Réponse a l'article "artistes d'orient, artistes d'occident"

Autor(en): **Matthey, Octave**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): **- (1961)**

Heft 9-10

PDF erstellt am: **03.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-625489

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Au Congrès de Vienne (1960), M. René Huyghe a poussé des mots dans l'espace. Or, il en est certains d'entre eux qu'un peintre ne peut laisser passer, sans pousser à son tour quelques mots sur le papier, bien qu'il ait peu d'estime pour ce genre d'activité. Mais comment lutter contre la parole, comment dire son mépris de la parole autrement qu'en se servant de la parole? «En tant qu'historien d'art», dit M. Huyghe («Art suisse», mai-juin 1961), «je pense que rien ne pouvait être plus fructueux pour moi que d'avoir des contacts personnels avec des artistes et d'entendre leurs points de vue. Il a toujours été regrettable que les grands artistes du passé, tels que Rembrandt, par exemple, n'aient pu faire connaître leur conception de l'art.»

A cela, on pourrait répondre bien des choses. Par exemple, que Rembrandt s'est exprimé dans une langue qui n'est pas celle de M. Huyghe. Une langue mystérieuse, intraduisible dans les jargons humains, et dont ce professeur de Psychologie de l'Art, au Collège de France ne connait pas le premier mot! En outre, un peintre n'est pas un fabricant de concepts ni d'étiquettes. Il est même aux antipodes de ceux qui les fabriquent et de ceux qui s'en nourrissent. Entre le peintre et le philosophe, il y a un abîme, l'abîme qui sépare la chose du mot qui la désigne. Un peintre est premièrement et avant tout un homme qui prend parti pour les choses contre les mots. Alors que le philosophe et ses deux fils, aveugles de naissance comme leur père, le théologien et le politicien prennent parti pour les mots contre les choses. Et de cette attitude irrespectueuse à l'égard des choses, c'est-à-dire à l'égard de ce qui *est*, nous en connaissons, hélas! le résultat. . .

Mais il y a encore autre chose, et ce quelque chose nous permet de mettre en doute la sincérité du prétendu regret de M. René Huyghe. Car ce dernier sait parfaitement, mieux que personne, qu'un «grand artiste passé», l'un des plus grands, a «fait connaître sa conception de l'art», pour la plus grande confusion d'ailleurs de ceux qui font les entendus dans ce domaine qui n'est pas le leur.

Le «Traité de Peinture» de Léonard est là grand ouvert, à la portée de M. Huyghe, qui feint de l'ignorer, comme il est à la portée de tout le monde. Ce livre important, dont Joséphin Péladan, son traducteur et commentateur, écrit avec raison qu'il «est le seul livre qui enseigne à bien peindre et à bien juger de la peinture. Que d'avortements cette lecture eût empêchés, que de propos ânonnants elle eût évités!» Les «propos ânonnants» visent évidemment tous ces hommes de lettres qui, depuis le début du siècle surtout, jugent et légifèrent dans une partie qui leur est totalement étrangère. Quant aux «avortements», le mot vise non moins évidemment les œuvres de ces peintres que les «propos ânonnants» ont mis sur le pavois...

Voici donc un peintre qui, dans sa soixantième année, se décide à parler peinture. Il a derrière lui, non pas un titre universitaire que l'on obtient à l'âge de toutes les ignorances et de toutes les suffisances, mais ce qui vaut beaucoup mieux: un demi-siècle d'expérience!

Ce que sait aussi M. Huyghe, mieux que quiconque, c'est que le «Traité de Peinture» de Léonard est un violent réquisitoire contre la dialectique consécutive à l'invention photographique, laquelle dialectique allait permettre de spéculer sur la peinture comme sur n'importe quelle marchandise, et en usant de tous les procédés habituels à cette noble activité...

Vers 1907, devant les premiers effets du Cubisme, Rémy de Gourmont découvre aisément la cause de la nouvelle direction qu'a prise la peinture. «Elle a été dictée, écrit-il, par la photographie et surtout par la photographie en couleurs. Quand la photographie n'existait pas, le grand souci de l'artiste était de se rapprocher autant que possible de la réalité» (l'écrivain est ici en parfait accord avec Léonard: «La peinture la plus louable est celle qui est conforme à l'objet imité»). «Voyez le portrait de sa mère par Rembrandt», poursuit Rémy de Gourmont, «c'est une telle merveille de vérité qu'on croit avoir sous les yeux le personnage même, la personne naturelle. Or, depuis quelques années, la photographie obtient les mêmes effets. D'où l'obligation pour les peintres ou bien de disparaître, ou bien de *différencier* leur production de la production mécanique.»

