

# La technique

Autor(en): **Dominique, E.**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1938-1939)**

Heft 5

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-623627>

## **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.

## *Wichtige Mitteilung.*

Die **Aktiv- und Passivmitglieder** werden benachrichtigt, dass die **Erhebung der Beiträge** für das Jahr 1939 durch die Sektionskassiere **im Januar** stattfindet.

Alle unsere verehrten **Passivmitglieder** möchten wir dringend bitten, uns auch im neuen Jahr treu zu bleiben, und sprechen ihnen für ihren wohlwollenden und geschätzten Beistand den tiefsten Dank aus.

*Der Zentralvorstand.*

## *Avis important.*

Les membres **actifs et passifs** sont informés que **l'encaissement des cotisations** pour l'année 1939 aura lieu **en janvier** prochain par les caissiers des sections.

Nous nous permettons de prier instamment tous nos **membres passifs** de nous rester fidèles l'an qui vient et leur exprimons notre profonde gratitude pour leur bienveillant et précieux appui.

*Le Comité central.*

## *La technique.*

Ici ou là nous entendons dire, ou nous lisons, que les artistes contemporains manquent de technique. N'est-il pas opportun de poser ce problème de la technique ?

Sur quoi s'appuie-t-on pour certifier que les artistes manquent de technique, ou qu'elle est à la base de l'art ? On s'appuie généralement sur le souvenir de certaines œuvres anciennes, dont la popularité est indiscutable, qui *paraissent* réunir le maximum de connaissances pratiques. Avec un *a priori* déconcertant on criera au scandale quand un artiste ne cède pas à la facilité d'un faire arbitraire, conventionnel et admis par une masse irréfléchie. Le mot même de « technique » n'est pas approfondi. Que signifie-t-il ? N'est-ce pas l'ensemble des procédés se rapportant à un art déterminé ? Voilà l'origine de la confusion. Les procédés, s'ils sont plutôt permanents, *leur emploi est illimité*. S'il n'en était pas ainsi, il suffirait d'un mode d'emploi, de quelques recettes pour créer des œuvres d'art : la technique serait créatrice.

Dans le cas qui nous occupe, la technique se résume en quelque sorte dans la connaissance de conditions générales indispensables pour réaliser une pensée. En ce qui concerne le métier, elle est une sorte de garde-champêtre matériel conseillant et verbalisant d'après le code de l'expérience et de la science. Une admirable exécution, sans plus, ne vaut que des heures de travail.

L'artiste se sert de la technique comme d'un serviteur plus ou moins docile, c'est-à-dire qu'il doit la bien connaître pour la dominer. Il cherche la manière la plus convenable pour concrétiser sa pensée. Le sachant ou à son insu, il base ses moyens opératoires sur de l'acquis et il discipline la matière selon son sentiment.

Quand le public examine des œuvres d'art contemporain, il s'étonne des « déformations » que les artistes infligent à la nature, attribuant cela au manque de technique.

Il faut rappeler que l'art est la représentation du beau. Donc l'art est une chose et la nature en est une autre. S'il est vrai que l'artiste puise constamment dans la nature, dans le réel, c'est qu'il ne saurait y avoir un meilleur exemple, un plus puissant modèle de création. L'artiste n'est pas un appareil de reproduction, c'est un homme qui a quelque chose à dire. Tous les grands artistes ont créé, les autres, tout respectables qu'ils soient, on ne s'en soucie guère. C'est le juste retour des choses.

En général, nous ne discutons pas l'art ancien, car nous sommes nés alors que nos ancêtres l'avaient déjà admis comme nous l'avons assimilé nous-mêmes, sans contrôle, par paresse, par ignorance aussi. C'est par son côté faible que nous l'avons peut-être aimé, les qualités échappant si communément et si facilement.

