

MORALITÉS ESTHÉTIQUES
FEUILLETS DANS LE VENT

Max Jacob disait de Rembrandt : « C'est l'humanité qui accouche dans une cave. »

*

Lumière affective ou existentielle ?

Chez le peintre de *La Fiancée juive*, la totalité humaine est atteinte par l'emploi absolu d'une partie de l'art, la lumière, et par un refus « métaphysique » de la *limitation*.

Les objets sont généralement obscurs de nature. Seule, la lumière les éclaire, les rend visibles : « Ce que la lumière révèle est formé par les objets qui ne sont pas la lumière, mais autre chose qu'elle, et par eux-mêmes obscurs. » Hegel une fois cité, allons chez Rembrandt où tous les objets irradient : vers luisants de l'existence révélée. Car la lumière chez Rembrandt n'est ni scénique, ni affective, C'EST LA LUMIÈRE DE LA CONSCIENCE. Cette irradiation a un caractère particulier;

dans chacun de ses tableaux, elle n'est jamais « abstraite », et elle n'est jamais « réaliste ».

O clair-obscur que de sottises dites en ton nom !

Si le mot ombre est tu, il peut être remplacé par *lumière diminuée* eu égard à un tableau impressionniste

783

qui se veut clair dans toutes ses parties dans un tableau de Rembrandt l'ombre est un avatar fatal et grandiose de la lumière : son obscurcissement. Les « ombres » sont des couches spatiales que le faisceau lumineux de la conscience n'atteint pas. Ainsi, les apparitions lumineuses (et leur commotion) sont toujours menacées ou frangées avec plus ou moins de transparence ou d'épaisseur par l'impénétrable - par *l'irrévélé*.

*

Catastrophisme, ou le peintre-sismographe.

Désidério, ce créateur mystérieux, resté heureusement confidentiel, est l'inventeur d'une *ambiguïté délirante*. Sa devise pourrait être : « Ombre au cœur d'une ombre, voici l'homme. »

Qui est le plus vivant, le peuple des statues ou celui des mortels ? Une multitude de *Commandeurs* se mêle à la foule des *Trompeurs*. Toutefois il semble que l'effigie darne le pion au modèle (un guerrier statufié s'assure une victoire durable). La « vie de l'art » l'emporterait-elle sur la vie agitante et diffuse de l'existence séculière ? La question n'est pas tranchée puisque dans ces

sombres peintures (sombres avec étincellements) la constante catastrophe est toujours là, plus ou moins tranquille, avec diversité dans les *tempos*. Les villes brûlent, les temples explosent, et à leur tour les ruines semblent l'emporter en durée sur les monuments mêmes (la ruine est plus parfaite), jusqu'au jour où, dans l'air raréfié, *une catastrophe plus accélérée* engloutira à la fois les mortels et les ombres, et les ombres des ombres.

Remarque. - L'image de pierre chez le maniériste Caron et même chez Mantegna diffère légèrement de la " figure humaine » (1). Mais un siècle plus tard, avec

(1) Encore qu'une solennité commune les rapproche.

784

Désidério s'opère une véritable osmose : l'homme de marbre et l'homme de chair s'identifient, comme s'ils avaient fait un alchimique échange. Leur départ, au premier regard, est indiscernable.

*

Hercule Seghers le Mal-Connu.

A donné sa vie pour l'abîme. Il voyait dans un éclair l'histoire des convulsions de la planète. Un univers à la dérive. Crues célestes déferlant... montagnes glissantes... Ventouses soufrées des terres indécises.

A n'en plus finir...

Cézanne est le premier peintre qui ait conçu la peinture en termes de genèse. Et par le plus étonnant des paradoxes : en peignant *d'après nature*. Son imagination créatrice s'allumait à ce qu'il appelait « sa petite sensation ». Un attachement au monde extérieur n'ayant d'égal que le détachement du peintre à son égard. Cette maîtrise de soi le conduisit à toujours moins *d'imitation*.

Dans la dernière période, la concentration est telle qu'elle explose (le monde cézannien éclate et se reconstruit en même temps). Elle est un phénomène futur. Las d'offrir en vain, à un monde aveugle, les richesses de sa vision, il ne dialogue plus qu'avec l'interlocuteur qu'il a en lui. En résulte une souveraine liberté, celle des ultimes quatuors de Beethoven, celle de la « manière . rude » des moines de la secte Zen. Offrande à ce qui n'a pas de fin.

- *A Aix*. Conversation avec Martin Heidegger.

« Comment voir l'homme chez Cézanne. Une bonne biographie ? A défaut : la correspondance.

785

M. H. - Dans celle de Van Gogh, il y a plus que Van Gogh...

- Par contre, dans celle de Cézanne, il semble qu'il y ait moins...