Voici donc, une fois de plus, un homme de lettres qui se mêle de ce qui ne le regarde pas, c'est-à-dire de peinture! Et qui plus est ne se contente pas de parler de peinture, comme le fit dans le passé un Pline ou un Diderot, mais qui, à l'instar des Malraux et consorts, se permet d'abroger les définitions qu'ont données de la peinture, précisément ces «grands artistes du passé», que M. Huyghe feint d'ignorer.

C'est donc un ordre formel que cet écrivain donne aux peintres, mais que seuls quelques innocents allaient prendre au sérieux. Messieurs, ou bien vous disparaissez, ou bien vous différenciez votre production de celle du copiste mécanique. Et puisque la photographie imite, vous allez tout simplement cesser d'imiter. Quelle aubaine! et pour ceux qui n'avaient rien appris, et pour ceux qui allaient désormais pouvoir peindre sans rien apprendre!

Si Rémy de Gourmont a parfaitement raison quand il parle du «grand souci de l'artiste . . .» il a tort assurément quand il affirme que la photographie «obtient les mêmes effets» que la peinture. Cette affirmation prouve simplement que de Gourmont, comme la plupart des écrivains, Pascal en tête, n'entend absolument rien à la peinture. Et cette inaptitude à différencier la sensibilité de l'artiste de l'insensibilité de la plaque sensible, nous la retrouvons chez un Elie Faure, déclarant devant les admirables portraits de Lenbach: «Simples photographies». Même incapacité chez Etienne Gilson, qui écrit: «En voyant l'œuvre du Louvre» (il s'agit du portrait de Bertin, un des chefs-d'œuvre de Ingres), «on serait tenter de dire que, pour une peinture, elle donne un peu trop l'impression d'une photographie». Même inaptitude à distinguer la matière photographique de la matière picturale chez Le Corbusier, qui décrète, sentencieux, comme à l'accoutumée: «Si l'artiste copie simplement le sujet de son émotion, il agit en photographe». Et peut-on donner une preuve plus éclatante de cette incapacité à différencier une photo d'une peinture que ces propos d'épouvante de Marcel Brion: «Pourquoi créer des objets qui existent déjà? Puisque ces choses sont, est-il utile de les peindre?»

Jean Latour: Panneau céramique. Ecole enfantine de Malagnou-Roches Genève (Architecte Archinard) (Photo Stocker, Genève)

On pourrait naturellement allonger cette liste à l'infini, puisque, à l'heure actuelle les chroniqueurs artistiques de tous les journaux et de toutes les revues du monde sont, consciemment ou inconsciemment, au service de la spéculation, qui n'a pu se faire, il faut le redire et le répéter, qu'à la faveur de la seule révolution qui ait jamais existée dans le monde des formes et des couleurs, à savoir la photographie.

Une autre conséquence de cette révolution, c'est d'avoir privé les peintres de l'immense prestige dont ils jouissaient, avant l'invention photographique. Il s'agit, bien entendu, du prestige que seuls pouvaient avoir les peintres qui avaient pris la peine d'apprendre le plus difficile des métiers, c'est-à-dire d'acquérir ce savoir dont le pouvoir est de produire des images analogues à «toutes les choses qui sont sous le soleil», selon la définition de Nicolas Poussin, un autre «grand artiste du passé», que feint aussi d'ignorer l'illustre animateur du Congrès de Vienne. Cette définition de Poussin, contrairement à celle de Gaugin ou de la seconde alternative de Gourmont, ne met pas la peinture à la portée de chacun. Celle de Gauguin: «Un tableau est une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées», est en réalité la définition exacte de la palette du peintre, laquelle est en effet une surface plane recouverte de couleurs assemblées dans un certain ordre ou certain désordre. Mais jamais avant l'apparition du copiste mécanique, on avait confondu palette et tableau. C'est à partir de la palette que la peinture commence. C'est avec ces couleurs en un certain ordre assemblées qu'il s'agit de donner l'illusion d'un cheval de bataille à la manière de Vélasquez; d'une femme nue à la manière du Titien, ou d'une quelconque anecdote à la manière de Vermeer.

