

ANDRÉ MASSON

**Des nouveaux rapports entre Peinture et Regardant**

« C'est avec une grande hésitation et pas mal de crainte que je parais devant vous dans le rôle de prédicateur... »

C'est en ces termes que Whistler se présenta au public londonien quand il donna lecture de son fameux *Ten o'clock*, le 20 février 1885.

Nous sommes au mois de février 1958 et ma conférence (1) n'aura que peu de points communs avec celle de mon illustre devancier...

Je dis *devancier* parce qu'il est insolite qu'un artiste fasse une conférence sur l'art.

Imprudemment. Plus sagement le rite est qu'il la fasse - à la rigueur - sur son art... J'ai dit sur l'art, et aussitôt je me ravise. Plus exactement, mon propos est de vous parler de mes rapports avec l'art et de ceux que je présume chez autrui. Ainsi, je n'usurperai nullement les fonctions reconnues de la critique. Et puis ce *perspectivisme*, je l'annonce comme n'engageant rien d'autre que ma propre divagation. J'avertis.

Se présenter dans le rôle de prédicateur... Ces paroles inaugurales de Whistler, je ne trouve rien de mieux afin de préluder.

Comme lui aussi, je plaiderai le manque d'habitude et je vous prierai de m'accorder votre indulgence.

Veillez considérer que je vais me risquer à vous parler des multiples relations qui peuvent s'établir entre un tableau et celui qui le regarde.

---

(1) Ce texte est celui d'une conférence prononcée au Collège philosophique à Paris, le 25 février 1958.

En omettant toutefois le premier regardant : le peintre. De celui-ci je parlerai, mais sur un autre plan... Attendez cinq minutes.

Dernière précaution : puissent les considérations qui vont suivre ne pas accréditer le bruit qui courut maintes fois : à savoir que je cultive volontiers « l'art charmant de se faire des ennemis ».

La situation du contemplateur était jadis passive. Relativement.

Il lui est demandé maintenant de faire preuve d'une véritable activité.

Le spectateur-acteur, le contemplateur-créateur, - ce serait exagéré...

Cependant, que ce fût Mallarmé confiant au lecteur « *le soin de recréer* », ou son ami Odilon Redon ne parlant d'art qu'en termes d'éveil, d'éclosion, proclamant : « *Ma peinture ne définit rien, n'enseigne pas... elle inspire* », la question se posait, un tournant s'amorçait - il y a de cela presque trois quarts de siècle.

Oui, le tableau fait pour stimuler un lyrisme supposé chez autrui - tremplin pour bondir vers les étoiles - ou le poème offert pour être parcouru comme un espace vierge : ces conquêtes parallèles dans les arts et les lettres ne datent pas d'aujourd'hui. Il suffira de dire qu'elles n'ont pas été démenties.

Qu'elles soient menacées, ces conquêtes, par la sempiternelle et hargneuse platitude, nous n'en avons que trop de preuves. Qu'elles puissent se développer est un miracle, et c'est ce miracle que je retiendrai ce soir, nullement enclin à affronter les morosités de la politique ni désireux d'aborder aux rives glacées de la théorie.

Avant de nous entretenir des nouveaux rapports possibles entre Peinture et Regardant, revenons en arrière, examinons très vite l'art des anciens.

Jadis, de public point. Des fidèles. L'art se dissimule derrière l'idole - derrière l'image. Et cela dure très longtemps, alors même que le « fidèle » est devenu « l'amateur ». Le sujet, lieu commun, lui importe beaucoup, le peintre le sait, et sa peinture est comme en retrait.

De ce compromis il s'arrange. Jusqu'au XVIIe siècle, cet équilibre semble satisfaire tout le monde. Mais déjà le plus grand des peintres hollandais se voit refuser une œuvre capitale qui lui avait été commandée par la municipalité d'Amsterdam; le sujet, une *Conspiration*, lui apparaît comme une subversion réelle : trop de peinture projetée en avant. La magie picturale recouvre l'anecdote et fait obstacle à l'assouvissement des notables. Le XVIIIe siècle jongle avec l'ancien équilibre le plus gracieusement du monde; une société extraordinairement fine est en accord.

