'importance, Fernandez devenait plus évasif que jamais. A l'entendre, les difficultés étaient si énormes que sans ses relations, sans son effort continu, l'entreprise était vouée à l'échec. Je pense plutôt qu'il ne s'en occupait que mollement, à ses moments perdus, selon son habitude.

Un autre désagrément inattendu, c'est que l'album enfin prêt, il ne restait pour ainsi dire plus d'argent dans sa caisse pour l'autre livre que Povolozky comptait mettre sous presse. Furieux d'avoir été mené en bateau, il s'est retiré en claquant les portes, en refusant catégoriquement que l'on mette son nom en tant qu'éditeur sur cet album, et c'est un autre prête nom, puisé dans les relations de Fernandez qui y figure.

Le plus grave, c'est que Povolozky n'arrivait plus à retrouver le manuscrit de mes *24 Essais*. On a eu beau le chercher partout, vider les tiroirs, remuer des masses de paperasses, il demeurait introuvable. L'avait-il réellement égaré, l'avait-il détruit par vengeance, je n'arrive pas à me décider. Il a emporté son secret dans sa tombe, quelque part aux Etats-Unis où il s'est réfugié avec sa femme, amie de Lipchitz, juste avant la débâcle.

Certains des peintres qui attendaient impatiemment la sortie de ces textes ont assez mal pris la chose. On parlait d'une machination, d'une escroquerie déguisée, afin de leur soutirer leurs précieuses gravures. Ils m'ont un peu battu froid, mais enfin...

Sonia jubilait : c'est bien fait ! Ça vous apprendra à faire confiance à cette mafia d'arrivistes, ceci bien entendu, quand Robert n'était pas là. Ceci est l'histoire véridique d'un livre-fantôme qui figure quelquefois dans les bibliographies et que les étudiants et les libraires ignorants me demandent encore de temps à autre à cors et à cris.

Toujours est-il que, malgré les atermoiements, les retards, la rogne et la grogne, mésaventures presque normales dans ce genre de choses, je me suis trouvé, à l'âge de 25 ans, l'auteur du plus beau, du plus cher et du plus recherché, puisque pratiquement introuvable, des livres de luxe parus entre-les-deux-guerres. Un chercheur allemand, le responsable du catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Kandinsky, n'a pu recenser que cinq exemplaires connus, se trouvant dans les bibliothèques publiques de New York, de Washington, de Philadelphie, etc. Récemment, dans une vente aux enchères à Berne, il a atteint la somme de sept millions d'anciens francs !

Somme dérisoire, prétendent les marchands de gravures spécialisées, ceux qui voient passer ces très belles planches séparées, Picasso, Miro, Max Ernst, Giacometti, Léger et j'en passe. Et à quels prix ! Ce qui prouve que beaucoup d'exemplaires ont cessé d'exister, débitées ainsi à la pièce.

Ici, je referme ma parenthèse, parce que c'est grâce à la parution de ce livre, racontée peut-être un peu trop en détail, que j'ai découvert par le plus grand des hasards l'origine des rythmes circulaires de Delaunay.

Je m'explique. Au moment des règlements de comptes, Fernandez, au lieu de me donner mes deux exemplaires d'auteur prévus dans nos conventions et de me payer mes droits, ne m'en a donné qu'un seul, tout en augmentant légèrement la somme due, en y ajoutant mes autres droits sur les articles publiés par son entremise, quelques deux ans plus tôt, à Barcelone, dans un très joli numéro spécial *D'aci i d'alla*, sous la couverture de Miró et orné d'un pochoir original de Miró également. A combien se montaient ces droits, à combien estimait-il la perte de mon second exemplaire, je n'en savais fichtrement rien, mais les quatre billets de cinq cents francs qu'il me tendait, toujours aussi grand seigneur, avaient de quoi m'éblouir. Deux mille francs ! Un pactole, une véritable fortune...

C'était l'été. Le commencement de la canicule. Paris se dépeuplait. Tous mes amis étaient déjà partis en vacances, et la chaleur de mon grenier devenait intenable. Pourquoi ne m'offrirais-je pas, moi aussi, un mois de vacances, mes premières depuis tant d'années ? Et pourquoi n'irais-je pas en Bretagne, à laquelle je rêvais dès mon plus jeune âge ? Je n'avais qu'à me procurer un vélo d'occasion. Pour le reste, je me débrouillerai sur place, bien que les hôtels étaient hors de prix, tandis que les auberges de jeunesse, implantées partout en Allemagne, étaient encore inconnues en France. Mais où aller ? La Bretagne est grande, variée, la terre, les landes, les ajoncs, la mer...

Si c'était un appel du sang dans mes veines, il ne m'était toutefois d'aucun secours à la direction à prendre, car j'ignorais de quel patelin fût originaire mon aïeule, que mon aïeul, colonel des lanciers polonais, sous le commandement de Poniatovski, épousât après la chute de l'Empereur.

Le hasard, l'heureux hasard l'a décidé pour moi par le truchement d'un peintrailon rencontré à Montparnasse, dont le beau-frère, aimant les arts possédait une villa à Damgan, et ce serait le diable si ce beau-frère n'arriverait pas à me loger sur sa recommandation.

En débarquant dans cette petite station balnéaire morbihannaise, le beau-frère n'avait rien pour moi, bien sûr, mais il connaissait un pauvre fermier des environs qui, lui, pourrait peut-être me loger. Effectivement, il pouvait me céder la chambre de son fils aîné parti au régiment. Un lit, une chaise et une table en bois blanc. Sur la table, un broc et une cuvette ébréchée. Pour les commodités, il y avait le commencement d'un champ, derrière les étables, où l'on entendait glisser furtivement les vipères. De plus, la femme du fermier s'engageait à me fournir tous les soirs un grand bol de soupe au lard, et, ce, pour arrondir le prix de la location franchement dérisoire. Avec ça, je pouvais tenir longtemps...

C'était l'été. Le bel été breton, limpide et lumineux, où les murs chaulés touchés d'un soupçon de bleu, paraissent plus blancs que partout ailleurs, me faisant murmurer un vers oublié de Francis Jammes: *et la lumière bleue de sa gorge blanche*. La gorge de mon arrière grand-mère, contemporaine de Clara d'Ellebeuse de Jammes, ou peu s'en faut, devait lui ressembler pour sûr, bien que je ne connaissais d'elle qu'un pastel très habillé.

Je m'y sentais en pays connu. Bientôt la nage et les huîtres sauvages que j'ai découvertes au large, sur un rocher recouvert seulement d'un demi mètre d'eau suivant les marées, ne me suffisaient plus. J'étais pris d'une bougeotte terrible. J'abattais des kilomètres et des kilomètres. Tantôt j'atterrissais à Quiberon d'où j'ai aperçu pour la première fois, au loin, Belle-Île, sans me douter que j'y allais passer tous mes autres étés d'après-guerre, tantôt je faisais le tour du Golfe, et partout, partout, les dolmens et les menhirs poussaient librement au milieu des champs, surgissaient au bord des routes, un tantinet semblables à ces amoncellements de pierres de Magnelli qu'il pratiquait alors.

Je rayonnais, au double sens de ce verbe. Des monts et merveilles étaient à ma portée.

C'était l'été sanglant de la guerre d'Espagne. Privé de nouvelles, dépourvu de journaux, elle m'a été rappelée pourtant, incidemment, près de Kervoyal, par deux noiraudes, complètement nues, abondamment velues, qui criaient debout sur un promontoire, le bras tendu : Ariba

Franco ! Ariba Espana ! Quelle hideuse façon de mêler la politique et le naturisme... Elles venaient sûrement d'une gentilhommière toute proche, perdue dans les arbres centenaires bruissant encore de souvenirs de la Chouannerie, et je n'ai appris que beaucoup plus tard que Apollinaire, un an avant de mourir, passa ses dernières vacances à Kervoyal.

Ainsi, il m'est arrivé assez souvent de marcher sur ses traces, que ce soit à Prague, où j'ai reconnu ses traits dans les veines des agates enserrant l'anneau auquel était attaché Saint Venceslas pendant son martyre, ou dans les « fagnes » belges, à bord d'Amblève, volée de ses elfes et de ses perles, près de Stavelot et à Rome tout particulièrement, quand j'ai découvert, mais alors vraiment par hasard l'explication de son baptême dans l'église San Vito (Saint-Vit – aucun rapport avec le chien de Delaunay !) que tous ses biographes cherchaient en vain. Pourquoi, en effet, sa foldingue de mère avait-elle traversé le Tibre et plus de la moitié de la Cité Eternelle, venant de Trantevere – adresse qui figure sur l'état-civil da naissance, pour échouer précisément là, et pas dans quelque autre de ses 365 églises ? Plus belles et plus proches de son domicile ? Simple comme bonjour. Il suffisait, comme je le fis, de traverser la rue pour se trouver devant une autre église presque en face, très quelconque, mais russe celle-ci, sur la façade de laquelle une plaque de marbre ancienne indiquait qu'elle n'était ouverte que deux jours par semaine ! Se cassant le nez, elle n'a rien trouvé de mieux que de retraverser la rue et de faire baptiser son bâtard à la sauvette. Je l'ai raconté dans un numéro spécial remarquable sur Apollinaire, édité par la revue Beauté et Savoir, en 1964, La Louvière (Belgique). Ses biographes officiels, les universitaires de carrière n'y ont pas pensé, d'ailleurs. Comment auraient-ils pu y penser puisqu'ils ne se promènent pas ? Sinon, ils auraient pu remarquer un autres indice de cet atavisme certainement inconscient, d'autant que la chambre louée par Apollinaire, rue Cota à Nice, pour abriter ses amours avec Lou, se trouvait à une encablée de l'église russe... Coïncidence ? Hasard ou nécessité dont nous ignorons les lois ce qui fait que tout se tient dans la vie et que les choses se font comme elles doivent se faire ?

Dans le golfe, un pêcheur désœuvré m'a proposé de m'emmener dans sa barque dans l'île de Gavrinis, bien plus intéressante selon lui que le gigantesque menhir cassé de Locmariaquer, et le dolmen des Marchands où je comptais me rendre. Alors en route pour Gavrinis... Ce fût incontestablement l'un des plus grands évènements de ma vie.

A peine franchi le seuil, les signes gravés sur les parois obscures et humides de ce dolmen, enfoui sous un tumulus m'ont sauté à la figure, saisi à la gorge, provoquant instantanément une cascade de réactions tumultueuses, se propageant à la vitesse de la lumière. Pas

possible... C'étaient des Delaunay ! Oui, les rythmes circulaires de Delaunay, les mêmes cercles concentriques, les mêmes brisures syncopées, déportées à gauche ou à droite au gré de je ne sais quels glissements sismiques, les rivages des anciennes cartes géographiques et la jungle enchevêtrée des empreintes digitales.