M. H. - Dans celle de Cézanne il y a peu, mais dans ce peu, il y a beaucoup.

- Les témoignages aussi. Important celui d'Émile Bernard : la panique devant la fille du jardinier, le souvenir obsédant d'une violence grotesque subie dans sa

jeunesse, son horreur d'E. B. quand celui-ci pose la main sur lui pour l'aider à franchir un fossé. Le « grappin »...

M. H. - Cézanne avait peur de tout contact humain.

- A cette peur - à ce refus - il a opposé un style : le sien. Comme étaient siennes sa souffrance et son amertume. »

Il était le plus grand peintre de l'Europe, et il le savait.

L'homme plus grand que la montagne.

Voyez ces natures mortes, elles prennent conseil de la Sainte-Victoire : elles sont géologiques. Du coup, il semble que la figure, dans son œuvre, soit en voie de pétrification. Les prodigieuses facettes des *Joueurs* (la version qui est au Louvre) pourraient le faire croire ; mais avec un peu d'attention se reconstruit sous nos yeux l'humble humanité de ces *journaliers* dont le type se rencontre encore dans la campagne d'Aix.

Cette peur du contact humain n'avait d'égale, sans doute, qu'une attirance dramatiquement *freinée*.

Avec le *Portrait de Vallier* cette participation refusée se change en une fulguration pathétique : la dernière. Et, de la façon la plus surprenante, il rejoint le plus humain des peintres : Rembrandt.

786

Le Pèlerin du Silence.

Redon parle (1) : « Ce que vous me dites du silence gardé sur mon nom, croyez bien que je l'ai remarqué, avec quelque tristesse. Degas dirait que c'est l'effet de la conspiration du silence. Je ne voudrais pas m'en enorgueillir. Il me disait, il y a peu de temps, que la presse qui cite est payée, ou bien elle a reçu cadeau. Or, je ne l'ai guère cultivée, je ne fus guère, moi non plus, attentionné à son égard. Je ne sais que penser de ceci : un art qui m'a fait vivre depuis trente ans, et avec fidélité de mon public (ma dernière exposition fut très visitée) et qui toutefois trouve si peu d'échos... »

Les thèmes jumeaux de la *Solitude* et du *Silence* sont le leit-motiv de l'œuvre de Redon. Cariatides du seuil. Ironiquement, car *ils* l'ont pris au mot. Ses plaintes, dans leur chuchotement, n'en sont que plus touchantes. La voix de Redon : comme celle d'un voyageur qui s'éloigne dans une lande éclairée par la lune.

Clés pour Redon.

Libérer la création des formes existantes et *finies*. (Une pensée doit trouver *sa* forme.)

Évoquer l'inévocable ; affranchir le hasard

Le souffle de la vie dans la pénombre

L'espace multiplié et la volonté de franchissement et la crainte du franchissement

Pré-création poussée légère d'une naissance tu n'es pas l'image d'une image

Tu es la contre-image l'anté-Figure

L'inaccompl I

(1) Lettre à son ami et amateur Bouger, du 4 juillet 1908. Redon avait soixante-huit ans.

787

Un pas et rien de plus

Voici l'hybride et ses vertiges

Devant la géhenne des transmutations

Le cœur manque le souffle se raréfie

Milliard d'éclosions tornades de pollen

Plongée de rayons dans les calices abyssaux

Fleurs louches regard bas des pavots.

Bruissement d'astres aux lueurs équivoques Ailes repliées jadis trop grandes

Traînant leur massivité dans l'ornière des tempêtes Loin d'une féminité

fantomale contrainte

Poussière de papillon le sphinx aboutit au pastel Le rien ou presque de ce pas

Ce pas et rien de plus

Disciples ingrats ?

« Qu'il le veuille ou non, pensent quelques-uns, le surréalisme trouve en Redon un de ses précurseurs. Et le plus immédiat. »

Ne pas conclure, mais voir les différences :

Redon veut créer des êtres viables ; le surréalisme des choses *invivables*.

Redon est pour la greffe ; le surréalisme pour le *collage*.

L'invention de Redon oscille entre le Fantastique biologique et une Symbolique de la culture ; le surréalisme s'épanouit dans le Précieux et le Burlesque...

Et tout ce qui sépare la méditation de l'invective.

Deux anecdotes.

Une dame sortant de la Rétrospective de l'Orangerie ne cache pas sa réprobation : ces fameux *bouquets* ne sont pas en règle avec la botanique. Ça l'inquiète.

Mon ami Henry Kahnweiler raconte la visite qu'il

788

reçut de Redon, rue Vignon, quand il portait le cubisme naissant, et le regret du vieux peintre de n'y rien comprendre.