A l'époque romantique, il y a du vilain! Le parti pris par quelques artistes, parmi les meilleurs, « de faire la part des choses », ne le montre que trop. Il s'agit de faire ses meilleurs tableaux, en les baptisant « esquisses », pour soi, et d'autres qu'on livrera « aux bêtes ». L'un d'eux va jusqu'à faire ses tableaux en double - de même grandeur -, l'un où éclatera le génie, qu'il gardera en tête-à-tête, et l'autre chargé d'assez de vulgarité pour être admis par le public. C'est qu'en même temps que la peinture devenait plus libre, le style d'esquisse devenant le style tout court, une peinture innommable, dite *peinture officielle*, voyait le jour : plus d'art du tout, rien que le sujet.

Cette dualité se poursuit jusqu'au jour où en France le mythe du public (le Gros et non le Grand comme il est dit négligemment), jusqu'au jour où ce mythe se volatilise. Il y a une œuvre franche, *indépendante*, et autour se forme un public. Des affiliés. Le sujet est devenu prétexte et simple concession à un archaïsme. C'est une mince passerelle, elle devient un fil, et maintenant ce fil même s'amenuise et parfois s'évanouit, disparaît...

La peinture ne veut plus faire de compromis entre la poésie qui lui est propre et le lieu commun. En somme, l'artiste demande à celui qui regarde ce qu'il produit d'être lui-même un artiste.

J'écrivais, il y a quelques années, en réponse à une enquête américaine sur la *Nature* de l'art moderne : « Une peinture est le produit d'une imagination : celle du

peintre. Elle s'adresse à une autre imagination : celle du Regardant. »  
Je ne vois rien à ajouter à cette déclaration à l'instant même. (Une dérobade de ma part, j'en jurerais!)

Mais d'un côté cette *lecture* serait fort courte, et de l'autre je vous priverais de quelques anecdotes dont la signification, peut-être? ne vous laissera pas insensibles.

J'ai souvent raconté à mes amis la première visite que je reçus de Wells à Saint-Jean-de-Grasse.

C'était en 1932, si je me souviens bien. Il me demanda de visiter mon atelier (ou plus exactement la chambre qui en tenait lieu) . Mais seul; car, disait-il, « je sais que les peintres n'aiment pas se trouver devant leurs travaux quand un œil étranger les regarde ».

Revenu, il me dit : « Tout de suite vous avouer que je « n'ai jamais vu de peintures de cette sorte. Aussi permettez-moi de vous raconter tout d'abord une petite histoire personnelle.

Jeune, j'ai été cloué au lit pendant six mois par la maladie. Sur le mur qui me faisait face : un tableau. Il représentait une rue de Londres - rue que je connaissais bien. Au bout de très peu de temps j'en étais venu à regarder avec infiniment plus de plaisir le papier peint de la chambre. Là, au moins, je pouvais tenter de déchiffrer, selon mon humeur, cent figures changeantes à travers ses humbles motifs...

Je ne fais pas de comparaison, ajouta-t-il en riant. Mais j'ai eu l'impression devant vos tableaux qu'ils avaient le pouvoir de déclencher les puissances de l'imaginaire. En somme, vous faites *Des Machines à rêver*. »

Ce que me disait alors l'auteur de *La Machine à explorer le temps*, devenu mon ami dès ce jour-là, il me semble maintenant que c'est applicable à toute la peinture de notre temps. (Je ne parle pas de celle qui est conservatrice!)