Comment les analyser, comment les définir, ces réactions ? Eblouissement et effondrement. Ivresse fulgurante de la révélation d'une vérité nouvelle et amertume de la chute des anciennes idoles. Un profond déchirement... Un doute affreux qui s'installe et commence à vous ronger. Delaunay connaissait-il ces signes ? Les a-t-il imités dans ce cas, ou bien était-ce, chez lui, la manifestation d'une incroyable résurgence de ces fameux archétypes découverts par Jung, que nous portons à peu près tous, à notre insu, dans les tréfonds de notre mémoire ancestrale, inscrits et programmés dans nos gènes à l'aube de l'humanité ? Miró nous a habitués depuis longtemps à ces surprenantes réincarnations pariétales. Mais les signes de Miró, aussi parlants et aussi signifiants à sa manière, rappelaient seulement les signes tracés par ses ancêtres préhistoriques, sans qu'il y eût le moindre emprunt et ressemblance, étant de la même essence, alors qu'en comparant mentalement ce que je voyais là avec mes souvenirs très nets des reliefs monochromes ou polychromes de Delaunay, je devais conclure à une similitude par trop flagrante. De toute façon, les coïncidences étaient exclues. Similitude, soit, mais pas identité. En défaveur de Delaunay, hélas. De deux choses l'une, ou il s'en est inspiré sciemment, ou bien ces archétypes, au bout des millénaires sont arrivés si affaiblis, dévitalisés, privés de leur charge magnétique initiale, que Delaunay les exhumant ne faisait rien d'autre que ce que font certaines peuplades, restées encore à l'âge de pierre, en érigeant machinalement, par inertie, les menhirs, ayant oublié leur raison d'être. Au fur et à mesure que j'interrogeais les signes gravés, je me persuadais que ce qui m'a paru abstrait au premier coup d'œil ne l'était pas. Nullement. Leur géométrie était trompeuse. Un sens caché s'en irradiait, porteur d'un message que je ne comprenais pas. J'y sentais néanmoins une présence de vie, celle-là même qui différencie justement les œuvres d'art dignes de ce nom de la matière inanimée. Du reste, toute œuvre d'art se situe au-dessous ou au-dessus de la réalité. A cette échelle, sous cet angle là, ils sont incontestablement au-dessus, et les rythmes sans fin de Delaunay au-dessous. Peu à peu, je voyais les premiers, pourtant incolores, s'illuminer, tandis que les seconds, le bref, l'éphémère plaisir de l'œil épuisé, pâlissaient. Au même titre que les colonnes sans fin de Brancusi, plastiquement parfaites, ne supportent pas le voisinage des masses informes des menhirs, ces sphinx d'une civilisation disparue, habités eux aussi par

quelque présence. Delaunay n'en a pris que le côté factice, artificiel, ornemental, périssable. Sonia l'imitant, imite l'imitateur.

A cette heure là, j'aurais donné tout l'or du monde pour être le Champollion de ces signes, afin de découvrir une autre pierre de Rosette, capable de les décrypter ! Pendant cette heure ou plus, passée tel un éclair, j'ai dû vieillir de plusieurs années... J'étais en train de virer ma cuti!

Mon pêcheur s'impatientait. Vous devez aller de ce pas voir Monsieur Le Rouzic, Zacharie qu'on l'appelle, il en connaît un bout sur ces diableries-là. Nous, on s'en méfie. S'il n'y avait pas votre pièce à la clef, je n'irais pas m'y promener de gaîté de cœur. Les vœux disent que ce sont les Korrigans... Il paraît qu'ils les ont vus par les nuits sans lune... Allez à Carnac voir son Musée.

Le lendemain, je frappais à sa porte. Fermée. Qu'est ce qu'il y a ? entendis- je d'une voix bourrue, venant d'un potager attendant. Je m'imaginais un conservateur en jaquette, et c'est un drôle de vieux bonhomme habillé d'une houppelande délavée qui m'a ouvert la porte. Ça sentait la poussière, le renfermé. Vous savez, ce n'est pas tous les jours que j'ai des visites. Les touristes, il ne faut pas leur en vouloir, ils viennent pour la bouffe, les yachts, le soleil. Que voulez-vous qu'ils fassent avec mes cailloux?

Nous commençons par quoi ? Mais avant que je puisse ouvrir la bouche, il débitait déjà son laïus, mis au point, préparé à l'avance et appris par cœur, à la manière de n'importe quel gardien. Les alignements de Carnac ? Des cierges... Des cierges, monsieur, que les pèlerins venaient déposer en ce lieu saint, La Mecque ou quelque chose comme ça. Suivant leurs moyens: les riches, les grandes pierres et les pauvres, pas plus grandes que ça (le geste de la main). Qui étaient-ils ? Des émigrants. Des pauvres bougres venus d'Egypte, de Mésopotamie, de Tyr, pour repeupler le Nouveau Monde, les repris de justice, probable, pareils à ceux qui ont débarqué à New York, cette autre terre promise. Chacun la sienne. La preuve, c'est qu'on a trouvé dans les tombes d'ici les pierres précieuses de l'autre côté de la Méditerranée, inconnues en Europe. Les dolmens ? Les maisons des Korrigans, parbleu ! Tout le monde sait ça, pas vous ? ajouta-t-il avec un clin d'œil malicieux, intelligent sûrement, détonnant un peu dans cette longue, rude et hâlée figure paysanne, aussi bien d'un curé de campagne que d'un rebouteux. Il se fichait de moi, ma parole !

Ce n'est que lorsque je l'ai amené presque d force devant un moulage de Gavrinis qu'il a brusquement changé de ton. Vous êtes quoi ? Artiste ? Etudiant ? Fallait le dire. Je ne peux

pas deviner. Les rares zigottos qui m'arrivent quand ils n'ont rien d'autre à faire, faut bien que je m'amuse un brin, hein ? Je leur sers du cinéma, je leur passe des films d'épouvante, des revenants et des feux follets tant et plus. Et c'est alors qu'il me parle de la science astronomique avancée, de la connaissance de dates principales des années agraires que possédait à merveille cette race mystérieuse, supplantée par les Celtes. Des groupes de menhirs qui indiquent les points cardinaux, les dolmens précisant les levers et les couchers de soleil, les solstices et les équinoxes.

Je suis breton, donc Celte, je suis fier de l'être, or je dois avouer que ce ne sont pas eux qui ont inventé tout cela. Ce sont ceux d'avant dont on ne connaît même pas le nom. Les Atlantes ? Hé, pourquoi pas ? Ne le répétez surtout à personne. Les messieurs de l'Institut n'y croient pas, ça ne fait pas sérieux. Quant à vos bidules de Gavrinis, bernique ! Nous avons tous, chacun sa petite idée là-dessus, mais ça ne colle pas toujours... Jamais, à vrai dire. Pas encore.

Attendez, je vais vous montrer quelque chose. Le voilà, un bouquin épatant – Pardonnez-moi ma vanité – *Corpus des signes gravés des monuments mégalithiques du Morbihan*, par Marthe et Saint Just Picard et Zacharie Le Rouzic (serviteur) édité par Berger-Levrault en 1927. Tout y est. Du moins tout ce qu'on a pu recenser tant bien que mal. Un peu chérot, peut-être, je n'en vends pas des tas. Cinq ou six en dix ans. Tenez, deux peintres de Paris m'en ont acheté un il y a quelques années. Très grands tous les deux, accompagnés d'un drôle de citoyen à monocle tout petit à l'accent étranger. L'un d'eux, le rougeaud, le marrant, est revenu d'ailleurs plusieurs fois prendre des croquis. Vous connaissez ?

Il vous tente ? Emportez-le. Vous me le paierez de Paris, si vous avez de l'argent, et tant pis si vous n'en avez pas, je n'en ferai pas une maladie. Il faut bien encourager ceux qui s'y intéressent. Les pauvres fous, jeunes et vieux comme vous et moi. Je le ferai payer par un de ces cornichons qui avalent mes salades. C'est pour ça qu'on m'a donné la Légion d'Honneur. Allez, adjugé, et surtout pas de merci...

De retour à Paris, j'ai appris par Arp que lui, Delaunay et Tristan Tzara, flanqués de leurs épouses respectives, ont passé leurs vacances ensemble, en 1929, à Carnac. Les premiers reliefs monochromes, autrement dits les premiers rythmes circulaires sens fin, expliqués en long et en large par l'influence des églises romanes par un docte conservateur en chef, datent bel et bien de 1930. Dans une lettre, sans doute de 1929, envoyée à son ami Halpert de New York, Delaunay lui dit : Fais venir le livre que nous avons acheté, où il y a une bonne

documentation, suivi du titre exact de celui que m'a offert Le Rouzic. Inutile de transcrire une seconde fois. Voici donc comme on écrit l'Histoire des Arts et Lettres !

Les hésitations n'étaient plus permises. J'ai dû me rendre à l'évidence, avec un de ces crève-cœur, que Delaunay était fini. Il ne travaillait plus. Depuis le jour où je l'ai connu, je n'ai plus vu chez lui aucun nouveau tableau. Il se survivait non sans peine. Son impromptu de Carnac était son chant du cygne. Les grandes décorations murales pour l'Exposition Internationale de 1937, exécutées d'après ses maquettes dans un hangar de la Porte de Champerret par une équipe de copains composée de Crotti, mari de la sœur de Villon et de Marcel Duchamp, de Villon lui-même, Survage, Bissière, le tout jeune Manessier et Bazaine bien entendu et les « russes » de Sonia, étaient que l'on veuille ou non, ses propres pastiches. Pas la plus petite innovation.

Moi artiste, moi manuel, je fais la révolution dans les murs, pérorait-il devant ces jeunes. Il prônait désormais l'anonymat, le compagnonnage, le retour au Moyen- Age, car le nôtre c'en était un, un nouvel âge industriel, d'où ses recherches de nouveaux matériaux, le rhodoïd, les matières synthétiques, les agglomérés – la chair de ses reliefs – au détriment de la peinture traditionnelle. La fréquentation des industriels, notamment de quelqu'un de chez Rhône-Poulenc, lui donnait de nombreuses idées, géniales, qui sait, malheureusement non matérialisées. Il parlait de grands changements de la société qui se préparaient. La mise au pas de la gauche... La Synarchie ? L'important, ce n'est pas d'avoir beaucoup d'argent, mais la possibilité d'en gagner.

Pour vivre, il continuait à tirer des plans sur la comète, échafaudant des « affaires » mirifiques. La meilleure, la plus chère à son cœur, une colonie d'artistes, ses compagnons, ses disciples, réunis tous ensemble autour de sa maison à Gambay, pays de Landru, achetée avec ce qu'il avait gagné à l'Exposition Universelle, restait cependant, comme tant d'autres de ses projets, en état de rêve permanent. Le Corbusier devait y construire un musée. La leçon et l'expérience de Gleizes et d'André Lhote n'ont servi à rien à Delaunay. Il lui manquait congénitalement leur ténacité, leur sens pratique et évidemment leurs moyens. Ses dettes ont dû engloutir la plus grande partie de ce qui lui restait après l'achat de la maison. Ses emballements étaient essentiellement verbaux, se transformant vite en feu de paille. Ses gueulements, moins sonores. Ils duraient aussi moins. Son dynamisme, sa force bondissante, s'amenuisaient insensiblement sans qu'on puisse s'en rendre compte dès le début, le rendant de plus en plus désabusé, indifférent, en quelque sorte absent. Il changeait même

physiquement : il maigrissait imperceptiblement et son légendaire teint de brique rose virait au vert ou gris suivant la lumière. Était-ce un banal ulcère ou le début d'un cancer ?

Pouvais-je le savoir ? Non, les jeunes ne font pas attention à la maladie. Les misères physiques ne les concernent pas, leur répugnent, ils n'y pensent pas. Comme je ne le voyais prendre aucun médicament, pas la moindre pilule avec un verre d'eau avant ou après les repas, l'idée qu'il pouvait être déjà menacé ne m'effleurait même pas. Je remarquais seulement ses fréquentes allées et venues aux cabinets, surtout après avoir allumé une nouvelle pipe qu'il ne quittait guère. Le « gros cul » ne devait pas l'arranger. Sonia, apparemment, ne s'en inquiétait pas, autant que je m'en souviens. Pas une seule fois je ne l'ai entendu dire : ne fais pas ceci, tu devrais faire attention à ça, les mises en garde de toute femme soucieuse des êtres qui lui sont chers. J'espère pour lui que cette course contre la montre, engagée Dieu sait quand, ne le tourmentait pas outre mesure, anesthésié par la déperdition de ses forces vitales, facilitant le passage vers le saut final.

Ainsi, les retombées fâcheuses de sa collaboration avec les exécutants sans doute mal rémunérés de ses compositions murales, faciles à prévoir dès que Sonia était mêlée à une entreprise commune quelconque l'ont laissé passif, très résigné. Il s'est brouillé avec les Surville, les plus fidèles commensaux, pourtant, de leurs réunions hebdomadaires à la Closerie des Lilas, avec Félix Aublet, l'architecte, grâce à qui il avait obtenu cette commande et que Sonia, après la guerre, après la mort de Delaunay, accusa, sans le nommer, d'avoir volé quelques tableaux qu'il lui avait sûrement donnés en récompense, généreux comme il l'était.

