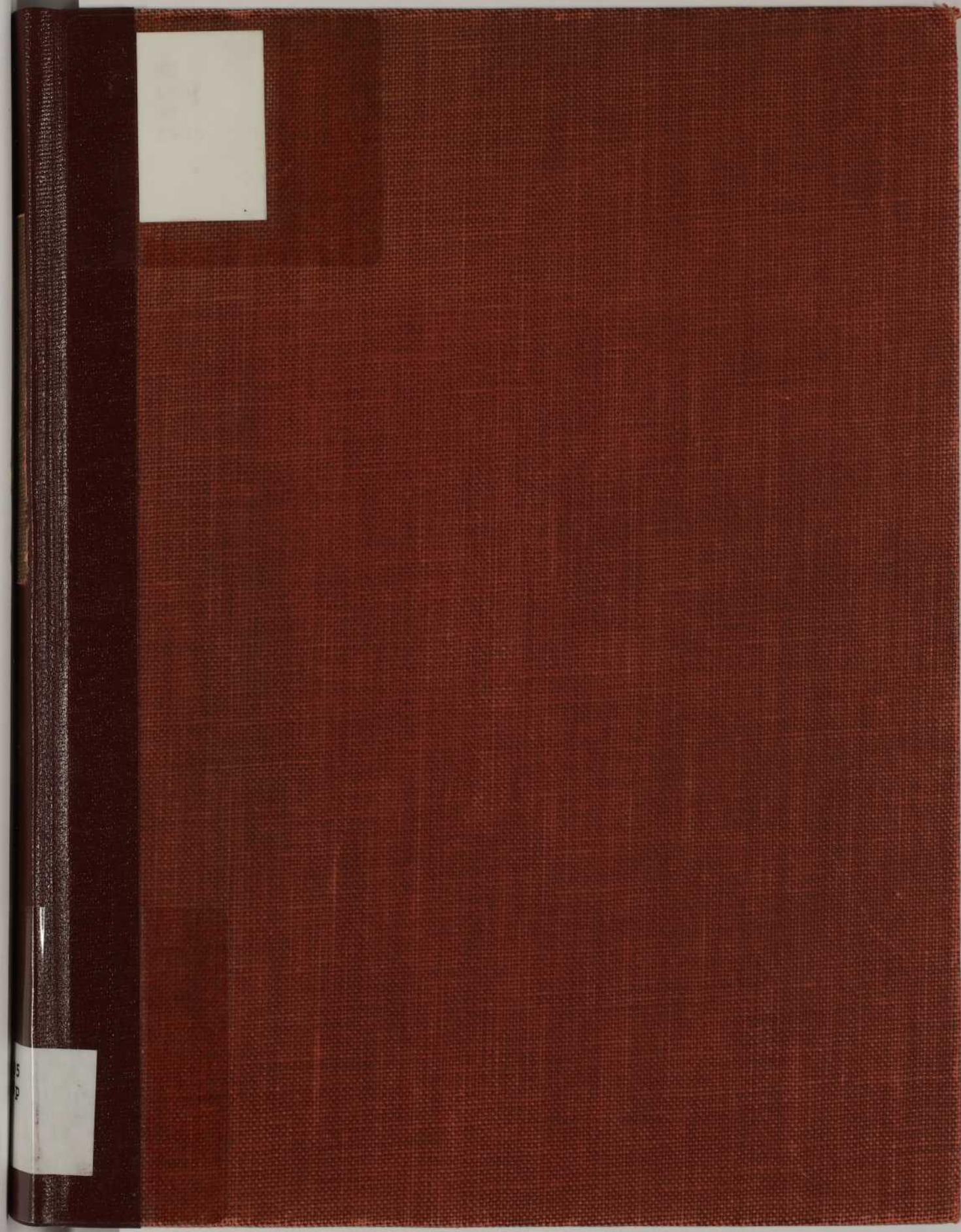




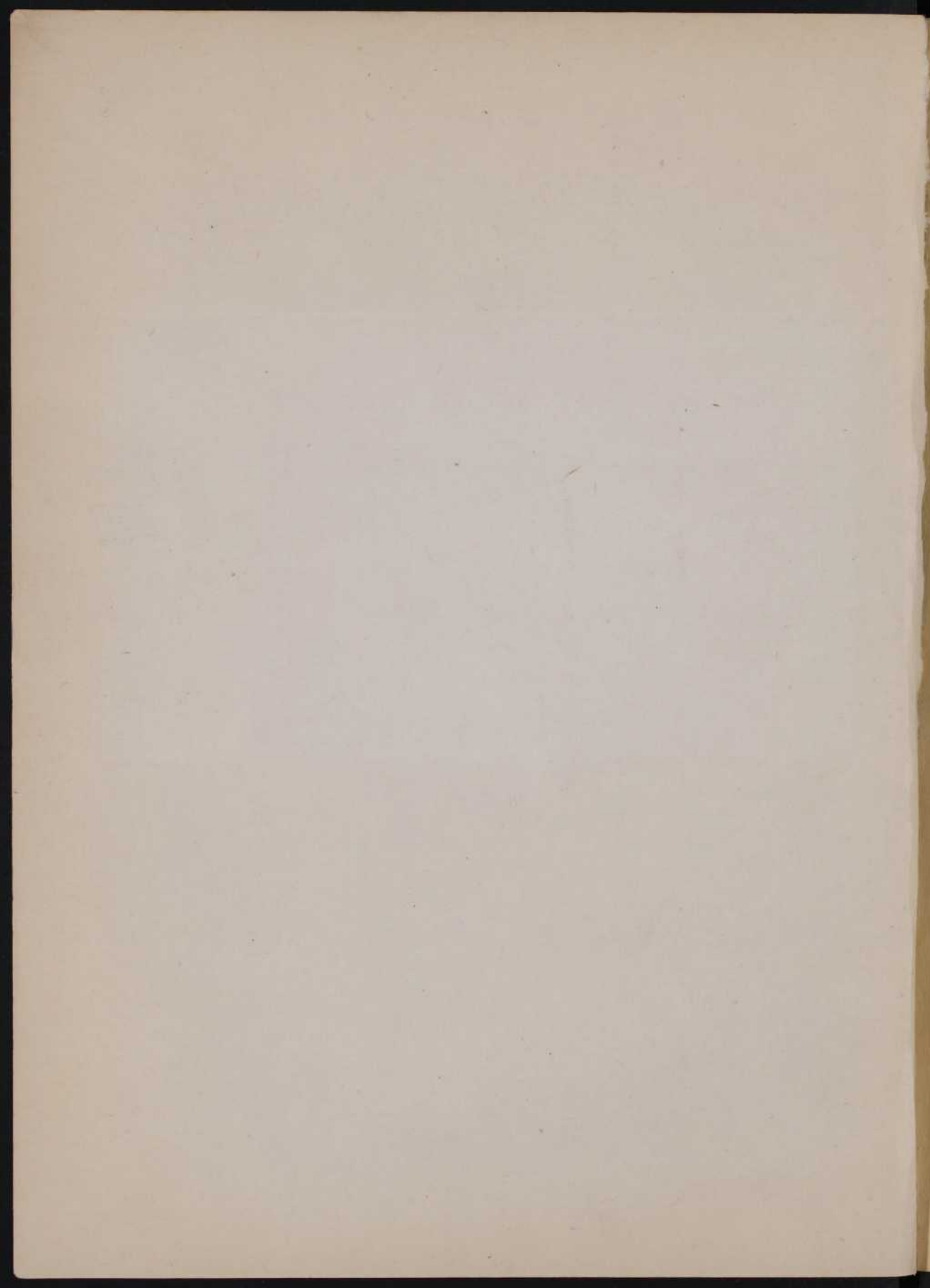
Bonhomme & Blanchet

Relieurs - Bookbinders

1035 AVE McNICOLL AVE. 1035

Montreal

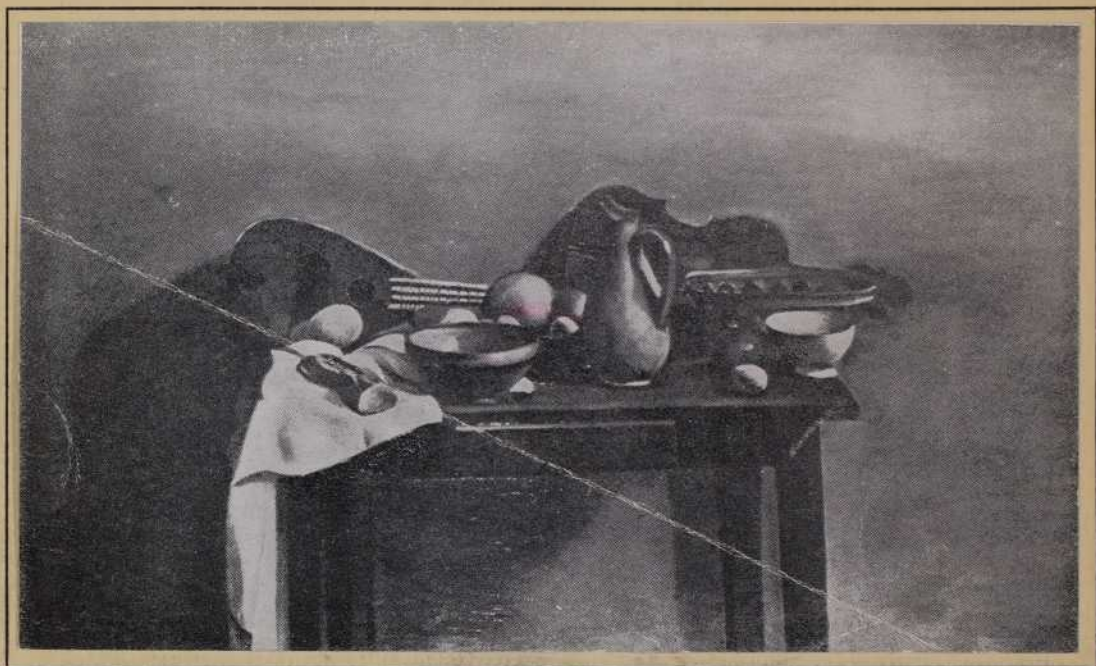




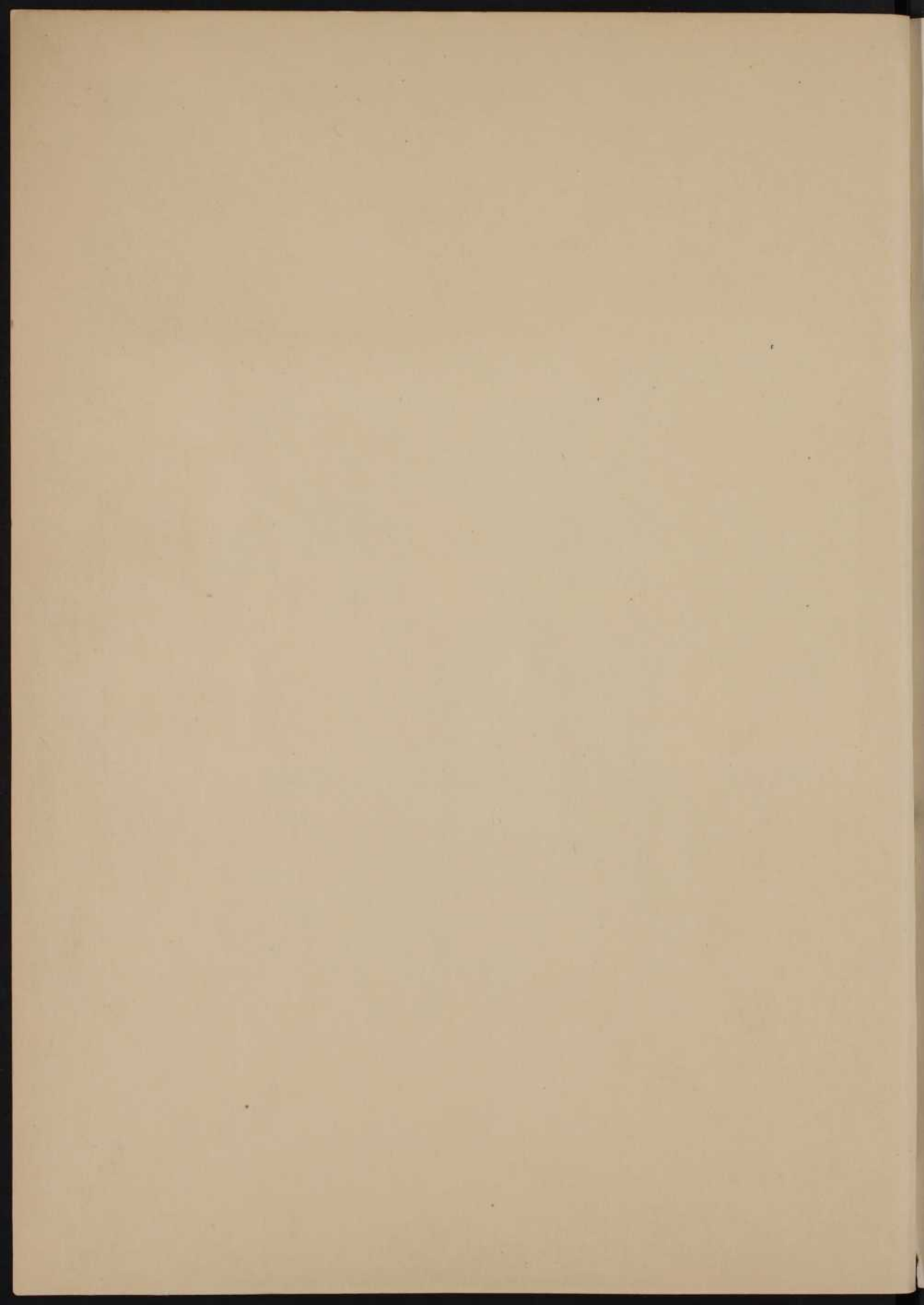
1.50

M A U R I C E G A G N O N

PEINTURE MODERNE



V A L I Q U E T T E



1844



PEINTURE MODERNE

du même auteur :

L'ÉGLISE SAINT-GERMAIN D'OUTREMONT, étude architecturale. éd. *Technique*,
1938, épuisé.

PELLAN, Collection *Art vivant*, sous la direction de Maurice Gagnon, 1943.

en préparation :

OZIAS LEDUC, PEINTRE DE SAINT-HILAIRE.

PEINTURE CANADIENNE D'AUJOURD'HUI.

MAURICE GAGNON

attaché honoraire des Musées nationaux de France

PEINTURE MODERNE

*seconde édition revue, corrigée
et augmentée par l'auteur*

BIBLIOTHÈQUE
SAINT-SULPICE

VALIQUETTE

1943

ND

160

G3

1943

15

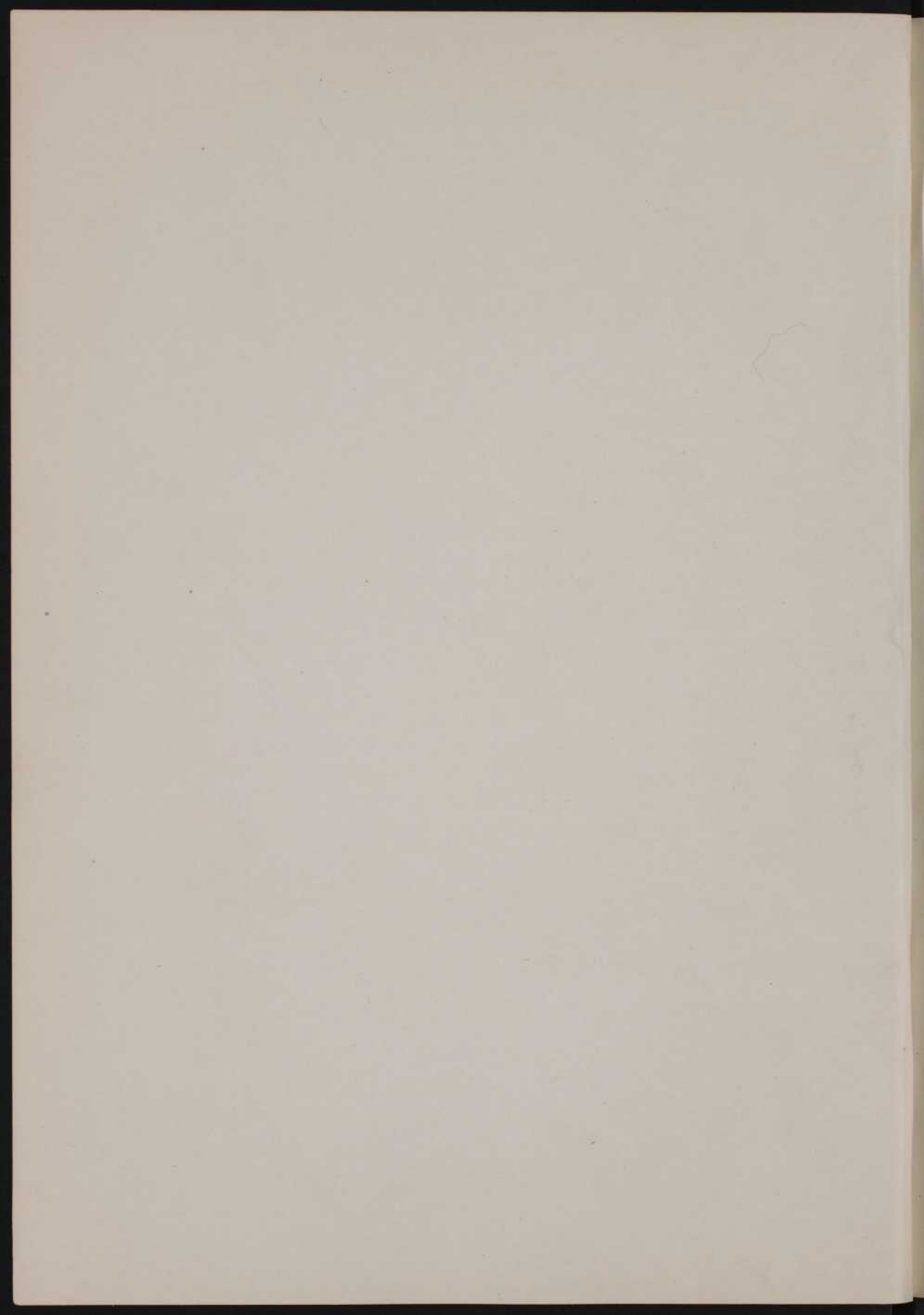
3000TOL1819
10/11/2-1MA2

AIL - 21/2/72

B. Q. R.
NO. 799

à la mémoire de
HENRI FOCILLON
mon maître en Sorbonne
à qui je le dois
je dédie ce volume.

M. G.



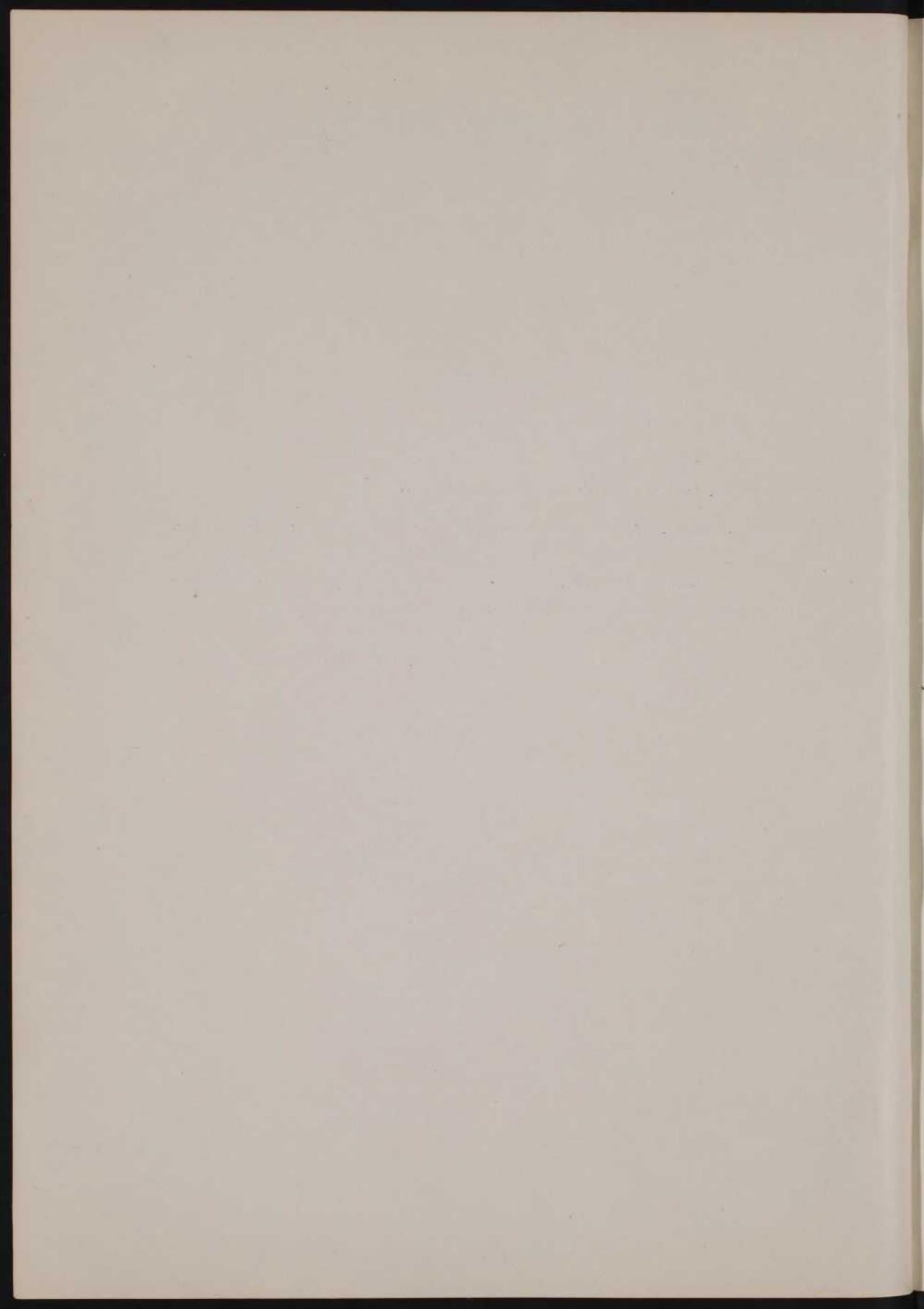
Remerciements à son Excellence le Ministre de France au Canada, monsieur Ristelhueber, pour avoir bien voulu m'accorder la permission de publier les illustrations de ce volume ; à l'ami généreux, monsieur Jean-Marie Gauvreau, directeur de l'École du Meuble, qui a favorisé cette publication ; à l'ami Borduas, qui, par ses conseils discrets, a été l'âme de ce volume ; à monsieur René Guénette qui a consenti à lire mon manuscrit et dont les suggestions m'ont été très précieuses ; au révérend père Marie-Alain Couturier o.p. qui a lu mon chapitre sur l'art religieux avec toute l'entente qu'on lui connaît dans ce domaine ; à monsieur Jean Chauvin, le sympathique directeur de La Revue populaire, pour son aimable collaboration ; au révérend père Paul-Émile Hotte, c.s.c., à mon frère, Roland, qui se sont astreints à la tâche ingrate de lire les épreuves typographiques ; à monsieur Gabriel Rousseau qui m'a permis d'utiliser les clichés de la revue Technique dont il est le distingué directeur ; et, enfin, à la *Art Association of Montreal*, au *Detroit Institute of Arts*, au *Museum of Modern Art* de New-York pour des photographies mises gracieusement à ma disposition.



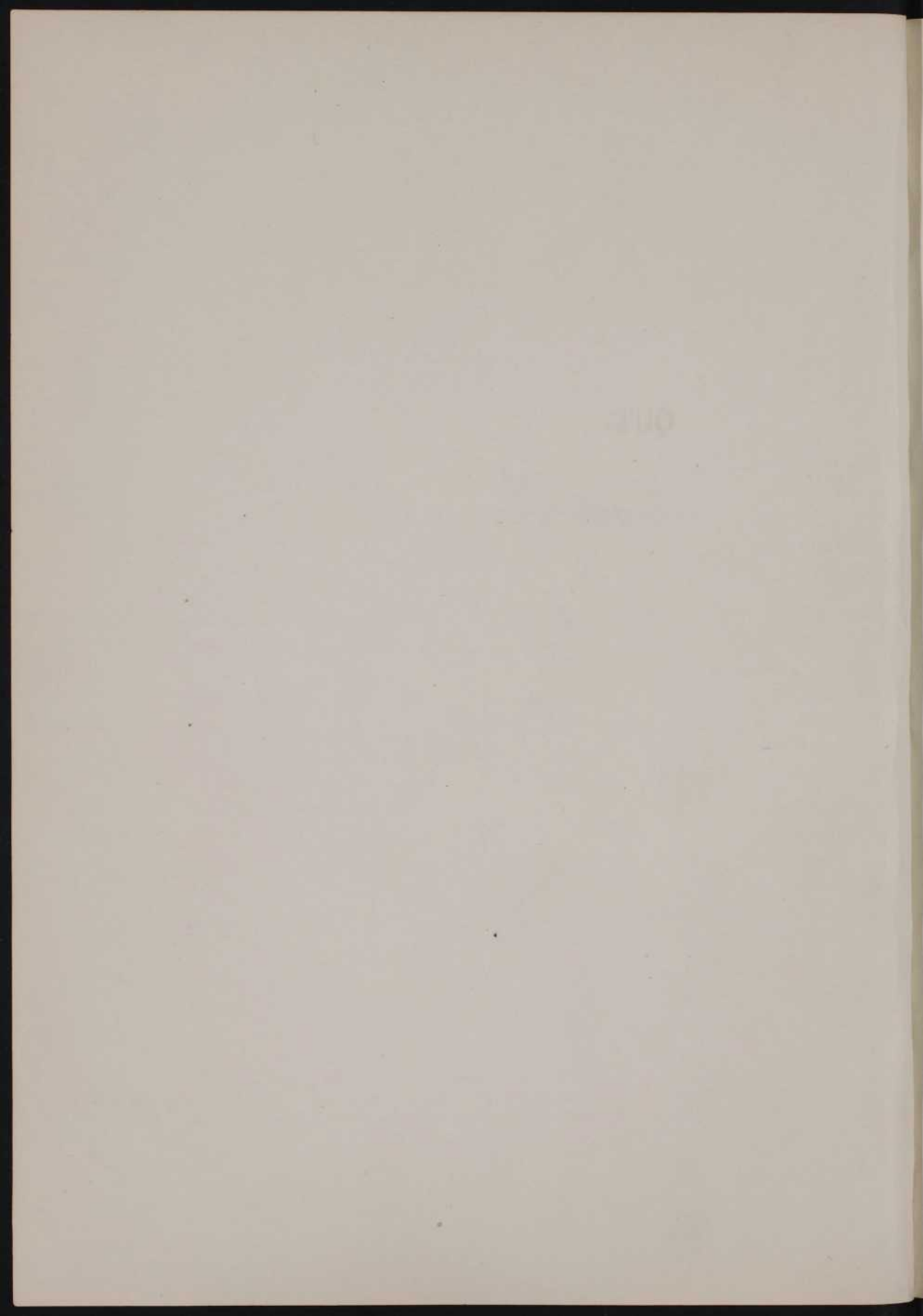
On doit toujours s'excuser de parler peinture.

Mais il y a de grandes raisons de ne pas s'en taire. Tous les arts vivent de paroles. Toute œuvre exige qu'on lui réponde, et une « littérature », écrite ou non, immédiate ou méditée, est indivisible de ce qui pousse l'homme à produire, et des productions qui sont les effets de ce bizarre instinct.

Pièces sur l'art, PAUL VALÉRY.



QU'EST-CE QUE L'ART ?