Si l'on admet que la vertu imaginative est ce que nous possédons de plus individuel, et qu'avec Héraclite on oppose l'état de rêve (l'individuel) à l'état de veille (le

commun), la conclusion est nette : un tableau, une sculpture, un poème, une partition supposent une absence au monde. Et cela de plus en plus depuis que la peinture proclame son intégrité - son autonomie. De plus en plus, dans son cours naturel, l'art exige de ne pas faire double emploi avec l'état de veille.

C'est une halte, un reposoir, l'expression préposée serait-elle des plus inquiétantes ou des plus agitées.

Il y a plus : cette vacance - dans toute la force du terme - cette vacance ne s'adresse que fort peu, ou pas du tout, à l'intellect.

La soif de comprendre, n'allez pas essayer de l'éteindre ici. Votre raison raisonnée, laissez-la à la porte. Et puis, comprendre, c'est égarer. C'est en finir avec quelque chose. C'est peut-être là le pourquoi - le grand pourquoi! - du perpétuel intérêt des peintures, des musiques, des écrits majeurs : il n'y a rien à comprendre, et par cela même se manifeste l'Inépuisable. Il n'est demandé à personne de comprendre Van Gogh ou Debussy ou Rimbaud. (Je cite à dessein des noms qui paraissent admis par le nombre.) Il ne s'agit pas de comprendre un tableau, une partition, un poème. La proposition est seulement de provoquer chez vous l'expulsion des servitudes - celles de la grise nécessité -, de quitter la norme du jour, de vous réchauffer à un mystérieux brasier; d'ouvrir les yeux à une lumière qui n'est pas celle de l'écrasant soleil, d'ouïr l'inouï, d'attendre l'inattendu, de communiquer avec l'ineffable. Bref, de faire éclater la *Réalité*.

Une imagination qui s'adresse à une imagination. Oui, encore une fois, avec ce complément : une liberté qui éveille une autre liberté. Liberté du peintre. Liberté du Regardant. Liberté pour le Regardant de penser : « Cela me dit quelque chose » ou « ne me dit rien ». Liberté pour l'artiste de ne rien comprendre à ce qu'il fait. L'inspiration le visite, puis le quitte. Souvent il sent bien qu'il n'a été qu'un médium.

Attention! Chaque fois qu'une aveugle et sournoise démagogie exige du peintre, du musicien, du poète qu'il

compris de tous, en même temps, à la même heure

et en tous lieux, il n'y a pas à s'y tromper : Caliban se découvre, il veut leur mort; ou tout au moins leur castration. Autrement dit, l'ordre est de s'aligner. Qui êtes-vous, d'où venez-vous, où allez-vous? A ces questions comminatoires de la maréchaussée devenue « scientifique » l'artiste répond en souriant : celui qui se livre à l'enthousiasme poétique est un dieu. Celui qui se livre à la pensée est un mendiant. Ce qui est une manière de ne pas répondre tout en répondant au mieux.

Parallèlement, le reproche d'obscurité est une mauvaise querelle. Un Mallarmé peut fort bien écrire en clair (je veux dire « facilement ») une adresse versifiée, et le facteur ne se trompe pas : la lettre parvient au destinataire. Donc, *se mettre à portée, il le peut!* Ainsi aboie Caliban devenue policier. Oui, pour se délasser il le peut. Mais faut-il pour cela lui interdire d'écrire les *Sonnets* et le *Dé*?

Il s'agit donc bien pour une *œuvre d'art* (passez-moi ce terme un moment, bientôt j'y reviendrai) , il s'agit donc pour une œuvre d'art d'être *cette machine à rêver* selon la formule de Wells...

Réflexion faite, nous dirons : machine à rêver, mais en même temps à éveiller, à déclencher ce qu'il y a de plus secret, de plus désiré, de plus inquiétant aussi chez celui qui regarde un tableau, qui écoute une symphonie, qui se livre à la lecture. Et puis nous chercherons autre chose que le mot *machine*.