Une autre « combine », c'était l'achat de la totalité de l'atelier de Gondouin, cubiste mineur, disparu dans un oubli complet, n'ayant pas réussi à se faire un nom, mais que Sonia et lui allaient revaloriser en un tournemain, sous le couvert d'un marchand aux puces de Clignancourt, plutôt minable, un dénommé Berger, un hongrois baragouinant une espèce de français incompréhensible, promu aussitôt « Grand marchand » pour la circonstance. Malin, il l'était probablement et encore; tout juste bon pour vendre de faux Corot qu'il prononçait « Tzorotte » exprès, afin de faire croire au chaland sa totale ignorance de ce qu'il lui vendait. Mais de là à persuader les amateurs que c'était lui le découvreur de Gondouin, quelle ruse enfantine ! Manœuvré, il se laissait manœuvrer docilement puisqu'il devait toucher sa part de bénéfices.

Pendant quelques mois, ce fût un grand branle-bas de combat. On a alerté Cassou. Il y est allé de son violon tzigane, près de l'oreille, des phrases enjôleuses qui vous donnent du vague à l'âme, et dont il ne reste rien, la mélodie finie. On a vendu deux tableaux de Gondouin au

Musée d'Art Moderne. On envisageait une exposition à tout casser dans une galerie renommée de la rive droite... On promettait une monographie. Puis, après des vagues et des vagues, la calme plat. Il est vrai que la guerre n'allait pas tarder. On ne parlait plus ni de Gondouin ni de Berger. La monographie honnête et consciencieuse, écrite par J. de la Frégonnière parût après la guerre quand on n'en avait plus besoin. Exit Gondouin.

Je n'étais donc pas étonné de ce que, à notre première rencontre, après plus de deux mois de mon absence passés à Damgan, Delaunay ne soufflât pas un mot de Carnac.

Damgan... Où est-ce ? Qu'avez-vous vu, qu'avez-vous fait ? C'était bien ?

Passant brusquement à un autre sujet qui le préoccupait alors. Quelque chose d'absolument formidable, une chimère du moment à mettre en train tout de suite. De mon côté, je me suis abstenu de lui dire quoi que ce soit de ce que je savais. Cette peine inutile...

Cher grand enfant attardé ! un pur naïf, dans toute l'acception du terme.

Je me suis souvenu, il n'y a pas longtemps de ce que j'appelle maintenant « l'épisode de Carnac » lorsque je prenais le Cisalpino, à destination de Milan, le dernier roman d James Hadley Chase, acheté au kiosque à journaux de la gare de Lyon. Un homme confortablement habillé, sans recherche apparente, comme savent le faire les anglais, ne cessait de le lorgner. Je le lisais, le reposais quand le paysage sans cesse changeant m'intéressait davantage que cette intrigue policière, de sorte que le portrait de l'auteur imprimé sur le dos de la couverture finit par attirer mon attention. Une tête connue... Où avais-je vu cette tête ? Celle de mon vis-à-vis ? Une implantation de cheveux identique, une moustache. Ne seriez-vous pas Monsieur Chase ? Vous vous trompez, ce n'est pas moi, prononcé précipitamment avec un fort accent anglo-saxon, et il se leva se dirigeant vers le wagon-restaurant. S'il descend à Lausanne, c'est lui, pas de doute, car il habitait cette ville. Eh oui, il est descendu à Lausanne, me faisant un signe de la main, agrémenté d'un bon sourire à la Delaunay qui voulait dire : je t'ai eu, mon vieux ! Son geste était de ceux qui font reflourir les jasmins d'antan...

Je ne me trompais pas toutefois sur le couple de Delaunay. Pour moi, il reste et restera l'un des plus grands créateurs de l'Art Moderne. Tel Rimbaud, il vécut son étincelle d'or de la lumière nature!

Guillaume Apollinaire, à cette poque des *Fenêtres* de Delaunay, à l'époque où d'aucuns, et pas parmi les plus bêtes, hésitaient entre lui et Picasso, a su comme nul autre, ni avant ni après, trouver un parfait équivalent verbal de cette lumière s'épanouissant à travers le prisme solaire :

Du rouge au vert tout le jaune se meurt

La fenêtre s'ouvre comme une orange

Le beau fruit de la lumière

Parce que : *Tous les hommes aiment avant tout la lumière, ils ont inventé le feu.* Vous vous souvenez ?

Et l'étincelle jaillie, le feu se propage, embrase la grisaille cubiste, en conférant une nouvelle coloration, plus sereine, plus heureuse à ce monde à la dérive. Douce, apaisante.

J'ai trouvé, ça tourne ! S'écria paraît-il Delaunay, ivre de sa découverte,
parodiant e pur muore de Galilée.

Qu'elle tourne, qu'elle tourne donc le plus possible cette joie de vivre, ce bonheur d' «une vie folle et gaie, éblouissante», symbole de la modernité...

Peu à peu, d'autres peintres ont allumé à cette torche leurs pinceaux. D'autres et d'autres ont transmis de leur mieux, de pays en pays, de continent en continent cette flamme. D'abord les allemands, August Macke et Franz Marc, tués tous les deux à la guerre de Quatorze. Heckel peint son *Jour Cristallin* se conformant à la collusion orphique de la forme et de la lumière ; le germano-américain Flininger singe les cathédrales de Laon de Delaunay dans ses cathédrales de Fribourg-en-Brisgau et Paul Klee avoue honnêtement sa dette envers lui.

Les américains ensuite, Morgan Russel et Stanton Mac Donald Wright, les premiers abstraits des States que l'on a l'inconscience ou le culot de présenter comme créateur de l'art abstrait! Les italiens, les russes, les portugais...

La palette de Lhote s'éclaircit, ainsi que celle de Gleizes. La Fresnaye lui doit sa *Conquête de l'air*, Léger sa *Femme en bleu*. Même Chagall... Même Villon... Ce dernier ayant troqué *Du contraste simultané des couleurs* de Chevreuil – la Bible de Delaunay – contre une de ses toiles.

Toute une jeunesse française, celle qui a eu le courage d'exposer pendant l'occupation dans les locaux de la Galerie Braun, encore rue Louis le Grand, à l'instigation de son directeur artistique George Besson, sous le vocable de l'Ecole Française, afin de répondre aux tartouillades académiques des pèlerins de Weimar alors en vigueur, sans risquer, toutefois, inutilement, n'exagérons quand même pas, à l'accomplissement des autres pèlerinages à Auschwitz et à Dachau, s'y est reconnue, semble-t-il, dans ces couleurs de Delaunay, trouvées comme il se doit dans le grand déballage du prêt-à-porter de l'Exposition de 1937, les brandissant comme autant de symboles, mais égoïstes et ingrats, apanage coutumier de la dite jeunesse, en train de minimiser déjà leur portée, le fait même de lui devoir d'être au monde !

Du rouge au vert... Les rouges de Valmy, les bleus des « Trois Glorieuses », le blanc de Vichy. Dans ces couleurs de Delaunay, revivaient en coup de flash-back, les barricades de Delacroix, les reliques effilochées de la chapelle Saint-Louis des Invalides et les enseignes des bateaux-lavoirs. Les coquelicots des champs, les cieux lavande d'Ile de France et les neiges d'antan de François Villon. Indépendamment de toute politique, parallèlement à une « certaine idée de la France », il y avait là les lumières, les couleurs archétypées de la France, celles qui font battre le cœur, ne serait-ce qu'en apercevant la première ganse rouge sur les culottes bleues avachies des douaniers, après une longue absence. Avant, bien avant Delaunay, le maître de Moulins, du centre géographique de l'hexagone, avait dressé déjà un arc-en-ciel semblable au-dessus de ce qu'allait être plus tard la France d'aujourd'hui. Les Bazaine et les Manessier, les derniers survivants d'une peinture sensible, laquelle ne se fabrique pas au mètre, à l'instar des papiers peints. Les lithos de sa veuve ne sont pas pensables sans lui.

Prenez un tube d'outre-mer, prenez un autre de garance, donnez les à deux peintres différents, et le résultat ne sera pas le même; aussi différents que les clichés pris avec le même appareil par des photographes différents devant le même paysage. La magie de l'œil, on l'a ou on ne l'a pas. Elle ne s'apprend, ne s'improvise pas non plus. Chez un, ça deviendra l'azur, une couche de ripolin chez l'autre. Il est des peintres qui ont la rétine juste, comme il est des musiciens qui possèdent l'oreille juste. Absolue. Delaunay l'avait, ses couleurs chantaient sans aucune fausse note. Miró et Matisse aussi. Il suffisait à Miró de mettre deux couleurs ensemble pour qu'on entende crépiter les auto-da-fés, voir passer les ombres sombres, graves, surgies du passé de son pays.

En art, le comment de la chose donnée à voir, vaut plus que la chose elle-même. Le sujet s'efface devant son traitement et devient inéluctablement autre. Le vieux Corneille le savait : *La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne*. Le poisson du Sauveur n'est pas celui des nature mortes hollandaises, pas plus que son arête dans les assiette de Braque. Les vrais artistes s'approprient ce qu'ils regardent, le marquent de leur œil à la façon des chats et des chiens levant la patte, afin de délimiter l'espace qui leur appartient, pas leur odeur. Ils nomment les choses toujours pour la première fois. La Tour Eiffel est à jamais la propriété inaliénable de Delaunay.

Alors pourquoi, pourquoi cette dégringolade ? Cette fin lamentable ?

Tel l'adolescent Rimbaud, il a troqué lui aussi son étincelle d'or contre les louis d'or cousus dans sa ceinture. Les siens, c'étaient la Bugatti, les portraits mondains avouables et inavouables, et cette vie futile et folle des folles années, fuyant entre les doigts. Sa jambe

amputée, c'était la stérilité des *rythmes sans fin*. Sa barque s'est brisée contre la vie courante. pour paraphraser un troisième accidenté de génie, Majakovski : Majakovski s'est tué par un amour contrasté, il a coulé à pic, alors que Delaunay s'est accroché à son épave. Delaunay s'est laissé vivre et mourir par manque d'aimer véritable.

Ange déchu, Prométhée floué, seul son regard bleu, si bleu, planant au-dessus des contingences comme au-dessus de nos têtes, trahissait la nostalgie des Paradis Perdus, le hantise de leur reconquête.

Cher grand naïf, comme il s’y prenait mal ! Le prix de l’éternité se paye en renonciations, renoncements, abnégations et refus des nourritures terrestres. Pas le contraire!

$$\begin{array}{ccccc} X & & X & & X \\ & X & & X & \\ & & & & \end{array}$$

Les grandes marées de septembre approchaient... Le vent, soudain agressif, se ruait sur la lande vieil or et la bruyère fleurie, mêlant la forte odeur du varech à la douceur du miel. Les orages électromagnétiques, les baisses barométriques inattendues me rappelaient opportunément que l'homme ne s'appartient qu'en partie, les autres subissant la violence du milieu contre lequel il n'est pas immunisé. Les femmes en savent quelque chose, beaucoup plus que nous. Le même individu ne pense certainement pas la même chose à New York qu'à Paris, et les peintres peignent différemment au bord de la mer ou à la montagne.

Les sautes d'humeur qui abattaient d'une pichenette les plus beaux châteaux de cartes de mes pensées, les plus solidement construites, pensais-je. La lecture du *Die Untergang des Abendlandes* de Spengler, ce *Déclin de l'Occident* encore inconnu en France, que je traduisais péniblement à la lueur d'une lampe à pétrole, à l'aide d'un dictionnaire, les seuls bouquins emportés dans mon havresac fatigué, se souvenant de mes randonnées allemandes, me faisait changer de jour en jour mon optique par rapport à l'abstraction. De je ne sais quel prometteur printemps porteur de fruits, de fleurs et de branches, elle se changeait en un désert saisi par la glace. Son air raréfié mettant exceptionnellement en valeur les derniers signes de vie, les ultimes pépites des sluices abandonnées. De beaux cristaux de givre qu'éclaire, par derrière, le couchant!