*

Une Esthétique de l'érosion.

Le goût très fin de Paul Klee pour l'aspect *usé, poncé, corrodé*. Ses œuvres, si personnelles, à peine sorties de ses mains il aime qu'elles ressemblent à des objets de fouille : vers l'anonymat. Ses œuvres, si novatrices, il désire qu'elles paraissent porter le poids des millénaires : Deux ou trois mille ans, voilà qui bonifie et *rajeunit* toutes choses.

Variante : Peintures aromatisées, macérées, embaumées...

*

Après avoir découvert toutes les sources, les tarir. Être sa propre source.
- Remarquable ceci : ce sont les peintres les plus cultivés qui eurent, dans le proche passé, le souci d'un *originisme*, mot barbare qui convient.
Celui qui baptisait un de ses albums : « Les Origines » ce n'était pas fortuitement. Un autre pratiquait certain *primitivisme* qui n'était pas du tout à l'image de celui des « sauvages » ou des enfants. Réinnocence reposant sur un savoir oublié. Et l'ancêtre : « Je suis le primitif d'une voie que j'ai ouverte. » Seul, Rousseau le Douanier voulut, sans 'aucun doute, « faire du Musée ». Classiquement. Mais lui, justement, n'était pas cultivé.

*

789

Accords linéaires et accords chromatiques.

William Blake, dans son *Catalogue descriptif* - préface à une exposition de ses œuvres, - fait très bien la différence entre la peinture des dessinateurs et la peinture des peintres. Il prend parti violemment, comme pour toutes choses. Mépris pour Vénitiens et Flamands : « leur art d'oblitérer les contours et de les peindre H. Admiration pour « la peinture qui ne doit être qu'un dessin sur toile » : apanage de Florence et de Rome.

Il serait peut-être téméraire d'en tirer cette conclusion : la *peinture dessinée* est plus « littéraire » que la *peinture peinte* ; Courbet, toutefois, n'aurait pas hésité à trancher... lui qui ne voyait dans la peinture des dessinateurs que « vil idéal ».

*

Fusion dévoratrice.

Deux types de fusion : 1. Par la lumière. 2. Par la ligne. Par l'abolition des limites ou par *l'enchevêtrement*. Scythie, Irlande, exemples majeurs pour le second type.

Prédilection marquée - ancienne - pour l'art des steppes. Les combats d'animaux, leur dynamisme impétueux est insurpassable. Constante giration. Sorte de *mælström* animal.

Imaginer ces dévorations *sur champ de sable*, au sens héraldique et au sens propre : sur le noir parfait du désert.

Ne pas oublier que c'est un art de chevauchée et de capture.

*

790

Tao.

Le ciel n'est plus sur toi ; comment appeler ciel ce vide et cette absence ? Mais trois gouttes de musique te remettent en selle ; fin prêt à franchir les espaces rouges et noirs.

Zen.

Le monde sensible nous croyons le vivre - il est là - et sans cesse il se dérobe. Le « réel » passe et le possible vient. Foisonnement léthargique sans trêve ni

repos.

Dans une fissure de l'alternance - dans un temps pur - s'insérer ; trouver l'éveil.
(L'illumination abrupte. Le non-mental.)

Acteurs chinois.

Corps jonglant avec leurs corps. Quittant son corps une femme est un jeune saule. Visages d'aurore. Voix de théâtre (voix de masques). Mains calligraphiantes. Les costumes sont actifs : un battement de manche ou un *trait* d'éventail créent une perspective. Dans un lieu vierge de tout décor.

Cigale naissante.

a. La sortie de la chrysalide par le tremblement rythmique de l'insecte (cela dure des heures).

b. Le fantôme féminin d'un Nô. Cette ombre de femme - cette ombre frissonnante - semble se défaire d'une enveloppe invisible avec une telle lenteur qu'elle abolit le temps.

791

Eau et montagne.

Dans la peinture chinoise - à première vue - pas trace humaine. Puis, l'œil voyageant à travers le lacis des torrents, des cascades, s'arrête un instant : trois ou quatre minuscules coups de pinceau, c'est un homme - grain de poussière dans ce monde de rosée.

*

« *Impressionnisme abstrait.* »

Peinture d'ombres sur la mer

Écriture du vent sur le sable

*

Point de vue américain.

« Ce que je veux faire, c'est de capturer quelques-unes des merveilles cosmiques (1) » ; cette déclaration de Feininger, admirée et reprise par Mark Tobey dans un de ses écrits (en 1954), est révélatrice de l'état d'esprit des meilleurs parmi les peintres du Nouveau Monde. Il ne s'agit plus d' n universaliser les idiomes de l'art ancien » : apanage incontesté de l'École de Paris ; et non plus d'exploits *artisansaux* ; mais de la prise de conscience d'une possibilité picturale originelle.