Supposons que nous soyons en présence d'une œuvre d'art ancien, nous demeurons comme interdits ; les passions qui animent les vivants et les dressent les uns contre les autres sans discussion possible tombent devant l'œuvre des morts. Leur langage est tombé dans le domaine public et nous nous laissons aller à la contemplation. La beauté nous apparaît comme à fleur de l'œuvre, nous ne cherchons plus ce qui pourrait ne pas être naturel, telle maison n'est plus ; telle montagne est interprétée, dirons-nous, etc., mais il y a une évidente bienveillance qui s'établit entre l'œuvre et nous. Concrétisons cette idée en prenant un exemple plus facile :

Au couvent des Cordeliers, à Fribourg, il y a un ancien autel gothique que chacun peut voir. Il n'est pas signé, aussi fait-il l'objet d'une curiosité d'autant plus prononcée. Ici, on l'appelle l'autel de Geiler. C'est un triptyque peint à l'extérieur et sculpté à l'intérieur. Certains indices le font dater de 1515 environ. Pour expliquer la scène du crucifiement, le sculpteur regarde la nature, ce qu'il voit autour de lui. Les personnages sont ceux qui vivent autour de lui. Ce sont leurs costumes et leur façon de se présenter. Il veut représenter ce drame dans le bois, il est donc limité à des dimensions définies ; aussi fouille-t-il cette matière comme un peintre pose des ombres et des lumières : les éloignements sont rendus aussi par superposition. Dans ce cas il crée de l'illusion sans sortir des quelques plans très rapprochés. Il a vaincu la nature.

Nous attirons l'attention sur le guerrier tenant la lance, à droite, dans le panneau central. Quelle belle interprétation : pour réaliser cela il violente la nature, il la plie à sa volonté. C'est une fois de plus la preuve éclatante de l'emprise de l'artiste sur la nature, ou, pour mieux nous exprimer, *la liberté* qui lui appartient en propre devant elle.

Le cliché qui accompagne ce texte fait ressortir la belle technique du sculpteur, technique qui décèle la conception très forte du plan. Les personnages sont superposés et agencés en une succession très rapide de volumes tranquilles et tourmentés. Toutes les figures principales sont sur le même plan. Voici le lansquenet vu de dos : l'artiste tient à montrer cette belle surface nuancée de l'armure et les manches ajourées placées latéralement ; il présente un dos dans sa plénitude alors que les jambes, les hanches et la tête sont de profil. (Voyons où se trouve la colonne vertébrale et observons la séparation des fesses). Liberté de l'artiste. Comme l'artiste ne peut tout tirer de son esprit créateur, il va puiser d'abord dans le trésor des choses créées. « A ce point de vue il est d'abord et avant tout un homme qui voit plus profondément que les autres et qui découvre dans le réel des rayonnements spirituels que les autres ne savent pas discerner. Mais pour faire resplendir ces rayonnements dans son œuvre, et donc pour être vraiment docile et fidèle à l'invisible

esprit qui se joue dans les choses, il peut, et même il doit déformer en quelque mesure, reconstruire, transfigurer les apparences matérielles de la nature. » (Maritain).

## NOTES

Nous glanons dans *Art et scolastique* de J. Maritain quelques passages intéressants, illustrant bien notre pensée.



« Le beau est ce qui plaît à voir : une connaissance et une joie.

« La beauté est le resplendissement de la forme<sup>1</sup> sur les parties proportionnées de la matière.

« Et si belle que soit une chose créée, elle peut paraître belle aux uns et non aux autres, parce qu'elle n'est belle que sous certains aspects, que les uns découvrent et que les autres ne voient pas : elle est ainsi « belle en un lieu et non belle en un autre. »

« L'art en général tend à faire une œuvre. Mais certains arts tendent à faire une œuvre *belle*, et par là ils diffèrent essentiellement de tous les autres. L'œuvre à laquelle travaillent les beaux-arts est ordonnée à la beauté ; en tant que belle elle est une fin, un absolu, elle se suffit ; et si en tant qu'œuvre à faire elle est maté-

rielle et enfermée dans un genre, en tant que belle elle appartient au règne de l'esprit, et plonge dans la transcendance et dans l'infinité de l'être.