Les hommes, fiers de leur libre arbitre, s'agitent chacun dans son coin, pensent, discutent, prévoient, prophétisent, calculent, mais aussi disparaissent, aussi antagonistes qu'ils soient, leur

ensemble subit les mêmes saisons mentales, les étés, les automnes, les hivers auxquels nul n'échappe et qui n'empêchent pas le monde, ni la terre de tourner, ni de se diriger toujours vers le même point de notre galaxie. Je sentais donc venir l'hiver, et, ce, sans regarder par la fenêtre. Je prenais conscience de la mort d'une civilisation. La sempiternelle phrase de Valéry la concernant, que je prenais pour un exploit brillant d'un vieillard désabusé se vérifiait, se justifiait par des tableaux synoptiques de cet obscur professeur d'outre-Rhin et prenait corps dans mon esprit, si j'ose m'exprimer de la sorte. J'en ai entendu parler par des filles et des garçons, sains, robustes, pleins de vie à ras-bord, parcourant à bicyclette ou à pied son pays, se soûlant le soir de chansons romantiques au coin de feux improvisés, comme pour exorciser le germe de la mort qu'ils portaient déjà toutes et tous en eux, sans le savoir...

Mon bel été breton s'achevait dans les rosées matinales, qui se prenaient à s'y méprendre pour les premières gelées, et dans la flamboyance exacerbée des géraniums des fins des journées, lorsque les rouges, les oranges et les mauves ne sont aussi mauves, orangés et rouges qu'à la veille de mourir, couleurs que j'ai reconnues non sans surprise, dans les derniers tableaux de Bonnard. Il fallait songer au départ...

Au printemps de cette même année 1936, avant de venir ici, j'avais donné trois conférences sur l'art abstrait dans un tout petit théâtre au nom prédestiné le Studio Arc-en-Ciel sis 33 rue de Surène, à deux encablures tout au plus de la place de la Madeleine, où le marionnettiste G. Blattner donnait ses représentations d'un genre révolutionnaire, qui, cependant, n'avaient pas l'air d'attirer les foules. Sans doute parce que la stylisation violente de ses personnages, influencés par les films expressionnistes, très en vogue en Europe Centrale ne correspondaient, mais pas du tout, au goût du public français, resté fidèle à la vieille veine populaire sans sophistication aucune de Guignol et autres « Anatole », faisant toujours recette aux Champs-Élysées.

Sur le point de fermer, la salle restant néanmoins disponible pour un mois encore, il me proposa donc d'en profiter. J'ai accepté. Un hongrois de ses compatriotes m'avait prêté, à cette occasion, un complet disons « mettable ». Je m'explique. La garde-robe de Calder, c'est-à-dire les vestes bariolées, un peu trop grandes pour moi, les chemises jaune-canari et les cravates vermillon, par exemple – on les voit sur mon portrait peint à cette époque par Chirico ! – dont il me faisait généreusement cadeau à chacun de ses retours aux Etats-Unis, au lieu de les abandonner tout simplement sur place, leur paraissait franchement inconcevable alors que moi, habitué peu à peu à tout cela par la force des choses, je ne faisais même plus attention aux gens qui se retournaient sur moi, dans la rue. Dans les cafés de Montparnasse, si vous voulez... Mais pas dans son théâtre ! Cette excentricité n'y était pas de mise, m'a-t-il affirmé.

Surtout devant quel parterre. Un parterre qu'il n'espérait même pas réunir chez lui de son vivant. Les Delaunay, Le Corbusier, Ozenfant, Zadkine, Arp, Héliou, Survage, Herbin, Mondrian, Pevsner, bref une trentaine de personnes environ, dont ce Frédéric O'Brady, encore un hongrois, l'un des hommes les plus extraordinaires qu'il m'a été donné de rencontrer au cours de ma vie. Marionnettiste lui-même, écrivain, journaliste, acteur, et pour finir, le désopilant docteur Boldos de la Radio, un véritable homme orchestre. C'est lui qui m'a fait entrer dans le journal *Bref*, la guerre se continuant encore quelque part en Allemagne, le prototype de *L'Express* et du *Nouvel Obs*, le tout premier hebdomadaire français à l'américaine, dirigé par l'équipe « Les Français parlent aux Français » de la radio Londres. Ici Londres ! Vous vous souvenez ? Sur un fond de crécelle du brouillage nazi. Au pied levé, sur le coin d'une table, il pouvait écrire ainsi, en quelques minutes, des « papiers » éblouissants sur la pêche à la ligne, la philatélie, sur le Zen, sur la quadrature du Cercle, sur le Surréalisme, sur les films et sur les dernières pièces qui se jouaient alors. De plus, il était polyglotte. Moi, je m'occupais de la rubrique des arts plastiques pendant la période plutôt brève de ce journal au nom combien prophétique, hélas. Il avait pensé à moi à cause de cette conférence justement, d'autant que les critiques sans tâche, ayant collaboré peu ou prou, ne couraient pas les rues sur leurs semelles de bois de ce Paris de 1945. J'y faisais donc de la critique d'art. A ma façon. Il n'était pas question de ne parler que de l'abstraction. L'actualité m'obligeait de mentionner toutes les manifestations importantes, de signaler les nouveaux venus, Atlan, Vasarely, Lorjou, Chaissac, Dubuffet, etc., inconnus jusque là. Mais je ne le faisais pas par rapport à ce qui avait été fait avant eux, cette peinture d'avant-guerre qui a tenu le haut du pavé pendant tout le règne de Vichy ; au contraire, je les considérais à travers l'acquit de l'abstraction justement, en mettant l'accent sur l'inédit, la trouvaille, et surtout sur les qualités intrinsèques de leurs tableaux, leur quintessence. Et ce, jusqu'à ce que l'abstraction visant le pouvoir, s'est mise à dégénérer rapidement, au fur et à mesure que tous les ratés de la figuration, les sous-surréalistes compris, se reconvertissaient en hâte, afin de ne pas manquer cette universelle ruée vers l'or. Mondrian était mort à New York, Kandinsky à Neuilly et Robert Delaunay à Montpellier. Les « Trois Grands » disparus, il ne restait que de vagues laissés pour compte, les Magnelli et les Sonia Delaunay qui prenaient peu à peu l'allure de génies. A cause de leur âge. Par l'ancienneté. Les jeunes s'écartaient, les laissaient passer, aussi encombrants qu'ils étaient. Comme on cédait naguère sa place aux vieilles dames dans le Métro. Malevitch était mort aussi, le premier en 1935. Complètement oublié. Redevenu figuratif et pompier – son autoportrait, exécuté un an auparavant, l'atteste suffisamment – il n'était plus considéré chez lui, en U.R.S.S. qu'en tant que « créateur de nouvelles formes

artisanales, vaisselle, tissus etc. ». Mais qui connaissait, en France, Malevitch ? On ne l'a ressorti qu'assez tardivement, au moment où l'anti-peinture cherchait ses ancêtres. L'engouement moutonnier, les gros intérêts mis en jeu, ainsi qu'un extraordinaire battage publicitaire ont fait le reste. A de rares exceptions près, Mathieu, Soulage, Hartung, le nombre des talents des abstraits d'après-guerre ne dépassait certainement pas le nombre de leurs aînés, alors que la masse se comptait par centaines, versait carrément dans le pompier, plus bête encore, parce qu'il ne nécessitait même pas d'apprentissage. Sur ce, je tirai ma révérence, révérence parler...

Entre temps, O'Brady a disparu. Personne ne savait ni où il se trouvait, ni ce que faisait ce personnage fabuleux dont la calvitie intégrale légendaire a devancé, et de loin, que ce soit sur la scène ou sur les écrans celle de Yul Brynner. Or, voilà que j'apprends par Philippe Bouvard que O'Brady, parti avec Colette Brosset et Robert Dhéry jouer *La plume de ma tante* à New York, décida de rester en Amérique... en qualité de professeur à Princeton ! Non sans mal. Jugez-en. Pour régulariser sa situation « universitaire », il a dû, à l'âge de plus de soixante ans, passer sept examens. Brillamment, comme tout ce qu'il entreprenait. A la question posée par Bouvard s'il allait quand même revenir un jour à Paris, il a répondu qu'il n'en était pas question : « car, je ne vous le cacherai pas, il y a une substantielle retraite à la clef. J'en ai assez de me faire des cheveux pour mes vieux jours »... Cher O'Brady, bonjour ! Comment allez-vous ? Vous m'entendez ? J'aurais bien pris le Concorde pour vous serrer la main, s'il pouvait se poser à New York. Vous voyez, je ne vous oublie pas non plus...

Ma première conférence du mois de Mai, *Situation actuelle de la peinture* a été reproduite un mois plus tard, *in extenso* dans le premier et le dernier numéro d'une publication plus éphémère encore que *Bref*, et qui s'appelait *Renouveau Esthétique*. Sa couverture s'ornait de deux dessins au trait côte à côte : l'un était une asymptote géométrique quelconque, tandis que l'autre figurait un mammouth préhistorique. Ceci, parce que leur rapprochement n'était nullement fortuit. Leurs courbes se répondaient étrangement. Rimaient, pour ainsi dire. Ni plus ni moins. J'y disais : *La place d'un nouveau Cézanne est vacante, celui qui fera le chemin à rebours. Qui rassemblera les éléments disparates jusqu'à présent et leur donnera la vie. Qui fera la peinture stable et durable. Des réalisations, non pas des actes. Qui ne séparera plus, je le répète, les sentiments de la pensée et qui les réunisse en un grand tout. Les préhistoires se rencontrent. Celle de la nuit cède la place à celle du jour.*

Mon vocabulaire a peut-être changé depuis, mais qu'est-ce que je dis d'autre, en ce moment même ? Que ce que je ne cesse de dire depuis ce moment-là ?

Et pourtant... Tout récemment, un quidam de Beaubourg, visiblement au courant de cette conférence, a profité d'un vernissage pour me prendre à part et me lancer, à brûle-pourpoint, à la manière de certains boxeurs qui foncent violemment dès le premier coup de gong sur leur adversaire, afin de le mettre définitivement à sa merci, par surprise.

Quand et pourquoi avez-vous tourné casaque, Jakovsky ? Vous qui étiez tout de même le premier à écrire sur Calder, Gonzalez, Kandinsky... Un air suffisant avec ça, l'air d'avoir réussi à me poser une bonne colle ! N'avez-vous pas écrit que la civilisation qui perd son reflet dans le miroir de la peinture doit disparaître ? (La phrase que les abstraits ne m'ont jamais pardonnée).

Que si, que si, et quoi que vous en pensiez, je ne la renie pas, au contraire, je m'en flatte ! Il faut croire que j'étais drôlement précoce ; cela a paru en 1934 dans *Activités* encore une revue à vie brève, revue payée par une américaine qui ne savait pas quoi faire de ses dollars, où je voisinais avec l'inévitable Philippe Soupault et Drieu La Rochelle. Quant à ma casaque, première nouvelle. Je n'ai jamais tourné ni retourné quoi que ce soit. Mes articles d'il y a quarante ans, je les signerai encore aujourd'hui très volontiers. Je continue à aimer les bons, les vrais, les grands peintres abstraits. Que j'aime aussi les Naïfs ? Quel rapport ? Picasso aimait lui aussi le Douanier. Et Delaunay, et Kandinsky, et Soffici, et Morandi. Ils ne sont pas traîtres pour ça, autant que je sache.

Si je ne suis plus d'accord, c'est là où le bât vous blesse, avec votre camelote avariée, périmée, un art non-art devenu artifice, que vous débitez sous cellophane, sortie des frigos de votre « grande surface » de Beaubourg, c'est justement au nom et en l'honneur de ces peintres-là que je le fais. Je ne leur conteste pas leur légitimité.

Pas même le sens de leur démarche. Je les mets à leur place. Dans le temps. Dans l'Histoire. Dans leur milieu. Mais que l'internationale des pompiers et les marchands du temple en abusent, ça, c'est une autre histoire avec un tout petit h, comme de bien entendu.