Mais sur quelle peinture, à la faveur de la photographie, allait-on spéculer? Evidemment pas sur la peinture qui se vendait parce que elle était «conforme à l'objet imité», mais sur celle qui ne se vendait pas, parce qu'elle n'était pas conforme à l'objet imité. Toutefois, il ne suffisait pas que la notion d'imitation se soit incarnée dans cet instrument reproducteur qu'est un kodak, il fallait, au surplus, démontré dialectiquement la supériorité d'une peinture non conforme à l'objet sur une peinture conforme à l'objet. Et pour cela, on allait tout simplement – mais il fallait y penser – ajouter aux dualismes qui encombrent la philosophie un dualisme nouveau, le dernier en date, le dualisme «Peinture-Nature». Ce qui jusqu'ici avait été indissolublement uni, allait désormais s'opposer comme le bien et le mal.

Et voilà pourquoi la fidélité à l'objet suscite à cette heure les ricanements des personnes dites averties, tandis que

l'infidélité à l'objet a toute leur déférence, et suscite ces lignes flatteuses de M. René Huyghe: «La nouvelle conception de l'univers explique l'explosion de l'art moderne et le mot ‚cosmos' est constamment employé par les jeunes artistes».

De l'exposé de M. Huyghe, voici encore un passage qui mérite d'être commenté: «Le clair-obscur de Léonard de Vinci et les toiles sombres ‚des peintres de la nuit' tels que Rembrandt sont des tentatives d'oblitération des objets extérieurs destinées à permettre à l'esprit intérieur de se manifester illuminant la toile». Ces propos n'ont sans aucun doute aucune conformité avec la réalité quand celle-ci est représentée par des tableaux de Miro ou de Mondrian. Ni le Vinci, ni Rembrandt ne se seraient donnés tant et tant de peine pour «s'approcher autant que possible de la réalité», pour reprendre le mot de Gourmont, s'ils avaient eu l'un et l'autre le dessein métaphysique que leur prête M. Huyghe, ils eussent supprimé purement et simplement l'objet comme le font les peintres abstraits. Oblitérer l'objet afin de permettre à l'esprit de se manifester est aussi facile que de préparer une palette ou que de défigurer un visage afin de différencier sa production de la production mécanique.

Le résumé de M. René Huyghe s'achève par un «appel à tous les peintres présents» (et absents, puisque M. Huyghe est omniprésent) «pour qu'ils endossent leurs responsabilités et s'efforcent de restaurer la croyance dans les valeurs spirituelles».