à mon ami Paul

QUELLE notion fausse, la plus répandue. Reproduire textuellement la nature serait l'art ? Un seul critère pour cela : tel tableau est d'un naturel, d'un réel parfait. Que peuvent contenir ce naturel, ce réel, cette perfection ? Le *Christ en croix* de Bonnat, je le sais naturel, réel, parfait, telle une planche d'anatomie. Est-ce qu'une planche d'anatomie chante, est-ce qu'elle vibre en nous ? Nous l'aurions crue nulle, poétiquement parlant. S'attacher à l'habileté technique qui dote l'œuvre d'une perfection systématique et infaillible n'offre, il nous semble, aucune émotion qui se dégage, au contraire, de toutes les grandes œuvres du passé et d'aujourd'hui.

Le public ne prise que la ressemblance parfaite. Pourquoi serait-elle nécessairement l'art ? (N'en déplaise à ceux qui préparent des planches de botanique et d'anatomie, et n'en déplaise surtout aux artistes académiques qui ne font rien d'autre.)

Là, aucune interprétation humaine ne pourra se répandre en splendeur pour nous séduire. Un art sans séduction n'est pas un art.

Nous ne disons pas, toutefois, qu'il n'y ait pas nombre de présumées œuvres d'art qui n'ont de charme et d'autres aspects que le *fini* des formes¹.

¹ Les artistes académiques attachent une importance énorme à cet aspect extérieur d'une forme en négligeant sa qualité poétique essentielle. Whistler dans le procès que lui intenta Ruskin, s'écriait : *Leurs œuvres* (celles des académiques) *sont peut-être finies, mais elles ne sont sûrement pas commencées.*

Cette infériorité, la plus grande, condamne l'œuvre. Il se trouve que trop généralement cela seul est prisé et toute l'habileté manuelle qui y conduit. *Vertu* de virtuose, si méprisable en soi¹. La nature est autrement supérieure ; elle suggère toujours une poétique, admirable.

L'enfant vous dira que la nature c'est l'univers que Dieu a créé. L'art peut être ce que l'homme fait de la nature : un monde à lui, propre, posé à côté de l'œuvre de Dieu. La nature est lumière et ombre ; ce sont les ténèbres et des clartés là dedans, le soleil éclatant en longs figements jaunes après la nuit dense violette qui cède. Le soleil escalade les monts, se précipite sur les flancs des collines et dégringole jusqu'au fond des ravins. L'ombre et la lumière modèlent en grâce les saisons.

Le printemps refoule les glaces de l'hiver, le printemps vert de vie fond les icebergs géants et ranime les saules enfouis dans leur grisaille.

Sans le froid, sans la glace, dépouillée de sa lenteur stérile, la végétation se pâme d'aise. Puis c'est l'été flamboyant ; il baigne de son azur les feuilles des marronniers, les ramures transparentes, vibrantes et lourdes de chauds parfums, ramures aux feuilles captives tordues, opaques, noires, à contre-jour dans la lumière.

C'est aussi l'automne. Même les fleurs les plus tardives de la saison proche, ont disparu. Elles ont fait place aux fruits, aux moissons, aux cueillettes de la vigne, vigne riche de grappes bleues, de feuilles rousses d'or... *Les promesses du printemps sont écloses...*

Les saisons ondulent, la terre se renouvelle et pourvoit à une foule d'animaux dans la lumière des matins et des midis et dans l'ombre des soirs. Aussi retrouvons-nous, avec le même plaisir frais, au parc Lafontaine, la grâce jeunette du faon qui broute les feuilles d'un laurier tendre dans la joie matutinale d'un jour clair. Faon monté sur les échasses de ses fines pattes, l'œil aux aguets, prêt à s'enfuir à la moindre alerte. Dans la montagne, les écureuils affairés écalent des noisettes : ils songent à l'approvisionnement du long hiver dont la menace est chez nous toujours voisine.

¹ Les académiques deviennent habituellement des virtuoses du métier ; ils sont, pour le moins, toujours habiles. Mais l'habileté escamote les dons réels d'expression sensible sans lesquels il n'y a pas d'art vivant. Un tour de main remplace l'expression authentique de tout l'être.

Au Jardin des Plantes, le paon, cercle saturnien, étale sa queue de turquoise et de diamant constellée comme une voie lactée...

La nature est aussi, est surtout l'être humain.

Elle est sublimité de Dieu, splendeur surabondante de la succession des heures, des jours, des mois, des années qui s'organisent en saisons. Les saisons s'épanchent sur la terre en ombre et lumière, enveloppent les minéraux, les plantes, les animaux, les hommes. Mais, dans toute cette grandeur, de l'art humain, de l'art *fabrication* de l'homme ? point.

L'homme plante son activité au cœur même de la nature ; il y transporte, y dresse, à beaucoup de frais, la mécanique de son invention. Il érige, sur le champ vide baigné d'une eau glauque, la grue hydraulique qui va creuser la terre, la drainer, la solidifier. Et du trou béant, l'homme fait surgir une force de vapeur, de puissance, de fumée, révélatrice d'une activité cérébrale et musculaire qui se concrète en une industrie coupée d'ombre et de lumière, elle aussi.

L'homme édifie des ponts car il a l'instinct de se répandre. Des ponts, calculs d'ingénieux ingénieurs, précisions mathématiques faites pour l'utile d'abord et qui souvent plaisent. Viendra le crépuscule ; dans un brouillard ouaté, sous le vacillement de la lune, les illuminations électriques s'étireront en un immense et frêle papillon de nuit.

Le pont, soutien de véhicules et de vie, est stable, et nous y comptons bien: Il transporte, mais il n'est pas mouvement. L'automobile, la locomotive, l'avion, le bateau sont la vitesse à la rescousse de l'homme. Mais comme tel, et encore ici dans toutes ces manifestations de l'intelligence, d'art point.

L'homme s'empare de la nature d'autres façons. Il la peint dans des tableaux de son invention, et pose pour cela son chevalet en son sein. Tableaux, tout lui-même !

S'il la peint, il la sculpte aussi, la modèle dans la pierre, dans le marbre, dans le bois. Le petit écureuil de tout à l'heure, de chair, d'os et de fine fourrure, devient bois, bois de l'arbre, dégrossi, transformé, *informé*, disent les philosophes thomistes.

Enfin, dans la nature, l'homme impose la magnificence de l'architecture. Lorsqu'il a construit cet espace intérieur qui s'accuse nettement en une

forme inédite sur sa tête, qu'il peut à loisir se promener à l'intérieur d'une structure, tandis que partout et toujours ailleurs il est à l'extérieur des choses¹, il peut se réjouir parce qu'à l'exemple de Dieu, il a fabriqué (au sens noble où les Grecs l'entendaient) de ses mains, de son esprit et de son cœur, une œuvre AUTRE que celle de Dieu. Il peut projeter sa joie dans le ciel, lancer des fusées d'éclat de pourpre et d'argent ; il peut se reposer...

Le résultat des deux activités de l'homme, celle de la science et celle de l'art, diffère : leurs buts sont opposés. Fort sérieusement Georges Braque a écrit :

*L'art est fait pour troubler.
La science pour rassurer².*

L'art qui laisse indifférent, qui n'émeut pas, qu'est-ce ?

Si la nature est infiniment belle, nous, humains, nous n'y sommes pour rien. Il faut, de toute nécessité, pour avoir une œuvre d'art, que l'homme y soit pour quelque chose. Cette *ingérence* étonnante de l'homme dans la nature pourra être l'art.

La nature, esthétique divine (Dieu a sûrement dans son vocabulaire un autre mot que celui-ci qui nous est propre et que nous attribuons à son œuvre par analogie), jouit d'un ordre supérieur dont nous sommes impuissants à sonder l'envergure et les vues. Nous humains, nous voulons mettre notre petit ordre à nous, dans ce que nous croyons être le *fouillis* de la nature. Nous recomposons la nature selon une esthétique à nous, de nous, une esthétique proprement humaine.

Par un changement d'ordre dans la matière, la *pierre* de la montagne devient la *pierre taillée, rangée, ordonnée* de l'architecture. L'empreinte dans la matière de la pensée et de la sensibilité nous introduit dans l'œuvre.

Des volumes pleinement dans l'espace sculptent la pierre de la montagne : harmonie humaine qui a ses lois propres, sa beauté intrinsèque.

Les arbres baignés d'atmosphère s'immatérialisent en couleurs solides

¹ Henri Focillon : *Vie des Formes*, lib. Ernest Leroux, Paris 1934.

² Georges Braque : *Réflexions tirées de ses cahiers de notes*, Verve no 8, Directeur : E. Tériade, Paris 1940.

au bout d'un pinceau et posées sur une toile. Non d'abord et avant tout l'image des arbres mais *autre chose* qui a maintenant une autre vie, toute sensible, toute spirituelle. Vie sensible, vie spirituelle du peintre même, elle nous fait dire devant tel tableau : c'est un Klee, un Rouault, un Picasso. L'artiste agit comme la nature : *il l'imité en créant comme elle crée*¹. Fabrication essentiellement poétique. Tel le pense Valéry : *L'homme vit et se meut dans ce qu'il voit, mais il ne voit que ce qu'il songe*².

L'art interprète supérieurement. Ce qui faisait dire à Gustave Moreau, en songeant à l'imitation plate et banale des peintres académiques : *Qu'importe la nature en soi ! Elle n'est pour l'artiste qu'une occasion de s'exprimer... L'art est la poursuite acharnée, par la seule plastique de l'expression, du sentiment intérieur*³.

Comment s'opère ce contact entre la matière, la sensibilité et l'intelligence de l'artiste ? Deux caractères sont essentiels à cette révélation : l'ordre intellectuel et le chant de l'œuvre d'art. Je dois une claire idée de ces notions, d'abord à mon excellent ami, le peintre Paul-Émile Borduas⁴, puis à un amour de mes vingt ans, l'auteur d'Eupalinos⁵.

L'artiste — intelligence et sensibilité — qu'il soit architecte, sculpteur ou peintre ne pense pas premièrement et avant tout science, histoire, littérature ou psychologie (quoique ces préoccupations *secondaires* puissent se greffer *secondairement* à son œuvre). Il pense généreusement ordre plastique. Problèmes innombrables. Ils se posent pour lui à chaque instant de la fabrication. Sa pensée se précise selon un ordre et cet ordre devient de plus en plus rigoureux au fur et à mesure que sa personnalité s'enrichit, s'intensifie, vit. Les problèmes d'aujourd'hui engendrent ceux de demain en une lignée strictement continue. Tout un processus proprement intellectuel né de la teneur mentale de l'artiste.

¹ Jacques-G. de Tonnancour : *Goodridge Roberts*, Amérique française, Montréal, avril 1942.

² Paul Valéry : *Pièces sur l'art*, Gallimard éd. Paris 1934, p. 145.

³ Cité par René Huyghe : *Les Contemporains*, éd. Pierre Tisné, Paris 1939, p. 21.

⁴ Conversation avec Borduas, nov. 1942.

⁵ Paul Valéry : *Eupalinos ou l'Architecte*, précédé de l'Âme et la Danse, Gallimard éd., Paris 1924.

Un artiste pense plastique, i.e. problèmes d'harmonisation des formes. Il pense équilibre toujours unique et toujours inédit, qui se résout, précise Borduas, *en mouvement, volume, rythme et lumière*. Non pas indifféremment, mais par une grande rigueur et dans une pureté totale¹, rigueur et pureté inhérentes à toute personnalité forte. Les lois de l'art ne lui viennent pas de l'extérieur. Le jugement critique émis ne peut être juste s'il ne tend pas à établir un lien nécessaire entre l'œuvre et l'artiste même. Point entre l'œuvre et une réalité extérieure. L'explication des œuvres est dans le génie des hommes.

M. Borduas a constaté fort judicieusement que l'ordre intellectuel (il le nomme discipline intellectuelle), qui agit premièrement dans l'exécution, passe au second plan une fois l'œuvre réalisée. Le chant fait seul sa beauté communicative.

Le chant — *sensibilité humaine exprimée dans une matière*² — permet le contact profond, essentiel avec l'œuvre d'art. D'après nous, il s'y mêle une part d'intelligence qu'il resterait à préciser. Ce qui est sûr : la discipline intellectuelle se comprend ; on peut en discourir ; elle est du domaine de la connaissance. Le chant, lui, reste du monde du mystère ; on le sent, on l'éprouve. Il est fait pour en jouir ; on est ému ou on ne l'est pas selon la qualité ou la non-qualité de l'œuvre et du contemplateur. La matière est chant, la matière est sensible : comment entendre cette lutte et ce triomphe ?

Chant et matière : vieille dualité combative et révélatrice de la nature et de l'emprise de l'homme sur elle, tu es le fondement de l'émotion qui nous étreint devant l'œuvre d'art. Le chant est la liberté de l'homme, sa manifestation que rien ne commande et qui spontanément est le signe de son bien-être physique et moral. L'œuvre d'art qui s'épanouit en un chant est matière qui vibre et vit. Elle suscite une parité émotive, se libère, pour s'élever des contingences, et voit grand et parfois sublime. Cette supériorité est le don que portait en lui l'artiste ; il a su insuffler à la matière sa noblesse

¹ Il ne s'agit pas ici du 6^e commandement de Dieu ni de la propreté d'aspect des lignes au « fini pur », mais de cette qualité authentique à toute grande œuvre, celle d'être fidèle à soi-même et étrangère des autres.

² Borduas : op. cit.

personnelle, sa hauteur de pensée que vivifie une sensibilité sans cesse en éveil. Au moment où les rêves, bourdonnant dans son cerveau, se multiplient et allument en lui la joie féconde, il prend pour transmettre cet éclat la matière brute, muette, qui ne demande qu'à resplendir sous l'enclume inspirée du poète. S'il est vraiment supérieur, l'œuvre chantera le magnificat de la réussite, parce que, déjà, tel que pour le sculpteur de la légende, dans ses mains se modèle la vie.

Mais cette vie ? Paul Valéry fait raconter à Phèdre une conversation qu'il a eue avec l'Architecte, Eupalinos. Il lui fait dire : *Dis-moi (puisque tu es si sensible aux effets de l'architecture) n'as-tu pas observé, en te promenant dans cette ville, que d'entre les édifices dont elle est peuplée, les uns sont MUETS, les autres PARLENT et d'autres, enfin, qui sont plus rares, CHANTENT*¹.

Parmi les édifices, les uns sont *muets*, les autres *parlent* et d'autres, les plus rares, *chantent*. Il y a de l'art muet, de l'art mort, celui que nous appelons académique. Certains artistes ne font que des œuvres muettes, des œuvres qui ne vibrent pas dans nos âmes, qui ne se répercutent pas dans notre émotion. Ce sont les *morts* et ils sont légion. Ils font de l'art de pastiche ; ils répètent textuellement, photographiquement la nature (ou en ont l'ambition), le passé, le déjà vu et le déjà fait ; ils n'inventent rien. Art qui vit dans un tombeau. Vous ne vous doutez pas de l'affection qu'on peut avoir pour la pourriture. Des Écoles apprennent à faire de l'art de tombeaux. La preuve ? Regardez notre architecture religieuse : elle est morte : elle est copie, réplique de tous les styles européens : gothique, roman, byzantin, etc. Copie, i.e. le contraire de l'art. Voyez notre architecture civile ; on s'enferme à Westmount ou à Outremont, si ce n'est sur le square Saint-Louis, dans des donjons ; on veut avoir sa tour médiévale, romantique, de grand seigneur féodal. On veut avoir son salon Louis XIV, sa chambre à coucher Louis XV, sa salle à manger gothique ou Queen Anne. Je vous le répète, on vit dans des tombeaux. Tout cela c'est de l'art muet, pour la simple raison, dirait La Palisse, qu'il est mort...

¹ Paul Valéry, op. cit.

Et pourtant, le chant est le signe indubitable de l'œuvre d'art vivant ; il en est la condition *sine qua non*. C'est à cet essentiel que Borduas voulait en venir. Chez l'artiste académique la discipline intellectuelle agit seule. L'intelligence lui suffit. Il travaille sur le passé. Il a pour ambition de partir d'une chose connue ; par des procédés qui lui sont connus (j'entends invariablement très stéréotypés, très sûrs pour parvenir à un résultat non moins sûr) d'arriver à du connu : la reproduction réelle d'une chose réelle ou toute autre préoccupation extérieure à l'œuvre. La discipline intellectuelle de l'artiste académique peine seule ; elle résout tous les problèmes. Voilà péché d'angélisme.

Au contraire, l'artiste d'art vivant se tourne vers le futur et travaille dans l'inconnu, dans le mystère, vers quelque chose qui n'a pas été fait encore, encore à trouver. L'avantage et la supériorité de cet art vivant ? Dans cet inconnu, dans ce mystère, l'instinct, siège de la sensibilité spontanée, s'exprime, lui qui n'agit que dans la nécessité, lorsqu'on lui fait appel. Ainsi la réelle œuvre d'art et l'authentique culture artistique engagent tout l'homme. L'art est la révélation la plus harmonieuse du tout humain.

Vous vous imaginez bien que le chant n'est pas entendu par tous, même par plusieurs. Le chant ne correspond à rien chez la plupart. Le chant veut trouver à vibrer à l'unisson et établir une consonance entre l'œuvre et le spectateur. Pour cela il faut se mettre en état de grâce vis-à-vis de la beauté, se purifier des préjugés, devenir soi-même, i.e. étranger des autres, s'élever à la hauteur du chant, se grandir jusqu'à lui. O merveille ! Le chant de l'art se fait entendre indéfiniment à qui est présent, à qui contemple avec amour. Car l'œuvre d'art vivant possède et détient une parcelle d'immortalité énigmatique et lumineuse. En un vers d'une grande évocation, le poète John Keats s'écrie : *A thing of beauty is a joy forever*.

Cette joie belle ressort du jeu libre de l'artiste en vue de l'harmonie, facteur désintéressé par excellence, ou intéressé à tel point qu'il jaillit des facultés éminemment supérieures de l'homme, à ce niveau où les fraternités spirituelles se créent, les pensées s'échangent et les cœurs s'épanouissent. Tandis que l'artiste, éternel jongleur, a extirpé de lui-même la chair de ses rêves, et que le songe réalisé, il médite de nouvelles conquêtes, qu'il se tenaille, se trouble pour se retrouver lui-même et se multiplier en une œuvre

plus grande encore, le contemplateur, l'âme en communion d'idéal, s'apaise devant la sûreté et l'inaltérable dignité de l'œuvre dressée devant lui.

Le jeu de l'artiste ne lui est jamais chose légère ; mais inhérent, profondément ancré à la personnalité de celui que l'on nomme souvent le fou, l'excentrique ou encore... le génie. Fou, excentrique, génial, l'artiste ressemble aux troubadours d'autrefois dont les jeux embellissaient des heures trop souvent moroses par des tours d'esprit et de cœur.

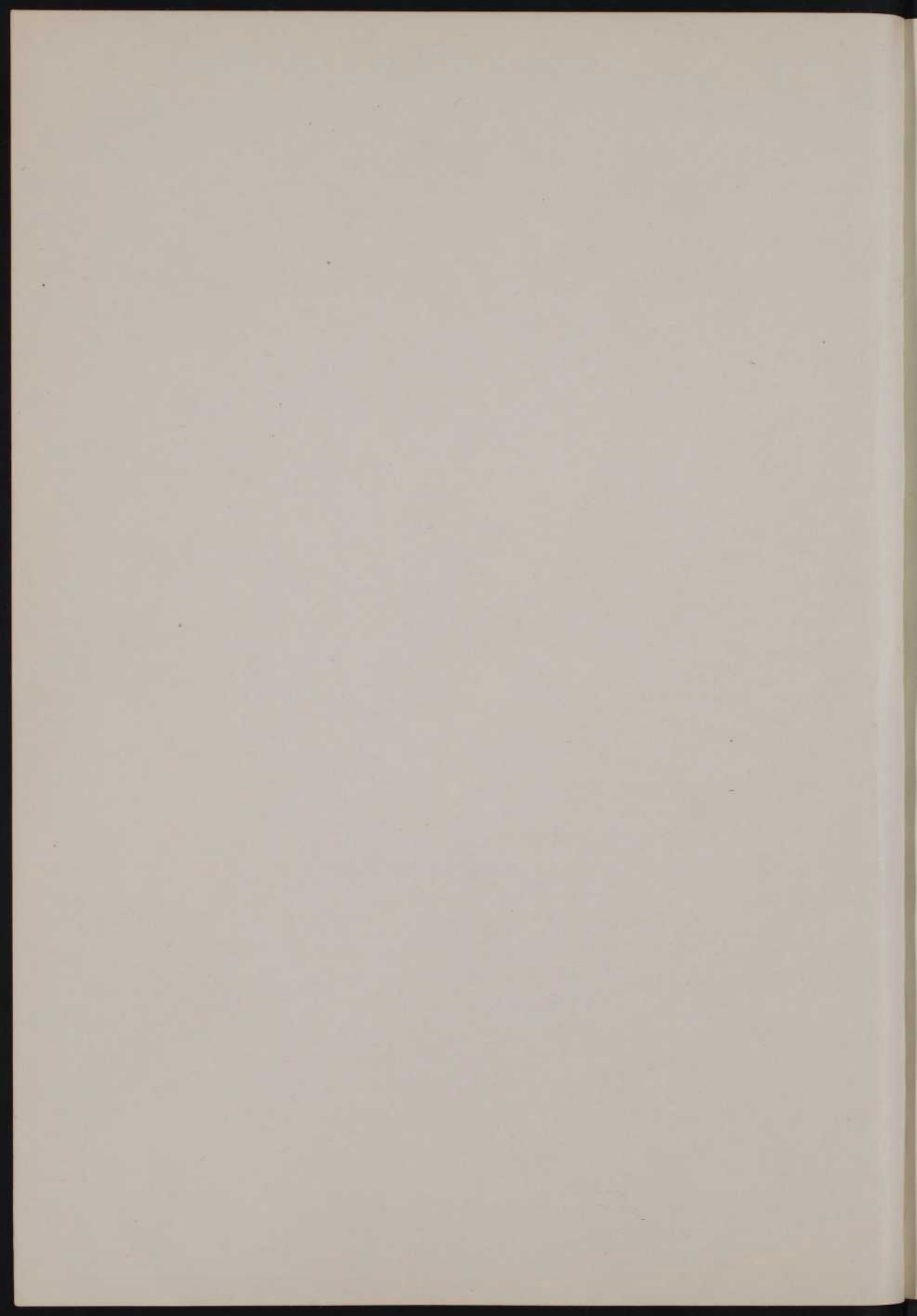
L'artiste s'incorpore nos désirs, nos pensées, les désirs, les pensées d'une race. Il les transpose en œuvres resplendissantes par une sérénité qu'il veut toujours présente dans l'œuvre et toujours évocatrice.

Si nous ne nous reconnaissons pas dans l'œuvre d'art, si nous négligeons de priser ce lien émotif qui, de l'auteur à l'œuvre et de l'œuvre à nous, doit s'établir, et que nous ignorions le don perpétuel que l'artiste fait de lui, le prestige de l'artiste tombe, l'art perd sa raison d'être ; nous sommes responsables que ce jeu d'une discipline intellectuelle et cette splendeur d'un chant concrété avortent irrémédiablement. Car UNE ŒUVRE DEMANDE L'AMOUR, LA MÉDITATION, L'OBÉISSANCE À TA PLUS BELLE PENSÉE, L'INVENTION DE LOIS PAR TON ÂME, ET BIEN D'AUTRES CHOSES QU'ELLE TIRE MERVEILLEUSEMENT DE TOI-MÊME, QUI NE SOUPÇONNAIS PAS DE LES POSSÉDER ¹.

¹ Paul Valéry : op. cit.



IMPRESSIONNISME



Mais qu'est-ce qu'une flamme, ô mes amis, si ce n'est le moment même ? — Ce qu'il y a de fol, et de joyeux, et de formidable dans l'instant même !...

L'Âme et la Danse, PAUL VALÉRY.

L'HOMME moderne, circonscrit par un système politique complexe sur lequel pèse une civilisation en outrance, échappe à l'analyse de toutes parts. Toutefois, il est entier dans ses œuvres d'art qui l'expriment en subtilités souvent déconcertantes. C'est là qu'il nous plaît de l'aller découvrir. La philosophie, les lettres, les sciences ne donnent qu'un aspect de son activité. L'art le met à nu audacieusement.

Mais son activité esthétique est surabondante. Elle déborde les sphères de notre atteinte. Par ailleurs l'habitude tend à aliéner tout sens précis par la multiplicité même des usages que l'on fait du mot et de la chose. Tout est moderne aujourd'hui : la maison, le building, le meuble qui les orne, comme le paquebot, l'automobile ou l'avion, qui nous transportent d'un monde à l'autre à des vitesses vertigineuses. La peinture est moderne, la sculpture, le poste de T.S.F. ou même les commodités de la maison ; la moindre nouveauté s'affiche moderne. N'y a-t-il pas possibilité d'erreur, de

critères qui permettent de définir avec quelque assurance le bien fondé de ce terme si répandu ?

Le moderne¹, dans l'art, est l'expression la plus complète et la plus vraie d'un siècle. Toute réalisation d'inspiration authentique est moderne. L'art tend à donner une image de nous, de nos manifestations sensibles et intellectuelles ; de nos aspirations, de nos rêves, de notre civilisation, de nos recherches, de notre progrès. Il est moderne par ces expressions mêmes, par ce reflet d'un moment. C'est pourquoi les multiples phases de l'activité de l'homme nouveau se lisent dans ses œuvres d'art qui en conservent l'empreinte noble et véridique.

Il semble bien, toutefois, que la peinture nous place plus catégoriquement devant le fait moderne, qu'elle nous *dit* mieux que l'architecture ou la sculpture². La peinture vivante d'aujourd'hui retiendra donc notre effort : cette étude fera peut-être reluire les vérités qu'elle détient. À cet effet, je chercherai à préciser en quel lieu et à quel moment elle prit naissance, quelles en furent les causes, les innovations, et partant les conventions contre lesquelles elle s'érigea ; quelles en sont les qualités foncières. Puis l'analyse de ses erreurs, de ses défauts, prendra place.

Le centre de la peinture nouvelle est Paris. Cette ville exerce sur chacun, depuis longtemps déjà, le prestige de ses beautés et de ses leurreux. Tous ont vanté ce *milieu* favorable à l'éclosion de l'œuvre d'art, ce *carrefour de l'univers*. Du monde entier on y vient pour trouver la fécondation des rêves que tout homme porte en lui, pour extérioriser la hantise douloureuse qui s'achève en songe d'apaisement, de sécurité, dans l'œuvre réalisée. En retour Paris ne reçoit-il pas une vivification, un rajeunissement, de ces sangs étrangers ?...

Évoquer cette *gloire de la France, l'un des plus nobles ornements du*

¹ L'art moderne n'est autre que l'art vivant d'une époque, et l'art vivant est l'opposé de l'art académique, cf. chap. Ier.

² L'impondérable de la matière picturale peut expliquer, selon M. Henri Focillon (op. cit.), que cet art évolue plus rapidement que les deux autres, arts de la masse, du volume, du poids, la matière exerçant toujours une certaine contrainte sur les formes esthétiques.

*monde*¹ ferait renaître des jours passés en cette terre d'élection. M. Léon-Paul Fargue a admirablement parlé de ce Paris d'entre deux guerres².

En ce foyer d'art justement prisé, des milliers d'artistes sont en perpétuelle gestation. Vers la seconde moitié du siècle dernier, Montmartre, que Renoir immortalisa en une toile délicieuse : *Le Moulin de la Galette*, Louvre (fig. 1), attire à lui une attention curieuse. Pour le Parisien de ces jours de gaîté, tout se prête au ferment d'idées, même le café, le bistro du coin qui s'érige en *académie* improvisée et féconde. La conversation stimule à l'action ; l'inspiration s'éveille d'un mot échappé au hasard. Renoir ne le laisse-t-il pas entendre dans cette œuvre, image de la fin du siècle dernier. Au froufrou des costumes que nos grand'mères aimaient s'ajoute la poésie que cet artiste répandit sur tout ce qu'il a peint.