Que les artistes veuillent s'amuser, je ne suis pas contre. Je suis plutôt contre, pour ne rien vous cacher. Je ne suis pas plus qu'un autre allergique aux instincts ludiques, mais à condition qu'on appelle un chat un chat et les machins rigolos de Tinguely d'un autre nom que sculptures. Vous désacralisez l'art, en n'oubliant qu'on ne joue pas avec *Guernica* ou la *Venus de Milo*, comme j'ai vu jouer les gosses à saute-mouton et faire des pâtés de sable dans les salles où étaient accrochés les Impressionnistes du musée-pilote de Lausanne. J'accuse, je dénonce la maldonne, la tricherie de votre Beaubourg.

Qu'une bombe tombe dessus, qu'y trouve-t-on ? L'emplacement d'une décharge municipale ?
Le cimetière des rebuts industriels ?

Dans les vieilles ferrailles tordues, dans les amas de matières plastiques hors d'usage, dans les gravats de verre et de béton, quel imbécile verrait encore une œuvre d'art dans une bouteille cassée, son litre d'urine évaporé, son âme et sa substance ? Quelle image de nous verront et se feront de nous les archéologues à venir devant une toile monochrome ? Les distinguera-t-on de la serpillière ? La rareté de son coloris, la finesse de son exécution auront disparu aussi vite que les intentions, les provocations et les concepts, qui n'ont pas la durée d'un sourire taillé dans la pierre, ni la lumière du *Moulin de la galette* de Renoir.

Ces bombes, j'en conviens, tenaient une place prépondérante dans mes options esthétiques d'alors, elles pesaient plus lourd que la lecture de Spengler ou le désenchantement passager à propos de Delaunay à Carnac. Mes narines ont gardé une odeur chimique écœurante entêtante, que je respirais tout au long des kilomètres et des kilomètres d'usines et des haut-fourneaux de la route de Zwickau à Dresde, pendant laquelle j'ai dû changer deux fois de chemise à cause de la suie répandue dans l'air. Ces usines là ne travaillaient pas le jour et la nuit pour la paix... Les arbres des œuvres d'art ne me cachaient pas la jungle de la réalité. C'est d'ailleurs à Dresde, que j'ai vu le premier tableau abstrait : les *Cercles* de Kandinsky, égaré parmi une multitude d'œuvres toutes figuratives, les magnifiques Klee compris. Je ne le comprenais pas, mais leur souvenir demeure lié inconsciemment à ces usines et à leurs engrenages de roues dentées.

J'y pense encore. Je pense toujours à la guerre. Je suis né avec. J'ai de vagues souvenirs de la première – « la grande » -. J'ai vécu la deuxième, verrai-je la troisième ?

Delaunay ne croyait même pas à la seconde. Vous vous gourez, mon petit, la guerre n'aura pas lieu, disait-il, en tripotant les feuillets épars de mes vers écrits à Carnac et re-travaillés de Mai à Novembre 1938, où je le prophétisais. Un quatrain sibyllin de Nostradamus devait précéder en exergue:

Les fleurs passées diminue le monde

Long temps la paix terres inhabitées

Seul marchera par ciel, terre, mer et onde

Puis de nouveau les guerres suscitées...

Assez noirs, mais pas aussi noirs cependant que la préface de mon album, en prose, celle là, où je le broyais avec une sorte de délectation morose du commencement à la fin. Le ton est donné dès la deuxième page :

Les chouettes ont bâti leurs nids

Sur les dômes

Et

Sur les usines

Qui les premières ont connu leurs voix

Voix de paix

Un peu de vapeur dans l'azur

Voix de travail

O quelle clarté solaire

Bonheur bonheur

Mais les champs se rétrécissaient

A l'approche de l'Angélus des sirènes

Aujourd'hui elles appellent la mort...

C'était en 1939 !

La guerre d'Espagne va finir... Blum ne leur donnera pas la queue d'une seule de nos avions. Hitler va s'étriper avec les russes, mais nous, chapeau, on va être pour une fois pépères derrière notre ligne Maginot ! Imprenable ! C'est ça la technique moderne... La vie moderne... Le béton, les bagnoles, les avions... A l'Expo qui va s'ouvrir, je vais en foutre tout pleins de trains et d'avions. Pensait-il à ses anciens tableaux ? Etait-ce une illusion, un leurre, mais il rajeunissait à vue d'œil. Comme dans les trucages de cinéma, on dirait qu'il retrouvait comme par enchantement l'âge de leur création.

La poésie... Il n'y a que ça de vrai. Vos vers sont beaux. On va les éditer. Je vous ferai quelque chose de formidable, du jamais vu. La reliure, oui, oui, spiralée en rhodoïd, fluorescente, des rouges et des verts fluorescents, beaucoup de couleurs, je choisirai les pages toutes différentes, ils vont en baver la bande d'impuissants !

Je ne le reconnaissais plus, enthousiaste, les yeux plus pervenche que jamais, et combien j'ai regretté plus d'une fois plus tard de ne l'avoir pas quitté sur ce visage-là.

Mais minute, comment allez-vous le signer ? Jakovsky ? Est-ce que vous croyez que Guillaume aurait fait son bonhomme de chemin s'il avait continué à signer Kostrovitzky ? Vous savez, nous autres, on aime mieux les noms bien français.

Comment s'appelait-elle votre grand'mère ? Trop court, quelconque, ça ne va pas. Vous n'avez pas un autre nom sous la main ? A votre place, j'aurais cherché depuis un bout de temps déjà... Le temps presse !

Tant pis, laissons faire le destin. Ouvrez le Bottin et mettez-y votre doigt, et le nom désigné sera le vôtre. D'accord ? Allons-y !

Et voilà pourquoi mes *Clefs des pavés* portent la signature d'Anatole Delagrave. Voilà pourquoi aussi, à la soirée artistique en l'honneur de la Tour Eiffel, où une comédienne de renom a lu mon poème dédié à Delaunay sous ce nom là, les journalistes mi-figue, mi-raisin me demandaient suspicieux, incrédules, si j'étais parent de l'éditeur Delagrave. Voilà pourquoi, enfin, la traduction que j'ai faite, sur sa demande, d'un article d'Apollinaire, *Réalité - Peinture Moderne*, paru en allemand dans le *Sturm* porte encore et toujours cette signature. Lancé dans les papiers multicolores, choisis avec un goût impeccable, ravi de surcroît de jouer avec les fils de rhodoïd phosphorescent, il aurait tiré encore d'autres plaquettes si Sonia ne freinait pas ces dépenses qu'elle jugeait inutiles. Malgré mes appréhensions, je me suis acquitté assez correctement de cette tâche, non pas tant à cause d'avoir fait la main sur Spengler, mais à cause des phrases toutes faites d'Apollinaire, nombreuses dans ce texte, piquées dans d'autres textes parus d'abord en français.

Ceci est également l'histoire véridique de mon second livre, plus rarissime encore, parce que, en raison de l'invraisemblable pagaille du tirage, une chatte n'y retrouverait pas ses petits.

Pour dire la vérité, ce petit livre très beau et très curieux par la nouveauté insolite de sa présentation, ne le fût vraiment qu'en tirage de luxe, limité à vingt exemplaires, numérotés de I à XX, comportant chacun une reliure composée de deux plaques en rhodoïd fluorescent orange et vert, dont une gravée et accompagnée de deux «fluoenluminures», c'est-à-dire des

espèces de collages abstraits sur des feuilles, plus minces, en rhodoïd transparent ; des ronds en rhodoïd opaque, se combinant avec des formes rectangulaires, quand elles sont en papier, découpées et collées de sa main. Et cela en dépit du tirage qui ne mentionne qu'un tirage unique de cents exemplaires, tous conformes à cette description-là.

Mais, légèrement paresseux, vite dégoûté d'une besogne manuelle quelque peu fastidieuse, il n'en a fait que quelques-uns, assez fantaisistes ; les uns complets, les autres avec un unique collage, le second remplacé par une gravure de la Tour Eiffel, tirée directement sur la planche de la reliure, gravée par Delaunay, au ciseau. Cette même tour qui devait figurer, en lithographie dans mon album.

Combien y a-t-il eu de ces exemplaires, excepté le mien ? Cinq ou six ? Six ou sept ? Sonia en a offert un au Musée National d'Art Moderne, celui qui a été exposé à sa rétrospective à l'Orangerie ; j'en ai dédicacé un à Tzara, sur la demande de Sonia, et un troisième à Joyce, sur la demande cette fois de Robert, passé à la salle des ventes après la mort de Joyce, à un prix très élevé pour ces premières années d'après-guerre, quand on n'a pas encore inventé le livre moyen de placement. En plus, ils ont dû en offrir deux ou trois à leurs « grands collectionneurs ». C'est tout ce que je sais. Je doute qu'ils en aient fait le dépôt légal à la Bibliothèque Nationale.

Restent les exemplaires ordinaires, au nombre de quatre-vingts, que je devais munir des deux plaques de la reliure, nues de la gravure et dépourvus d'illustrations, dont le nombre n'a pas dû dépasser une trentaine, vu la pile imposante de feuillets multicolores du texte, restée un bon moment sur le palier devant ma porte, faute de place, et abandonnée là pendant la guerre, lors d'un déménagement précipité, ce qui fait que le nombre total d'exemplaires de ce livre n'atteint même pas une quarantaine, à tout casser. Gare à ceux, non numérotés, donnés à des amis, qui y ont ajouté peut-être un chiffre à leur convenance.

Aucune importance. Je ne crois pas que quelqu'un se soit donné, sinon se donnera la peine de lire ce péché de ma jeunesse, ces vers nés dans le fumée des pipes et emportés aussitôt dans leur fumée.

C'est en réalité, qui sait, un Ex-Voto naïf, pieuse offrande offerte par Delaunay, en souvenir de son ami perdu, Guillaume Apollinaire. Jamais plus, je n'ai écrit d'autres vers. Le nom de Delagrave reste et restera inconnu.

X

X

Il y aura l'âge des choses légères. On dépensera des millions pour des choses qui serviront durant une minute et s'évanouiront et les chefs-d'œuvre seront aussi aériens que les aviateurs... du moins ce que prophétisait sur son ton coutumier, mi-badin mi-sérieux, Guillaume Apollinaire, en écrivant l'introduction au catalogue fort original, parsemé de ses calligrammes (*Idéogrammes lyriques*) les nommait-il tandis que Paul Albert Birot penchait pour les Poèmes idéogrammatiques, destiné à saluer la première exposition, sinon la venue au monde de la peinture, en compagnie de l'oubliée Irène Lagut, du doux et angélique Survage, - juste à la veille de la guerre de Quatorze !

Irène Lagut ? C'est vrai, personne ne se serait souvenu de cette jolie météorite mondaine, faisant à ses moments perdus de la peinture, comme ses aïeules faisaient de la broderie, si, par ailleurs, le même Guillaume ne l'avait pas fait figurer dans un de ses romans sous le nom d'Elvire Goulot, l'égérie de l'Oiseau de Benin, ressemblant parfois, oh, de très loin, à Picasso.

Songeait-il, alors, aux *Rythmes Colorés* de Survage, prototype en fait du tout premier film abstrait, mort-né, hélas, par la faute de Gaumont, qui n'y a rien compris et refusa tout net de le réaliser, mais qui avançait néanmoins, même tel quel, même en état de projet, de six bonnes années des films similaires de Viking Eggeling et de Hans Richter ? Très possible, pour ne pas dire certain. D'autant que c'est Apollinaire en personne qui avait publié dans les *Soirées de Paris*, dont il était le rédacteur en chef, les explications de Survage à ce sujet : *La peinture s'étant libérée du langage conventionnel des formes des objets a conquis le terrain des formes abstraites... Elle doit se débarrasser de la dernière entrave : l'immobilité. J'anime ma peinture, je lui donne le mouvement, j'introduis le rythme dans l'action réelle de ma peinture abstraite, éclore de ma vie intérieure, mon instrument sera le film cinématographique, ce vrai symbole du mouvement amassé.* Voilà qui est dit, n'est ce pas, et quel cancre incorrigible pourra encore avaler après cela toutes les bourdes grandiloquentes qu'on lui débitera tant et plus à propos de l'Art Cinétique, et cela avec un sempiternel demi-siècle de retard.