« La beauté n'est donc pas la conformité à un certain type idéal et immuable, au sens où l'entendent ceux qui confondant le vrai et le beau, la connaissance et la délectation, veulent que pour percevoir la beauté l'homme découvre « par la vision des idées », « à travers la beauté matérielle », « l'invisible essence des choses » et leur « type nécessaire ».

« Quant à l'habileté manuelle, elle est une condition requise, mais extrinsèque à l'art. Elle est même pour l'art, en même temps qu'une nécessité, une menace perpétuelle, pour autant qu'elle risque de substituer la direction de l'habitude

<sup>1</sup> La forme est pris à son sens formel et non dans le sens des formes.

musculaire à la direction de l'*Habitus* intellectuel, et de faire échapper l'œuvre à l'influx de l'art.

« L'art n'a pas seulement à se défendre contre l'entraînement de l'habileté manuelle et contre l'imitation servile. D'autres éléments étrangers menacent encore sa pureté. Par exemple, la beauté à laquelle il tend produit une délectation, mais c'est la haute délectation de l'esprit, qui est tout le contraire de ce que l'on appelle le plaisir, ou le chatouillement agréable de la sensibilité ; et si l'art cherche à *plaire*, il trahit, il devient menteur. De même, il a pour *effet* de produire l'émotion, mais s'il *visé* l'émotion, le phénomène affectif, le remuement des passions, il s'adultère, et voilà un autre élément de mensonge qui pénètre en lui. »

Et pour terminer je citerai encore ce passage :

« Si l'artiste étudie et chérit la nature autant et beaucoup plus que les œuvres des maîtres, ce n'est pas pour la copier, mais pour *se fonder* sur elle.

« Et c'est qu'il ne lui suffit pas d'être l'élève des maîtres ; il doit être l'élève de Dieu, car Dieu connaît les règles de la fabrication des beaux ouvrages. La nature n'importe essentiellement à l'artiste que parce qu'elle est une dérivation de l'art divin dans les choses. L'artiste, qu'il le sache ou non, consulte Dieu en regardant les choses.

« La nature est ainsi le premier exciteur et le premier régulateur de l'artiste et non pas un exemplaire à décalquer servilement. Demandez aux vrais peintres comment ils ont besoin d'elle. Ils la craignent et la révèrent, mais d'une crainte chaste, non d'une crainte d'esclave ».

Il nous semble que la place de la technique dans la création est assez définie.

E. DOMINIQUE.

## *Rectification.*

La *Feuille d'Avis de Vevey*, du 8 novembre a publié sous le titre « **Un peintre à l'honneur** » l'entrefilet suivant :

« A l'occasion de l'exposition de New-York, qui déroulera ses fastes en 1939, une grande entreprise américaine vient de faire l'acquisition, dans chaque pays d'Europe, d'une peinture (paysage) propre à donner une juste idée d'une région caractéristique.

« Pour la Suisse, c'est une œuvre de M. P.-E. Wyss (Corseaux) qui a remporté la palme. Il s'agit d'un vigoureux paysage du Valais qui a été choisi par une commission à la tête de laquelle se trouvait M. Baud-Bovy, de Genève.

« Les concurrents étaient au nombre d'une dizaine.

« Nos félicitations à M. P.-E. Wyss. »

Nous avons reçu à ce sujet la lettre suivante :

« Sollicité, en effet, par une des employées de cette entreprise de l'aider à choisir une œuvre représentative de l'*Art suisse*, j'ai dû, pour diverses raisons, lui refuser mon concours. Je n'ai donc jamais entendu parler d'une commission chargée de ce soin, et n'ai même pas vu la toile de M. Wyss.

« Aussi vous serais-je très reconnaissant si vous vouliez insérer cette rectification dans le prochain numéro de l'*Art suisse*.

« Genève, 15 novembre 1938.

(Signé) D. BAUD-BOVY. »