Il y rappelle un plein après-midi de lumière, de danse, de buverie et de joie à l'ombre des arbres touffus que parviennent à trouer, ici et là, les rayons du soleil. Ils sautillent d'un groupe de danseurs à l'autre et semblent les faire tourner. Flous, imprécis, les couples s'éloignent de nous, emportés et perdus dans l'impersonnalité de la foule...³

¹ Montaigne : Essais III, IX.

² « Que l'automne allume ses candélabres, que l'hiver l'encapuchonne, que le printemps le délivre de ses toxines ou que l'été le mette soudain à la diète, Paris demeure, au milieu de ces épisodes, une sentinelle d'Histoire et d'Esprit... Il faut pourtant dire de quel incendie est fait ce prestige. Au commencement sera l'Histoire, car c'est de l'histoire que la ville tire les sucs de sa puissance d'esprit et les diamants de sa diversité. C'est cette accumulation de siècles, de constructions, de rois, de débâcles et de triomphes qui a doté Paris d'une âme réelle, d'une âme que l'on sent frissonner dans les creux sombres des arrondissements comme des nids dans une haie. Histoire imagée, héroïque, chevaleresque, surprenante par ses audaces, ses bonds, ses erreurs, sa continuité fatale, et que les mémoires les plus éloignées du passé de l'Ile-de-France ont recueillie à des milliers de kilomètres de Notre-Dame ou de la Concorde comme un pollen supérieur... c'est un des signes du Paris moderne, que cette abondance chatoyante où le sport vient mordre sur l'art, où la politique continue le marivaudage, cependant que le grand concert, la réunion publique qu'il ne faut pas manquer ou la représentation de quelque film s'enchevêtrent à la même heure. À grand renfort d'agendas, de voitures rapides, de coups de téléphone et de glissades dans les endroits où il faut à la fois être vu et passer inaperçu, le Parisien moderne arrive quand même à soutenir brillamment sa thèse entre des maréchaux et des gentilshommes, des ministres et des savants, des artistes et des chirurgiens, examinateurs suprêmes de Paris, Observatoire indiscutable de la vieille Terre nerveuse. Certes, il y a d'immenses capitales, des villes d'or et de forces. Mais il n'est pas au monde une cité dont les exigences et les appâts soient plus abondants et plus variés que Paris... »

Léon-Paul Fargue : France, catalogue de l'Exposition internationale de New-York, Paris, 1939, pages 55 à 68.

³ Voici comment M. John Mansbridge décrit ce moulin : « The Moulin de la Galette was a Sunday rendez-vous for the dancing youth, work people of Montmartre. It was a vast

Ce quartier aux cafés chantants n'a plus la vogue d'autrefois. Les *artistes-xxe-siècle* lui préfèrent Montparnasse. Celui-là fut témoin de la naissance obscure, difficile puis tapageuse de la peinture moderne.

On peut affirmer qu'elle date de 1863. Ce chiffre, dangereux comme tous ceux que l'on emploie en histoire, parce que fixe et délimitation stérilisante quand l'œuvre d'art, vivante, évolue sans cesse, ce chiffre, dis-je, compte par une toile d'une importance considérable : *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet (Louvre). Édouard Manet atteste, en ce tableau, l'âge nouveau, une prise de possession de la vie immédiate qu'il rend, non d'une manière conformiste, mais franchement, audacieusement réaliste : non d'une façon ancienne, basée sur les académismes ayant cours, mais par une vision nouvelle, une donnée *autre* de peindre, de s'exprimer¹. La vie contemporaine se déploie péremptoirement. Aussi Manet concrétise-t-il dans ses œuvres ce que les artistes indépendants pressentaient confusément. Il prit, pour cette raison, parmi le groupe des jeunes, figure de chef : sa forte personnalité oriente les tentatives du moment.

Ces jeunes gens se rassemblent, forment groupe, parce que leur nature se ressemble. Ils sentent en commun le désaccord qui existe entre la vie et l'œuvre contemporaines. Ils veulent établir une harmonie, une équation entre leur sensibilité et son expression. Ralliés autour de Manet, ils exposent en 1874, à Paris, chez le photographe Nadar, boulevard des Capucines,

construction of wooden planks painted an acid green, situated on a terrace beneath the shadow of two windmills, one of which still turned its sails, crushing iris roots for a Parisian perfumier. The other served as a vantage point for a panorama of Paris. Behind these rustic remains of the eighteen century was a merry-go-round and a cafe, whose *spécialité* was a cake or galette, after which the *bal au moulin* was named. » Art and Craft Education, Londres, janvier 1937, page 13.

¹ L'art académique, officiel souvent, quoiqu'il reçoive l'assentiment du public, n'en est pas moins méprisable en soi. L'art académique est à l'art authentique ce qu'est la médiocrité au regard de la supériorité de l'art tout court, mais seul digne de ce nom. Tandis que l'œuvre franchement inspirée extériorise ce qu'il y a de plus noble et de plus profond dans l'homme, les académiques, vivant sur l'acquis du passé, le répètent, souvent avec une virtuosité fort illusoire. Cette facilité renversante ne peut que jeter de la poudre aux yeux : ces œuvres vides de sentiment, de pensée, de réflexion, d'amour, ne rendent que le *joli* côté des choses, le verbiage qui les entoure, et parlent, somme toute, qu'en à côté de l'art. C'est le contraire de *l'art vivant* qui englobe un monde par le sens humain qui n'en est jamais absent. La ressemblance avec la nature superficiellement vue et aisément discernable, fait priser l'art officiel, parce que sa compréhension ne demande aucun effort que celui, quelconque, de suivre les sentiers battus. Cette paresse devrait soulever le dégoût le plus profond.

sous le nom de *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs*, nom d'une longueur amorphe que les événements se chargeront de transformer sous peu ¹.

Qu'étaient-ils ces jeunes gens ? Des audacieux, des refusés des Salons officiels, des initiés forts de leur doctrine élaborée en de vives discussions sur la terrasse des cafés parisiens. Ce sont des enthousiastes apportant dans leurs débats leur point de vue personnel, des réactionnaires opposés à la chose acceptée aveuglément. Révolutionnaires contre le conventionnel, l'académique, les lois bêtes de la peinture officielle, lois qui la ligotaient, l'entra-vaient dans son essor, l'empêchaient de se mettre à la page, au jour ; en un mot, de se *moderniser* ².

Parmi eux, Claude Monet offre au public, chez Nadar, un tableau qu'il intitule : *Impression, soleil levant*. *Impression*, mot qui devait faire fortune. Par dérision, un journaliste (de quels coups ne sont-ils pas capable !) remarqua ce titre et l'attribua au groupe, à la *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs*. C'est dans le *Charivari* que Louis Leroy consacra le mot. *D'Impression, soleil levant* il fit « impressionnisme », terme employé dans le sens le plus péjoratif. Car ces peintres, croyait Leroy, s'attachaient à rendre, non la chose elle-même, mais le vague, l'informe, le nébuleux qui n'était d'ailleurs, au dire du *Charivari* et du public, que carence de couleur et encore plus de dessin.

Ces jeunes gens, après l'avoir rejeté, s'emparent du mot, s'en font un titre de gloire, et, selon l'expression de M. Schneider, *un mot de hasard devint un riche programme*. Les impressionnistes, ce premier groupe de la peinture nouvelle, s'affirmaient donc sous un vocable qui, étrangement, était tout ce qu'il y a de plus eux-mêmes, de plus profondément eux-mêmes. En effet, ils n'essayèrent jamais de donner dans leurs œuvres qu'un moment d'une chose, qu'un des aspects de l'univers changeant et sans cesse transformé.

¹ Théodore Duret : *Les peintres impressionnistes*, H. Floury, éd., 1923.

² « Les vieux peintres disaient : Que va-t-il advenir des meubles précieux qui ornaient nos paysages académiques, des couleurs délicates qui les embellissaient, de la vie douce qui s'écoulait sous les arbres de M. Paul Flandrin, dans la compagnie des pasteurs de M. Gérôme ? »
— Robert de la Sizeranne.

Cependant, que de mépris ces artistes subirent ! Ils firent scandale : on les traita de monstres contre lesquels rien n'était trop fort... L'art ne s'est-il pas renouvelé sans cesse dans l'anarchie, et Montaigne n'a-t-il pas écrit : *Tout ce qui nous semble étrange, nous le condamnons ; et ce que nous n'entendons pas.*

Voyez plutôt dans les journaux les critiques du temps. Barbouillotte, dans le *Sportsman* du 7 avril 1877, a pu écrire de leurs œuvres : *Après La Fille Élisa et l'Assommoir de Zola, voici les Impressionnistes. Après le roman, la peinture. Le moment est aux curiosités malsaines...*

Il est impossible de stationner plus de dix minutes devant quelques-unes des toiles les plus à sensation de cette galerie, sans évoquer aussitôt le souvenir du mal de mer. On pense involontairement à certain déjeuner que l'on a fait avant de s'embarquer par une belle matinée de printemps, déjeuner composé de fraises et de fromage à la crème et qui n'a pas supporté les caprices du tangage.

C'est peut-être cela qui faisait dire à quelques amateurs : on ne saurait nier qu'il y ait des choses bien rendues.

Que ces délicieux paysages, qui nous paraissent simples et charmants aujourd'hui, aient pu, par leur nouveauté même, susciter une telle condamnation, dépasse toute compréhension des choses. L'Histoire démontre que telle fut toujours l'attitude de la masse des contemporains envers de trop franches nouveautés.

Mais voici qui est mieux ! *Le Pays* du 9 avril 1877 écrivait, lors de la grande exposition des Impressionnistes : *C'est de la démence, c'est du parti pris dans l'horrible et dans l'exécrable ! On dirait que tout cela a été peint les yeux fermés par des hommes aliénés, mélangeant au hasard les couleurs les plus violentes sur des palettes de fer blanc. C'est la négation de tout ce qui est permis en peinture, de tout ce qui s'appelle lumière, clarté, transparence, ombre et dessin... On commence par sourire, on sort tout attristé.*

Rien de ces lignes ne peut être attribué aux œuvres impressionnistes dont la beauté réside exactement dans la qualité de la lumière, dans la transparence du ton, dans la sérénité de l'ensemble. En effet, quoi de mieux réussi qu'un paysage de Sisley : *Route en Seine-et-Oise* (Coll. P.-M. Turner, fig. 4) où se reposent de jeunes paysannes affaissées dans l'ombre des peu-

pliers frissonnants. Une nature paisible n'est témoin d'aucun drame que celui du vent dans la feuillée, charriant les nuages qu'il effiloche sur le fond d'un ciel de nacre bleue. Que faut-il de plus à Sisley pour créer un poème de vénusté ?¹...

Enfin, sur *La Balançoire* et *le Moulin de la Galette* (fig. 1) de Renoir, Roger Ballu écrit dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, le 14 avril 1877 : *Dans La Balançoire et le Moulin de la Galette, le même M. Renoir s'est préoccupé de rendre servilement la nature. Au premier coup d'œil il semble que ses toiles, pendant le transport de son atelier à la salle d'exposition, ont éprouvé un accident. Elles sont mouchetées de taches rondes et comme tigrées de place en place. En examinant bien, on comprend ce qu'a voulu faire l'auteur. Il s'est efforcé de rendre l'effet du plein soleil tombant au milieu des feuillages sur des personnages sous des arbres. Ces taches rondes ont la prétention de rendre l'ombre portée de chaque feuille. Voilà, je l'avoue, une tentative vraiment impressionniste. Mais entreprendre une pareille lutte avec la nature, n'est-ce pas s'exposer à une défaite sans excuse et sans intérêt, parce qu'elle sera toujours ridicule.*

Je ne sache point de critiques qui, aujourd'hui, endosseraient pareils jugements où tout est à reprendre : « M. Renoir s'est préoccupé de rendre servilement la nature... » « Il s'est efforcé de rendre l'effet du plein soleil tombant... » « Ces taches rondes ont la prétention de rendre l'ombre portée de chaque feuille... » « Mais entreprendre une pareille lutte avec la nature... » Comme s'il s'agissait de tout cela. L'expression réaliste de l'art est-elle seule possible ?...² Quel critique, quel styliste !

Tels ont été les jugements des contemporains sur les œuvres impressionnistes ; voyons ce qu'en pense l'une des autorités les plus marquantes d'au-

¹ Né à Paris, d'ascendance anglaise, Sisley porte dans ses veines le sang d'une noble lignée de paysagistes. Au sein du groupe impressionniste il atteint le subtil maniement de la nuance toujours juste et délicatement exquise. Sa technique, *fin poudroisement du pastel*, se fait ténue pour rendre l'impondérable et saisir l'intangible. La suavité de son âme se reflète dans la paix sereine de ses atmosphères.

² Si l'expression réaliste était la seule possible dans l'art, ce dernier n'aurait qu'une corde à son arc et sa poésie serait fort bornée. Qui dit artiste, dit poète, et qui dit poète, dit rêverie de primitif, équilibre classique des dons, romantisme, etc., toute expression changeante selon les temps et selon les individus...

jourd'hui. Je cite M. Henri Focillon : ¹ *L'Impressionnisme... est l'expression forte et vivante d'un moment de la sensibilité française, un rajeunissement de la peinture, moins de procédés et d'idées que d'instinct... on ne doit pas le séparer des belles leçons du groupe de 1863, de Courbet, et surtout de Delacroix, — le Delacroix d'Alger et du Maroc, dont les dernières années sont riches en audaces et en souvenirs de soleil. Mais son magnifique air de jeunesse et son paganisme moderne n'appartiennent qu'à lui. En vieillissant, il enfanta une esthétique : il fut d'abord plein d'éclat et de liberté... Aucun groupe d'artistes ne nous a mieux rapprochés de la poésie éternelle du monde, dans ce qu'elle a d'éblouissant et de spontané...*

Certes, ils furent des « modernes, » mais ce terme n'implique pas chez eux un maniérisme de modes... car ils ont toujours associé l'image de la vie contemporaine à des éléments de poésie éternelle. Ils ont définitivement démodé les formes inférieures du romantisme en préférant la réalité aux littératures, le présent au passé, la sensation juste aux équivoques du songe. En aimant, non seulement les grandeurs de la nature et de l'homme, mais les paysages modiques, ceux qui fleurissent à la frange des grandes villes, les banlieues à jardinets, les parties sous la tonnelle, les canotages, les baignades, comme aussi le prodigieux tumulte urbain, les gares empanachées de vapeurs et de soleil, les rues vues du cinquième, le champ de courses, le bar, le music-hall, ils n'étaient pas des chroniqueurs anecdotiques, des illustrateurs d'épisodes : ils demandaient à leur temps une force, un secret qui échappent au temps, la leçon directe et jaillissante de la vie... Si on examine ces peintres à travers les goûts de leurs amis littéraires, on risque de les dénaturer. Huysmans, partout hanté de Satan, voit en eux les poètes amers ou traqués d'une délirante époque ; Zola et les naturalistes les alourdissent d'intentions copieuses ou féroces et de pessimisme... Mais leur humanité est plus large. Une sorte de joie les porte, même dans les rigueurs de l'hiver, même dans l'âpreté des grandes solitudes, un naturalisme confiant, pour lequel la vie n'est pas fonction et servitude, mais plénitude et profusion, puissance de changement et de renouveau. Sur les fortes assises de la terre,

¹ Henri Focillon : *La peinture, XIXe et XXe siècles, du réalisme à nos jours*, Henri Laurens, éd., Paris 1928, pages 200, 202, 203.

passé la lumière du soleil, passent les saisons et les mois, les jours, les heures mêmes, passent les hommes, comme les générations des feuilles du vieux poète. Tout est aspect mobile, écoulement, diversité, passage ; chaque être vivant est une succession de phénomènes, un jeu d'apparences en mouvement...

Mais, me direz-vous, qu'est-ce au juste qui exaspérait le groupe des impressionnistes et contre quoi avaient-ils tort... ou raison de s'élever ? Au cours du XIX^e siècle, certains artistes qui jouissaient de la faveur du public, avaient érigé en lois, en *systèmes*, la peinture. Ils l'avaient codifiée en recettes, en trucs de métier qui devaient parvenir à des résultats *toujours infaillibles*. Évidemment ces trucs, ces recettes *pour faire un bon tableau* ne pouvaient produire que des toiles académiques, froides et superficielles : l'œuvre d'art ne répond jamais à des données toutes faites, mais doit s'inventer à nouveau chaque fois.

Que l'on ait fait erreur en ce XIX^e siècle, que Léon Daudet dit stupide¹, n'aurait rien d'étonnant. La peinture passait par une phase de réadaptation complète. On conseillait encore aux Écoles des Beaux-Arts, dans les Académies, d'aller étudier les œuvres des peintres dans les musées. C'était pour y découvrir les moyens par lesquels les maîtres d'autrefois étaient parvenus à telle richesse de matière ou à telle perfection du dessin. Les artistes peu doués eurent vite fait de systématiser les découvertes qu'ils extirpaient des toiles anciennes. Ces tableaux, on les jugea comme ayant toujours existé dans l'état où ils étaient au milieu du XIX^e siècle. On prit l'habitude, le goût d'un *coloris* vieilli par le temps, assombri, terne. L'erreur était de juger ces œuvres, non dans leur aspect originel — car les toiles anciennes brillèrent souvent d'une fraîcheur dont nous serions étonnés de contempler l'éclat — l'erreur, dis-je, fut de prendre leur état actuel comme base d'un *coloris* forcément limité à l'excès et dont les rapports avec toute réalité plastique individuelle étaient rompus. Cette harmonie sombre que le temps impose à l'œuvre — ce *coloris musée* — parut seule possible pour plusieurs impressionnistes, dont les études en plein air révélèrent une couleur toute différente de celle-là ; ils lui opposent une gamme claire, une gamme lumineuse : lumière

¹ Stupide, dans l'idée de Daudet, veut peut-être dire « académique ».

artificielle parfois, chez Degas plus spécialement, lumière naturelle chez la plupart des maîtres de l'heure.

En effet, l'étude de la lumière physique devient la recherche passionnée des impressionnistes. Degas aime à la capter dans le monde excentrique du théâtre. Les feux de la rampe l'enchantent. Toutefois, cet amant de la lumière n'est pas un pur impressionniste mais un fervent de la ligne, du dessin. Aussi le charme d'instantané d'une petite danseuse (*Danseuse sur la scène*, pastel, Louvre, fig. 6) saluant rapidement, en un dernier rappel, son auditoire enthousiaste, résulte du dessin plus que de la couleur elle-même. Le *dessin bougé* des contours donne l'impression que cette ballerine vit et vient vers nous. Cette sensation de réalité est également réussie par la mise en page qui rejette, selon les découvertes récentes de l'art photographique, à l'extrême droite du tableau, cet être chimérique. Quelle merveille d'harmonie, de grâce et de beauté en cette sylphide au tutu vapoureux, diaphane et poudré !

À l'opposé de la composition classique, *équilibrée*, centrée, les artistes de la jeune peinture désaxent donc la composition par une mise en page fort inattendue à laquelle ont contribué l'observation directe, la photographie. Par ces nouveautés, Edgar Degas affirme le droit de l'artiste à extérioriser sa vision intérieure des choses.

Les conventions du sujet¹ ne liaient pas moins l'inspiration des peintres. On croyait volontiers, au milieu du XIX^e siècle, qu'il y avait des sujets nobles, des personnages dignes, de condition, qui seul pouvaient entrer dans l'art. En fait, cette attitude élimine de l'œuvre d'art une infinité de types qui, pour vulgaires ou ordinaires qu'ils soient, ne parurent pas aux peintres indépendants quantité négligeable. *La Petite Fille* de Renoir, à la Galerie d'art de Francfort (fig. 3) n'appartient pas à une classe privilégiée, à une caste d'une société forte de ses lettres patentes, où chacun tient le rang de son titre. Elle est du peuple, cette petite au grand chapeau fleuri, au regard attaché

¹ Le sujet s'entend de deux façons : le sujet extrinsèque et le sujet intrinsèque. Le sujet extrinsèque, c'est le titre du tableau, ce que l'œuvre représente. Le sujet intrinsèque, c'est le peintre lui-même. Évidemment, le sujet extrinsèque n'a jamais été que secondaire, autrefois comme aujourd'hui ; au contraire, le sujet intrinsèque est la raison d'être de l'œuvre. Il est ici question du sujet extrinsèque.

au livre d'images, qui visiblement l'enchantent. Ramassée dans la rue ou aperçue de la fenêtre ouverte, Renoir ne l'a pas choisie.

Le sujet n'est rien, il ne dépend que de l'artiste d'en faire une œuvre d'art. Le sujet importe si peu que Monet a pu reprendre la même cathédrale de Rouen dix-sept fois, le même bassin de nénuphars en quarante-huit tableaux. Ce coin de nature l'enchantait par les seules variations que la lumière impose. La lumière devient le sujet, le thème du tableau, lumière changeante avec les instants du jour. Les tableaux se multiplient ainsi presque à l'infini et d'autant plus que l'artiste était peintre, j'entends coloriste. L'œil, sensible à la couleur, la voit dans sa riche variété. Combien cette idée ignore les conceptions d'autrefois, lorsque ces œuvres faisaient scandale.

Le paysage lui-même devait avoir noble allure pour répondre à une autre convention académique. Il fallait une nature qui se composât bien. Les impressionnistes ne sont pas si *difficiles* : l'ordre plastique leur suffit. Aussi la moindre nature les retient, toute la nature indifféremment se plie au caprice de leur pinceau. Le peintre n'élit pas nécessairement le plus beau des sites ; il en fait une œuvre de poésie plastique.

Enfin, pour terminer une infinité de lois surannées en regard de la chose la plus libre au monde, la peinture, il semble qu'il n'y en ait point de plus révélatrice sur cet état d'esprit que celle qui se résume par ces mots : *Où allez-vous mettre, dans ce tableau, votre arbre brun ?* Mots qui en disent bien long sur un système régissant un ordre qui aurait dû lui rester étranger. *L'arbre brun, il n'est pas brun par principe, s'écrient les impressionnistes, il est vert, il est jaune, il est changeant avec l'atmosphère, il est tel qu'il apparaît à un moment, il est de la réalité changeante des temps, des heures, et toujours l'artiste doit en donner une impression.*

C'est ainsi que se réalisait l'œuvre nouvelle au cours du XIX^e siècle, et que le mot *impression*, dont on avait affublé ces peintres par mépris, caractérisait si bien leur analyse qu'ils y trouvèrent une raison d'avoir foi et d'espoir.

Ajoutons quelques lignes du Dr Paul Dumas¹ :

La peinture dite moderne exprime la rébellion d'artistes authentiques

¹ Paul Dumas : « Peinture moderne » Action nationale, février 1941.

contre les poncifs de l'académisme. Cette école se réclamait pompeusement des grands maîtres du passé, substituait la théorie rigide à l'inspiration vraie et produisit de pâles pastiches où le coloris terne le disputait à une forme inerte et guindée, œuvres froides, sans lumière, sans vie, sans grandeur. Ces œuvres n'étaient pas des créations d'art, mais des reproductions méticuleuses de scènes et de sujets dans lesquelles l'intervention de l'esprit et du goût était à peu près nulle. Telles étaient les « machines » antiques de Gérôme, les vierges théâtrales de Bouguereau et cette fameuse Cène de Dagnan-Bouveret où chacun avait reconnu les modèles qui avaient posé pour lui.

Ces académismes, ces lois dégénérées de la peinture, ces recettes, ces trucs, les artistes impressionnistes les jetèrent bas. Que construisirent-ils ?

Les impressionnistes furent des modernes en exprimant la vie contemporaine par une technique établie sur des bases empiriques. Un faisceau inconscient de découvertes qui s'enchaînent caractérisent cette époque. L'observation est à leur origine : la nature, grande inspiratrice de l'œuvre d'art, permet un retour à ses sources. Nous jugeons ces découvertes réalisées : elles cheminèrent lentement vers leurs destinées inhérentes.

D'abord une transformation considérable : la peinture nouvelle se fait en plein air et non plus dans l'atelier. Le plein air est la grande innovation du siècle dernier, celle qui entraîne les autres. Non que les artistes n'avaient déjà peint à l'extérieur ou du moins n'y avaient pris quelques annotations pour réaliser leurs toiles d'atelier, mais ce mode de peindre n'avait jamais eu pleinement cours. Les impressionnistes, de façon définitive, l'adoptent. C'est d'eux que date le paysage exécuté sur nature entièrement. L'atelier ancien, peu éclairé, offrait toujours une lumière fausse qui dénaturait la couleur. *La Cruche cassée* de Greuze (Louvre) est un paysage de plein air peint dans l'atelier ; *Plaisirs d'été* de Monet est du plein air peint en plein air.

Le plein air apprit bientôt à ces observateurs que, tel que l'avait remarqué Delacroix, la nature est couleur plus que ligne. La plupart, par vocation, choisirent d'être des coloristes plutôt que des dessinateurs. Degas, Manet, échappent à cette limite. C'est dire qu'une définition trop étroite étreint mal ce groupe que d'autres aspirations ralliaient.

Toutefois, les peintres de l'heure sont tous luminaristes. Quoique le problème qui se pose devant eux semble insoluble : rendre dans un tableau, par une matière grasse, opaque, dense, la lumière impondérable qui baigne tout, métamorphose tout. N'y a-t-il pas irréductibilité entre ces deux termes, une sorte d'antinomie qui parut pour un moment irréconciliable¹ ?

On pense d'abord à élaguer les couleurs ternes qui ne vibrent pas, les couleurs sombres, les bruns, les noirs, si souvent opaques à cette époque ; on leur substitue des couleurs claires. Les ombres elles-mêmes deviennent colorées. *La Gare Saint-Lazare* de Monet (Louvre) étincelle, éclate et sa couleur s'épand comme un leitmotiv wagnérien. Elle brille de tous ses feux. C'est la féerie dansante des couleurs lumineuses, des ombres aux reflets chantant à haute voix. Monet a la *carrure des peintres qui voient grand et qui s'attachent à rendre de la nature l'aspect éternel*². Le moindre sujet est pour lui inspiration et il n'en est point de vulgaire. La représentation de la gare Saint-Lazare atteste chez ce maître autoritaire des dons d'une poésie qui dépasse la sensibilité la plus raffinée. La banalité d'une gare de chemin de fer, ce corps sans âme que Ruskin exérait, s'élève sous son pinceau à une symphonie radieuse de couleurs, un bijou précieux de nuances, parce que, comme il l'a dit lui-même : *Le Soleil est poète*. Au même moment la littérature impressionniste d'un Rostand décrit dans Chantecler :

*Je t'adore, Soleil ! Tu mets dans l'air des roses,
Des flammes dans la source, un dieu dans le buisson !
Tu prends un arbre obscur et tu l'apothéoses !
Ô Soleil, toi sans qui les choses
Ne seraient que ce qu'elles sont !*

La théorie des ombres colorées se démontre. Placez, conseille Delacroix, à côté de l'ombre que l'on croit le plus noire, le morceau de fusain avec lequel vous l'alliez dessiner. L'ombre vous apparaîtra colorée. L'ombre de l'objet a la couleur du milieu où elle se trouve. La peinture qui en résulte est toute de reflets. Déjà Rubens, Delacroix, s'étaient enchantés à cette

¹ Robert de la Sizeranne : *Les Questions Esthétiques Contemporaines*, Le bilan de l'Impressionnisme, Hachette éd., Paris, pages 52 à 103.

² Henri Focillon, op. cit.

langue musicale où jouent, non les terres anciennes, mais le brun pâle, non les bitumes, mais les mauves.