C'était donc dans l'air, c'est le cas de le dire, passez-moi cet involontaire jeu de mots. Kandinsky et Schönberg, Larionov et Bourljuk, Marinetti, Balla et Gina y ont pensé aussi, sans plus de succès. Les peintres et les poètes d'avant-garde ont senti en effet mieux que quiconque, dès ces années-là, cet appel du mouvement, de l'infini, de l'aventure et de l'inconnu, de quelque promesse d'un nouvel Age d'Or, qui ne paraissait possible et accessible

qu'à la condition expresse de jeter auparavant, par-dessus bord le lest de tous les héritages du passé.

L'aviation ! Qui y songe encore ? Les doctes historiens d'art l'ignorent, comme ils ont ignoré naguère la machine à vapeur et l'électricité.

Pourtant, c'est cette aviation en herbe, ce sont ces pauvres coucous bricolés à la main, de bric et de broc, matérialisant enfin l'un des plus vieux mythes de l'humanité, qui se sont transformés en un tournemain en un grand mythe des Temps Modernes, vecteur des divagations les plus folles et facilitant par la même occasion toutes sortes d'évasions tant désirées : voler, partir, fuir à tout prix...

Qu'aurait-il fait sans lui Robert Delaunay, bien qu'en vérité ce n'est pas lui qui a peint le premier aéroplane, mais son vieil ami de Plaisance, le Douanier Rousseau. Qui sait si l'idée de le faire n'est pas venue de lui en regardant ses tableaux ? Possible...Possible... Que l'on veuille ou non, ce sont encore ces hélices en bois, brassant un air irisé, embrasé de l'arc-en-ciel du spectre solaire, couleur de l'avenir, qui ont enfanté les *Rythmes Circulaires* de Delaunay, apothéose d'une certaine abstraction radieuse et visionnaire. Apollinaire n'a pas dû les oublier non plus, malgré la présence obsédante des formes hélicoïdales de Surville, se profilant presque d'une façon réaliste parmi les séquences de ses aquarelles, se voulant, cependant, uniquement abstraites.

Lâchez tout ! Abandonnez vos livres, vos tableaux et vos sculptures plus lourds que l'air... Lâchez votre femme, vos maîtresses ! Semez vos enfants au coin d'un bois. Jouez la vie à pile ou face ! Fiez vous au verdict de la roulette russe ! *Lâchez la proie pour l'ombre* ! Tels étaient quelques uns de ces mots d'ordre formulés par André Breton à l'orée du Surréalisme.

Que ceux qui demeurent sceptiques, qui ne croient pas à l'emprise si ce n'est à la persistance tout aussi puissante de ce mythe relisent donc incontinent ces lignes non moins délirantes, beaucoup plus tardives toutefois, mais combien éclairantes, extraites d'une lettre d'Henry Miller à la date du 2 septembre 1959 et adressée à son fidèle admirateur, Lawrence Durrell : *Lorsqu'on aura construit des fusées qui iront de Los Angeles à Paris en quarante minutes – on les prévoit pour 1975 – ne verra-t-on pas en même temps l'absurdité de la vitesse, ne saisira-t-on pas ce qu'est le mouvement (ou bien le véritable pouvoir) et n'essaiera-t-on pas de le domestiquer ? Impossible de briser l'atome plus qu'on ne l'a fait. Le progrès suivant, c'est l'esprit ou l'imagination. En tout cas, dans cet avion, je voyais cela clairement, je voyais ce qui va arriver. Inévitable. Nous sommes un peu comme des hommes de l'âge de pierre qui*

auraient un pied dans l'ère atomique. Mais l'ère atomique sera plus courte encore que toutes les ères qui l'ont précédée. La vitesse s'accélère à chaque changement. Non, tout ce que nous voyons est condamné, nous sommes les derniers spectateurs. On voyagera sans doute dans l'espace, mais dans un espace que nous n'imaginons que très obscurément. Et les planètes, croyez-moi, seront différentes de tout ce que nous imaginons...

Tout y est en somme : le changement radical de la condition humaine, des monts et merveilles... et quelque catastrophe préalable ! Curieusement, les mêmes causes produisant les mêmes effets, les prémonitions, les pressentiments confus des dangers suspendus au-dessus de nos têtes, guerres, destructions massives, qu'est-ce qu'on sait ?, rendant, par conséquent, tout précaire, éphémère, passager, ne manquant pas de faire jour de plus en plus nombreux ça et là. Ainsi Paul Nizan, à l'heure de Munich, c'est-à-dire vingt-quatre ans après la préface prophétique de Guillaume Apollinaire, retrouve comme par enchantement, dans son roman *La Conspiration*, les accents identiques, quoique exprimés différemment, les mêmes leitmotifs sous-jacents: *Une belle vie, ce serait une vie où les architectes construiraient des maisons pour le plaisir de les abattre, où les écrivains n'écriraient des livres que pour les brûler. Il faudrait être assez pur, ou assez brave, pour ne pas exiger que les choses durent...*

Chiche ! Et si on abattait Beaubourg, pour commencer ? Avec quelle joie...

Justement, dans ce séduisant programme de Nizan manquaient des peintures et des sculptures périssables, faites pour être détruites sur le champ, dont Beaubourg est pleine à craquer. L'oserait-on seulement ?

Sans doute, nous ne sommes ni aussi purs, ni aussi braves pour le faire. Du reste, Tinguely, l'un des beaux fleurons, n'a-t-il pas déjà, depuis longtemps, exaucé par avance ses vœux en créant une machine, lisez une œuvre d'art, qui se détruit elle-même ?

Le voici enfin ce chef-d'œuvre qui ne dure qu'un instant, et quel spectacle magnifique que cet auto-da-fé nocturne, à l'ombre des gratte-ciels, devant un public connaisseur, trié sur le volet, où l'on voyait un tas de hippies huppés mêlés à des riches héritières de Wall Street en blue-jeans ! Spectacle qui coûtait une fortune, ce qui ne gêne rien...

C'était donc arrivé... Plus vite que ne l'espérait Nizan. Sans qu'il eût pu en profiter, le pauvre. Deux ans plus tard, il fût tué le 23 Mai 1940, pendant la débâcle, quelque part près de Dunkerque.

Oui, oui, cet âge est venu. Il est là. Nous y sommes. En plein. Jusqu'au cou. La marée continue à avancer, cependant. Tenace, régulière, insidieuse. Jusque quand ? Pour quand la fin

? Jusqu'où peut-on aller encore, se dépasser dans l'éphémère ? Se désintégrer pour de bon dans l'inexistant ?

De sorte que, et aussi incroyable que cela puisse paraître, les arts plastiques de notre cher XX^{ème} siècle entré dans son dernier quart et en vue donc de l'an 2000, se sont trouvés versés tout d'un coup au creux de la vague qui les portait si haut jusque là, inaugurant par surprise l'une de ces époques qui, certes, ne sont pas inconnues des historiens d'art précités, et qui les ont toujours appelées *basses*, quand il ne s'agissait pas de la leur, comme de bien entendu. A notre tour, sans nous en apercevoir, nous sommes entrés dans un de ces vides, dans un de ces trous de l'Histoire, lorsque ses arts soudain muets et aveugles ne témoignent plus de la présence de l'homme sur la terre. Lorsque rien ne reflète ni ses amours ni ses émois, ni ses joies, ni ses peines.

Basse, très très basse est certainement notre époque, et ce, malgré les prouesses fantastiques de sa science et de sa technologie avancée, mues uniquement par le cerveau, au faîte de sa puissance, comme si ce dernier pouvait se passer désormais du cœur, une erreur de la génétique, une monstruosité d'un autre âge, tout juste bonne à figurer dans un bocal rempli de formol, au même titre qu'un chien à deux têtes ou une brebis à cinq pattes... Nous marchons allègrement sur la lune, mais nos réactions affectives ne dépassent guère celles des primates : manger, boire, baiser, tuer... le sentiment devenu une obscénité !

Seul Sâr Peladan, simili image déchu, ci-devant le dernier rescapé des brumes symbolistes et des cymbales wagnériennes du *Crépuscule des Dieux*, très Fin de Siècle, osa marmotter dans sa barbe grise et mitée : *et si les hommes avec des ailes n'auraient-ils pas les mêmes peines et le même cœur?*

Vieux con ! Pouvait-on être passéiste à ce point, et amorti pour tout dire, pour ne pas avoir su, sinon senti d'où venait le vent ? Vous pensez, en plein essor de l'abstrait...

Déjà la peinture gestuelle supprimait la longue, la patiente, la douloureuse gestation d'une œuvre d'art. Deux, trois coups, quasi-instantanés du pinceau suffisaient. La pensée d'abord. Le concept. Si fait que l'expressionnisme abstrait, made in U.S.A, remplace facilement les carrés et les triangles laborieux de l'abstraction géométrique. Le vieux jeu, quoi... Tout juste si on continue à barbouiller les toiles monochromes, en souvenir de Malevitch.

Mais c'est encore trop. Pourquoi ne pas abolir même cette main esclave attachée trop au reste du corps, porteuse des réflexes et des anciennes tares individualistes ? Le hasard, faisant fi de la présence humaine ne ferait-il pas mieux les choses, non ? Là chacun se débrouille comme il

peut. On secoue les pinceaux au-dessus des toiles, Dali les bombarde avec les éponges imbibées de couleurs, et Niki de Saint-Phalle peint à la carabine, crevant des vessies remplies également de couleurs, qu'elle prend sans doute pour des lanternes d'Ali-Baba. Quant à ses *Nana*, qui surgiront peu après de ces dégoulinades criardes, elle a vite trouvé le modèle de ces Venus monstrueuses dans les poupées mexicaines, obèses et difformes, portant les noms de Dolorès, Conchita, Isabel, et ainsi de suite.

Pour en finir, je m'aperçois qu'il m'est difficile de ne pas revenir encore un instant au *Dripping* inventé par Pollock, et à ses boîtes de conserves percées d'où la peinture coule enfin de source, bien que André Masson, le véritable inventeur de ce procédé, l'avait employé dès ses premiers tableaux surréalistes, en faisant couler de la colle liquide qu'il saupoudrait ensuite de sable. L'un des avantages de ce procédé est, sans conteste qu'on peut se passer définitivement des brosses, des pinceaux, des chevalets, autres vécilles inutiles. Les chiffons, les mains et les pieds font aussi bien l'affaire. Génial et contagieux, dans tous les cas. Aussi, cette leçon de la peinture pédestre n'est pas tombée sans les exciter un brin dans les orteils désœuvrés de Jean Christophe Averty, lequel entre ses deux *Shows* bafouillards à la Télévision, a aussitôt conçu et organisé dans une galerie de la rue Bonaparte toute une exposition d'œuvres exécutées uniquement de cette façon là, dûment présentée par un critique (?) complaisant de petit renom. Mais que durent en penser les malheureux estropiés qui passent un temps fou à figoler gentiment des nature mortes et des paysages, qui avec la bouche, qui avec le pied, afin de gagner quelques sous, alors que les toiles malaxées en quelque sorte avec des pieds illustres, à la place des mains que les autres ne possèdent évidemment pas valent des prix d'or.

Parfait ! Parfait... Mais encore ?

Eh bien, détruire ! Anéantir par tous les moyens disponibles ce que l'on fait soi-même ou ce que les autres ont fait avant. Blessier, torturer, massacrer, assister aux dernières convulsions de la matière. Saisir, avec quelle gourmandise, ses rôles...

Rauschenberg en donne le ton en détruisant un dessin de son ami De Kooning.