L'artiste (je vais me mettre dans un mauvais cas!) l'artiste est asocial. Sociable tant que vous voudrez, et assez généralement, mais asocial nécessairement.

Dire : « L'artiste, tel que je l'entends, est asocial » serait incomplet, si je n'ajoutais : Il doit garder une certaine sauvagerie de nature. »

Entre nous, ce raffiné est aussi quelque peu barbare, la morale ne l'intéresse pas, il est plutôt du côté de l'instinct que du côté de la conscience. Son champ, c'est l'amoureuse création, non la sévère et parfois meurtrière Idée. Il est plus près du jeu des enfants et des primitifs que des drôles de jeux des adultes civilisés.

Donc asocial à l'extrême, et singulier par-dessus le marché.

Il est singulier parce que le génie artistique est toujours paradoxal. Il est asocial parce qu'il se doit d'écouter son « démon ». Et ce démon n'a de comptes à rendre à personne.

Ne croyez pas que ce soit un grand privilège. Ce démon n'est pas à demeure. Il visite le peintre, le quitte, parfois il revient, parfois il s'en va pour toujours : alors le peintre s'étonne non pas d'avoir été quitté, mais visité. Et le plus souvent s'irrite et se maudit d'avoir été le lieu et l'instrument de telles extravagances.

Je reviens sur ce terme d'*œuvre d'art*. La notion d'œuvre est en changement. Jadis, l'artiste jeune n'avait accès dans la confrérie ou la corporation qu'après avoir présenté son chef-d'œuvre. Et puis le mot *œuvre* appelle un autre mot : tradition. Aujourd'hui, on ne juge pas un peintre sur le chef-d'œuvre, ou même sur une seule œuvre : c'est le déroulement, la trajectoire, la métamorphose d'une œuvre qui intéresse. Il y a plus : le mot *œuvre* lui-même semble inadéquat à notre art en devenir.

Comment ne pas être d'accord avec Maurice Blanchot quand il nous dit que « la peinture fait souvent pressentir aujourd'hui que ce qu'elle cherche à créer, ses « productions » entre guillemets, ne peuvent plus être des œuvres, mais voudraient répondre à quelque chose pour lequel nous n'avons pas de nom ». Pas encore...

Beaucoup de gens voudraient que les peintres continuent à considérer comme impératif l'idéal de la Renaissance.

Comment est-ce possible? La Renaissance était l'ébauche d'une surhumanité volontairement tendue vers la création d'hommes supérieurs. La cruauté, la violence étaient alliées au raffinement, la puissance à la grâce et au faste. A ces passions, à ces valeurs, correspondait l'art.

Aujourd'hui, la puissance débouche froidement sur l'utilitaire et la destruction massive : à cela l'art ne peut correspondre, mais seulement s'opposer. La situation de l'artiste, par rapport à la Puissance moderne, est à rebours. Et les rapports du Regardant avec l'art, inversés. L'art

n'est plus un moyen de liaison communautaire, mais un refuge - un réceptacle. Ne pas le méconnaître : l'artiste, actuellement, malgré quelques fortunes très affichées, son activité s'exerce, moralement, dans un désert. L'art véritable, aujourd'hui, n'a ni milieu, ni foyer. Fortuné ou non, le peintre sait bien qu'il n'est pas dans le coup, et le Regardant ne peut être sollicité que par une référence à des valeurs offensées. Valeurs qu'il a préservées lui aussi, autant que celui qui donne à voir.

Eu égard à cette séparation, à cet isolement, une lettre de Moriss Graves (un peintre américain qui est notre contemporain) va nous éclairer au mieux :

« Si mes tableaux sont obscurs pour quelqu'un, je crois que les mots, les mots de n'importe qui ne pourraient ajouter que plus d'obscurité. Car pour ceux auxquels le message paraît clair ou même partiellement clair, ou pour ceux dont l'attention *serait éveillée* par l'obscurité du message, pour ceux-là les mots sont de toute évidence de trop.