Ce n'était pas assez pour rendre la lumière. Les couleurs mélangées sur la palette baissent de ton parce que mélangées. Pour plus de resplendissement, pour plus de vibration, l'artiste ne composera plus ses tons mais les posera divisés sur la toile. Divisés, c'est-à-dire en couleurs primaires. Si l'on veut obtenir un vert on posera sur la toile un jaune et un bleu côte à côte ; un orangé, un jaune et un rouge, et ainsi de suite. L'œil recomposera les couleurs à distance. C'est ce que l'on a appelé *le mélange optique*. Telle est la théorie. Dans la pratique, tous les tons ne sont pas décomposés ; l'artiste se laisse guider par sa sensibilité. Mais les tons divisés vivifient l'ensemble, le rafraîchissent, lui donnent une qualité aérienne, une atmosphère toute de lumière que les impressionnistes affectionnaient.

Cette manière de procéder entraîne la division, non seulement du ton mais de la touche, comme on peut le constater dans le *Portrait d'enfant* par Renoir (fig. 2). Le pinceau martèle une pâte souvent onctueuse. L'artiste ne procède pas, comme dans les tableaux anciens, par glacis, par minces couches polies, mais par coups divisés du pinceau.

La touche évolua elle aussi. La touche et non la couleur est divisée dans les *Régates* de Monet, une touche large qui laisse sur la toile de gros empâtements. La touche et le ton sont divisés chez le divisionniste Signac. Le *Pin de Saint-Tropez*, au Musée d'art moderne de Moscou, montre le dernier terme de cette évolution. Le ton est posé en coups individuels, nets, précis. Nous verrons dans le prochain chapitre ce qu'une œuvre comme celle-ci a fait pour et contre l'impressionnisme.

Enfin, il était assez logique que des chercheurs sur la couleur en vinssent aux complémentaires. La physique nous apprend que les complémentaires sont des couleurs qui se forment dans notre œil quand nous en regardons certaines autres. Elles relèvent de notre constitution physiologique qui retient de leur association un réel plaisir. Les grands coloristes les utilisèrent toujours instinctivement¹. J'en fis un jour l'expérience lors d'un dernier

¹ Voici quelques exemples de complémentaires : bleu-orangé, violet-jaune, rouge-vert, capucine-turquoise, safran-campanule, soufre-grenat, etc., etc.

voyage en Europe. Le soleil se couchait énorme et rouge sur l'océan. Dès qu'il s'immergea dans l'immensité des flots, une longue ligne verte s'étendit sur l'eau. Cette couleur n'était point sur la mer mais dans mon œil, le vert étant la complémentaire du rouge.

Les artistes nouveaux, grands coloristes, ont senti profondément la beauté des complémentaires dans leurs œuvres qui valaient surtout par une poésie de la couleur. Dans *Après le bain* (Louvre), Degas joue de deux notes seulement : le bleu et l'orangé, des complémentaires. Il n'y a que deux tons qui se répercutent en une infinité de nuances chaudes ou quelque peu amorties par des hachures bleues au bord de la robe de chambre et sur le fond où se campe audacieusement la note stridente du fauteuil aux bras largement accueillants.

Le chant de l'œuvre impressionniste est frais, léger, vaporeux, aimable et gai. Il rejette loin de lui le romantisme ombreux et l'académisme figé. Une sensibilité frêle, à fleur de peau, y est toujours présente et lui confère une qualité qu'ont dépassée, évidemment, Cézanne, Matisse, Picasso. Renoir fut le grand maître de l'école impressionniste.

Le plein air, la division de la touche et du ton impliquant le mélange optique, la luminosité de la matière picturale et son rafraîchissement par les ombres colorées et par l'application des complémentaires, sa poésie instinctive et fraîche, opposèrent un art vivant aux fétiches momifiés, ossifiés, de la peinture académique.

Les impressionnistes réagissent contre elle par des découvertes qui furent les conséquences d'une peinture exécutée en plein air. Leurs recherches sur la lumière, rendue par une technique qui divise la touche et le ton, qui en arrivent au plaisir des complémentaires, furent accusées d'être autant de générations spontanées, de sortes d'excroissances ignobles annonçant la fin de l'art pictural pour toujours.

Chacune des innovations des modernes pouvait revendiquer des origines, non seulement fort lointaines, mais aussi vénérables qu'anciennes. Les recherches sur la lumière s'ébauchèrent dès le XVII^e siècle, chez le vigoureux et ébloui Claude Lorrain. Dans ses ports de mer au soleil couchant, le grand Claude — et les impressionnistes ont médité sa leçon — demande à la seule

lumière le sujet complet de ses compositions. Les personnages qui animent ses scènes ont si peu d'importance qu'il en abandonne l'exécution à ses élèves. Le roi du tableau, c'est le soleil ; il règne majestueusement sur les architectures somptueuses qu'il dore à loisir, qu'il projette du fond d'un monde fantastique.

Chercheurs sur la lumière, également, les beaux peintres anglais des débuts du XIX^e siècle. Turner capte le soleil mourant, retient son resplendissement et l'épand sur des mers embrasées. La lumière des jours agonisants et sa lumière intérieure conjuguent leur puissance d'enchantement. Comment cette grandeur de la nature, cette majesté des éléments paisibles dans leur évanouissement déliquescent d'or et de pourpre pourraient-elles avoir été nulles dans l'élaboration de la magie miroitante des œuvres impressionnistes ? Il faudrait parler de la fluidité de Constable, de la solidité de Bonington...

Les tentatives de la division de la touche sont plus anciennes encore. Elles datent des débuts mêmes de la peinture à l'huile. Ne les retrouvons-nous pas, peu après, chez Frans Hals, le peintre du rire, qui triture ses figures à coups de brosse alerte et près des réalisations des modernes. Plus audacieux, encore : Albert Dürer qui utilisa la touche divisée au début du XVI^e siècle. Il n'a manqué à cette grande personnalité de l'art allemand que la division du ton pour laisser entrevoir les deux axes des techniques modernes.

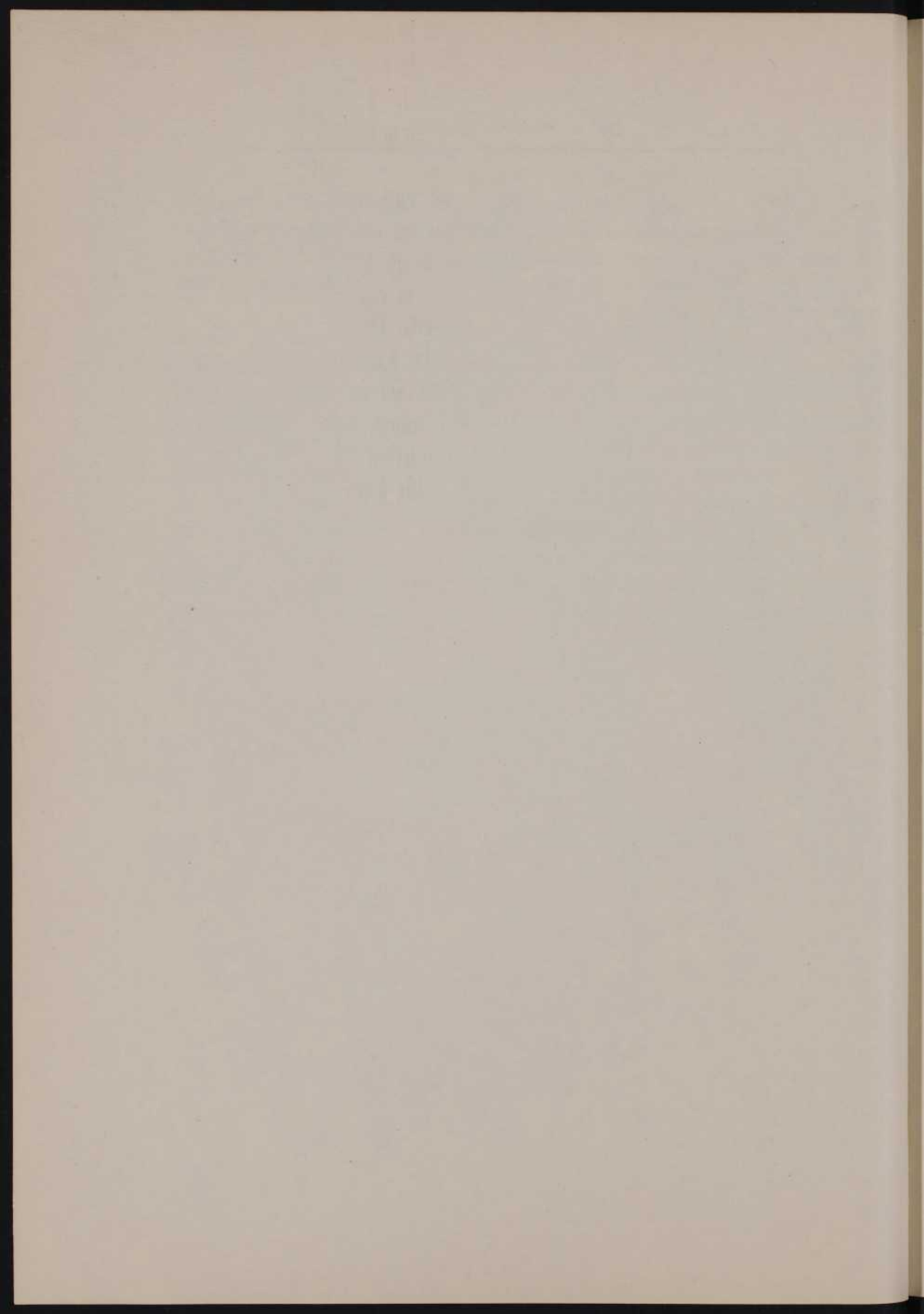
Enfin, les complémentaires, cette autre soi-disant génération spontanée, remontent aux âges d'or de la peinture. Tous les coloristes délectent nos yeux de couleurs associées en complémentaires. Titien nous régale de rouge, de vert ; de bleu, d'orangé ; de mauve, de jaune.

Tel est tout l'œuvre de Rubens, cet autre maître à placer en vedette aux horizons lointains de la peinture nouvelle. Ses tableaux se développent dans l'espace par le mouvement de la matière peinte auquel le tourment fiévreux et jovial du dessin est une réponse adéquate. La danse des reflets, la flamme de vie qui anime les chairs de ses personnages annoncent les découvertes impressionnistes.

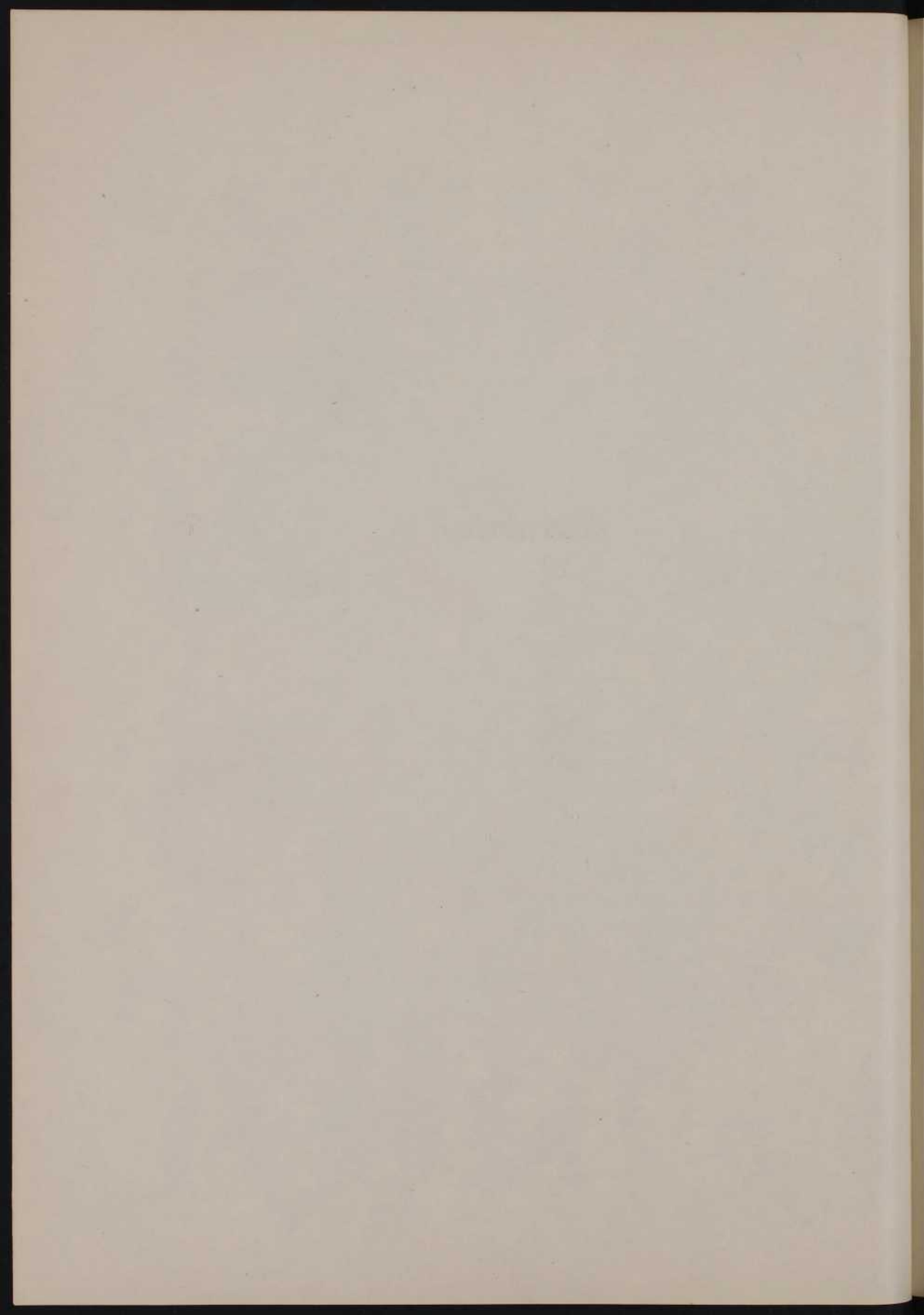
Delacroix, disciple français de Rubens, et comme lui manieur subtil de la couleur, donne à l'impressionnisme une leçon plus immédiate encore. Ingres qui se voilait la face en passant devant les toiles de son éternel

ennemi, et qui parlait de *balai ivre*, indiquait déjà la technique de Delacroix, ce tissu brossé de couleurs opposées où sautillent de multiples éclats et dont *la trame est visible comme en quelque haute lisse*. C'était, en germe, la couleur divisée, les reflets et les ombres colorés qu'intensifie un art d'impétuosité et de mouvement.

Cette beauté énergique d'un peintre raffiné s'adoucit chez le coloriste Corot qui lui aussi eut une influence directe sur les modernes. Atmosphère d'une justesse, d'une poésie entière ; délicatesse de ton ravissante... Que d'affinités électives qui constituent dans le temps et malgré l'espace ce que M. Focillon nomme des *familles spirituelles*. Hals, Dürer, Titien, Rubens, Lorrain, Turner, Bonington, Constable, Delacroix, Corot, ces maîtres dont je viens d'évoquer, bien faiblement, la physionomie inquiète ou paisible, resplendissante toujours de la passion qui les anime, rendent témoignage bien haut des découvertes impressionnistes et prouvent que loin d'être une génération spontanée, la peinture nouvelle se ramifie à travers les sensibilités des grands coloristes du passé.



SYNTHÉTISME



*Las de radoub, et laissant les vieilles coques pour les
neuves, il s'institua constructeur de navires.*

Eupalinos, PAUL VALÉRY.

QUICONQUE ne consentirait pas à découvrir dans la succession rapide des formes inventées par l'artiste moderne — qu'un esprit-professeur classe à regret par écoles et par tendances pour mieux s'y reconnaître — une suite d'expériences vers un nouveau classicisme, risquerait beaucoup d'errer. Les préoccupations des artistes, apportant chacun ce en quoi il excelle dans une construction qui tente ardemment d'établir un équilibre entre nous et le siècle que nous vivons, aboutissent à une admirable homogénéité de sentiments dont les esprits futurs se délecteront.

Un âge nouveau est apparu. La machine, la vapeur, l'électricité, y sont des forces considérables. La vitesse culbute les mouvements pondérés des anciens jours ; des inventions scientifiques mettent en communication les hommes et l'univers. Comment l'art, ce *produit des civilisations et des cultures*, pourrait-il demeurer étranger à cette rénovation de la pensée humaine ?

René Schneider : « Le synthétisme ne veut retenir que l'essentiel des choses. »

Maurice Denis : « Synthétiser, ce n'est pas nécessairement simplifier dans le sens de supprimer certaines parties de l'objet ; c'est simplifier dans le sens de rendre intelligible. C'est en somme hiérarchiser, soumettre chaque tableau à un seul rythme, à une dominante, sacrifier, subordonner, généraliser. »

L'adapter à une époque aussi formidable exigea l'audace qui fut le don de jeunes artistes du XIX^e siècle. Parmi les tout premiers se trouvent Manet, Degas, les impressionnistes. 1863 marque dans l'histoire de ce siècle : cette date est plus qu'un chiffre. La peinture moderne prend alors conscience d'elle-même. On n'avait vu pareil enthousiasme dans l'art qu'à la Renaissance. Le groupe impressionniste, malgré ses erreurs et ses défauts, ne met pas moins en branle les écoles contemporaines de peinture. Ses acquisitions comptent pour l'œuvre future. Aussi son esthétique ne manqua pas de grandeur. Une vibration des êtres et des choses dans l'atmosphère, captée par une technique divisant la touche et le ton, arrive aux couleurs primaires¹. Quelles formes, quels aspects d'art s'opposèrent aux découvertes impressionnistes chez Vincent Van Gogh, Paul Cézanne, Paul Gauguin ? Voilà ce que nous examinerons maintenant.

L'art a ses impulsions et ses réflexes comme la vie elle-même. À l'analyse va succéder une ère de *synthèse*. Les impressionnistes, nous l'avons vu, furent des analystes. Analystes de la couleur qu'ils décomposent dans le ton en primaires et en complémentaires, dans la touche qu'ils diversifient jusqu'au divisionnisme. Analystes de la lumière qui devient le thème, le sujet parfois unique de leurs tableaux : lumière artificielle ou naturelle qui s'épand sur tout, baigne tout, transforme tout. Analystes de la forme qui perd ses contours dans *l'amas dansant, vibrant, des molécules colorées*. Analystes, non de la profondeur psychologique, mais tout à l'éblouissement, au *charme de l'enveloppe*, de la surface, à la magie miroitante des formes dans l'espace. Les peintres impressionnistes furent des *phénoménistes* d'une sensibilité aussi exquise que prenante.

¹ Cela peut paraître un paradoxe, puisque les couleurs primaires, le mot le dit, celles qui sont à l'origine, deviennent les composantes dont le peintre fabrique des couleurs subséquentes. Ce retour, pour *arriver aux couleurs primaires*, n'a rien d'une régression et exige des sacrifices extrêmes de la part de l'artiste. Nous compliquons incessamment toutes choses, et, en ce qui regarde la matière picturale proprement dite, on l'avait tellement assujettie à des diversités médiocres qu'elle était restée entachée, veule ou inharmonieuse à l'excès. Un seul moyen de la guérir : le retour à ses sources, à sa fraîcheur primitive. Car, si l'art évolue, il ne fait pas de progrès : une chose préhistorique n'est pas plus belle ou moins belle qu'une œuvre moderne ; une peinture du *Maître des Roseaux* n'est pas en progrès sur une peinture de Picasso ou vice versa. Ces œuvres nous atteignent toutes profondément par leur beauté sensible exprimée dans la matière.

Mais on se lasse bientôt, pense M. René Schneider, de ce perpétuel devenir des êtres et des choses ; on en vint bientôt à croire que : *L'art doit penser le monde, non se contenter de le regarder vibrer. Pour qu'il rede-vienne « cosa mentale » (Léonard), il faut réintégrer les valeurs spirituelles, vraiment humaines... Dans cette sarabande de molécules, plus de formes. Le clair-obscur ayant disparu avec l'ombre, rien ne se concrète, tout se dissout. Il y a pourtant dans l'univers autre chose que des surfaces : il y a la profondeur... Un arbre, une tête humaine, un torse, n'est pas seulement un système de taches lumineuses, mais une architecture...*¹

Van Gogh, Cézanne, Gauguin, tenteront cette expérience peu banale : ils reconstruiront la forme chacun à leur façon. Au sein même de l'impressionnisme ou surtout du divisionnisme naît cette tendance. Voici comment.

Le divisionnisme marque la dernière phase de l'évolution impressionniste : principes poussés à leurs ultimes conséquences, dans la touche, dans le ton, qui aboutissent à un morcellement de plus en plus infime de la matière picturale et donnent pleinement leur sens aux mots *division* et *divisionnisme*.

Chez Seurat, Signac ou Cross, la division est voulue, compréhensive, parfois systématique, largement scientifique. Les découvertes de Chevreul² et de Rood³ sur la couleur apportent dans la peinture des aperçus qui permettent un resplendissement plus complet et plus positif, moins aléatoire que celui qu'avaient obtenu les peintres impressionnistes.

Par la division de la touche (limitée dans ses moyens : condamnée à une perpétuelle répétition, et partant fort systématique) le divisionnisme aboutissait forcément à un échec plus ou moins prochain. Un élément nouveau, la géométrie, sauve cet art ; géométrie assez incompatible à première vue avec la désorganisation de la forme dans l'espace, impliquée dans la division de la matière peinte. On a écrit qu'elle donna naissance à Cézanne, au cubisme. Cézanne devait chercher d'autres sources à son inspiration ;

¹ René Schneider : *l'Art français XIXe et XXe siècles, du réalisme à notre temps*, Henri Laurens, éd., Paris 1930, pages 121 et 122.

² E. Chevreul : *l'Enseignement devant l'étude de la vision, la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, 1865.

³ N. O. Rood : *Théorie scientifique des couleurs et ses applications à l'art et à l'industrie*, New-York, 1881.

le cubisme n'y a pris qu'un aspect extérieur des formes : son *climat* est ailleurs. Toutefois, il est rassurant que se déterminent les possibilités rénovatrices d'un art et que la dissociation de la forme rappelle sa reconstruction.

Le grand architecte suisse qui, en France, prit nom Le Corbusier, écrivit cette vérité : *L'Homme est un animal géométrique*, formule qui correspond bien dans son esprit à cette autre plus connue : *L'Homme est un animal raisonnable*, mais chez qui la raison se résout essentiellement à la mathématique, et plus spécialement à la géométrie pure¹. Or, il est étonnant de constater que le grand art peut être géométrie simple, première, élémentaire. Je n'en veux pour témoins que les masses imposantes des pyramides d'Égypte, résolues en une série de triangles dont l'agencement constitue le volume pyramidal. Géométrie encore les proportions chiffrées, les canons de la statuaire grecque ; la triangulation des cathédrales françaises dont les membres architectoniques répondent à une forme elliptique, sphérique, rectangulaire ou triangulaire ; le *nombre* de la figure humaine chez Dürer, Raphaël ou Vinci...² Et toujours la géométrie crée une poétique.

Le retour aux formes primaires du dessin coïncide admirablement avec le retour aux formes primaires de la couleur, chez les divisionnistes. Les œuvres de Seurat, telle la *Baignade* de la *Tate Gallery* à Londres, ne sont pas libres d'une construction édifiée de triangles, de cercles, de rectangles, de carrés, projetant dans l'espace des formes à trois dimensions, contraires à l'art de la surface cher aux impressionnistes.

Au cœur de l'impressionnisme, chez Renoir, l'on peut capter les premières manifestations d'ordre plastique valant comme masses, non par le détail de la forme toute d'apparence. Les *Baigneuses* tardives de Renoir accusent un volume imposant par une pâte solide et non vibrante, par un dessin ferme. L'artiste atteint presque à la troisième dimension statuaire. Cézanne, simultanément, verra la reconstruction de la forme, fort personnellement. Lui, Renoir en tête, et Van Gogh, et Gauguin, *construiront*, feront de la peinture *architecturée*, synthétique. Cette synthèse engendrera une poétique. La peinture, encore une fois était sauve.

¹ « Les Grecs le savaient, qui disaient à propos du canon,... Dieu, c'est-à-dire la Nature, géométrise toujours. » René Schneider, op. cit., page 171.

² Bible : « Dieu a tout fait en poids, nombre et mesures. »

VAN GOGH

Des trois maîtres synthétistes : Van Gogh, Cézanne, Gauguin, deux sont Français d'origine : Cézanne et Gauguin ; l'autre le fut d'adoption. Il est Français parce que c'est la France et c'est Paris qui l'ont révélé à lui-même.

Vincent Van Gogh naquit en Hollande en 1853 ; il mourut à Auvers en 1890. Son père était ministre protestant. Est-ce cette ascendance qui explique l'âme apostolique de Vincent, son désir de prédication constant, qui le fit errer des borinages de Belgique aux puits fétides, en Angleterre, pour y porter sa parole inspirée ? Van Gogh eut toujours un sentiment aigu du malheur d'autrui, une volonté tenace et désespérée de le vouloir soulager.

Il fut un insatisfait qui parcourut l'Europe. En Arles, où il pria son ami Paul Gauguin de le rejoindre, devait se passer l'un des événements les plus tragiques de sa triste et courte vie. Sous le soleil du Midi, face aux montagnes d'une stabilité éternelle, Van Gogh, dont l'œuvre entier ne fut qu'un hymne à la paix, devait extérioriser, en même temps que les plus beaux songes de son génie, les premiers signes d'une psychose qui le conduisit au suicide. Van Gogh devint fou. Ce dément, qui ne commença à peindre qu'à vingt-six ans et mourut à trente-sept, possédait un génie d'une envergure que je ne tenterai pas d'embrasser.

Ce malade, interné de par sa volonté même à Saint-Rémy d'Auvers, est conscient de son mal. Il écrit à son frère Théodore pour qui il eut une sympathie et une amitié inaltérables : *Mais la tristesse durera toujours*. C'est donc un fou mélancolique. On a suggéré, pour expliquer son mal, la schizophrénie, l'épilepsie ou la cyclothymie.

Il y a lieu de se demander s'il existe des relations entre le mal que porte en soi un artiste et l'œuvre d'art qu'il crée. Mlle Esther Van Loo le croit sérieusement. Voici au sujet des *Corbeaux*, dernière œuvre de Van Gogh, ce qu'elle écrit¹ : *Les deux mouvements, celui d'élévation et de chute, forment les deux rythmes de la manifestation épileptique* ; rythmes qui, selon Mlle Van Loo, se retrouvent dans le mouvement d'élévation des blés de ce

¹ ABC magazine, Paris, juin 1937.

champ d'or, et la chute des nuages du ciel plombé que strient les ailes lugubres des corbeaux. Cette explication simpliste satisfait une enquête superficielle. Continuons la lecture du texte de Mlle Van Loo : *La matière de Van Gogh change du tout au tout dans les œuvres peintes pendant la crise, la psychose. Nous possédons au musée de Francfort, un portrait du Dr Gachet, admirable symphonie de jaune et de bleu, qui est très caractéristique à ce sujet. Un élément nouveau se fait jour. La ligne devient serpentine, se répète, envahit tout. Elle est déchaînée. Une force irrésistible l'habite. Même les traits qui bordent les effets sont serpentins et prêts à exploser.*

Que penser du *serpentin* de Mlle Van Loo ? Traduit-il la personnalité du maître ? Existe-t-il des relations marquées entre le bouillonnement retenu dans le cerveau effervescent du pauvre malade que fut Van Gogh et le crépitement de la forme ? Nous ne le pensons pas. Nous sommes fondé à croire que, sans son génie, Van Gogh, malgré toute sa folie, demeurerait inexplicable. Si son mal, l'épilepsie, rend compte adéquatement de son art, tous les artistes épileptiques produiraient du Van Gogh.