L'acte créateur cède alors la place à l'acte iconoclaste. Là encore, les suiveurs ne manquent pas. Pour un suisse, à qui je demande humblement pardon de n'avoir pu retenir son nom, ce même acte dit créateur, consiste précisément dans la mutilation à l'aide de ciseaux, des reproductions des œuvres d'art, parfois même des originaux des autres peintres connus et inconnus, sans grande valeur marchande, cela va de soi. Comme il doit jouir à les découper,

les chiffonner, les trouer, les lacérer ! Comme il doit être réjouissant de se sentir artiste, à condition de se croire habité par des fantasmes de pacotille, à défaut d'être réellement en proie à quelques obsessions sado-masochistes ! Les cimaises des musées et des galeries dans le vent n'attendent que cela, elles leur tendent et ouvrent largement les bras...

Puis, presque en même temps, par cette longue trop longue sécheresse par cette même interminable et torride canicule de l'esprit, commencent à sévir, aussi bien en France qu'à l'étranger, les pyromanes ès Beaux-Arts de tous poils, stimulés par une tentative épisodique dans ce sens de Klein, novateur indiscutable dans pas mal de domaines. Ils se dépêchent d'échanger alors leurs palettes, leurs attirails périmés contre les allumettes suédoises, les briquets, les bougies, les lance-flammes, les arcs électriques et les lampes à souder.

Quand les sbires à croix gammée dressaient les bûchers de livres écrits par les Juifs, de même que les tableaux dégénérés, c'était un acte de vandalisme sans nom, tout le monde est d'accord là-dessus. Or, lorsqu'un artiste français présente au C.N.A.C. l'inénarrable bouillon de Culture d'où est sorti Beaubourg, un tas de bouquins calcinés en partie par le feu, l'intelligentsia parisienne l'applaudit bruyamment.

Que c'est beau, voyons, les volumes anciens de Montaigne, de Pascal peut-être du XVII^{ème} siècle, les maroquins éclatés et les cratères noirâtres au milieu des pages que personne ne pourra plus relire ! Emouvants les Paul Bourget rongés sur les bords par la grâce du même feu purificateur... Les bûches de Valéry et les magmas cendreaux de Proust dépareillés, que les ignares jetteraient à la poubelle, loin de soupçonner qu'il s'agissait d'œuvres d'art...

Mais ce n'est pas tout. Le même, toujours au C.N.A.C. va encore plus loin, procédant devant un public choisi à la mise à feu de ses propres tableaux composés d'honnêtes allumettes en état de marche, dont la version définitive, que dis-je, la véritable naissance se produit au moment d'un bref et sublime feu de joie. Les acheteurs ne peuvent les acquérir de toute façon qu'après cette intervention irréversible. Indispensable. Mourir pour naître, quel exploit!

L'italien Buri communique l'étincelle de vie à certaines de ces compositions en matières plastiques translucides, assez fines et racées, je dois l'avouer, à cet instant non moins précis où elles se voilent et se recroquevillent à l'approche d'un chalumeau.

Essaye-t-on d'oublier Guernica ? Coventry ? Exorciser les bombes au phosphore sur Hambourg ? Les spectres de bombettes A sur Hiroshima et Nagasaki ? Ou imagine-t-on déjà ce que sera le climat de New York, de Paris, de Moscou lors de la prochaine – ça fait tout de même trente-trois ans, l'âge du Christ, que nous n'avons pas connu de guerre ouverte,

déclarée – et on se vaccine déjà comme on peut ? On ne sait. Mais la cuti est positive, c'est certain.

Même Miró, le grand, l'authentique peintre, cependant n'a pas échappé à cette épidémie des ardents, brûlant, lui aussi, tantôt par devant, tantôt par derrière les châssis et les morceaux déjà peints de ses tableaux. Quelques-uns étaient visibles de ce fait des deux côtés. Pile et face, avers et revers.

Bien mieux, pourquoi continuer à s'embarrasser avec tous ces machins d'atelier puisque, en définitive, tout est art, cet art est partout, sur le trottoir, à la décharge, chez vous à condition de savoir le détecter, à commencer par nous-mêmes, dans nos propres corps, nos réactions, nos faits et gestes, mimant nos obsessions, nos désirs, expulsant de notre mieux nos refoulements les plus secrets ?

D'où les Happenings ou psychodrames sophistiqués qui ne durent le plus souvent pas plus que le mouvement brusqué d'une fille retirant un hareng gluant de son corsage, pas plus que deux ou trois coups hâtifs de plumeaux, destinés à enlever les restes de la farine répandue sur un sexe d'homme flapi.

L'argentin Urubury le peint fièrement en vert, quand il ne répand pas de tonneaux entiers de cette même couleur dans la Seine, dans les chutes du Niagara ou dans le Grand canal de Venise. Moi je veux bien. L'inconvénient, ce sont les daltoniens, ils n'y voient que du sang... Il ne faut pas croire toutefois que le vrai sang ne coule pas parfois sur les autels de l'art. Un allemand – encore ma fâcheuse amnésie des noms propres !- se coupe le zizi toujours en présence d'une assistance extasiée. Tant pis s'il en meurt peu de temps après, ce n'est qu'un simple accident de métier. Les conséquences malheureuses d'une intense activité créatrice dont s'emparent aussitôt les amateurs de faits divers. Plus prudente, l'italienne, Mademoiselle ou Madame Gina Pane se contente de se taillader les bras avec une lame de rasoir. Cet art porte un nom : Body Art, qui peut se traduire par : art Corporel. Par ailleurs, cette jeune personne expose complaisamment ses serviettes hygiéniques (après usage). Elle est distancée toutefois par Marina Abramovic, sa consoeur yougoslave, mettant en jeu toutes les ressources de sa personne en chair et en os, mais le mieux, c'est encore de lui donner la parole : *J'emploie exclusivement mon corps comme un moyen à travers lequel certaines réactions psychologiques se produisent. Ces réactions sont le résultat de l'ingestion de pilules curatives de la schizophrénie aiguë, qui mettent l'organisme dans un état imprévisible.*

A la grande exposition du Grand Palais, organisée à l'instigation du feu Président Pompidou, celle qui devait réunir plus exactement la fine fleur des artistes opérationnels des dix dernières années, figurait un litre d'urine, signé par l'un des compatriotes de Gina Pane, il n'a fait que suivre l'exemple beaucoup plus ancien de Manzoni, lequel eût l'idée de vendre ses excréments dans des boîtes à conserves plombées, indexées, s.v.p. sur les cours de l'or. Au demeurant, ces boîtes-là, vingt ans après, n'ont pas perdu, paraît-il de leur valeur et sont recherchées par des collectionneurs avertis.

J'exagère ? Je suis peut-être de mauvaise foi ? Vous ne fréquentez donc pas les galeries, les expositions, les salons ? Les musées d'art vivant ? La Biennale de Paris, entre autres ?

Alors, vous n'êtes vraiment pas à la page si vous n'avez pas admiré à l'une de ces dernières Biennales de jeunes un pauvre type s'exposant lui-même, étendu par terre, des heures durant, parfaitement immobile. Il ne vous est pas arrivé non plus, sans doute, de vous demander gravement en marchant par mégarde dans une salle du Musée National d'Art Moderne où elle se tenait, sur des mégots et des tickets de Métro, si le gardien roupillait sur une chaise avait oublié de la balayer, ou si lui, la chaise et le reste faisaient partie du même ensemble, dûment catalogué ? Avouez. Avouez... Et si vous n'êtes pas tombé en arrêt, dès l'entrée, sur une dénommée Ulrike Rosenbach (Allemagne Fédérale) tirant à l'arc, à des heures fixes sur un agrandissement d'une Vierge et l'Enfant de la Renaissance Italienne ? Un peu plus loin, le coréen Lee Kam So avait amené une petite poule blanche qui faisait ses petites fientes de temps à autre, comme le font exactement toutes les autres poules coréennes et occidentales devant sa mangeoire en terre cuite, alors que le japonais Hikosuka exhibait non sans quelque satisfaction son plancher, transporté par avion de Tokyo, recouvert par endroits d'une sorte de gelée douteuse. La Suisse Andreas Gehr remplissait toute une pièce de cents mètres carrés de très rustiques tables de ferme sur lesquelles étaient étalées des mottes de terre, agrémentées d'un peu de ferraille ; il voyait sensiblement plus grand que l'irlandais, Michel Craig-Martin, se contentant d'une seule table et d'un seul verre d'eau. Evidemment, il ne valait pas l'inoubliable litre d'urine de tout à l'heure, mais c'est quand même du même tonneau, si j'ose m'exprimer ainsi !

En ce qui concerne l'ensemble des autres créations artistiques, elles se composaient pour une grande partie de photomontages, des photos quelconques, ni bonnes, ni mauvaises, auxquelles vous ne feriez pas attention dans votre journal habituel, des feuillets de calepin couverts de lettres raturées aux crayons multicolores, et du *Vidéo* à profusion que l'on regarde en catimini dans de petites cabines sombres, à tous points semblables à celles des Sex-Shop. Peu, très peu

de peinture. Presque pas, et ce sont dans ce cas des morceaux de toile d'une seule couleur, dans le goût américain, vus, archi-vus, et le fait de les étaler par terre maintenant, sans cadre, en guise de paillason, n'y change pas grand-chose. Rien que de la banalité, de la répétition, de l'emprunt, de la gratuité, de la stérilité indigente.

D'aucuns, mal intentionnés, concluraient volontiers au gâtisme précoce, si ce n' était, en vérité, que de l'arrivisme pur et simple, et pour cause : toutes et tous ne faisaient que singer ce qui a été consacré et encensé il y a belle lurette par les meilleures têtes chercheuses de notre avant-garde de la critique artistique.

Pour s'en convaincre, il suffit de relire la préface au catalogue à cette avant-dernière Biennale – courte et bonne – due au stylo émérite de M. Pontus Hulten, grand maître de Beaubourg et faisant la loi, par conséquent, dans l'ancien Musée d'Art Moderne, pillé et assassiné par lui et je m'en voudrais de ne pas la citer *in extenso*. Elle vaut bien son pesant de tranquillisants :

Les œuvres que nous avons l'honneur d'accueillir au Musée national d'Art Moderne à l'occasion de la IX^{ème} Biennale de Paris sont dans leur grande majorité inconnues du public. Elles représentent les tendances les plus diverses, les plus extrêmes, les plus nouvelles. Elles composent le panorama le plus lucide et le plus complet, auquel les jeunes artistes de tous les pays aient jamais été conviés. La possibilité de comparer, de situer ces œuvres avec ce qui a été fait de plus important, et quelquefois de discutable, est une chose inestimable, aussi bien pour les artistes que pour le public. C'est pourquoi nous espérons que cette rencontre internationale suscitera l'enthousiasme de la critique, et que les artistes venus à Paris présenter leur travail repartiront heureux d'avoir enrichi le champ de leurs activités.

Tu causes ! Tu causes... La nouveauté et l'enrichissement... De deux choses l'une, ou ce monsieur ne comprend strictement rien à l'art et ignore tout de son histoire, d'autant que dans une autre de ses préfaces plus récentes, plus courte encore de surcroît, destinée à l'album *Paris-New York-Paris*, il s'est permis une bourde de taille: *L'appartement de Gertrude Stein, rue de Fleurus, où se pressaient, en 1905, autour d'Hemingway, de Matisse et de Picasso...*

Sacré Hemingway ! Né en 1898, comme chacun le sait, il devait s'y rendre donc à l'âge de sept ans de son Oak Park natal, à pied, pardon à la nage probablement, par-dessus le marché – et en ce cas-là il n'a qu'à se démettre pour cause d'incapacité flagrante, ou bien il n'est qu'un farceur, doublé d'un cynique, exploitant sciemment la bêtise et le scandale, comme il l'a prouvé auparavant chez lui, à Stockholm, en construisant une salle d'exposition un tout petit peu spéciale, sous la forme d'une *Nana* gigantesque au sexe béant que les

visiteurs devaient emprunter afin de s'y rendre, et alors là, je crie le premier, bravo ! d'avoir réussi à ériger ces sinistres plaisanteries, que je viens de passer rapidement en revue, en un art quasi-officiel de la V^{ème} République, certes, ce n'est pas donné à n'importe qui. Il a débuté par les ronds de Sonia Delaunay et il se termine avec le Crocodrome de Beaubourg. Chapeau !