Pour ceux dont la recherche n'est pas semblable à la nôtre, ou *ceux qui ne sentent pas l'affreuse frustration* où les plonge leur emprisonnement dans la projection individuelle et collective de notre civilisation à son sommet, pour ceux qui croient que notre civilisation tournée vers l'extérieur fait des progrès constructifs, ceux qui, après avoir vu et goûté les fruits et les nouvelles pousses de progrès AUTO-DESTRUCTEUR, les trouvent encore bons, pour ceux-là mes tableaux resteront toujours absurdes et par conséquent ne méritent pas la moindre considération. »

Je me garderai bien de commenter cette lettre. Elle dit tout ce qu'elle doit dire. Mais elle me permettra d'avancer dans mon propos.

Avant de poursuivre, ne pas se lamenter. Cette séparation, cette mise à l'écart - n'a pas été sans compensation. Si elle nous prive de grands ensembles monumentaux elle a permis une liberté d'expression sur tous les plans (formels et psychiques), une liberté d'une telle verdeur que nous en sommes encore tout effarés.



Et cette absence d'intériorité qui caractérise ce moment de l'histoire et que signale Graves, nous ne devons la déplorer que pour mieux saisir le legs qui tombe dans nos bras. A des religions usées et à des rites devenus méconnaissables (à peu d'exception près) devant cette réduction à deux dimensions de l'homme actuel, nous avons la mission secrète ou méconnue de préserver celles qui semblent abolies : *toutes* les profondeurs. Les artistes sont les moines de l'âge industriel. L'homme actuel, pris dans l'engrenage d'une précarité monstrueuse, voit peut-être dans l'artiste - et son besoin d'éterniser - ce que l'homme médiéval voyait dans l'ascèse monacale (2).

Quand, en Arles, l'acteur Kirk Douglas tournait le film sur Van Gogh, me trouvant là, je lui disais : « Songez que c'est un des saints les plus grands de notre calendrier. » A quoi il me répondit : « Saint et martyr, c'est bien ainsi que je le vois. »

Me suis-je éloigné de mon propos? Je ne le crois pas. Si l'on veut bien admettre la situation esseulée de l'artiste telle que j'ai tenté de la décrire, et parallèlement l'attitude profondément contemplative sollicitée du Regardant, nous voyons une différence fondamentale avec un passé encore proche. Il n'y a pas si longtemps que l'on allait à la peinture comme on allait au théâtre. Et certes il y en avait de fort bon. « Quel beau film, *l'Enlèvement des Sabines* », s'écriait Picasso, essayant de m'emporter dans son admiration pour David. (Admiration des plus réservées de ma part...) Oui, l'espace scénique a déterminé et détermine encore la peinture occidentale, mais de fortes rafales anéantissent peu à peu les portants et les cintres. L'espace, comme pour le peintre Zen, ce serait... l'esprit du peintre. Une peinture ne serait plus une succession d'objets pulvérisés, déformés, desséchés, reconstitués, surchargés, mais elle-même devenue - mystiquement - objet de méditation.

---

(2) Il y a quelques jours, lisant Pavese, je trouve la même comparaison, et dans des termes presque identiques. J'avais tenté, en 1939, dans un premier récit : *Peindre est une gageure*, de décrire cette ascèse et ce dilemme : esseulé, l'artiste doit trouver en lui-même l'élan vers le mythe, assumer un sacré en puissance, ou se livrer au jeu pur.

Le peintre d'Extrême-Orient, peintre de l'Essentiel, avait dans les grands moments de son histoire rempli cette proposition. Cette vision très haute, il avait apprise à la vivre. Rien n'est plus loin du comportement occidental. Infiniment moins superficielles qu'en Occident s'établissent les relations de l'affilié avec une peinture proposée, en Chine ou au Japon.