Citons une page du Dr Barbeau¹, ce grand savant et cet homme de goût, et nous serons mieux renseignés :

De quelle folie souffrait-il précisément ? La question n'est pas réglée. Pour les uns, folie épileptique, pour les autres, schizophrénie... Peut-être l'une et l'autre... À mon humble avis, le « cas » de Van Gogh est, du point de vue nosographique, encore plus complexe. Pour bien des raisons qu'il serait trop long d'énumérer, je ne crois pas à l'épilepsie. On trouve certes chez lui des éléments nets de schizophrénie, cette tendance très connue de se libérer du réel commun pour s'aventurer presque exclusivement dans le rêve... Non le rêve fantastique et stérile des faibles, mais le rêve créateur, altruiste au fond de tous les artistes véritables... On constate surtout — et c'est là à mon sens l'essentiel — dans la vie de notre peintre ces alternances d'agitation et de dépression, franchement malades par leur ampleur, dont l'ensemble constitue le cadre psychiatrique bien défini de la cyclo-

¹ Antonio Barbeau : *Sous les Platanes de Cos*, éd. Bernard Valiquette, 1942, chap. *Les fous que j'aime*. pp. 172-3.

thymie... Pour moi, Van Gogh fut un cyclothymique... Ses dépressions extrêmes, commencées vers l'âge de vingt ans, elles reviennent périodiquement selon un cycle de plus en plus raccourci. Ses frénésies d'agitation également... Et si les unes et les autres revêtirent à la fin un caractère anti-social (automutilation, attaques brutales sur autrui), cela tient à la misère physiologique, à l'épuisement psychique par un travail affolant, et surtout à l'alcoolisme tardif mais invétéré du peintre... Au demeurant, sa production artistique, au cours de ses accès, fut relativement de peu d'importance... Chez lui... la folie fut pratiquement stérile, la névrose éminemment créatrice...

Étonnamment, son œuvre est d'une logique contraire à toute manifestation démente ; intelligente, soutenue par une inspiration supérieure, elle retient l'attention, l'intérêt et l'émotion de la critique.

Les œuvres de Van Gogh réalisées pendant la crise, où sont-elles ? Montrez-m'en ? Il était alors beaucoup mieux disposé à avaler ses couleurs qu'à produire des tableaux... Le génie dément a ses jours de lucidité parfaite ; il a ses rêves splendides ; il domine, en surhomme qu'il est, les conceptions d'un niveau inférieur de l'homme normal. Et quand il s'agit de Van Gogh, la vertu technique s'augmente de ce fait même, et la matière, par l'agissement d'une sensibilité irritable d'un artiste génial, rend seule compte de la beauté de ses productions.

L'art de Van Gogh ne s'explique pas par sa folie. Van Gogh suit, avec une logique indéfectible, une évolution qui part de l'impressionnisme, emploie les techniques du jour en leur imprimant un mouvement dont l'impétuosité s'augmente avec les années, pour construire solidement la forme par un dessin qui enchâsse une couleur agissante ; dessin et couleur qui devinrent d'une autorité ferme. Toute question plastique, toute raison poétique.

Le *Portrait de l'artiste au chapeau de paille* du *Detroit Institute of Arts* (fig. 5) témoigne magistralement de cette organisation du mouvement qui, d'une façon si étrange, construit la forme malgré les palpitations continues, je devrais dire discontinues, de la matière. La touche divise une pâte abondante : chacune de ces hachures, que l'artiste dote d'exaltation, contribue à la solidité de l'ensemble, à l'architecture de la forme qui dirige la pâte

l'empêche de s'évaporer. Cette technique n'ignore pas les découvertes impressionnistes, va plus loin, à tel point qu'elle est d'un ordre tout opposé.

Le mouvement de la matière picturale *constructive* se voit dans toutes les toiles de Van Gogh. Que d'œuvres d'une simplicité achevée : simplicité, apanage des grands maîtres ! Quoi de plus simple que le *Pont provençal*, au Wallraf-Richartz de Cologne (fig. 9), d'une sérénité comblante ? Un pont sur lequel vient de passer une voiture, où s'attarde une dame vêtue de noir. Une eau paisible qui déverse entre deux rives, l'une verdoyante, l'autre roussie d'or, l'abondance de ses flots ; c'est tout, et c'est peu, et c'est merveille. La joie de peindre est partout. Elle guide logiquement chacun des traits du pinceau qui incruste la forme de l'eau, de la terre et des pierres dans l'écrin bleuté qui les enclôt. Comment parler de trouble mental, de désordre psychique, devant cette paix de la nature et de l'homme qui transforme l'œuvre de Dieu en la repensant selon une distinction native, celle de la noble personnalité de Vincent Van Gogh. La Provence qui engendra Mistral, Monticelli, féconde de sa rayonnante splendeur, équilibre l'œuvre du maître hollandais, si elle désorganise son esprit.

Les Jardins de maraîchers (fig. 12) sont d'une ardeur aussi soutenue. Une symphonie de cuivre éclate et s'épand sur les champs, mélodie au premier plan, stridente, atténuée avec l'éloignement ; puis elle sonne douce comme l'air qu'on respire dans cette campagne prospère et heureuse. Cette œuvre n'indique aucun écart non plus. L'hymne qui s'échappe lentement de ce bonheur est un vaste chant à la gloire du génie qui nous valut cette fraîcheur généreuse.

Par l'excellence de la perspective, franche opposition à la carence du dessin, au *nébuleux* des impressionnistes, ressort une synthèse tangible de la forme que baigne un sentiment de profonde humanité. Quelle prédication de beauté !

Dans des œuvres d'un autre tourment, les mêmes dons se sentent. *Le Champ aux cyprès*, de la Tate Gallery de Londres (fig. 10), ondule en un immense incendie dont les choses calcinées se dressent toujours vertes ou bleues, tout en voilant le ciel de tourbillons de blanche fumée. Ce flamboiement passionné, ce crépitement de la forme épanouie n'est pas déchaîné dans l'espace, mais contenu par les limites d'un dessin autoritaire.

Avec une franchise plus grande encore, nous retrouvons cette insistance dans l'œuvre considérable : *Le Semeur* (fig. 13). Le Semeur, avec le soleil qui se lève immense à l'horizon, jette à la terre le grain qui deviendra fécondité, abondance. Ce tableau symbolise peut-être le mieux l'aboutissement de l'orientation perpétuelle d'une vie vers une synthèse catégorique, impérieuse. Les formes sont cloisonnées partout d'un liséré d'ombre intense. Cloisonnisme : évolution complète de Van Gogh qui, parti de la variété anecdotique de la matière, construit une architecture si coordonnée qu'il n'est pas possible d'atteindre, par des moyens plus inventés, à plus de grandeur. Tout y est inédit.

L'œuvre de Van Gogh s'avère donc d'une logique soutenue ; aucune faiblesse n'y est visible. La supériorité de cette intelligence fait presque désirer la démence, si à ce prix doivent se payer les productions de l'artiste génial.

Van Gogh mourut à Auvers. Un soir il sortit de l'auberge qu'il habitait, paisible et triste, pour y revenir bientôt maculé de sang. Une balle, qu'il s'était portée au cœur, glissa dans l'aîne. Il rejoignit sa chambre, prit sa pipe qu'il alluma, s'assit et se mit à fumer, attendant, dans le calme le plus grand la mort. La principale raison de son suicide, M. Focillon la donne en ces mots : *Ses admirables lettres nous le montrent possédé, non par quelque démon inquiet, mais par l'ivresse d'une vocation qui le martyrise et qui l'exalte...*¹ L'incapacité physique et morale d'extirper le rêve immense que Vincent Van Gogh portait en lui, voilà l'explication du suicide et voilà la rançon de son génie...

CÉZANNE.

Le synthétisme de Van Gogh répond à un aspect des plus hauts de sa personnalité. Paul Cézanne ira à l'essentiel des choses, non par la couleur en mouvement d'ordre rigoureux, mais voulue et aimée pour elle-même. Révolution picturale, la peinture moderne trouve son grand maître en Cézanne. Cézanne dessine, il construit en colorant. En peignant, il crée la

¹ Henri Focillon : op. cit., pages 276 et 277.

forme. Par une divination des rapports colorés les plus justes et les plus fins, il établit la structure de ses compositions, en assoit les volumes qu'il manipule avec une impatience qui l'exaspère parfois jusqu'à la fureur.

Né à Aix-en-Provence, le 19 janvier 1839, Paul Cézanne était fils d'un petit commerçant qui devint banquier. Son séjour au lycée d'Aix lui valut la rencontre et l'amitié d'Émile Zola, amitié qui devait orienter pour une part, malgré l'incompréhension de Zola, sa vie et son œuvre. Ce fut sur les instances du grand littérateur naturaliste que Cézanne vint à Paris, qu'il étudia à l'Académie Suisse. — Il avait tenté, au préalable, des efforts inutiles pour entrer à l'École des Beaux-Arts. — Mais Cézanne y apprit peu de chose. Le musée sera son principal maître à Aix, à Paris. *Il dut se fabriquer lui-même tout son savoir*¹.

Chaque tableau exigeait de lui une maîtrise technique considérable. Ce sont ses propres paroles qui en font foi : *La peinture n'a pour but qu'elle-même ; le peintre peint une pomme ou un visage, c'est pour lui prétexte à jeu de lignes, de couleurs, rien de plus ; j'ai voulu faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des musées*².

Cézanne ne croit pas pouvoir mieux y arriver qu'en s'habituant, par une éducation patiente et tenace, à l'observation de la nature afin d'y vérifier qu'elles en sont les lois fondamentales, essentielles. Les études de Cézanne le conduisirent aux formes éternelles sur lesquelles repose l'édification de son art. Ces formes éternelles sont simples, synthétiques : Cézanne ne verra qu'elles dans l'univers. Il en viendra même à dire qu'il n'y a dans la nature que sphères, cônes, cylindres³. L'art des peintres cubistes sort de là. Leur géométrie de l'espace provient de lui ; à sa suite ils deviennent des cérébraux chez qui la pensée, fort ingénieuse d'ailleurs, domine toute reconstruction de l'univers.

Les Oignons de Cézanne au Louvre (fig. 11) n'attirent point l'attention

¹ Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, Paul Rosenberg, éd., Paris 1936.

² Cité par Maurice Denis : Nouvelles théories, L. Rouart et J. Watelin, éd., Paris 1922.

³ Cézanne dit à Bernard : « Tout dans la nature se modèle sur la sphère, le cône et le cylindre. Il faut apprendre à peindre sur ces figures simples ; on pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra. »

par le sujet extrinsèque, banal en soi, mais qui n'a pas rebuté le maître d'Aix. L'impressionnisme avait prouvé la fausseté de la théorie des *sujets nobles*. Le sujet est indifférent à Cézanne ; l'artiste a une prédilection pour les objets qui, le plus patiemment, se prêtent à son observation aiguë. Les fleurs fanent et tombent décontenancées par les trop longues séances de pose que l'artiste leur inflige ; les fruits pourrissent sous son œil scrutateur et allèchent, par les volets ouverts de l'atelier, des centaines d'abeilles friandes de leur suc. Les oignons sont plus dociles ; s'ils germent, ils ne sauraient faner. Ils s'abandonnent à l'étude du coloriste pour qui *chaque tableau remet en cause toute la peinture*. L'artiste a un plaisir infini à nuancer ces petits volumes, à contourner leur rondeur, à tracer l'ellipse d'un verre ou d'une bouteille : formes simples toujours, primaires même¹.

En effet, il n'y a d'éternel que le simple. Aussi Cézanne sera-t-il à la poursuite de ce caractère dominant qui le guide vers une sorte de *raison architecturale*. Dans la pensée de l'auteur des *Joueurs de cartes*, volume et couleur se confondaient. Par la couleur il arrive au volume, au dessin. Cézanne, comme l'a noté M. Focillon, ne dissocie point les éléments du problème mais le résout d'un seul coup. La forme, pour lui, n'est jamais contour, comme elle le sera pour Gauguin dont il qualifiait les œuvres de *découpures chinoises* ; elle est, d'abord et avant tout, volume.

Dans *Pot au lait, pommes et citron* de la Galerie nationale d'Oslo, Cézanne établit des rapports colorés entre le ton local et la couleur-lumière² des objets. Il n'hésite pas à fausser sa perspective (par exemple cette table vue de surplomb et de guingois où les objets ronds auraient beaucoup de mal à se tenir) afin d'étaler à loisir sous nos yeux la beauté d'une harmonie colorée qui se suffit amplement à elle-même. Ces *erreurs* de perspective, erreurs jugées telles par l'œil de la perspective rationnelle (celle que réinventa la Renaissance), sont des licences d'un peintre pour qui

¹ « Quand la couleur est à sa richesse, disait Cézanne, la forme est à sa plénitude. »

² Larousse donne : « Ton local, ton général où le modelé (le relief) est obtenu par des touches plus foncées ou plus claires de la même couleur. » Pour chaque ton il y a trois teintes principales : l'ombre (la plus foncée), la pénombre (demi-teinte), la lumière (teinte la plus claire).

importe davantage la poésie colorée d'une composition enrichie de cet affranchissement.

Cézanne n'est pas le seul artiste à orienter la science de la perspective dans les temps modernes. Il est admirable que chaque grande époque d'art se trace une perspective à elle, qui choque toujours pour un temps la vision acceptée, apparemment indiscutable. Nous avons en mémoire les recherches de Piero della Francesca, d'Alberti, dont ces maîtres déduisirent la perspective rationnelle d'utilisation constante du xve siècle à nos jours et que des artistes, de fausse tradition gothique et retardataires, voulurent ignorer.

Les tendances de la perspective moderne rassurent peu le conservatisme de ceux que vous m'excuserez d'appeler, faute de mieux ou de pire, « les vieilles barbes ». Cette nouveauté qui peut revendiquer tout un passé, me convainc de sa juste destinée¹. Nous verrons des interprétations fort originales qu'elle permit chez Matisse, Marquet, Dufy...

La perspective de Cézanne est loin d'être toujours *irrationnelle*. Le paysage provençal, *La Rue de village* (Musée de Hambourg, fig. 14) n'exhibe aucun conformisme. Il est ; il est une très belle chose. Devant un tableau comme celui-ci, dénué de toute complication, l'on comprend quelle conscience Cézanne déployait pour exécuter le moindre thème. Chaque coup de pinceau étale de grandes masses de couleurs. Elles travaillent à l'équilibre de l'ensemble. Cette manière d'accrocher le ton sur la toile se distingue, d'une façon catégorique, du morcellement des impressionnistes, de celui des divisionnistes. De cette science ultime sort la masse toujours, le volume des choses peintes, des plates-bandes d'herbe, des arbres touffus, des murs gris teintés de bleu et de mauve, maçonnés d'aspect et adhérant au sol de leur base élargie que réchauffe le soleil d'un ciel avare de pluie.

Pas un ton qui ne soit modulé ; *moduler*, expression heureuse que Cézanne inventa lui-même pour caractériser son art. Moduler, c'est-à-dire monter une gamme variée de nuances parmi lesquelles Cézanne élit la plus riche de toutes. Le rapport des couleurs devient ainsi extrêmement difficile

¹ La « perspective » des Égyptiens ne fut pas celle des Grecs, celle des Grecs, celle des peintres du Moyen Âge, et celle-ci, celle des artistes de la Renaissance. Il n'y a aucune raison, que je sache, qui force la peinture à vivre éternellement des données du passé et spécialement de celles de la Renaissance.

à obtenir. Cette harmonie précieuse fut la passion et la science de ce grand maître. Elle ne trouva pas de consonance, à ce haut point, si ce n'est chez Picasso. C'est elle qui faisait s'exclamer Cézanne avec fureur un jour où, devant lui, on discutait couleur : *Vous savez bien qu'il n'y a qu'un peintre au monde, moi !* L'inoui de l'affaire, c'est qu'il avait raison.

L'Estaque (Louvre) — autre merveille de distinction et de goût — petit village de Provence, retint Cézanne par le calme de son atmosphère méditerranéenne. Ce paysage classique, *cette mer où voguèrent la carène d'Ulysse et le char de Neptune*, retrouvait en Cézanne le cerveau d'équilibre et de stabilité, qui fait de lui le descendant des maîtres helléniques. Comme eux, il *pense* les formes qu'il brosse d'un pinceau vigoureux. Il va à la grandeur des choses, à ce qu'il y a de plus humain en elles. La noblesse des éléments éternels, la majestueuse ampleur accordée à la moindre nature, s'éloignent de la danse de la matière sous un soleil crépitant dont les impressionnistes avaient projeté l'image féerique et superficielle à la fois.

Cézanne demeure pour l'avenir un exemple de génie, de travail et de persévérance. Ce méditatif impatient et passionné nie les techniques vieilles pour raffermir et rajeunir l'art européen qui recommence par lui — et concurremment avec Van Gogh et Gauguin (après les tentatives impressionnistes) — ses expériences sur la peinture. Il fut un maître complet : non celui que décrit Émile Zola¹. Il fut si grand que le *xxe* siècle devra payer, par le juste retour des choses de l'art, son éminente supériorité et que tous ceux qui tenteront de l'imiter ou de vivre au niveau de son *climat* se fourvoieront interminablement.

GAUGUIN

Loin de la fébrilité du milieu parisien, Cézanne avait propagé sa *petite sensation*, comme il le disait lui-même ; plus éloigné encore œuvrera Paul Gauguin. Le synthétisme que Gauguin inaugure diffère de celui du volume plein et construit par la couleur de Cézanne. Il s'arrêtera à une simplifi-

¹ Émile Zola : *L'Œuvre*, 1886.

cation et de la forme et de la couleur, qui parut à Cézanne un peu plate, pas assez modelée.

À Paris, en 1848, naquit Paul Gauguin : il mourut au petit bourg d'Atuana, dans les îles Marquises, en 1903. Quelle vocation typique d'un peintre né. Par sa grand'mère maternelle, originaire du Pérou, il avait du sang espagnol. Jusqu'à l'âge de sept ans, il ne parla que la langue espagnole. Il était brutal, sauvage, primitif ; l'audace n'était pour lui que fanfaronnades de non-civilisé à l'égard d'une organisation politique et culturelle dont il se faisait gloire de braver les entraves et les lois. Est-ce par ses origines péruviennes que l'on peut mettre à jour le fond de cette âme vagabonde qui le fera désertir la civilisation urbaine pour aller vivre, en Bretagne d'abord, puis dans les îles sauvages de l'océan Pacifique, où il devait mourir ? S'il est vrai que nous sommes tributaires de nos ascendances, il n'est pas moins vrai que Taine reçoit ici le plus formel démenti à ses théories : le génie, fruit de son milieu ¹.

La vocation de Gauguin fut suscitée par un incident. Après de nombreux voyages sur mer comme soutier, comme pilotin, il rentre à Paris où, par l'entremise d'amis de sa famille, il devint agent de change. Situation enviable ; il accumula une fortune qu'il dissipera bientôt.

Un jour la fantaisie lui prend d'acheter des pinceaux et des couleurs *pour occuper ses loisirs du dimanche*. À ce tournant de la vie, le démon de la peinture le guettait. Il l'obsède au point de lui faire abandonner famille, situation, amis, *afin*, comme il l'aurait dit, *de pouvoir peindre librement tout le long du jour*. En peu de temps la position de son ménage est si précaire que la famille entre à Copenhague, chez les parents de Mme Gauguin. Là, la cohabitation fut tôt intolérable. Gauguin quitte les siens, se dirige sur Paris, puis ce sera la Bretagne, l'austère.

Laissons M. Focillon décrire, en son langage exact et poétique à la fois, la Bretagne qu'aima notre révolté : Gauguin *découvrait en Bretagne une nature et une humanité qui pouvaient servir de support à un art volontaire, méditatif et synthétique. Les durs ossements de la terre crevant partout le sol, les côtes mordues par le flot, des arbres, non pas éperdus*

¹ Henri Focillon : op. cit., page 284.

dans la lumière, mais pauvrement nourris et contractés dans le vent, des hommes et des femmes rudement équarris, pareils aux figures des calvaires, une piété de primitif, sous un ciel d'une mélancolie écrasante, plus poignante encore quand s'y joue le soleil, telle fut la Bretagne de Gauguin et de son groupe... Ils y voyaient l'austère antithèse de la plaisante banlieue parisienne, de l'Ile-de-France au charme léger... Elle leur était une solitude et comme un îlot, une sorte de promenoir monacal isolé dans l'espace et le temps...¹

Gauguin s'y lia avec Émile Bernard qui le révéla à lui-même. Bernard avait trouvé les principes d'un art de peindre opposés à ceux de l'impressionnisme. Dans *Les Bretonnes* de Bernard (Coll. Maurice Denis) des harmonies solides sont obtenues par des lignes cernant d'un trait noir, comme en un vitrail, la couleur dont elles concentrent les ardeurs et le rayonnement. Ce cloisonnisme, très peu apparenté à celui de Van Gogh, se retrouve dans certaines peintures de Gauguin, et quoique Gauguin ait fortement nié cette influence, l'apport de Bernard compte incontestablement dans son œuvre. Ce *déclat* nécessaire pour mettre en branle un génie ne lui enlève rien².

Bientôt la Bretagne parut à Gauguin trop civilisée : elle ne répondait plus aux aspirations secrètes et profondes de son génie nomade, à son tempérament de primitif. Aux souvenirs de ses nombreux voyages — à la Martinique, à Arles où il fut l'invité de Van Gogh et où devait se passer le drame auquel nous avons fait allusion, en Bretagne, à Pont-Aven, au Pouldu —, il s'embarque, au commencement d'avril 1891, pour Tahiti. Le voilà au comble de la joie : Tahiti, pays de soleil, petit Éden dont les êtres ne sont pas entachés par la civilisation, guère plus qu'elle n'a contraint les lignes robustes et souples de la femme de ce milieu enchanté.

Il y trouve la vahiné vêtue du paréo aux larges fleurs brillantes, qui la pare mieux que tout luxe. De la terre s'échappe un chant, et du ciel encore. Au son des tamtams lents et lascifs, les flots scandent le rythme ; et la tranquillité s'accommode de cette musique pénétrante qui ne quitte plus son oreille et son bonheur. La case de bambou et de feuilles de palmier le reçoit ;

¹ Henri Focillon : op. cit., pages 185 et 186.

² Robert Rey : Gauguin, M.A.M. Paris 1924.

sur une pirogue, il glisse d'une baie de sable au corail de l'autre, toutes toujours nouvelles et toujours vierges de civilisation. Enfin, primitif avec les primitifs, Gauguin put être sauvage, libre. Son âme vibrat harmonieusement au charme lénifiant de ce pays étrange, semblable à quelqu'astre perdu dans la profondeur des cieux...

Le rajeunissement de la peinture moderne que Gauguin accomplit par un retour aux formes allégées de raffinement outré, propre aux fins de race, est l'une des expériences humaines les plus attachantes que nous connaissions. Dans ses *Cavaliers sur la plage*, Gauguin est déjà transformé. Également s'affirment, après ses œuvres européennes, ses dons de décorateur né.

Il me semble qu'il n'y ait point de composition murale plus belle que *Le Cheval blanc* de Gauguin, au Louvre (fig. 17). Entre deux rives verdoyantes chevauchées par des cavaliers nus, coule, d'une source mystérieuse, une eau sombre aux clartés magiques : clarté du corail d'une rive, clarté du cheval qui s'ébroue en mouvements saccadés, la tête penchée en une suite de courbes naïvement expressives.

La décoration murale est la forme la plus primitive de l'art. L'homme des cavernes burinait au silex, sur les parois des grottes, les contours des animaux qu'il pourchassait. Le goût de la décoration — déployer devant nos yeux des formes qui reposent notre esprit en le pénétrant de douce quiétude — est donc aussi ancien que l'homme, aussi primitif que sa pensée. Ce retour au décor proprement mural, institué à nouveau par Gauguin, remet sur sa droite voie la décoration fourvoyée depuis la Renaissance. Cette primauté du schéma, qui conduit et réjouit notre sensibilité à travers les méandres de taches colorées posées à plat et *d'une matière riche dans son uniformité*, concrète une primitivité idéale, un rajeunissement complet des formes usées à force de redites et d'académismes.

Gauguin s'acheminait d'une façon inconsciente, et d'autant plus splendide, vers les formes primaires elles-mêmes de l'art, différentes à la fois de la synthèse mouvementée de Van Gogh et de la majestueuse pondération de Cézanne. Ses œuvres rejoignent, par filiation émotive des plus authentiques, les schémas hiératiques de la peinture égyptienne. Entre ces deux expressions, il me plaît d'évoquer les processions lentes de quelques Pana-

thénées grecques. Autant l'Égypte que l'art de Gauguin s'approchent de leur royauté dominatrice. Ses tableaux, tels des bas-reliefs colorés de l'Égypte ou de la Grèce, conduisent notre vision d'un éblouissement à un autre. L'illusion qu'ils éveillent est pleine du parfum des îles paradisiaques, pareilles à l'Éden premier, qui en a la fraîcheur et la beauté pures.

L'œuvre *Trois Tabitiens* (fig. 18) illustre l'abnégation grandiose qu'exige une décoration murale. Serties d'un trait noir, ces figures, d'une mystique prenante, semblent détachées d'un vitrail de quelque temple dédié à la religion de la nature. Ce sens du symbolisme et sa maîtrise technique auraient fait de Gauguin un merveilleux décorateur de cathédrale. Toute sa vie, il désira qu'on lui commandât quelque œuvre du genre ; toute sa vie se voit-il refuser ce plaisir.

La couleur, dont il pétrit ces corps d'une matière dure *sur laquelle se pose une lumière qui ne tremble pas*¹, se débarrasse de l'à-côté fantaisiste qui distrairait de leur simplicité voulue. Il importe davantage que ces personnages règnent majestueusement dans le tableau, qu'ils montrent une anatomie qui, pour être adéquate à la nature, voudrait travailler le calme de ces membres, de ces torsos d'une plastique si franchement monumentale. Ces renoncements de la forme donnent tout son prix à ce groupe, à la hardiesse brutale du coloris, au sentiment sérieux des figures. Nouvel apport de l'art moderne, ce synthétisme, si différent de ceux de Cézanne et de Van Gogh, est la pierre angulaire de la phalange des constructeurs, architectes de la peinture, *vers un nouvel ordre classique*, comme l'écrit M. Maurice Denis dans son livre profond : *Théories*^{2 3}.

Cette poursuite vers le classicisme d'esprit français, la stabilité, est la hantise de toutes les naissances d'art comme de toutes ses renaissances. L'art moderne, en ces jours de fièvre, renaît par des expériences incessantes et fructueuses. L'impressionnisme eut pour rôle principal de mettre fin à cer-

¹ Henri Focillon : op. cit.

² Maurice Denis : *Théories 1890-1910 du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, L. Rouart et J. Watelin, éd. Paris.

³ « L'impressionnisme, écrivait Gauguin, est un art purement superficiel, tout de coquetterie, purement matériel, où la Pensée ne réside pas. » Cité par M. Focillon, op. cit., pages 284 et 285.

taines traditions vieilles, usées, dévoyées, vicieuses, dégénérées. Son action fut peu constructive. Il revint aux personnalités : Van Gogh, Cézanne, Gauguin, de reprendre les matériaux épars et de les coordonner logiquement, d'en constituer une structure, une architecture humaine.

La couleur de Van Gogh construit malgré son mouvement et en raison même de ce mouvement. Son synthétisme est entier ; jamais paradoxal. La pâte de Cézanne vaut comme matière le plus. S'il est un fin analyste de la couleur qu'il multiplie en élisant toujours la plus riche, son analyse est en vue du volume, de la profondeur, de la troisième dimension. Gauguin procède autrement : la simplification qu'il instaure s'attache à la couleur et à la forme. Il en résulte, dans les trois cas, des harmonies de qualité rare.

Trois personnalités ! Vincent Van Gogh, esprit fulgurant, esprit aux lueurs géniales entraînant avec lui, dans sa course à travers l'Europe, un rêve insatisfait qui le conduisit au suicide ; âme de prédicant, mais d'une prédication dont l'action n'atteint que les êtres supérieurs ; chimiste au creuset incandescent d'où coulent, en riches taches orées, la nacre, l'émeraude, le saphir, l'améthyste.