Que puis-je ajouter encore ? Quoi d'autre ?

Des soutiens-gorge en pagaille, tirés d'une poubelle par Arman entassés ensuite dans une cage vitrée, à l'époque de ses *Accumulations* ?

L'exposition du *Plein* ? Exposition du *Vide* ? L'une par ce même Arman, non dépourvu de talent, du reste, réussissant à remplir du haut en bas la minuscule galerie d'Iris Clert de la rue des Beaux-Arts dans le sixième ; l'autre signée Klein, la vidant du moindre meuble, du moindre objet, créant ainsi un vide très pur et sans souillure, en quoi il récidivait un brin, puisque peu de temps avant, il avait essayé déjà de monnayer l'espace entre les tours de Notre-Dame.

Espace...L'appropriation de l'espace...Il fallait y songer aussi tôt ou tard, ne serait-ce que pour échapper à la fin au ridicule étriqué et statique espace plan du tableau de papa. Etaient-ce déjà les prémices de Land Art, qui verra bientôt plus grand que les palissades en bois mal raboté ou tout bonnement des murets de briques posées sur le plancher des Biennales, essais timides de délimiter des parcelles de l'espace, rendu artistique grâce à elles – ses incunables en somme ?

Lui, en effet, corollairement au Body Art, métamorphosant nos corps, métamorphose tout autant notre environnement immédiat. Ses moyens sont multiples et infinis. Vous tracez une ligne blanche à la chaux liquide à travers une prairie, vous disposez quelques miroirs dans votre jardin à la rigueur, vous abandonnez n'importe où quelque objet insolite, et voilà que tout change instantanément autour de vous, vous devenez le centre vivant d'une création vivante, sortie de votre cerveau de démiurge !

Les démiurges sont faits pour ça, pour changer le monde et la vie et il aurait été inconcevable si l'art de chacun ne variât avec chacun. Si Urubury peint en vert toutes les eaux vives disponibles, le bulgare Christo emballe tout ce qui lui tombe de solide sous la main : objets, arbres, monuments, le Dôme de Milan, en attendant de pouvoir emballer toute une vallée quelque part aux U.S.A.– son plafond de Sixtine... Aussi tant pis pour les philistins qui confondraient ces bâches et ces nylons avec des échafaudages de nettoyage et n'y verraient pas le génie qu'ils cachent. Le dicton de l'arbre et de la forêt n'a pas perdu, Dieu merci, sa

perpétuelle sagesse. Ça ne dure pas ? Ça passe ? Qu'importe ! Les épreuves photographiques numérotées et signées par l'artiste, perpétueront ces créations jusqu'à la fin des temps. Coût : de quatre mille à quinze mille dollars pièce.

Il n'empêche que quelque chose me chiffonne quand même chez tous ces artistes lancés avec beaucoup d'intelligence et de talent par Pierre Restany, sous l'appellation de Nouveaux Réalistes, lors de leur exposition manifeste : *Quarante degrés au-dessus de Dada*, qui s'est tenue dans une galerie de la rue Montfaucon, face au marché couvert de Saint-Germain.

Ca me chiffonne un peu, parce que si on gratte légèrement le millésime de la réalisation de la plupart de ces œuvres si révolutionnaires, un autre millésime transparaît en filigrane, une date à laquelle leurs auteurs n'étaient point nés, pas même leurs parents quelquefois, si ces géniteurs avaient conçus dans la fleur de l'âge.

Ainsi, les emballages de Christo ont été trouvés par Man Ray lorsqu'il emballa de la même façon, il y a fort longtemps, une machine à coudre ; Marcel Duchamp a commis la première *accumulation* avec ses portemanteaux, qui étaient en même temps le premier *mobile* avant la lettre ; Man Ray a eu l'idée aussi d'utiliser un aimant, bien avant que Takis ne s'en empare, comme il a peint, le premier, son *pain peint*, chasse gardée depuis de Miralda, comme il a collé, toujours le premier, des tasses et des couverts sur une planchette, filon hôtelier de Spoerri. Puis, c'est encore Duchamp qui a jeté les bases des nouvelles mesures de l'espace avec ses *mètres étalons*, mais je ne vais tout de même pas vous expliquer ce que les enfants, dès l'école communale, connaissent désormais par cœur, à la place du catéchisme. Duchamp encore et toujours, le précurseur du Body Art, se faisant tonsurer et s'habillant en femme...

Cette liste est longue, beaucoup trop longue pour que je puisse la citer en entier. Tous, tous, ils ont bâti leurs œuvres et leurs fortunes sur une idée fugace, sur une fantaisie occasionnelle, livrées en vrac, sans se soucier de leur postérité, mais récupérées, approfondies et exploitées à fond par eux des décades et des décades plus tard. Chacun la sienne. Cherchez, fouillez, grattez et vous trouverez à tous les coups les noms de Duchamp, de Man Ray et même de Picabia. On n'en sort pas. Or, le propre d'un génie n'était-il pas tout au moins jusqu'à ces derniers temps, de concevoir sa propre conception de l'art au lieu de s'engager dans les ornières tracées par leurs prédécesseurs lointains ?

Tout s'est passé donc comme si ces actes de défi, jetés comme autant de gifles, comme autant de bombes au bon goût de leur époque, se sont mués en de véritables normes, codes et canons d'un art autre, institutionalisés par une société autre, – la nôtre – qui ne croit plus en rien et ne se

compte plus que dans l'éphémère, le provisoire et le dérisoire *Carpe Diem* ! Aucune pérennité. Aucun avenir en vue...

Au fond, les vœux de Guillaume Apollinaire sont exaucés. Les chefs-d'œuvre ne durent qu'un instant, c'est vrai, et on dépense des millions pour des œuvres qui n'ont aucune valeur en elles-mêmes. Il ne s'est trompé que de vocabulaire. Car en fait de chefs-d'œuvre, quel historien de l'an deux mille verrait une différence entre une reproduction de la Joconde ornée d'une belle paire de moustaches par Duchamp et une reproduction similaire à laquelle un gosse aurait ajouté une pipe ou une barbe pour s'amuser. Entre un urinoir ordinaire et la *Fontaine*, autrement dit le même urinoir portant sa signature ? Entre une pelle à neige et une autre pelle à neige qui ne porte pas non plus sa signature ? Le sort qui attend tous les *Ready-made* quels qu'ils soient ?

Déjà maintenant, lors de l'exposition inaugurale de Beaubourg, placée comme il se doit sous l'ombre tutélaire de ce géant, on a dû faire appel aux faux, aux copies, ou appelez cela comme vous voudrez, puisque les originaux de ces pelles, urinoirs, séchoirs à bouteilles et autres roues de vélos n'existent plus depuis belle lurette. Verrait-on une fausse *Joconde* au Louvre ? Une copie de la *Victoire de Samothrace* ? Se souvient-on de ce scandale lorsqu'on a découvert que la fameuse *Tiare de Saitapharnès* était un pastiche ? Et encore... Elle était en or et a nécessité un travail prodigieux d'orfèvre. Mais un tas de charbon répandu à même le parquet du dernier étage de Beaubourg en tant qu'une œuvre-d'art, comment le distinguer du tas de charbon dans votre cave ? Lequel est faux ? Lequel est vrai ?

Ici, tout est possible. Tout ce qu'il y a de normal. A l'instar des anciens figurants se dandinant et chantant, *Marchons ! Marchons !* Sans bouger d'un pouce, ces artistes-là jettent des pétards mouillés, en nous faisant croire à la subversion artistique permanente. Les anars à la manque, ces desperados de salons, ces nihilistes bien à l'aise dans leur peau ne font du mal et ne blessent que les porte-monnaie de ceux qui s'y laissent prendre. Ils roulent dans des Cadillac et des Rolls...

Est-ce pour cela que Beaubourg a coûté un milliard aux contribuables français, en attendant les cent millions (lourds) par an pour son entretien ?

Là, les prévisions de Guillaume sont dépassées. De loin. Je ne pense pas que, malgré ses dons de prophétie, il aurait pu envisager sérieusement que des sommes pareilles allaient être dépensées pour un art s'évanouissant avant de naître. De son temps, les tableaux de Picasso, de Matisse, de Van Gogh, se vendaient sensiblement moins cher que ceux d'un débutant

d'aujourd'hui, toutes proportions gardées. On peut se demander aussi, pourquoi pas, s'il l'avait énoncée cette prophétie, par jeu, par boutade, un peu comme lorsque il conseillait à peindre avec les cartes à jouer, les chandeliers et les boutons de culotte, ou s'il y croyait vraiment.

Las ! Sa tombe au Père Lachaise, surmontée d'un menhir, que Jacqueline ne fleurit plus, reste et restera à jamais muette, et ce n'est pas dans mes habitudes de faire parler les morts. Il vivait à une époque où *finissaient les rois, et nous, où finissent les Républiques Libérales*, de sorte que ce menhir marque non pas une borne pour rectifier quelque frontière, mais représente un symbole au-delà duquel une nouvelle préhistoire commence. En réalité, le monde a bien plus changé depuis ces trente dernières années que depuis des siècles.

Il n'empêche qu'un autre poète, et je reviens à Pierre Restany, a le mieux senti ce monde nouveau en gestation perpétuelle que l'on nomme faute de mieux la Société de Consommation, où tout est marchandise d'abord, donc art, destiné à être consommé sur le champ comme le reste ; il a senti ses potentialités illimitées, il a vécu ses espoirs et ses désespoirs. La féerie des matériaux inédits et les prouesses insoupçonnées des technologies jamais vues allant de pair avec des destructions toutes aussi massives et la mort de toutes sortes de choses qu'elles portaient en elles comme les nuées portent l'orage. La vitesse et les embouteillages, la soi-disant joie de vivre et la pollution. Il s'est intégré à la société nouvelle, et il a conçu pour elle un nouveau folklore urbain. Il n'a négligé que sa facilité, sa gratuité, à portée de n'importe qui. Il n'a pas prévu, entre autres, que la beauté devenait insensiblement laideur, bien que, à l'occasion, il savait nommer un chat un chat et les œuvres de Dubuffet de la merde dans un bas de soie – nylon, fallait-il rectifier, n'est ce pas, mode oblige – ne se trompant que de l'auteur qu'il paraphrasait ainsi. Ce n'est pas Napoléon qui a trouvé cela en parlant de Talleyrand, mais un ambassadeur anglais. (Chateaubriand – *Mémoires d'outre-tombe*). Et il l'a fait, cependant, en homme de culture comme disent les italiens. A côté de lui, la majorité des critiques d'art, préposés aux destinées de ces arts, sinon anti-arts, ne sont que des clercs de notaires faisant des contrats de successions, démarcheurs ou démonstrateurs de l'écho ménager.

Il lui est arrivé, hélas, ce qui arrive à tous les chefs de file, vite débordés par des minables, par des profiteurs de la dernière heure, par ceux qui courent après le dernier train en marche, au risque de se faire écraser sous les rails. Je m'étonne aussi d'une certaine cruauté de sa part envers Ben, Duchamp du pauvre, qui selon moi a néanmoins résumé la situation par ces maximes, écrites sur l'ardoise à la craie, *Tout est Art. Rien n'est Art. Ben sait tout*, j'en passe

et des meilleures. Aussi, quand je dis des meilleures, je pense à cet emballage vide d'un produit pharmaceutique que je ne nommerai pas pour ne pas lui faire de la publicité gratuite, signée bien sûr, Ben et Vauthier, ainsi qu'un sac en plastique, rempli de boutons de culotte, de vis, de bouchons, d'un morceau de peigne cassé, signé également Ben, qu'il m'a envoyé naguère vers 1964, comme à d'autres critiques sans doute, je ne me fais pas d'illusions, tant qu'il n'était pas encore célèbre, et que ma femme a failli envoyer à la poubelle lors de notre dernier déménagement !