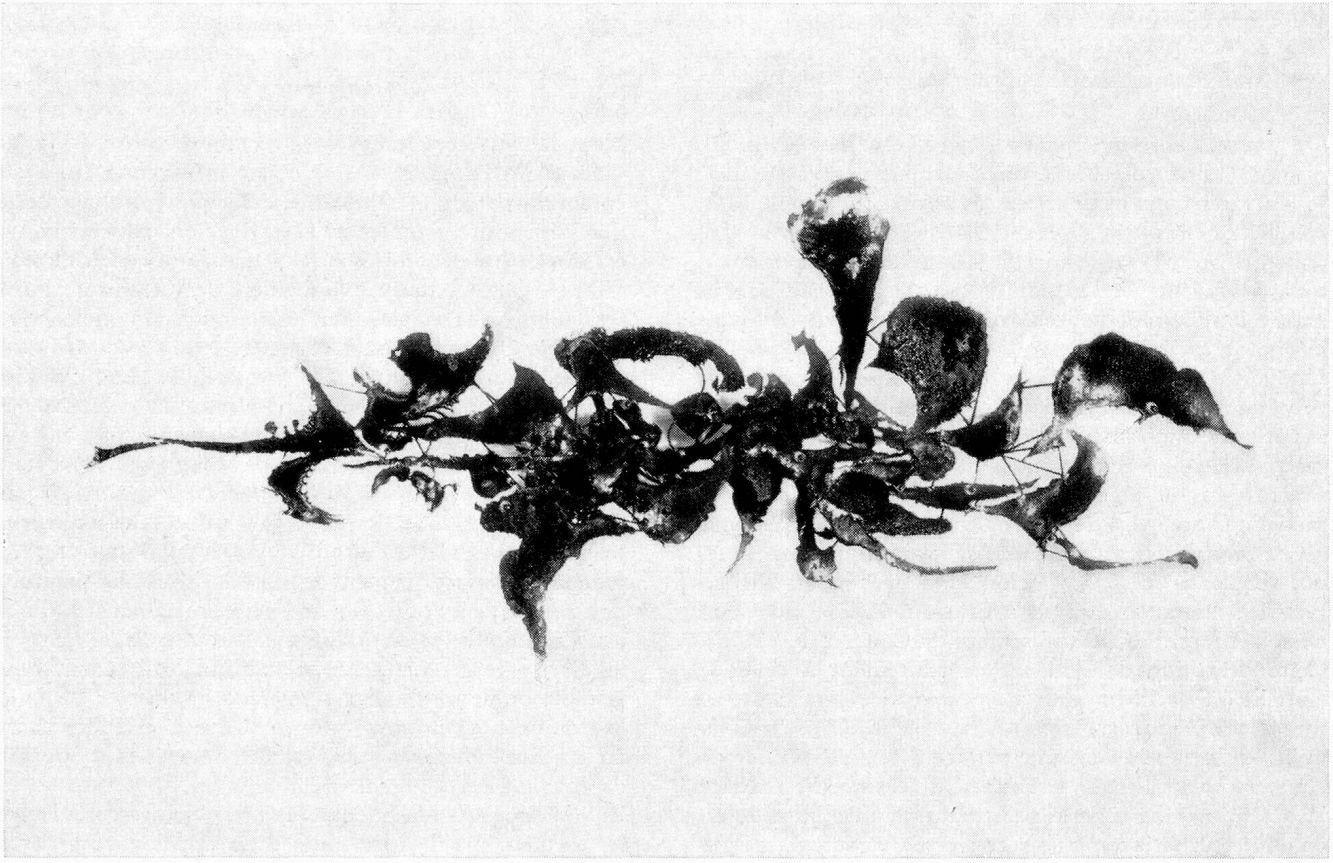
Si telle est la conception de l'art de l'animateur du Congrès de Vienne, elle est aux antipodes de celle de Léonard. Comment «l'appel» de M. Huyghe eut-il été entendu par le Vinci, il nous est très facile de le savoir. Il nous est même possible de savoir ce qu'est M. Huyghe aux yeux de ce «grand artiste du passé». Léonard ne fut pas tendre pour les humanistes: «Stupide engeance»! Le professeur de Psychologie de l'Art au Collège de France, aux yeux du peintre de La Joconde fait partie de ceux «qui vont gonflés et pompeux, vêtus et parés non de leurs travaux mais de ceux d'autrui».

Quant aux «valeurs spirituelles» si souvent confondues avec les valeurs bancaires, celles-ci avaient au temps de Léonard deux puissants défenseurs: Léon X et Luther. Or, quelle fut l'attitude de notre peintre à l'égard de ces «valeurs spirituelles» contradictoires? Une indifférence absolue, comme il se doit pour ceux qui prennent le parti des choses contre les mots. Le Vinci n'a, en effet, opté ni pour les balivernes de l'un, ni pour les balivernes de l'autre, mais pour la Vie! qu'il mettait au-dessus de tout. Et si son attitude avait été généralisée – comme elle le sera certainement un jour – les guerres de religion n'auraient pas succédé à la guerre de cent ans.

Qu'aujourd'hui donc les peuples adoptent l'attitude intelligente du «grand artiste du monde», en optant pour la Vie, c'est-à-dire pour Dieu, contre les hommes les plus bêtes et les plus orgueilleux!

Voilà, M. Huyghe, ce qu'un grand artiste du passé répond à votre «appel»! C'est pourquoi, Messieurs les artistes d'Orient et d'Occident, n'écoutez pas cet homme de lettres qui se mêle, comme l'autre et comme tant d'autres, de ce qui ne le regarde pas.

Veuillez agréer, Monsier le rédacteur et chèr collègue mes salutations très cordiales. *Octave Matthey, Neuchâtel*

NB. Cet article n'engage pas la responsabilité de la rédaction

Walter Voegeli:
Wandplastik, HYSPA 1961, Eisen, 4,10 m horizontal