Paul Cézanne, solitaire et dévot, timide et casanier, travailleur acharné, reprenant le même portrait d'un de ses amis jusqu'à cent quinze séances de pose et déclarant alors le plastron de la chemise à peu près bien peint¹, méditatif fécond et passionné, loin des honneurs que décernent les Salons officiels à ceux qui savent ne point choquer en restant dans les sentiers battus ; humble qui se dépouilla des raffinements d'une civilisation outrée pour communier à la beauté de la nature qui ne se révèle qu'à ses amants.

Paul Gauguin, hanté de songes fantastiques, soumis à une vocation chevaleresque et barbare, âme suave et éperdue dans la contemplation des formes primitives et libres de culture qui pèse sur nos agissements ; enchanteur par la musicalité des tons mâles posés tels des pierres précieuses sur du velours noir dont le contact intensifierait leur rayonnante clarté.

Van Gogh, Cézanne, Gauguin, anachorètes dont les vies se croisent pour s'éloigner aussitôt ; Van Gogh, Cézanne, Gauguin, si loin et si près à la fois, se rejoignent par une communauté d'idéal que rien n'entrave. Leurs

¹ Cité par M. Robert Rey, *op. cit.*

recherches, malgré la distance, se complètent admirablement ; leur synthétisme diffère, mais il travaille pour le même ordre supérieur, pour le même avenir dont il nous sera peut-être donné de contempler les fruits de stabilité intellectuelle et sensible, ce classicisme que trois des plus grands peintres, des plus grands coloristes du monde, ont fait surgir de l'obscurité et de la misère de leur vie.

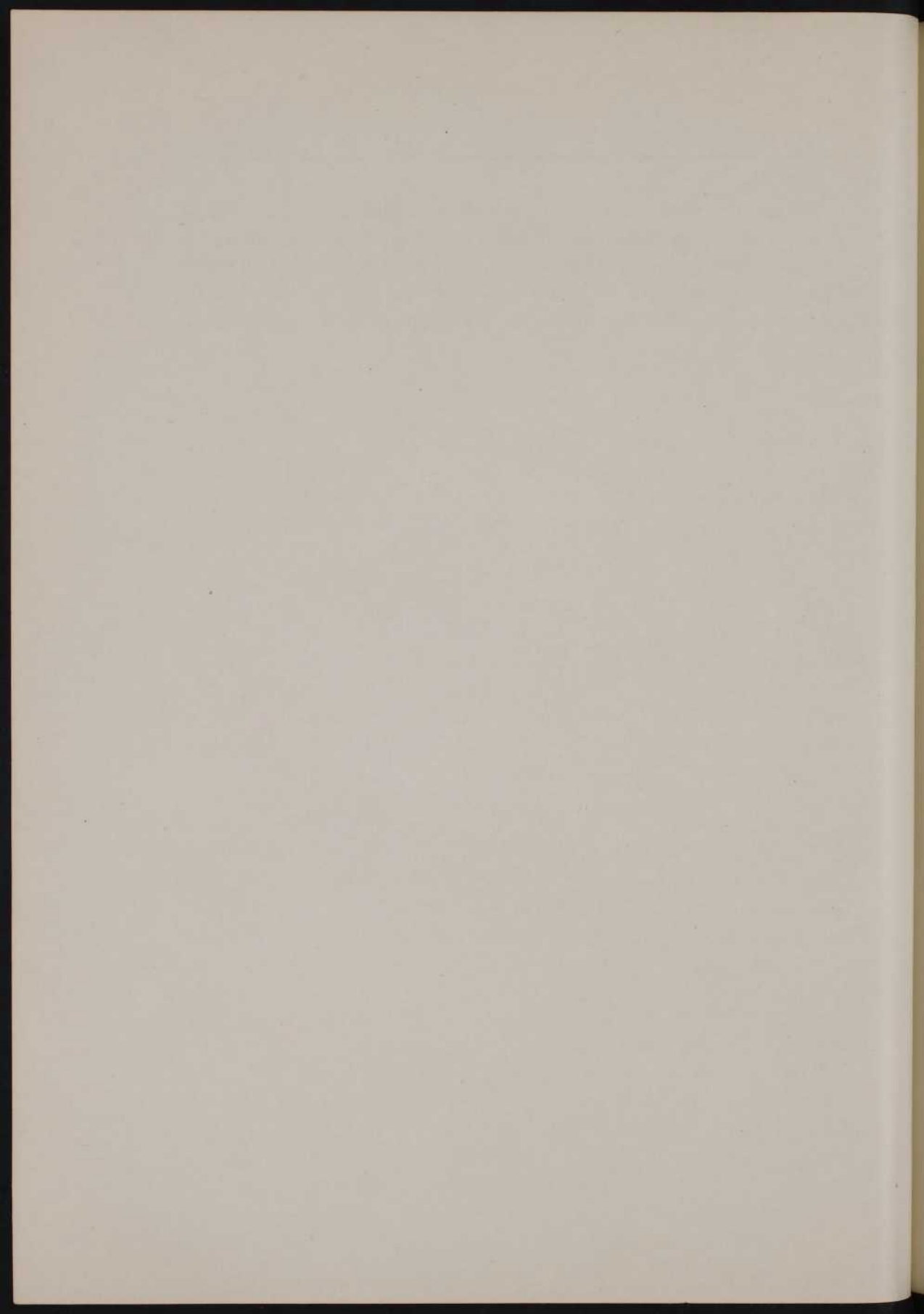
MORRICE

James-Wilson Morrice, le premier grand peintre canadien, se situe au point de convenance des écoles impressionniste et synthétique. Il est nôtre et citoyen de l'univers ; le gentleman de formation latine ; l'homme d'une fortune aisée qu'une sensibilité et une intelligence sûres ramènent aux données essentielles de la vie.

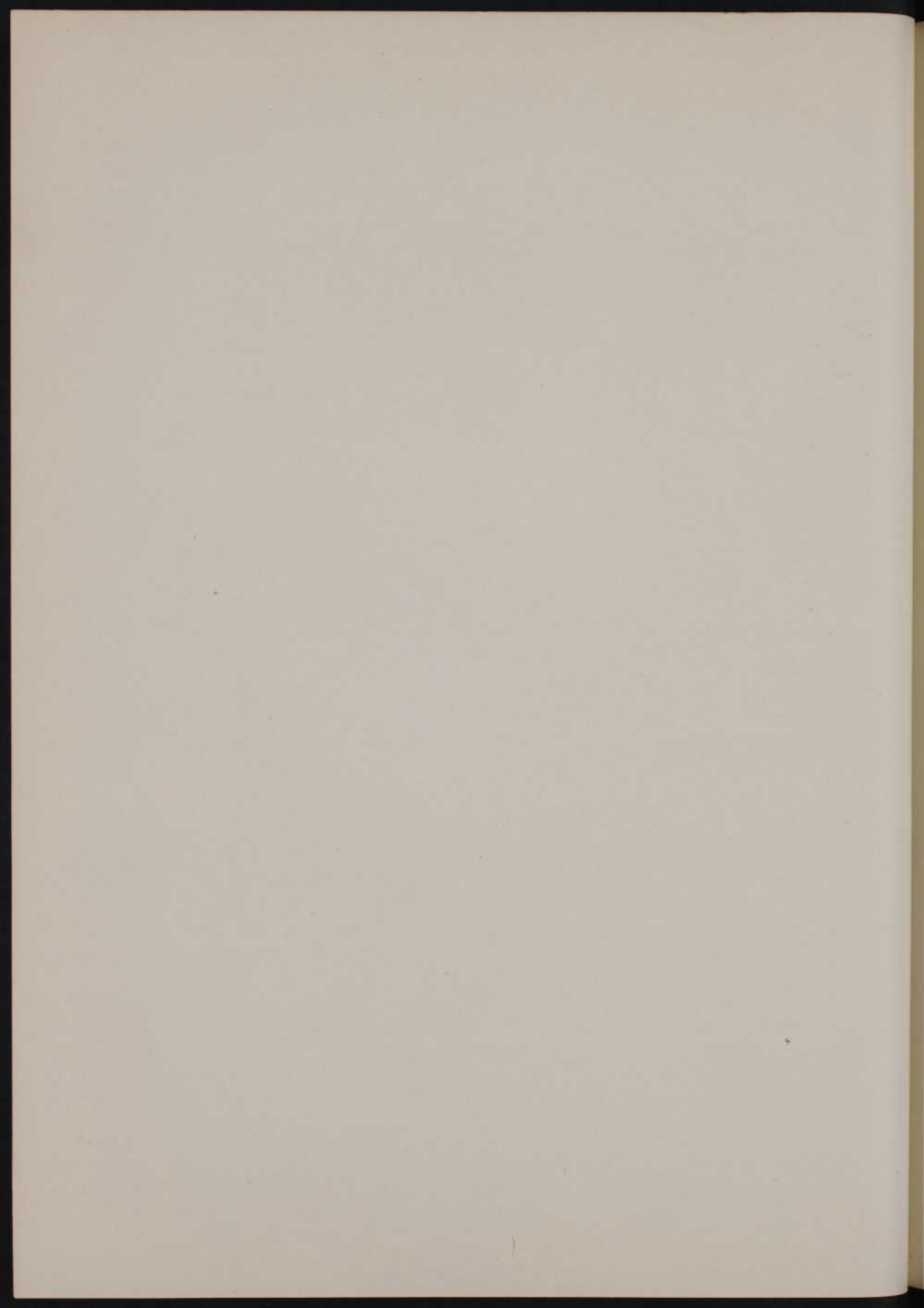
Car l'amour, un grand amour est sa force, un amour qui caresse et cajole. Aussi engage-t-il le cœur par une sensibilité géniale en une peinture toute de retraites de raffinement et rayonnante d'émotion pure. Combien de fois la peinture se suffit ! (fig. 15 *Canadian Troops at the Front*, 1914-1918, Art Association of Montreal). Le secret se chuchote en grisaille chaude et l'ordre qui en ressort est d'essence musicale. Jamais l'accent accuse une forme dans l'ouate atmosphérique de ses paysages (Fig. 16 *The Beach, St. Malo*, Coll. David Morrice, Montréal) où se retransche, tel en un nid très chaud, notre désir de paix profond. Jamais se ponctue, en notes énergiques, la fuite de ce raffinement qui enveloppe et fait de l'œuvre une concrétion visionnaire et simple, une sorte d'habitat calme, de demeure où nous nous rappelons avoir vécu la présence et l'éternité d'un monde.

Morrice n'analyse pas psychologiquement les accords et les correspondances qu'il s'invente ; autrement passionnants qu'un jeu de dialecticien ; autrement dans l'absolu. Jamais peintre chez nous ne s'était plus délicieusement révélé. Jamais don ne fut plus entier, plus impeccable, plus splendide et jamais peintre, sur la solidité d'une forme, n'avait fait chanter plus intensément les vibrations de son être.

Ce rêveur incontinent est le premier Canadien qui fut un réel poète, désintéressé jusque dans son fonds d'âme. Il fut le précurseur chez nous des Borduas, des Lyman, des Pellan, des Roberts...



FAUVISME



La rigueur engendre des rêves.

Eupalinos, PAUL VALÉRY.

DE MIL neuf cent à mil neuf cent quarante, la sensibilité universelle passa par des phases si variées que la production artistique qui en découle encombre les pas hésitants de la critique. Celle-ci poursuit quelque sécurité dans un dédale de formes, parfois excentriques, toujours vivantes. Ne sommes-nous pas imprudent, avec tant d'autres critiques, de vouloir « comprendre ? » Ne sommes-nous pas placé trop près pour porter un verdict équitable sur l'histoire de la peinture de ces jours pleins de passion ? C'est dire que, si nous voulons ébaucher quelques explications sur des résultats empiriques dont nous sommes à la fois les réalisateurs et les juges, notre manière de voir n'a rien de définitif, et nous serons le premier, du moins nous osons l'espérer, à penser autrement dans dix, vingt ou trente années, si Dieu nous prête vie, comme au poisson de la fable.

Trois courants de la peinture furent importants au XIX^e siècle : fauvisme, cubisme, surréalisme. Ces mouvements se sont faits forts de l'autorité des grands maîtres qui les annoncent : Cézanne, Gauguin, Van Gogh. La classification par écoles est fictive : peu d'artistes s'y confinent. Plusieurs furent des peintres fauves à tel moment de leur évolution, cubistes à tel autre moment, pour finir par l'expressionnisme ou le surréalisme. Par ailleurs, ces

dénominations en « isme » ne signifient rien du tout pour les artistes qui travaillent indépendamment des cadres qu'on leur impose pour mieux s'y comprendre (échafauds de combinaisons arbitraires dont seuls, peut-être, les critiques seraient dupes).

Les peintres fauves furent un groupe d'artistes de l'*École de Paris*, qui parurent, au public, sauvages, brutaux, si enragés que spontanément ils firent penser aux bêtes féroces, qu'on les nomma des fauves¹. D'où venait leur rage, contre quoi s'en prenaient-ils avec tant de véhémence ? J'ai déjà dit comment, dans l'évolution incessante des formes de la peinture, naissent des profondeurs de l'être humain les mutations esthétiques qui témoignent de la vie d'un art. À la lumière de ces connaissances, le fauvisme pose le dernier assaut, semble-t-il, aux résistances académiques, à celles d'un impressionnisme usé. Les peintres de l'école nouvelle voyant dans ces redites la mort, et non l'évolution de l'art, se dressent contre ces esthétiques qu'ils jugent mièvres et doucereuses, jouant de conceptions toutes trouvées qui suppléent mal au travail fécond, à l'originalité ardue, seuls témoins de l'œuvre d'art digne de ce nom.

Que d'artistes, malgré Cézanne, Gauguin ou Van Gogh, jouissaient de la faveur populaire et de l'officielle ; que de Bouguereau, de Chabas, de Cormon, de Cabanel, etc., etc. Ces artistes tournaient dans le cercle vicieux de pauvres et mesquines préférences. Le propre de l'art semble bien être la vie, non la stagnation ; l'expression qui va de conquêtes en conquêtes toutes tournées vers l'avenir.

Le joli fit sursauter les fauves ; ils lui préférèrent le beau, et combien avec raison. Plein de gentillesse, camouflé par des habiletés techniques, l'art officiel s'élève jusqu'à l'amabilité que le profane prend, beaucoup trop volontiers, pour l'art authentique de meilleure teneur. La personnalité forte en est absente. Qu'un tableau retienne le spectateur par des analogies avec le déjà vu (et sur quels souvenirs, ma foi !) l'on est satisfait et tout surpris de « comprendre » *les choses de l'art*. Tandis que les franches nouveautés de la peinture, celles qu'expriment des personnalités bien trempées, n'ont pour elles que mépris et sarcasme. Évidemment, le trouble intérieur qu'elles

¹ Leur nom fut trouvé par Vauxcelles.

suscitent, au premier abord, par la désorganisation de la routine visuelle et de la pensée, ne peut être abordé par *des esprits poussifs*, comme le dit si bien mon ami, Marcel Parizeau. Il reste que l'importance qu'ont prise les écoles fauve, cubiste et surréaliste, les désigne à l'attention consciencieuse de toute critique absente de parti pris.

Les fauves vont aimer les harmonies mâles, vigoureuses, les tons qui, associés, détonnent et font laids. La dissonance, les heurts des rapports colorés et de la composition surgiront d'eux-mêmes pour rappeler *qu'au fond de tout homme il y a un instinct qui n'est pas désabusé*¹. On peut apparenter ces recherches à celles de quelques musiciens : les Wagner, les Honegger, qui pénètrent dans nos âmes tendues et bouleversées par une musique fauve, elle aussi, opposée aux délicates féeries d'un Debussy ou d'un Ravel impressionnistes.

M. Schneider a noté qu'il existe une esthétique de la dissonance. La discontinuité du rythme, elle la rétablit, sous une forme subtile, après un certain nombre de mesures. Souvent cette esthétique jongle de laideur, mais pleine de caractère, qui est, à cause de cela, de la beauté. La personnalité de l'artiste agit en autorité suprême. Car l'âme émue du poète redonne aux formes leur prestige, leur qualité de pensée et de sensibilité, qui les distinguent des clichés académiques.

Les fauves ne peuvent agir librement sans renoncer à tout un faux passé. Ils brûlent ce que d'autres ont adoré. Cette *épreuve du feu*² rajeunit le vieil homme qui, paraît-il, est en chacun de nous. Elle conféra l'*élan* et les viriles vertus nécessaires à certains moments des civilisations par trop alambiquées.

Les fauves s'insurgent contre la bourgeoisie qui, parce qu'elle a le souci de l'ordre, avait organisé l'enseignement, classifié les principes dont résulte, pour un homme bien né, la culture. Les fauves ne veulent être ni bourgeois (quoiqu'ils soient issus de la bourgeoisie) ni bien nés : ils s'érigent contre ces deux « plaies » (c'est leur mot) en un vif mouvement d'anticulture.

L'enseignement, pensent-ils, a fait échouer, descendre l'art aux pires

¹ René Huyghe : les Contemporains, Pierre Tisné, éd., Paris 1939.

² Derain.

bas-fonds : nausée ! Aussi, croient-ils que l'art ne s'enseigne pas, qu'il se dirige. Ils intentent une guerre terrible aux professeurs. Ceux-ci enseignent les traditions des arts au lieu de se borner à les transmettre. *Sachons substituer à l'enseignement qui fausse, une âme vierge.* Gauguin, tel fut l'annonceur de ce primitivisme centré dans l'émotion forte que peut produire la couleur. Combien, en tout ceci, les fauves avaient raison.

La couleur, remarque le jeune et brillant conservateur des peintures du musée du Louvre, M. René Huyghe, est le facteur essentiel de toute peinture fauve. La couleur relève des sens, non de l'esprit. Par elle doit être réhabilitée la peinture. Le précurseur du fauvisme fut Bonnard, l'étonnant, le ravissant Bonnard. Le tableau ne doit plus se composer par une soumission à une dominante, à une unité, mais la couleur s'équilibrera par masses *pour laisser à chacune leur maximum d'indépendance, c'est-à-dire d'intensité*¹. La peinture se baigne de pureté, se débarrasse de tous les avatars académiques, de tout ce que l'école avait interposé entre l'artiste et sa vision : le préjugé ou l'enseignement d'un maître².

Dès 1904 apparaissent des tableaux de l'école fauve. Entre 1904 et 1910 se dessine son esthétique. Les noms des maîtres doivent être retenus : Henri Matisse, André Derain, Albert Marquet, Raoul Dufy, Maurice de Vlaminck, Georges Rouault, Othon Friesz, le douanier Rousseau, Manguin, Camoin, Puy, Van Dongen, Girieud.

Une œuvre toute de fraîcheur : *Les poissons rouges* par Henri Matisse, au Musée d'art moderne de Moscou (fig. 23), nous rappelle la phrase célèbre

¹ René Huyghe : op. cit., page 24.

² On enseigne beaucoup trop, dans les écoles, à faire de la peinture. Vlaminck disait : « On ne fait pas de la peinture, on fait sa peinture. » Il est — et tout naturellement — plus aisé d'enseigner ce que l'on sait le mieux, sa peinture à soi (méthode qui annihile chez l'élève toute individualité, y substituant la personnalité même du professeur) que de diriger vers leur épanouissement les dons du jeune artiste. Cette dernière manière de procéder — tâche délicate, exigeant un tact, un doigté, une conscience que peu possèdent — est la seule excellente pour un enseignement viable. Elle est beaucoup plus lente, apporte des résultats moins sûrs pour l'exposition de fin d'année, mais n'impose à l'élève qu'une directive. C'est à lui, non au professeur, de s'en sortir. Il aura ainsi plus de chance d'y arriver qu'avec l'enseignement désastreux à tous points de vue, qui confie le truc, la méthode *pour faire un bon tableau* ; bons tableaux monotones et uniformément banals pour des classes entières jetées aux mains et aux prises avec le funeste professeur. Maintes expositions démontrent la véracité de ces assertions.

de Goya : *La peinture est faite de sacrifice et de parti pris*. Un aquarium placé sur une table autour de laquelle des fleurs, des feuilles font parade, résume le sujet de ce tableau. Le cadre multiplie la verdure ; l'enchantement des mauves rosés s'y pose en repoussoir des audacieuses taches claires et vivantes des poissons discrets et sceptiques sur notre contemplation.

La perspective *abrupte* et *déséquilibrée* (si on la compare à celle que nos yeux se sont habitués de voir depuis la Renaissance) confère quelque inquiétude à notre désir de stabilité, mis en échec davantage encore par une rampe d'escalier, fort inopportune, semble-t-il, au premier plan d'un tableau. Cette nouveauté, où conduira-t-elle ? Il est impossible de le préciser. Ce que l'on sait, dirait La Palisse, c'est qu'elle organise différemment les œuvres peintes. On doit y trouver l'indice de la grandeur de l'époque présente qui, à l'image du passé, cherche l'expression significative d'un moment. Ce nouvel apport émeut fortement par l'inédit d'une composition qui met en valeur une harmonie de tons comme l'avait fait Cézanne, une multiplicité de verts reliés entre eux par la paix délicate des mauves sur laquelle frétille, soudain, de papillotantes taches rouges.

Dans beaucoup d'œuvres, Matisse veut bien ignorer toute l'importance que l'on a toujours accordée au sujet. Elles sont faites de *rien* (et encore : la couleur d'une pureté tonale en est toute la beauté et toute la puissance) et voulues comme telles. Une naïveté, d'un charme enfantin et fort pittoresque, préside à l'étalage des objets parmi des personnages, à des répartitions de tons heurtés en gammes savantes de simplicité. La qualité dominante de Matisse : l'affranchissement de la couleur, est dotée de la plus totale impassibilité. Elle est bonheur, parce qu'elle est apaisement ; elle est sérénité par son austère grandeur. Matisse exprime avec aisance ce que les médiocres n'osent même pas soupçonner.

L'ampleur poétique de Matisse est un rêve sur l'univers individuel en ses moindres résonnances. Tôt, à ses côtés, se précise un retour au réel, toujours par la couleur (parfois, déjà, en compromission avec les facilités de la palette), qui va conduire les maîtres fauves à des raffinements qui ne laissent pas de séduire l'œil peintre.

Au premier poste, de ce groupe, se tient Albert Marquet. Voici, en fig. 25, de la collection Bernheim jeune, son *Port d'Alger*, une merveilleuse

réussite par la qualité de son atmosphère. Le soleil ardent de la côte africaine soulève des voiles de fine vapeur. La brise transporte ces irradiations, en baigne les bateaux et le port. Rien n'est sec ou brutal en ce pays. Marquet, mieux que tout autre, l'a compris. Il a joué de la somptuosité d'une matière cristalline et pure intensifiée jusqu'à l'éblouissement.

La justesse, le tact, qui permettent de telles associations de tons, qui dictent la *proportion colorée*, sont des apports considérables de l'art moderne que nous ne pouvons priser assez. Les médiocres compliquent inlassablement un tableau ou une architecture. Ils ne peuvent autrement : leur âme n'est point prête au sacrifice. Le peintre de génie, au contraire, se révèle au choix judicieux qu'il fait, qui allège son œuvre des contingences, du *fouillis*, que l'infinie variété de la nature place devant ses yeux. Dieu est la simplicité par excellence : Il n'a qu'une idée. Le génie le plus s'en approche : le plus qu'il est donné à une créature de le faire. Quoi d'étonnant que *le nombre des élus est peu*¹ !

La sensibilité de Marquet élabore des chefs-d'œuvre en des terres moins lointaines. *Le quai de Paris à Rouen* ouvre un port au commerce sous la pluie. Une activité agite la prospérité moderne de cheminées et de hangars entre lesquels s'affairent les ombres des passants. Le tableau se tient par un schéma linéaire dont les traits, baveux ou fort ténus, forment pénombre et lumière dans la pluie clapotante de la rue et du trottoir. Amplitude des gris, subtilité dans le maniement d'un seul ton, qu'accusent des dons de coloriste distingué, si peu encombré d'esthétisme.

Les qualités prépondérantes de Marquet sont éminentes chez Cézanne ; il lui doit la justesse des rapports colorés, la condensation des formes, cette plénitude si entière. André Derain fut obsédé, lui aussi, par la vision cézannienne. Reid et Lefebvre de Londres exposèrent, chez Scott à Montréal, en 1936, *La table garnie* par Derain (fig. 21). Cette nature morte avance vers nous d'humbles objets de la vie domestique, de la subsistance quotidienne qu'agrémentent quelques instruments de musique. Ce sujet ne serait rien sans le sentiment, sans la qualité chaude de la matière, sans la lumière qui le met en vedette. Les valeurs tiennent un rôle essentiel ; par cela Derain

¹ Ozias Leduc : « Comprendre, » œuvre inédite.

se sépare de Cézanne, puisque pour ce dernier, elles ne comptent guère par le choix qu'il fait constamment de la plus riche des nuances possible. Il résulte des valeurs de Derain un volume plein. La réalité exubérante et massive des objets lance un défi aux maîtres de la nature morte d'autrefois.

La *Baie de Nice* par Dufy (fig. 24) jouit d'une individualité ingénue et toute frêle. L'habileté de l'artiste — car Dufy est fort habile pour son malheur — est impression du mouvement que le tableau confère. L'irréalisme de ses œuvres, l'indication sommaire à laquelle le peintre s'attache sont loin d'être banals. Cette *sténographie des sensations*, telle que l'a appelée M. René Huyghe, suggère éminemment quelque émotion fugitive. L'éloignement de la nature est pratiqué avec autant de succès que d'aisance.

Ces peintres s'imposent donc à notre admiration, par une énergie concentrée, par la densité de leur instinct. Un jeune talent parmi les nôtres, remarquable de promesses, Stanley Cosgrove, construit ses compositions par la seule vertu de la couleur. Il malaxe une pâte qui enveloppe plus qu'elle ne précise, qui estompe et nous perd instantanément dans un monde poétique de délicieuse qualité. Cosgrove, dans la *Nature morte*, de format réduit, que possède M. Gérard Morisset (fig. 56), dessine *sensiblement* — une sensibilité de femme. Des rapports colorés qui sont justes — c'est tellement rare dans la peinture canadienne — s'accroissent par un dessin, quelque peu faible, qui *informe* selon une disposition intérieure tout individuelle (notre grand Morrice en a le don éminent). M. Morisset, dans son article sur l'Exposition¹ qu'a tenue Cosgrove à Québec en novembre 1939, dégage, des œuvres exposées, les deux caractères de spontanéité et de volonté. Plus loin, le savant critique de *Peintres et Tableaux*² ajoute : ... il suggère au lieu d'affirmer ; il transpose le monde extérieur au lieu de le photographier — comme nous le faisons tous, nous qui n'avons que du talent. Cosgrove s'élève au-dessus de la commune mesure ... il a volontairement foi en sa propre vision, en ses réactions originales, en son métier plein de subtilité et d'imprévu. Il n'en

¹ Gérard Morisset, l'Exposition Cosgrove. Article paru dans l'*Action Catholique* (Québec) le 21 novembre 1939, page 4.

² Gérard Morisset : *Peintres et Tableaux*, Les éditions du Chevalet, 2 vol. Québec 1936 et 1937.

faut pas plus pour aiguiller un artiste vers ce qu'il croit être la vérité plastique...

Cette *vérité plastique* oriente plusieurs fabrications de Cosgrove ; elle le maintient au niveau des réussites qui abondent. Réussites dangereuses si l'art est trop facile. Il paraît tel tant les succès se répètent. Il ne faut pas qu'il tourne dans la redite, même de ce que nous aimons et de ce qui nous touche le plus chez lui en ce moment. Ce serait de l'académisme. Les études qu'il poursuit au Mexique le feront s'épanouir ; nous n'en doutons pas et y comptons bien.