Avec un Mou-id ou un Seshu, songez qu'une humble branche de prunier commençant à fleurir (un des thèmes classiques) ne provoque pas une simple réaction hédoniste - un plaisir satisfait, une curiosité assouvie. Cette branche RUDEMENT « signifiée », contrastant avec ces boutons tendrement « suggérés » à peine éclos, et si menacés quand le printemps est souterrainement là, mais pas dans l'air encore chargé des sévérités hivernales, c'est un dévoilement des luttes invisibles qui se partagent l'Univers, c'est un symbole aussi de la fugacité de la présence humaine dans ce « monde de rosée » et de l'éternité de l'éphémère. C'est un ouragan spirituel et cosmique qui entraîne celui qui regarde après avoir porté celui qui a chevauché le vent. Est-il utile d'ajouter qu'il n'y a là nulle représentation? Ce coup de pinceau *est* l'esprit de la branche, cet autre, l'esprit de la fleur naissante...

La nouvelle calligraphie lyrique japonaise peut aller jusqu'à l'effusion pure. Le peintre fait signe et il est entendu. C'est qu'il a saisi « le son de l'esprit qui fait vivre le mouvement » et qu'il l'insuffle dans l'esprit du contemplateur. Ainsi une cloche dans l'air du soir propage comme à l'infini ses vibrations. De ce côté nous avons beaucoup à apprendre. Les uns et les autres.

Si loin de nous, cette manière d'envisager l'art et la vie. Et pourtant une meilleure compréhension des peintures chinoises et japonaises - figuratives ou calligraphiques -, c'est je le crois, l'événement des récentes années.

En même temps s'amorce une plus ample connaissance de la statuaire hindoue. J'oserai en parler, car depuis longtemps j'ai la chance d'en avoir sous les yeux - d'en

posséder, dirais-je enfin si le mot n'était pas trop affirmatif. « Splendide et trouble », l'Inde ne paraît pas s'être révélée encore dans toute sa puissance à nombre d'artistes occidentaux. Personnellement je ne puis croire qu'une plus ample mise en lumière ne vienne à bout de tant de réticences devant le seul art érotique - au sens majeur - qu'il y ait en ce monde. Face au soleil, les sculptures du temple de Konarak offrent aux regards de tous la diversité des attitudes amoureuses et cela n'est possible que par les voies de la grandeur.

Cette sensualité sacrée, pour la plupart des Européens (et aussi des Hindous, m'a-t-on confié), cette sensualité divinisée est lettre morte.

Réduire cet art magnifique à une allusion figurale précise : quelque chose comme les postures de Giulio Romano pour l'Arétin, ce n'est même pas les regarder...

Quand il s'agit de l'Européen cela s'explique. Longtemps encore il voudra l'ignorer, ce chant primordial unissant dans un éclair unique le brin d'herbe et la constellation, le barattement du fleuve et le rythme des marées, l'accouplement de l'homme et de la femme, l'union du ciel et de la terre. L'Occident depuis toujours se refuse à participer à cette ivresse cosmique - à ce panthéisme vertigineux -, et ses artistes (dans leur lourdeur majoritaire) croient à la vertu des formes fermées et à l'isolement des objets, à leur plus courte interprétation, de préférence à celle des formes ouvertes et flexibles offertes à l'irruption de l'infini. Et n'oublions pas la *Méditation sur l'Horrible*. L'art hindou, comme son cousin l'art du Thibet, est une clé pour la révélation du sort de tous les hommes : c'est dans l'effroi et la jubilation que s'accomplissent toutes choses.

Que d'Orient, n'est-ce pas, dans tout ce qui précède.

Mais comment faire autrement? De là vient la Splendeur. Et la rareté.

Comment ne pas s'étendre sur cette volonté d'illumination, sur cet instinct du rare, sur ce que cela suppose de stratagèmes, de secrets, d'allusions cultivées et de

désaveux de la ressemblance (au sens étroit où nous l'entendons) .