Cela dit, c'est sans doute avec Pollock -- avec sa turbulence cataclysmale et sa rage de peindre - que l'histoire de la peinture aux États-Unis a eu son *jour de tonnerre*.

(1) Déjà avec Ryder...

792

*

Peinture en devenir.

- L'espace en mouvement, tel un champ magnétique, hyper-actif (centres,

noyaux virtuels) ; de là naît une forme : mutation de l'espace en quelque point, puis en d'autres (1).

- Expansion, dilatation des éléments du tableau.
 - Toute chose a son halo - son *avant-corps*.
 - Points attractifs ; et d'autres, répulsifs.
 - La rencontre des ondes émanant de ces divers noyaux, centres, foyers, crée à leur extrémité des conflits exquis ou *irrités*.
 - La vie biologique remplace l'atmosphérisme, le constructivisme, l'expressionnisme, et *l'anima*, « la forme pour la forme ».
- Peinture en devenir...

*

Physiologie de la peinture dite à l'huile. - Richesse des couches successives quand est ménagée leur translucidité (contrepoint de transparence et d'opacité : celle-ci très réservée) et qu'on en joue sur une structure non plus affichée (compositionnelle) mais interne.

Réincarnation picturale : sa profondeur corporelle. La notion d'espace s'en trouve bouleversée. L'espace n'est plus seulement un rapport de nombres - un rapport abstrait - comme dans la peinture de l'opacité continue (2) ; c'est un corps - un corps respirant.

(1) Pluralité de l'image. Multiplicité des formes proposées. L'image oblique. L'ambiguïté...

(2) Celle qui se contente de remplir ou de rehausser de couleurs un dessin rigide, un trait non façonné. Entre autres façons de peindre lourd *et* opaque.

793

*

Le sang et le feu.

Le sang de la peinture c'est donc bien la transparence. Circulation fluide. Grande traversée de l'espace et du temps à travers les *figures*. Sensualité cosmique. Rapidité folle de l'exécution. Un ralentissement, un embarras, une hésitation : le sang se fige et la terre s'arrête de tourner.

Alchimie. - Ni l'huile ordinaire ni l'essence ne peuvent suffire comme véhicule. Ils sont contraires ; ramènent au *plombé* et au *creux* ; et rejettent l'or et les gemmes. C'est le non-rayonnement.

Un médium translucide et *dense* s'impose, où le feu a son mot à dire. (C'est le secret.)

*

Philosophie de la tache.

La tache végétative et fermée va à la rencontre des formes naturelles qui lui *ressemblent*.

A l'exclusion de toute rencontre allusive avec le monde des hommes et de leurs passions. Celui-ci ne trouve de correspondance avec la tache que lorsqu'elle est

ouverte, virulente, éclatée.

*

La matière pour elle-même aboutit à l'imitation involontaire : ce n'est plus la nymphe de Bouguereau, c'est un vieux mur, une écorce, un brocart...

794

*

L'étang à jamais légendaire...

Nous entendons dire : agrandissez cinquante centimètres carrés d'un des derniers *nymphéas* et vous aurez quelque chose proche de la plus jeune peinture. Ce qui est une manière de dire : Monet *partait* de son étang pour aller vers une peinture peu figurative - d'accords *presque* purement chromatiques - et le jeune peintre part de sa palette pour... retrouver l'étang de Giverny.

*

Rentrée des météores.

Au lieu de s'exténuer dans les controverses du genre : « figurer ou ne pas figurer » ; a abstraire froid ou abstraire chaud »... considérer l'alternance humanismepaysagisme dans le développement de la peinture depuis cent ans. L'impressionnisme *paysage* tout ; au contraire le cubisme se réfère à l'homme et à ses objets familiers quant à l'actuel lyrisme, il *paysage* à son tour, sans le vouloir (peut-être) ou sans le savoir ?

Ce qui caractérise la peinture de la dernière décennie est clair : ce n'est pas un débat entre abstraction et figuration, mais un choix instinctif ou médité : la préférence accordée aux formes organiques, aux forces élémentaires, une disposition enthousiaste qui s'apprête de nouveau à écouter, avant le chant ou l'hymne pictural, les voix de la Nature.

** *

795

Deux instants magnétiques
L'holocauste vermeil de midi
Le diamant noir de minuit
S'effacent *la norme du jour*
La passion pour la nuit
Deux instants d'ardent silence
Un *amen* d'un seul métal
C'est l'art le plus grand
(*A suivre.*)

ANDRÉ MASSON

796