Stanley Cosgrove — et c'est ce qui me justifie de parler de lui dans ce chapitre — rejoint les fauves par le souci de l'harmonie colorée. Marc-Aurèle Fortin, le phénoménal Fortin, a du fauve la brutalité prenante que le public range parmi les *bizarries* de l'école. Fortin a peu de choses à dire et il les détaille par la plus personnelle des inventions. Voyez le *Paysage de Montréal* qui appartient à M. Jean-Marie Gauvreau (fig. 19). Sa sentimentalité éclate, bouillonne, s'élance à travers un univers qui est mouvement lui aussi, pour crier la joie et la roublardise. Fortin aime la couleur dont les associations brusques pétaradent des harmonies où chante, par un choix sans beaucoup de nuances, la voix pleine d'un gai luron.

La composition se schématise en un art volontairement plat, en arabesques très écrites. Quel décorateur ! Décorateur, il l'a été dès ses origines, qu'il veuille l'admettre ou non, dès que ce *magicien fit surgir de terre, d'un coup de sa palette, des arbres géants, des ciels outrés, toute une nature féerique...*¹

Cependant nos compatriotes de langue anglaise ne sont pas inactifs. Le groupe de la *Contemporary Arts Society*² (où nos meilleurs peintres canadiens français exposent : Bouchard, Borduas, Cosgrove, Mme et Mlle Gadbois, Pellan, de Tonnancour) sous la distinguée régence de John Lyman, est indubitablement l'association de l'*art vivant* au Canada.

Nous parlerons plus loin de Pellan, de Borduas et d'Eveleigh : disons

¹ Jean Chauvin : *Ateliers*, Louis Carrier éd., Montréal-New-York 1928.

² Les membres-artistes de la C.A.S. sont : Anderson, Beder, Borduas, Brittain, Bouchard, Cosgrove, de Tonnancour, Eveleigh, L. et D. Gadbois, Goldberg, Grier, Harrison, Heward, Humphrey, Kennedy, Lockerby, Lyman, Mayman, Muhlstock, Smith, Pellan, Roberts, M. Scott, Seath, Seiden, Surrey, Wiselberg, Younger.

quelques mots de l'œuvre de Lyman, Roberts, Surrey, Gadbois, Smith, de Tonnancour, Harrison et de celle de Grier.

La peinture de John Lyman n'est pas d'accès facile : nous trouvons là une raison à sa valeur. Il n'est pas d'artiste canadien qui pousse à ce point psychologique le contact ardu qui sollicite, par à coup et d'autant plus, l'émotion. Juste retour, ces grandes œuvres exigent cette adhésion plus sincère, une fois que nous avons été touchés par leur rayonnement.

C'est que Lyman est un poète austère, austère avec grandeur, avec envergure. Les finesses elles-mêmes, de ses toiles, ne donnent jamais l'impression d'une chose aimable ; elles sont l'activité d'une organisation des formes d'une belle santé. Un équilibre inaltérable engendre des figures amples, des volumes solidement architecturés, des masses sculpturales en plénitude. En effet, Lyman saisit la forme et la condense à son maximum ; il la dépouille dans le sens même de cette forme. Aucun élément dont il fait état ne contredit sa rigueur plastique.

S'il est excellent critique d'art — un critique comme il n'en existe pas deux chez nous — jamais le système n'effleure sa vie ou ses œuvres. Les mots d'Edward James me reviennent en mémoire : *De tous les systèmes de vivre celui de ne pas avoir de système est le seul système humain*. On dirait que ces lignes ont été écrites pour John Lyman.

Cet élève de Henri Matisse est fauve par ses qualités de permanence, comme Derain pourrait l'être, comme Maillol sent parfois l'éternité d'un modelé modelé en vigoureuses délices. Cette solidité est donc une assurance qui chez Lyman est rude, mais sans jamais rien de provincial. La composition qu'il intitule : *Poète* (fig. 31) tout comme ses paysages nordiques (fig. 28) assoient des formes drues qui s'envolent et se gonflent de sève à éclater. Même dans un sujet qui pourrait être anecdotique, ses *Hitchhikers* par exemple, nous sommes ravis de constater combien la maîtrise de son instinct, sans aucune tension crispée, sainement agit.

Et conséquemment, quelle beauté sensible ! Que ce soit dans le *Nu au tapis cramoisi*¹, dans *Portrait of Helen March* (fig. 30) ou dans *Détresse*, les littoraux des formes et la pâte saturée de vie sensible inscrivent en médi-

¹ Coll. Maurice Gagnon, Montréal.

tation, en variété sereine ou grave, une pureté distinguée et souple, si franche : apport étonnamment élevé à l'art de notre pays.

Roberts a le don, c'est-à-dire une *manière de sentir qui engendre une expression spontanée*, car sa peinture est esprit, matière et instinct. Lui est esprit tout en étant le moins abstrait de nos peintres : l'objectivité concrète de la matière est sa raison passionnée. Cette matière est dense, et il l'agglomère avec une puissance unique. Poids, nourrie, savante sans artifices, toujours propre à la plénitude continue des choses, la matière de Roberts a la verdure initiale d'un limon pétri de ses larges mains à la rugosité peu commune.

Combien ces œuvres tiennent à la terre, une terre qui oublie sa fatigue et son âge. Combien la présence de l'artiste rend présentes toutes choses et au même point tangibles : ces collines souples, ces fleuves paresseux, ces eaux bleu-horizon-lac-profond (fig. 27).

Autant sa personne se passe d'éclat (quelle candide modestie !), autant ses œuvres ont le charme de la splendeur intensifiée par cette âme vierge que la vie n'a pas usée. Autant l'épaisseur ou la minceur de la matière est un moyen et non un but d'expression, autant cette expression est liée au mouvement d'une sensibilité progressive, se contrôlant, se corrigeant, s'équilibrant, et enfin se donne. Les larges ensembles organiques qu'il rend à eux-mêmes, sans heurts et sans surprise, s'épanouissent dans la ferveur...

Jacques-G. de Tonnancour, l'historiographe de Roberts, a magnifiquement écrit de lui : *Roberts nous apporte quelque chose de neuf, d'encore trop neuf pour que le public le constate au premier regard, même au second : de la peinture authentique. Cet être d'exception parce qu'il ne donne à comprendre dans ses œuvres que choses de peinture, n'est compris que de ceux-là seuls qui les peuvent saisir. Son public est restreint parce que notre éducation, notre culture picturale, — culture de l'esprit et de l'œil — ne fait qu'apparaître. (Je ne veux aucunement dire que Roberts est un peintre pour peintres seuls. Techniquement son art est ce qu'il y a de moins compliqué. Mais peut-être, est-ce cela même, cette insouciance, ce renoncement et ce mépris de l'effet, cette ingratitude avec laquelle il traite la matière, qui fait passer l'amateur non prévenu vers le tape-à-l'œil des clabaudes qui n'ont rien à dire.) Roberts sans le moindre effort s'est radicalement départi de ce qui nous a servi pendant si longtemps de tradition et qui persiste à ne pas mourir ;*

rien de notre régionalisme, de notre sensibilité et de notre insupportable maniérisme n'entre dans son art, rien qui gesticule de malhonnête façon, rien de théâtral ni de spectaculaire, tellement pas de rhétorique, tellement rien de tous ces attraits impurs si communs que des gens n'y ont vu que de l'ennui.

Replié, fermé, farouche et solitaire par tempérament, Roberts subit sa solitude, en souffre et n'y peut rien. C'est une voix sortie du silence...

Au fond de sa peinture habite une saveur de plante sauvage née d'une terre de silence vierge et de solitude ; quelque chose d'avant l'homme s'y trouve impliqué, même lorsqu'elle représente la personne humaine. Nous avons là une peinture substantiellement canadienne d'expression universelle ! Loin des spécialistes en traîneaux rouges, en rues de Montréal, en portraits de banquiers rubiconds, Roberts peint tout parce que le problème plastique se retrouve sensiblement le même partout. Au fond il peint la même chose, que cela représente un paysage ou un nu, une nature-morte ou une tête : il peint de la peinture. Son affaire est la poésie plastique... Roberts peut bien brusquer d'honnêtes personnes « cultivées », parce que sa peinture ressemble plus à de la peinture qu'à la réalité toute faite. — (Au fond il est lié d'infiniment plus près à la nature qu'un Clarence Gagnon ou qu'un Coburn). On imite la nature en créant comme elle crée ; et Picasso, Matisse ou les Égyptiens ou les sculpteurs nègres lui sont plus fidèles que l'Académie...

Roberts remonte à la constitution de la peinture, à ses « constantes » et retrouver les « constantes » en art conduit inmanquablement à quelque chose de neuf, parce que personne ne peut les retrouver de la même manière¹.

Surrey est un peintre de la nuit : elle lui est tellement plus familière que le jour. Il en a développé une sorte de romantisme anecdotique, d'un écueil qui aurait pu être fatal, s'il n'y avait trouvé quelque évasion lunaire. Car, à certains moments, la nuit s'agrandit et apaise. Elle transfigure la laideur par l'immatérielle plastique de ses toiles, par les suggestions fugitives qui n'ont jamais rien de solennelles et rien de rares non plus. Jamais la peinture ne s'est plus mystérieusement effacée en inconsistance pour engen-

¹ Jacques-G. de Tonnancour : *Goodridge Roberts*, Amérique française, Montréal, avril 1942.

drer des formes, pour lancer dans l'espace des apparitions de mâts, de rades peuplées de promeneurs. Jamais dans la sourde couleur, dans la grisaille d'une palette lasse, une note chantante n'est apparue avec plus d'attente que dans ces œuvres riches de silence, belles de repos d'essence diluée et triste : *Portrait de femme lisant*¹ (fig. 29).

Madame Louise Gadbois se distingue par un enchantement qu'elle renouvelle sans cesse et sans effort semble-t-il, tant elle est élégance. Un certain sens picassien de la forme amplifiée d'une vision colorée sortie de Cézanne crée la variété de cette peinture claire, fraîche, délicate de nuances ou ardente jusqu'à l'éclat sonore. Souvent, dans une gamme de gris perlé et de rose délicieux : *Nature morte* (fig. 20), elle réussit, par une sensualité refrénée et par une lumière qui est l'apport fragile des saisons et de son âme conjuguées, une richesse, une amplitude qui est tout elle-même : l'une des mieux douées des femmes peintres canadiennes avec S. Mary Bouchard, notre primitif de Charlevoix, et Jori Smith. Celle-ci, nous ne savons vraiment pas pourquoi, nous rappelle Suzanne Valadon, *la tigresse*. Son art, si viril, si vibrant, a l'audace et l'abondance, s'il semble lui manquer une puissance sûre de renouvellement (et de cela nous ne saurions être certain non plus : ne faut-il pas ne pas jurer de rien ?)

De la finesse, une finesse cristalline qui pourrait être frêle et qui est rudement d'aplomb, telle est la qualité de grands dessins (buissons de lignes ou fêlure follement unique), de Jacques-G. de Tonnancour. Ses peintures ont une sourde densité. Dans leur ardeur formelle se bataille leur être pour être splendidement. La gravité s'y mêle toujours, une gravité séduisante dont de Tonnancour doit l'indication à son maître, Goodridge Roberts. Nous choisissons quelques lignes sur ce jeune peintre très sensible, d'un texte de M. Borduas² : *Poussé par son démon intérieur, il s'engage à son tour, de plus en plus, vers la généreuse, l'exigeante recherche de l'absolu. Il sait maintenant, par sa spontanéité, par sa sensibilité particulière, nous introduire au paradis bien gardé de la beauté plastique...* Jacques-G. de Tonnancour

¹ Coll. Maurice Gagnon, Montréal.

² Paul-Émile Borduas : Présentation : *Fusain par Jacques-G. de Tonnancour*, Amérique française, Montréal, nov. 1942, p. 32.

était déjà une force critique avec laquelle il fallait compter. Il sera désormais un peintre qu'on ne saurait oublier¹.

Belles personnalités que celles de Grier et de Harrison. Ces deux jeunes gens ont donné des preuves d'un goût non équivoque, s'il leur manque quelque peu de continuité dans la recherche. Ils sont peintres ; n'est-ce pas l'essentiel ? Qu'ils travaillent : nous avons confiance dans leur plein épanouissement.

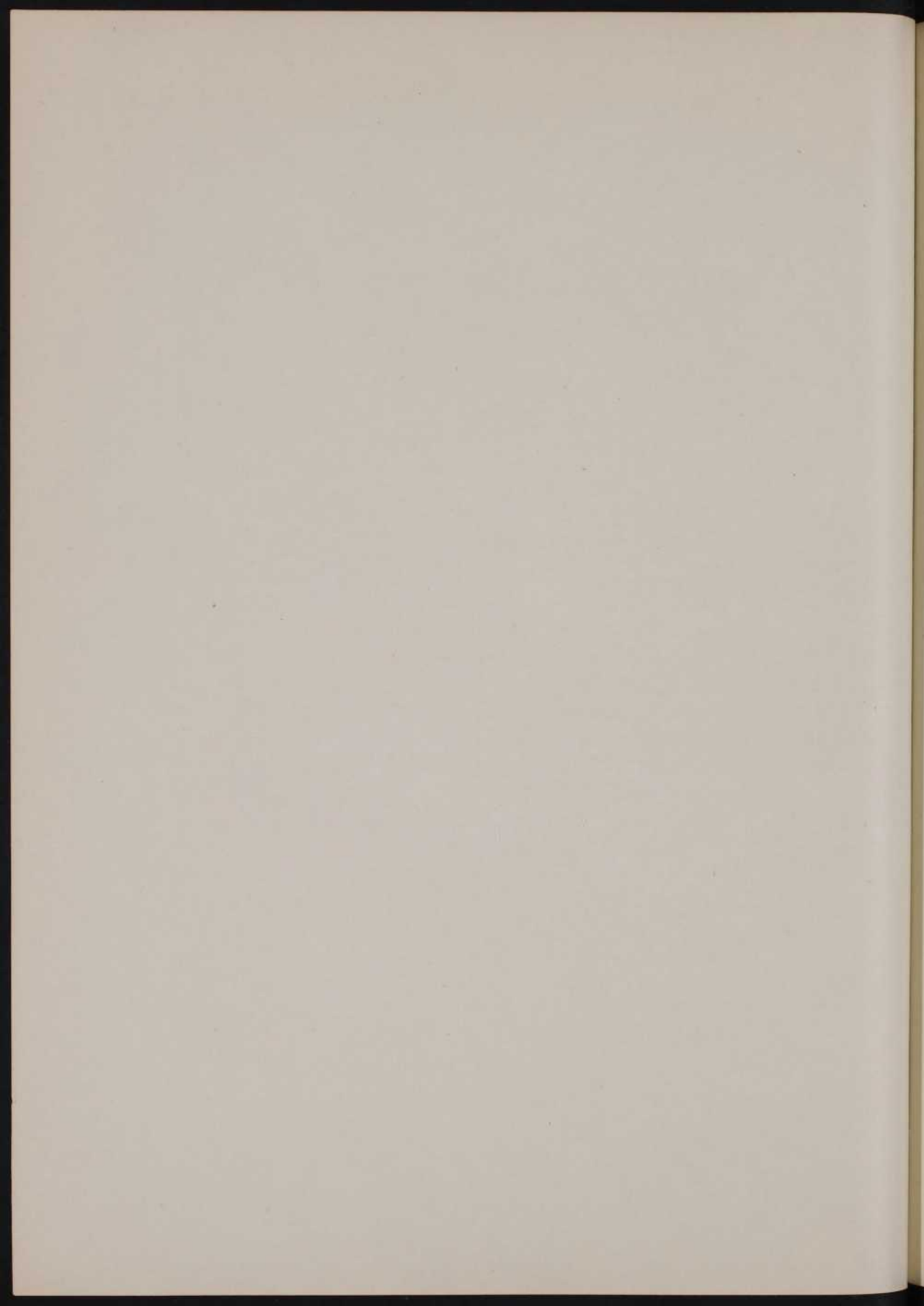
La peinture juive aurait droit à quelques revendications légitimes. Citons, pour le moins, les noms de Fainmel et Wiselberg, ceux de Bercovitch, Muhlstöck, Goldberg.

Le fauvisme, ère de rajeunissement, de réadaptation aux conditions nouvelles de la peinture, intronisa, par ses expériences successives, la prépondérance de la conscience visuelle et sensible, dont les artistes ont largement fait leur profit depuis 1910 à nos jours. Il sera impossible de n'en pas trouver les traces au cœur même du cubisme et du surréalisme. La libération, *l'épreuve du feu*, introduit partout la flamme de l'inspiration par ce que l'artiste a de plus primitivement pur et de plus sensoriel en lui, l'instinct de la couleur. Les fauves furent des coloristes ; par quoi ils remirent la peinture sur une voie honnête, enchantée et, malgré tout ce qu'on a écrit d'eux, de saine tradition française.

¹ La Galerie nationale du Canada vient d'acquérir *Jeune fille assise* que nous reproduisons (fig. 32).



CUBISME



*Je crois que l'on ne s'accorde sur rien que par méprise,
et que toute harmonie des humains est le fruit heureux
d'une erreur.*

Pièces sur l'art, PAUL VALÉRY.

IL N'EST pas d'œuvres plus stupides — du moins selon l'appréciation du profane — que celles de l'art cubiste. Chacun s'exclame et pouffe de rire devant des ensembles d'angles, de triangles, de sphères, de cônes, de cylindres, jugés incohérents. On répète volontiers que, des écoles modernes, il n'en est point de moins acceptable, si ce n'est celle du surréalisme. Combien, sceptiques sur la grandeur d'un art où ils ne voient goutte, croient à une farce de rapins lancés dans un genre mystérieux que seul le snobisme put encourager et faire vivre. La plus stricte prudence exigerait, pour le moins, que l'on fasse le partage des choses.

Disons d'abord que le cubisme est un art d'initiés. Il ne saurait être autrement. Les artistes cubistes se sont éloignés du goût bourgeois — toujours littéralement réaliste — pour vivre leur foi à eux. Ils se sont créé un code de libération, un langage d'harmonies supérieures, abolissant les lois séculaires de la peinture, qui ne répondaient plus à rien de vivant. Ils s'en inventèrent d'autres — procédant en cela comme l'art authentique l'a toujours fait.

M. Paul-Émile Borduas précise l'apport cubiste en ces termes ¹ :

¹ Paul-Émile Borduas : Manières de goûter une œuvre d'art, Amérique Française, janvier 1943.

Cézanne révéla la poésie de la forme. Révélation forte de nouvelles expérimentations. La forme cézannienne étant poétique en elle-même, il restait à prouver, si dégagée de toute figuration, elle le serait encore. Le cubisme entreprit cette vérification. Il rompit complètement avec l'apparence des choses : les désorganisa pour les réorganiser selon la seule rigueur plastique. Des possibilités picturales insoupçonnées se découvrent. Sans rappel immédiat de l'extérieur, sans même la vraisemblance, la poésie, la beauté substantielle persiste. La sensibilité reste intacte, la matière très pure. La preuve éclatante chante victoire.

Pour établir cette conscience, il fallut ignorer nombre de préjugés, produire hors du déjà vu. Les grandes découvertes ont toujours paru trop audacieuses, exagérées, sinon absolument ridicules par leur nouveauté même. Est-ce une raison de condamnation vraiment sérieuse ? Il faudrait, à ce compte, laisser s'effondrer toute l'Histoire ¹.

Que les principes du cubisme parurent à certains arbitraires, cela n'empêcha point cette esthétique de s'imposer et de marquer les œuvres qui en découlent. Telle sera notre conclusion : le rayonnement de l'art cubiste le rend infiniment précieux, nécessaire ; rayonnement sur le premier des arts, l'architecture qui en dépend en ses plus franches réussites ; sur la sculpture, le meuble, dans le décor et aux moindres arts mineurs comme à la manifestation la plus éphémère et la plus capricieuse qu'est la mode. Cette homogénéité de la recherche, qui s'étend à tout, ne se réalise que dans les très hautes époques de l'art ² et décèle la valeur éminente et incontestable d'un siècle.

Le cubisme naquit en France, vers 1910 ³. Ses premières œuvres furent de Georges Braque. Cet art doit son nom à une boutade de Henri Matisse.

¹ Le clair-obscur de Léonard de Vinci parut une hérésie aux partisans de la peinture claire d'un Botticelli. Qui avait raison ? Tout le monde. Les formes de l'art ne s'excluent pas les unes les autres : cela permet d'aimer les œuvres anciennes, à d'autres titres, certes, mais autant, que les modernes.

² Les arts de la Grèce et ceux du Moyen Âge sont marqués de cette discipline, tout comme ceux des temps modernes.

³ Ses principaux peintres furent : Braque, Picasso, Lhote, Léger, Gris, Metzinger, Gleizes, Picabia, Marcoussis, Herbin, Le Fauconnier, Valmier, Serge-Ferrat, Zarraga, Rivera, Pellán, etc. Leur défenseur fut le poète Apollinaire.

Les tableaux de Braque montraient des formes géométrisées : la dénomination, si l'on s'en tient à cette apparence, serait donc fort juste.

Le cubisme paraîtrait ainsi une géométrie qui prend possession de l'espace qu'elle utilise de la façon la plus inattendue (Picasso : *Femme à la mandoline*, fig. 33). Manifestation foncièrement intellectuelle, elle s'élève au lyrisme — et voilà sa valeur de supériorité — par les zones sublimées de la pensée libérée de toute contrainte conformiste. C'est un art pur. Ce qui compte, pour l'artiste nouveau, ce sont les combinaisons qu'enfante son esprit, les arabesques qui s'enchaînent sans que rien n'entrave leur déploiement, les compositions harmonieuses de tons, de lignes qui s'enchevêtrent tout en établissant des rapports chromatiques et linéaires se suffisant à eux-mêmes. La fantaisie débordante de leur composition, qui put paraître absurde, n'est au fond que la manifestation d'un esprit admirablement dégagé de la nature et de l'individuel.

Le cubisme est surtout né d'un besoin d'ordre, de tradition, que déjà pressentaient les fauves ; mais qu'ils ne purent imposer. Tandis que les fauves voient en sensoriels et vivent pour la couleur, les cubistes donnent dans une autre recherche, la pensée. La pensée sera la base de l'œuvre pour l'éternel, et l'œuvre est intemporelle comme *l'idée*.

L'art devient une création arbitraire de l'esprit vers l'absolu. Il n'y a rien d'impossible à la pensée. Elle s'appliquera à créer un monde de l'abstrait, forgera des lois à elle, organisera une vie aux êtres qu'elle fera surgir de sa fécondité. La couleur ne devra plus compter, car elle est élément des sens, donc impure ; elle se réduit à peu et pour un moment. Bientôt la couleur reprendra, comme le réel que cet art nie, des prépondérances intermittentes¹.

Le cubisme veut une généralisation d'essence humaine. Voyons comment il l'établit. En présentant la *Nature morte* (fig. 35) que Georges Braque a exposée à Paris en 1937, mon intention n'est pas de l'imposer à votre admiration, quoiqu'elle soit très belle. Je vous demande de vous dépouiller devant elle de toute arrière-pensée, de tout parti pris. Qu'un compotier, un verre ou un pot à eau apparaissent à la fois de face et de dos, y a-t-il vraiment là à crier au scandale ? Pour le peintre cubiste, vous le constatez

¹ René Huyghe, op. cit., page 23.

bien, il ne s'agit pas de rendre ce qu'il voit, mais ce qu'il sait être, en l'expression la plus complète¹. Or, pour avoir une connaissance parfaite, entière d'un objet, ne faut-il pas l'envisager sous tous ses angles, se déplacer autour pour savoir les rendre tous ? Par conscience et par désir d'une vérité totale, le peintre cubiste présente en même temps ce que nos yeux voient d'un objet ou d'un être et ce qu'ils n'en voient pas.

Ce dédoublement des formes n'est possible que si les plans ne se masquent plus : on fait sauter cette convention. Mais là ne s'arrête pas leur *culte de l'objet*. Ajoutons, également, la nouveauté d'une perspective qui cherche sa voie, depuis Cézanne surtout.

Allons plus loin. Toutes choses de l'univers ont trois dimensions, évidemment ; mais ne pourraient-elles pas en avoir quatre ? Le philosophe Einstein, qui a mis en lumière la valeur de la *Relativité*, s'est posé la question. La *Relativité*, dont nous n'avons pas ici à discuter le fondement, peut être une dimension nouvelle. Elle est constante pour le moins. Les peintres cubistes s'emparent de la *Relativité*, s'élevant par elle à une expression plus entière, sinon plus intellectuelle, de l'univers.

Peu importe, au fond, la portée réelle de ces données. Pourquoi les peintres s'attachèrent-ils à ces idées nouvelles ? Leurs compositions s'équilibraient sur une armature de relations de temps.

Je ne concéderai point qu'il faille un raisonnement quelque peu pervers pour admettre la beauté des œuvres cubistes qui ne furent pas que géométrie déformante et irréalisme. Et cela n'est nullement nécessaire. Cette appréciation, comme celle de tout art, dépend des qualités du contemplateur, du degré d'élévation de son goût. Ce que j'admettrai : qu'il y ait eu des profiteurs de cet art — cela n'est pas nouveau —, qu'on se soit trop souvent remis à des excentricités² de mauvais goût pour organiser une propagande effective autour du cubisme. Ces trucs de publicité ne changent rien à l'ensemble du mouvement qui aurait dû s'imposer surtout à certains milieux rébarbatifs dont la carence de pensée et le peu de sens esthétique n'ont aucun exemple dans le passé.

¹ Cela n'a rien de bien nouveau : les Égyptiens exprimaient leur *pensée déformante* sur la nature.

² Rembrandt à son époque n'y échappa point.

Laissons ces tentatives et élargissons, tel que cela a été, les sphères du cubisme qui ne se borna pas, je le répète, à un géométrisme prolifique répétant toujours les mêmes trouvailles.

Nul peintre ne donna exclusivement dans ces formes ; je n'en veux, pour plus bel exemple, que la puissante figure de Pablo Picasso : personnalité si multiple qu'elle est indéfinissable, qu'elle échappe à notre atteinte au moment où l'on croit la mieux tenir. Si l'on a pu attribuer à Picasso l'initiative du mouvement cubiste, ce n'est que par la considérable envergure de la personnalité fulgurante du maître espagnol qui attira très tôt l'attention de la critique.

Que dire de la somptuosité barbare et ravissante du *Portrait de Mme Picasso* (fig. 36) peint par son mari ? Barbare par un luxe tout mauresque qui étale d'énormes fleurs sur un châte du pays des toréadors ; fine par la qualité spirituelle de ce regard rêveur. Combien près n'est-il pas de la mélancolique figure d'Hendrickje Stoffels de Rembrandt ? Que dire d'une œuvre si visiblement espagnole : *L'Arlequin* (fig. 38) du Musée d'Art de Catalogne ? Digne descendant des maîtres ibériques, d'El Greco surtout, dont ce visage allongé rappelle les sublimes déformations ! Des apparences du cubisme géométrique il ne reste rien ; la liberté d'une harmonie brillante de couleur, la profondeur de la pensée, l'authenticité sentie, se doivent à la netteté d'une vision.

Écoutons-le se juger lui-même¹ :

Tout le monde veut comprendre la peinture. Pourquoi n'essaie-t-on pas de comprendre le chant des oiseaux ? Pourquoi aime-t-on une nuit, une fleur, tout ce qui entoure l'homme, sans chercher à les comprendre ? Tandis que pour la peinture, on veut comprendre. Qu'ils comprennent surtout que l'artiste œuvre par nécessité ; qu'il est, lui aussi, un infime élément du monde, auquel il ne faudrait pas prêter plus d'importance qu'à tant de choses de la nature qui nous charment mais que nous ne nous expliquons pas. Ceux qui cherchent à expliquer un tableau, font la plupart du temps fausse route. Gertrude Stein m'annonçait, il y a quelque temps, joyeuse, qu'elle avait enfin

¹ Picasso : Conversation relatée par Christian Zervos, *Cahiers d'art*, Paris, janvier 1936

compris ce que représentait mon tableau : Trois musiciens. C'était une nature morte.