« Sur les tapis sans fleurs de Perse, tulipes et roses fleurissent et sont exquises, bien qu'elles ne soient représentées ni par des lignes ni sous des formes visibles. »

C'est Oscar Wilde qui parle ainsi, Wilde le héros de l'esthétisme militant qui à la faveur de son étincellement me permettra de finir ce paragraphe. En beauté.

Seul, je n'y arrivais pas.

Et maintenant, à nous!

A cette fermentation présente, à cette *Nuit de Walpurgis* de toutes les formes, de toutes les lignes, de toutes les couleurs, à laquelle nous assistons - à laquelle nous contribuons.

Cette dispute, pour moi bien dépassée, de la préexcellence de l'abstrait sur le figuratif ou du contraire, comme elle m'ennuie!

Abstrait! Je tiens à le dire, je n'aime pas ce mot. Oh! mais pas du tout. Si je l'emploie, c'est par commodité. Je serai téméraire, j'ajouterai : je ne suis pas le seul. A commencer par ceux dont les travaux sont placés sous cette enseigne.

Il me semble que depuis cinquante années, bien passées, toute peinture valeureuse touche à l'abstrait. Pour être clair : elle refuse autant qu'elle peut l'imitation. Et la primauté du sujet. Je veux donner une fête... Ainsi Delacroix et Baudelaire mettent le feu aux poudres en donnant le pas à l'enchantement pictural sur la représentation. Monet créateur de l'impressionnisme déclenche une révolution énorme, une véritable guerre d'indépendance : ses œuvres et celles de Cézanne, dans leurs dernières périodes, préludent à *toutes* nos aventures.

Toutefois, l'entraînement vers l'absence de tout sujet (la peinture étant - ou se voulant - contenu sans partage), c'est plus récent.

Je serais prêt à proposer une double énigme. Pourquoi les peintres figuratifs ne sont-ils pas assez abstraits?

Pourquoi les peintres non-figuratifs le sont-ils trop?

La réponse sera : ils ne sont ni d'un côté ni de l'autre *assez libres*.

Comme personne n'a répondu, j'aurais le droit de vous dévorer et de tout planter là. Mais comme ce n'est pas dans mes moyens, je me vois contraint de développer un peu, de poursuivre ma prédication, de cesser de plaisanter.

J'ai dit que nous n'étions ni les uns ni les autres assez libres. Ce n'est pas une boutade; c'est un fait.

Jadis, les peintres se voulaient moins libres qu'ils pouvaient l'être (leurs esquisses en témoignent). Aujourd'hui, notre drame est que nous voudrions être plus libres que nous ne pouvons l'être.

Il arrive drôlatiquement que le peintre figuratif ait peur d'être incompréhensible et que le peintre non-figuratif soit pris de panique à la pensée d'être trop compréhensible. Le premier craint l'*innommé*. Le second, à tout prix, refuse l'*image*.

Il y aurait un remède à cette terreur : ce serait de renoncer à ce que nous, Européens, appelons la personnalité (au fond c'est la manière, le tic, la marque de fabrique). Ce serait d'accéder à une disposition plus grandiose. Souverainement, savoir tout accueillir, puisque nous sommes visités, que le don nous est apporté, ne cherchons pas à connaître la figure du donateur et parlons comme le *Voyant* : si ce qu'on m'apporte de là-bas a forme, je donne forme; si c'est informe, je donne de l'informe... Et que le Je qui est un autre se débrouille.

Cette petite guerre de religion ne m'est pas sympathique. Je le dis tout net : au lieu de se traiter mutuellement de « crétins du tube », il serait plus curieux - plus courageux aussi, peut-être - de méditer sur nos défaillances.

Je ne ferai ici qu'exposer, sommairement, des réflexions déjà faites.

- La peinture géométrique - ou géométrisante - risque de tourner au décor, à l'ornement (tout en prétendant le contraire; car l'accepter, ce serait autre chose) . La peinture aimablement (ou farouchement) figurative,

si elle ne freine pas le laisser-aller *expressif*, glisse à l'illustration, ou à la caricature, ou à la parodie d'elle-même. (Là encore, si elle se voulait caricature, ou illustration, ce serait acceptable. Mais cette sorte de peinture prétend être la Grande.)

- Le lyrisme purement chromatique peut tourner court. Le résultat est de ne donner qu'une palette. Comme de la tendre, en somme, à celui qui regarde, et de lui dire : « A vous de faire le tableau. » Ce qui, même eu égard à l'ingéniosité que nous souhaitons de la part du Regardant, est excessif.

- Il y a le recours total à l'accidentel. Il y a la matière abusive. Je veux dire le tableau réduit à la matière. La matière pour elle-même. Si fascinante qu'elle soit, il lui arrive de jouer de sales tours à ses praticiens. Diaboliquement, par le truchement d'un farfadet du nom d'Analogie, elle nous ramène à l'imitation honnie par tous les paladins de l'art moderne.

En effet, ce n'est plus à l'imitation de la chair, par exemple de la cuisse d'une nymphe émue, qu'elle se réfère, mais aussi étroitement, quoique involontairement, à un vieux mur, à une flaque de cambouis et à cent autres choses qui font penser à tout ce qu'on voudra, sauf à l'acte de créer. En tous les cas, le manque de tension intérieure ne pardonne pas. Cela une fois tranché, n'exilons personne. J'en ai trop dit sans doute, ou mal ou pas assez.

Mais puisque la coutume est de conclure... et de finir, j'essaierai de résumer :

S'exprimer par le moyen de la peinture a pour objet d'éveiller chez le Regardant les qualités suivantes : l'Imagination, l'Intuition, le Lyrisme.

Un artiste, son rôle est de faire, de celui qui regarde ce qu'il donne, un autre artiste.

Le besoin de s'exprimer par la peinture correspond, chez celui qui s'y dévoue, au sentiment conscient (ou inconscient) d'un MANQUE. Ce besoin est en grande partie un refus du monde : celui qui nous est fait.

Pas de peinture imaginable dans l'Age d'Or. Les peuples

heureux n'auraient ni histoire, ni peinture (et heureusement pour eux : pas de peinture d'histoire!)

Le peintre digne de ce nom est solitaire : son absence au monde est le signe même de sa hauteur. Asocial certainement; mais il est en faveur de la vie. Ce qu'il fonde est sans base; son art est sans patrie. Il tente de préserver les valeurs fines; une sensualité spirituelle, le caprice et l'extase.

Car nous ne vivons pas dans un âge d'or, mais dans un âge de fer, brutal et sans amour.

Le peintre, comme le poète, comme le mystique, est celui qui s'aventure dans le *Pays de la Vision*. Il écoute la voix de nulle part. Celle qu'entendait Nietzsche au moment de quitter ce qui restait en lui de raisonnable :

*Chante-moi un chant nouveau*

*Le monde est transfiguré*

*Et tous les cieux exultent.*

Mais ce monde transfiguré n'est pas celui qui court les rues. Il suppose un renoncement à toutes les valeurs établies. Il fait de l'homme un mystère, de la nature une énigme.

Le peintre n'a pas à répondre de « ce qui se passe », à doubler la réalité, à photographier « l'événement du jour » ni même celui « d'hier ».

A ceux qui ne veulent pas sortir des misères et des tribulations de leur siècle, la lecture du journal, chaque matin, devrait suffire.

Le peintre se meut parmi ses propres constellations. Le tableau est devenu une cosmogonie.

Celui qui le regarde est invité à voyager il ne sait où, à regarder ce qu'il ne connaît pas.

De toutes façons, pour le peintre comme pour le Regardant digne de l'aventure, pas d'autre choix que celui-ci : nous arracher à ce qui nous opprime. Aller de l'avant.