Comment voulez-vous qu'un spectateur vive mon tableau comme je l'ai vécu ? Un tableau me vient de loin ; qui sait de combien loin je l'ai deviné, je l'ai vu, je l'ai fait, et cependant le lendemain je ne vois pas moi-même ce que j'ai fait. Comment peut-on pénétrer dans mes rêves, dans mes instincts, dans mes désirs, dans mes pensées, qui ont mis longtemps à s'élaborer et à se produire au jour, surtout pour y saisir ce que j'ai mis, peut-être, malgré ma volonté ?...

L'enjoûment de Picasso, la grandeur terrifiante de son génie, le trouble espagnol de ses hérédités, sont évidemment loin de tout cartésianisme français. Cubiste, il s'évade dans l'art d'expression, créateur des œuvres les plus authentiques, ce *plagiaire de génie* n'a pas fini de nous étonner. *Que restera-t-il*, se demande M. René Huyghe, *de ce phénix sans cesse affaîssé et renaissant ?* Il restera l'œuvre du plus grand peintre des temps modernes. Le cubisme aurait peut-être été pour lui une aventure, une propagande retentissante, s'il n'y avait sans cesse engagé tous ses instincts.

Parmi les peintres dits « d'avant-garde » — et chacun sait qu'il ne faut pas prendre cette expression trop à la lettre — Pablo Picasso, espagnol adopté, voici un quart de siècle, par Montmartre, jouit d'un singulier prestige. Nul n'a inspiré de plus enthousiastes, de plus délirantes admirations. Guillaume Apollinaire saluait en son œuvre « le plus grand effort esthétique que l'on connaisse. » « Picasso est tout seul entre le ciel et la terre, suivi de ceux dont ses pas ont tracé la route et précédé de l'homme qu'il fut, » écrivait André Salmon. Pierre Reverdy le prend comme exemple de la vanité des comparaisons : « Et notamment pour Picasso aucune comparaison n'est juste, car nul ne peut lui être comparé ; et si on le rapproche des plus grands, ce ne peut être que pour noter avec justesse qu'il les a tous pour le moins égaux. » Maurice Raynal assure qu'il faut l'admirer sans comprendre : « l'art ne se comprend pas, il se sent. » Il y a une mystique, une religion de Picasso, comme il y a une religion du cubisme. Ainsi s'exprimait Léon Deshairs, en mars 1925, dans la revue *Art et Décoration*.

Picasso et Braque, Metzinger, Léger, Gris et Picabia, ont sacrifié à l'idole ;

d'autres, Lhote en tête, suivi par de Waroquier, se refusent à l'austérité et aux exigences du culte. Un Canadien fait bonne figure parmi eux tous.

De la vieille Europe, tout fraîchement arrivé, Alfred Pellán apporte dans ses caisses l'intensité inaltérable et féconde du milieu parisien. Son séjour là-bas¹ le place dans le monde des artistes les plus indépendants qui soient, et Jean Chauvin nous dit que Pellán est : *Le premier peintre canadien-français à ne pas cacher son admiration pour Picasso, Matisse, Braque et Dufy...* Il expose avec les maîtres, il les connaît personnellement, vit des idées qui ont fécondé leurs œuvres et se montre le plus universel des poètes.

Il n'est ni Picasso, ni Braque, ni Matisse, ni Dufy ; il est lui-même. Les harmonies qu'il affectionne sont d'une vigueur extrême, d'une robustesse qui oppose les tons pour faire chanter, telle dans la *Nature morte aux pensées* (fig. 45), les notes jaune-clair des fleurs fichées dans un vase au long col. Cette gamme mâle met en vedette des dons de peintre que tous ses critiques, que ce soient Jacques Lassaigne, Senberg, Jean-Picart-LeDoux, Jacques de Laprade, etc., discernent dans ses œuvres. Et c'est ce qui nous l'attache et nous le rend cher. Sa peinture n'est jamais monotone, elle court en fluidités transparentes ou va jusqu'à s'épaissir en masses denses et fortement modelées.

Ses dessins sont des dessins de peintre également. *Le portrait de femme* que possède M. Jean-Marie Gauvreau (fig. 41) est fait d'ombre et de lumière, de cette variété inouïe que Pellán sait mettre dans toutes ses œuvres, anciennes ou d'expression surréaliste.

Pellán, quel ingénu ! quel mâle ingénu ! Une ingénuité d'une fraîcheur authentique et ravissante parce qu'elle part des sources mêmes de l'être, de la sensibilité qui est beauté colorée et prestigieuse poétique. Aussi Pellán a-t-il une candeur qui ne se dément jamais, qui se répand abondamment partout en son œuvre. Telle est la nécessité de son esthétique, la raison d'être et de son unité et de sa continuité agissante.

Dans cette œuvre, pas une faille, pas une faiblesse. Partout l'on est heureux de vivre avec Pellán, car, par lui, tout se construit en immatérialisations des choses naturelles pour exprimer, soit une gaité magique et

¹ Pellán vécut en France quatorze ans. Il habite à nouveau le Canada depuis 1939.

communicative, soit la terreur énorme d'une humanité au souffle âpre, brutal, troublant, et farouchement personnel.

Pellán n'a pas le préjugé de la couleur s'il préfère opposer les bleus clair-outremer aux rouges brillants. Combien la couleur pure, aimée pour elle-même, catégoriquement s'affirme ; elle insiste jusqu'à l'exaspération luminescente et jusqu'à la brillance qui n'ont jamais été dépassées pour dire plus entièrement le bonheur de vivre. Parfois des tons d'une fraîcheur de miniaturiste médiéval apaisent son âme de divin primitif. Que tout cela est loin de l'ombre romantique. Lyrisme ! impondérables pulsations d'une lumière en fête qui s'arrête aux limites extrêmes de la vie.

Capable de tout, Pellán l'est, car il exprime un être profond qui ne l'abandonne jamais en pure virtuosité. La vigueur de sa vocation de peintre, sa puissance tauresque atteint partout le style — ce que Focillon appelle *une sécurité intellectuelle* — parce que partout ressort de ce *fil de l'amour* le caractère humain, et si éloigné de toute sentimentalité.

La lucidité est la grande ennemie de la révélation, dit-on : le tremblement viril d'une âme démesurément amoureuse oppose l'absurdité de la logique pure¹ aux fabrications pelliennes qui se pâment en fleurs fraîches sous l'ondée d'un butin surfin d'étoiles.

J'extrait, de la très belle étude de M. Parizeau, les lignes suivantes : *... Fait nouveau, Pellán, Canadien, a pris déjà une signification mondiale ; sa peinture, son art sortent du cercle vicieux de l'appréciation locale*². *Il se situe sur le plan humain et à ce titre, tout en restant Canadien, il prend place parmi ceux qui dans le monde tiennent, entre leurs doigts, une parcelle du*

¹ François Hertel : *Notre époque a liquidé le rationalisme. Il n'y a plus que les primaires à soutenir que la raison humaine n'est pas un instrument grossier.* Plaidoyer en faveur de l'art abstrait, Amérique française, Montréal, nov. 1942, p. 14.

² On a habituellement, sur la question, des opinions fausses. Si l'on parle d'art canadien — notre presse a tellement répandu ces idées — on pense spontanément au petit sujet anecdotique relatant les scènes du terroir, aux bonshommes en *tuque* rouge et à *ceinture fléchée*. Ce ne saurait être par le sujet extrinsèque qu'une œuvre est canadienne, française ou autre. Il ne s'agit pas *seulement* de cela dans l'art de *qualité*, comme dit Figaro. Exprimer un idéal commun, une façon de sentir qui, tout en étant particulière, personnelle, est propre à un groupe et plus à une race — c'est vraiment atteindre très haut — exige une personnalité autrement trempée. Par ailleurs les sujets « à la canadienne » ont rarement eu pour les servir des peintres qui étaient vraiment des coloristes, c'est-à-dire — qu'on m'excuse d'insister — vraiment des peintres.

génie de l'homme. Qui dira, qu'il n'y ait pas là un élément d'exception dont nous pouvons, entre nous, très gentiment nous réjouir ?...

C'est une grande satisfaction, une délivrance que représente Pellan ; la révolte de la jeune force qui rompt les liens et les chaînes, les entraves imposées, stupidement sinon avec méchanceté, pour aller radieusement vers les disciplines volontairement choisies et acceptées avec reconnaissance parce qu'elles enrichissent et conduisent à la plénitude... Nous n'osons pas espérer que l'inattendu de son œuvre réveillera le public montréalais et le poussera même aux injures. Je le souhaiterais presque ; quand comprendra-t-on que ce qui compte, c'est d'avoir une opinion et de l'exprimer en termes nets et lisibles ? Cela signifie pensée. Dès ce moment, je suis tranquille, l'art de Pellan n'a plus rien à craindre.

Malgré qu'il ne soit pas le premier peintre abstrait (comme on le dit) exposé à Montréal, de nul on n'a osé accrocher des recherches aussi libres. Il faut aller à New-York pour avoir, mis en valeur, l'équivalent... Jamais, autant que cette fois, l'exposition n'a une valeur démonstrative, jamais autant il nous a été permis de rejeter, chez un compatriote, les restrictions si faciles à invoquer et de se livrer, avec autant de sécurité, au plaisir des yeux, à la joie de l'intelligence retrouvée.

Après quinze ans d'absence et le long périple autour des îles de la conscience, le peintre revient chez lui. Il s'avance.

Ainsi paraît sur la piste l'écurière debout sur son cheval blanc qui caracole. De son pied libre désinvolte, elle crève des cintres de papier et l'acrobate en maillot rose, lancé d'un trapèze à l'autre passe insouciant dans les airs. Pellan est sans crainte, intrépide sans témérité et non présomptueux, car il sait où il va. Jeune, expérimenté, il est prêt à des sensations toujours neuves ; varié comme un pianiste, il obéit à sa fantaisie. Il subit les influences et brusquement, au moment d'en être prisonnier, il s'échappe et s'en va ailleurs chercher son bien. Tout dans son art est jeu ; jeu de l'esprit, jeu aigu de la sensation...

Chez Pellan la lutte est grande, apparemment depuis le début, entre le dessin et la couleur. Puis-je lui signaler que c'est là, à mes yeux, un imbroglio très-canadien-français. Dans son cas, pris entre un don magistral du trait et la somptuosité tonale, il me semble qu'il ne se décide pas toujours à faire

son choix. On trouve peut-être trop souvent, sous le caprice multiple de l'arabesque, la superfétation de la richesse colorée ; trop souvent il les emploie à doses égales. Non pas qu'il lui manque le don et le sens de la composition. D'instinct il y va : certaines de ses Natures mortes ont, à mes yeux, l'équilibre de l'art le plus classique. Il va même jusqu'au motif, à la mise en lumière d'un centre et passe par des dégradés aux limites de la feuille...

Est-ce pour cela ou à cause de la simultanéité sur la toile des opérations psychologiques (où des gestes successifs apparaissent tous à la fois dans une volonté d'enrichissement expressif), que des profanes disent de ses pareils qu'un enfant en ferait autant ? Grave reproche, d'une gravité pleine de conséquences désastreuses ; il ferme l'esprit à toute approche, à tout espoir d'acceptation. Hélas ! on souhaiterait qu'enfin il ne soit plus nécessaire de rappeler ce qu'est l'artiste : un enfant qui garde à l'âge d'homme — homme fait, mûr d'esprit et de corps — la fraîcheur de son imagination enfantine, la spontanéité, la sensibilité que perdent les autres non protégés par les libres rêves et par l'éloignement des luttes matérielles. Les bons peintres de notre époque ont su garder, à travers leur science, cette ingénuité, cette candeur indispensable...

Que lui réserve l'avenir ? Ce passage d'un continent à l'autre, où il tombe de la lune, lui sera-t-il fatal ? Intense frémissement intérieur, il offre le contraire...¹.

Fauve, cubiste, surréaliste, Pellan est tout cela, il est la synthèse canadienne et l'image émouvante des temps modernes. Et maintenant quelle fut l'œuvre de Lhote, de de Waroquier ?

André Lhote, énergique défenseur de l'art nouveau, dédouble l'action dramatique en narration dans son tableau, *Pamphlet* (fig. 22), exposé aux Indépendants, il y a quatre ans. Le titre, car Lhote revient au sujet comme il revient à une certaine *réalité*, rappelle les diffamations qu'attirent sur eux les aspects louches d'une vie. L'observateur peut y découvrir l'âme de cette femme dont l'image se multiplie et se perd dans le fond du tableau. Compo-

¹ Marcel Parizeau : Pellan, article paru dans *Le Canada*, le 17 octobre 1940, page 2.

sition originale qui suggère la multiplicité du moi, ce perpétuel devenir que nous sommes à la poursuite d'un équilibre dont serait fait le bonheur.

Entre la réalité de cette femme du premier plan qui pense sa vie et les images succédanées qui la concrétisent pour nous, il y a une telle divination des rêveries intimes que cette toile marque une expression neuve des sentiments humains. La science cinématographique ne fut pas étrangère à l'élaboration de sa composition, de même les tableaux narratifs du Moyen Âge.

André Lhote dans *Escale* (fig. 37) accuse la pérennité des formes cubistes, mais hors de l'espace abstrait. Il les adapte, les assouplit à la joie de la vie en mouvement. Cette exubérance, où fourmille une activité tout en secousses, exprime le plaisir des matelots quittant le vaisseau et le port après des mois de tension et de travail. Le matelot aime la mer, mais elle est pour lui une marâtre dont la dureté conserve bien des charmes. L'homme de la mer n'est vraiment bien que bercé par les flots : aussi chancelle-t-il sur la terre qui lui est toujours plus ou moins étrangère. Pour lui, c'est le lieu du délassement après l'effort, du plaisir après le labeur, du repeuplement de souvenirs après de longs stages méditatifs qu'un dernier voyage a vidé... Aisance d'indication que tout cela : dans ce tableau dansant, fait de mouvement ivre, d'êtres qui gondolent comme des navires sur les flots du port qui bat au vent en drapeaux multicolores. Lhote raconta souvent, avec un égal bonheur, des scènes de la vie courante et vulgaire que le passé avait délaissées.

Une telle réalisation répugne à la stabilité, à l'*intemporel* des principes cubistes ; le cubisme de Lhote, comme celui de de Waroquier, se mitige et ne peut croire en l'absolu ; leur sentimentalité se mêle à la représentation de la nature. *La Vue de Pérouse* par de Waroquier (Musée du Luxembourg), prise de possession de l'espace, s'apparente aux réalisations cubistes par le rendu ordonné, *régulateur*, des formes simples, nettes, précises, de cette ville au caractère monacal. En une composition montante, s'échelonnent des terrains et des architectures. La perspective nouvelle, de surplomb, tient pour une part au passé médiéval, aux vues cavalières tout en hauteur dont le fond était tendu d'abruptes rochers qui obstruaient l'horizon. C'est aussi au voyage en avion que ce panorama est tributaire. La science moderne complète des données anciennes. Pour cela de Waroquier possède une vision qui affranchit tout ce qu'elle touche, grandit un paysage à sa noblesse person-

nelle. Il fait d'un petit village au charme exquis (semblable à la suavité du maître qui y vit jour, le Pérugin), une œuvre construite, métamorphosée et répétée de robustesse et de solidité.

Caractère de beauté plus écrit encore dans le *Fort d'Entrevaux* (fig. 39) du même auteur. Un fleuve descend bruyamment des sommets d'une montagne. Sur le roc s'hérissent de misérables huttes tassées les unes sur les autres pour se protéger de la bise. Projeté dans le ciel, débordant presque le cadre de la toile, un rocher crevassé de chemins tortueux relie la vie du fond de la vallée à l'audacieuse maisonnette flanquée au plus haut de cette montagne, demeure esclave de la misère d'un site avare de verdure et de lumière. Le sol crève à peine ici et là en minces saignées qui révèlent la présence de l'homme quêtant à cette nature, équarrie, un peu de sa subsistance quotidienne. Il y a une telle raréfaction de l'atmosphère et de la vie dans ce paysage qu'il s'avère, par cela seul, d'une vérité empoignante.

De Waroquier voit avec une certaine envergure parce qu'il voit simple, parce qu'il voit la structure et le volume, en peintre qui vécut l'épreuve cubiste, en maître parfois sévère pour qui compte une expression ardue. Il connaît le prestige de ses audaces ; il connaît la puissance de son art d'une virtuosité qui parfois déconcerte. Son œuvre est un aspect de l'influence cubiste qu'elle démontre : cette ondoyante diversité que nous retrouverons à travers toutes les manifestations de l'art contemporain.

Influence du cubisme dans l'architecture aux volumes calmes et nets, aux courbes lentes, aux massifs rectilignes, qui s'adaptent logiquement aux nécessités de l'homme qui habite, lui sont aides intellectuelles et saines. La logique architectonique préside partout, réincarne la pensée dans l'œuvre qui doit en relever davantage, comme elle subjugué, en une austère soumission, le décor qui est fonction de la pensée et non plus divagation, incohérence. Cette architecture *intelligente*, lyrisme d'artistes supérieurs, se vautre de verdure, d'air, de lumière : architecture, fonction ordonnée du paysage, architecture, raison claire de l'urbanisme.

Influence du cubisme dans la sculpture : recherche franche de beaux volumes pleins et solides restituant à la sculpture son sens, sa réalité première qui avait été mise à l'écart par les amateurs du détail, de l'à-côté

de l'œuvre, fourvoyés de gentillesse en amabilité jusqu'à l'historiette, l'anecdote des plus basses époques d'art.

Influence du cubisme dans le meuble : proportion, couleur, ligne ; tout est dicté par une architecture pensée, une harmonie éprouvée. Partout le volume compte pour lui-même ; il assoit des masses imposantes pour un confort entier, pour une fonction nette, précise, particulière où l'ingéniosité de l'ébéniste ne le cède qu'à son goût toujours baigné d'élégance et d'abnégation, dominé qu'il est par la maîtresse par excellence, la pensée sensible.

Influence du cubisme dans les arts mineurs ; dans l'orfèvrerie (quel consciencieux orfèvre canadien est Gilles Beaugrand !), la verrerie, la reliure, qui y trouvent l'équilibre régulateur de l'inspiration, le moyen d'adaptation à un siècle éminemment fécond et passionné de la marque distinctive qui rehausse l'objet d'utilité, aide l'authenticité des grandes œuvres.

Cette relation, cette homogénéité de la recherche moderne étayée sur la décantation des formes que le cubisme a précisée, idée qui d'ailleurs était *dans l'air*, démontre, à mon avis, la grandeur de cette esthétique si hautement intellectuelle qu'aucun de ceux *qui ont des yeux et qui voient* ne peuvent traiter à la légère ou ignorer.

L'influence considérable d'un grand art le signifie donc à l'intérêt général. Cette éblouissante histoire aura-t-elle des suites, n'aura-t-elle que la vogue d'une mode ? Ne marquera-t-elle dans l'avenir qu'un instant austère et finement intellectuel dans ses origines, puis varié à l'infini, dans son expansion ?

Je ne suis pas convaincu que ce déploiement auguste d'une pensée, qui se hausse au lyrisme et qui atteint les domaines de l'activité suprême de l'homme, soit vain. La perfection à laquelle ont atteint les formes cubistes était nécessaire, malgré la brutalité des débuts, pour imposer la valeur opérante de cette esthétique et l'opposer au passé anarchique et amorphe des académismes engendrés par le xix^e siècle.

Cette anarchie, elle-même, est l'annonce — qui dans l'Histoire revendique ses droits —, l'annonce d'une grande période d'art que le xx^e siècle verra se parachever. Ce siècle nouveau, ce siècle de science, de perfectionnement intellectuel demandé à l'effort de penser le plus réel qui fut jamais, ce siècle de la machine, de la vapeur, de la fumée qui embue le ciel et

l'atmosphère de ses longues traînées (elles ont bien aussi leur poésie !) qui cachent derrière elles, non pas l'effort musculaire humain, mais l'intelligence, et l'intelligence avant tout, qui déchaîne et ordonne l'activité incessante du machinisme. Ce siècle de la raison a trouvé son expression dans le cubisme, le plus intellectuel des arts et le plus près de l'architecture de la pensée humaine.

Cette esthétique ne sera pas forcément celle de demain ; le classicisme vers lequel nous évoluons sera fait lui aussi de l'empirisme du moment et de l'équilibre des dons de l'homme. *Déjà, M. Jean-Marie Gauvreau le disait récemment à la radio, l'assouplissement des principes cubistes affirme une évolution qu'il serait malheureux de voir se figer en des formes qui furent nécessaires, mais dont la nécessité ne peut pas être éternelle, guère plus que celle des arts qui l'ont précédée.*

C'est dans ce perpétuel devenir (si semblable à ce que nous sommes nous-mêmes), qu'il y a la solution seule possible de la vie artistique qui, si elle est vie, est opposée à toute stagnation, à toute fixité, à toute répétition des formes absentes d'inspiration, cette qualité inéluctable de l'œuvre d'art.

SURRÉALISME

BIBLIOTHÈQUE
SAINT-SULPICE

RECEIVED
1942-1943

*L'âme ne se remet pas au calme aussi simplement que
la mer.*

Eupalinos, PAUL VALÉRY.

LE PUBLIC a fait du surréalisme¹ l'héritier direct du cubisme. Cette confusion identifie des tendances jugées au même point extravagantes. D'ailleurs pareil jugement hâtif n'est pas nouveau et j'ai souvent entendu parler du futurisme de la même manière. L'école de ces récentes années, la seule qui fut encore vivante à l'avènement de la guerre actuelle, date de 1925 ; elle eut pour but de compenser les excès du cubisme — abstraction pure, vie intellectuelle dans ce qu'elle a de plus intemporel, de plus général. — Si le cubisme était issu des facultés nobles de l'homme, le surréalisme descend, au contraire, aux tréfonds de l'être (dans l'idée de Freud ils ne sont pas méprisables). L'artiste veut dire tout ce qui remue d'informe et de sans cesse altéré dans le domaine de l'inconscient². L'inconscient est tribu-

¹ Les principaux surréalistes sont : Yves Tanguy, André Masson, Salvator Dali, Wolfgang Paalen, Onslow Ford, Victor Brauner, Frida Kahlo de Rivera, Esteban Frances, Oskar Dominguez, Kurt Selligmann, Matta Echaurren, Paul Klee, Borduas, Eveleigh, Pellan...

² « L'inconscient, écrit Freud, est le degré préparatoire du conscient, ou plus exactement, le réel psychique, la réalité interne, incomplètement et difficilement connue par la perception interne, absolument comme la réalité extérieure est mal connue par la perception sensorielle. Les souvenirs, emmagasinés dans le domaine de l'inconscient depuis les premiers instants de notre développement infantile, existent d'une façon réelle en nous-même. Le rêve est une régression à l'enfance comme la névrose. » Sigmund Freud : *Metapsychologie* traduit par Marie Bonaparte et Anne Bermann, éd. Gallimard, Paris 1940 et *La science des rêves* traduit par I. Meyerson, éd. Alcan, Paris 1926.

taire de la vie sexuelle inavouée. La pensée de l'artiste est extraite des désirs interceptés par la raison claire, qui domine ce monde. En mettant au jour ces chaotiques aspects, une *surréalité* en ressort, un contact plus immédiat avec la vie dans ses ramifications originelles. *Sur-réalité*, *surréalisme* le mot était inventé par Guillaume Apollinaire. L'autorité de l'école, Louis Aragon et André Breton se la partagent, tandis que Jean Lurçat voit tourner autour de lui les hommes qui vouèrent leur vie à cette esthétique.

Ce mouvement pourrait dater du romantisme, du romantisme de 1820. Celui-ci fut passionné d'évasion. L'exotisme, la fuite de la réalité banale vers les terres lointaines de l'Amérique, vers le Moyen Âge ou l'Orient, n'avait pour but que de répandre, de la source poétique, les eaux étales dont les âmes avaient soif. Baudelaire, en des songes magnifiques, en une poésie troublante, ne chemina pas par d'autres voies pour entraîner les sensibilités vers les séjours irréels. Rimbaud sut amplifier, à travers son âme toute de contrastes et de chants étrangers, les écarts dont ses rêves sont bondés. La philosophie se mit de la partie et Bergson¹, en doutant de l'absolue portée de l'intelligence, donnait aux sens une part d'autorité neuve et considérable. Par l'intelligence, l'homme, *éternel et incorrigible orgueilleux*, avait cru être en possession de la vérité. La raison produisait toujours, indéfectiblement, cet absolu. Absolu qui devint bientôt la plus relative des choses. À tel point, tant nous sommes extrémistes, que l'instinct — ce parent pauvre — sera maintenant le carrefour de notre âme. Il met à jour la réelle spontanéité de l'être. C'est à cette croisée de chemins que se situe l'école dont j'essaie de déterminer la portée.

Les ancêtres peintres dans cette généalogie, à côté des littérateurs et des philosophes, peuvent remonter à Brueghel lui-même. Les *Tentations de Saint-Antoine* ou les fêtes villageoises de l'illustre Flamand pactisent avec une âme d'apothéoses terrifiantes, qui déverse là le trop plein de ses hallucinations. Brueghel transmet à James Ensor le flambeau de l'affolante réalité de ses songes. Dans les déploiements de masques horribles, de femmes rabougries et revêches, dans la comédie humaine et le burlesque dansant de son compatriote, se dessine une tradition inaltérée.

¹ Henri Bergson : Les deux sources de la morale et de la religion, éd. Alcan, Paris 1933.

Odilon Redon, le pastelliste, lance des fusées de fleurs qui retombent lourdes de parfum et d'étrangeté sur des figures extasiées. Rêves augustes d'un mystique pour qui le monde se change en spiritualité intangible telle la matière dont il les peint. Pinceau le plus suave qui dessine ombres et papillottements irisés au lointain du ciel surréaliste. Henri Rousseau, le douanier, Maurice Utrillo, fils de Suzanne Valadon (*Porte de Compiègne. Art Association of Montreal*, fig. 26), disent, l'un, avec si peu de maniérisme, l'autre, avec la générosité de l'homme du peuple français, des états d'âme, barricades du monde fantasmagorique, tronqué, qui les habite. C'était pour eux et pour leur temps une spontanéité fraîche et frêle opposée à la médiocrité de la vie sans renouveau, semblable à elle-même, toujours monotone et grise. Mais le surréalisme eut un précurseur plus immédiat encore. Il faut aller le chercher en Grèce, où naquit, de parents italiens, Giorgio de Chirico (*Chevaux et ruines, Detroit Institute of Arts*, fig. 51). Des chevaux parmi des ruines, parmi les fragments de colonnes cannelées qui jonchent le sol d'un temple voisin, regardent filtrer à travers de denses nuages quelques rayons tardifs du soleil couchant, et dans une île la blancheur triangulaire d'un fronton hissé sur une colonnade. Tout cela, me direz-vous, n'est qu'ordinaire et comment cette présentation annonce-t-elle vraiment le surréalisme ? Tout est connu — la façon de peindre ne l'est guère — sauf une chose : le lien qui unit ce paysage classique à la présence du groupe chevalin. La méditation de l'animal, qui peuple la désertion de la Grèce jadis palpitante de la noble vie que nous connaissons, est fort inattendue. Prélude de mondes d'images où le surréalisme prend sa source et d'où il tirera cette poésie d'inconnu qu'avaient ébauchée déjà jadis les évocations romantiques.

Le poète est donc à la poursuite de l'inconnu. Tôt il réalise que le plus inconnu des inconnus est en lui-même et que l'effort du *connais-toi toi-même* des Grecs devait solliciter entièrement son activité. La captation des actes, non pas de la conscience claire dont le paroxysme a été divulgué dans le cubisme, mais de l'illogisme même que fabrique, non pas encore le conscient, mais l'inconscient. Le surréalisme découvrit les données d'une poésie surnaturelle dans cette vie secrète de l'être et il a fourni à l'univers la contrepartie nécessaire au mécanisme généralisé.

Il cherche l'instinct ; mais celui-ci est difficile à découvrir, enfoui qu'il est sous les couches denses et vénérables de la civilisation. C'est Aragon qui écrit : *Et d'abord nous minerons cette civilisation qui vous est chère, où vous êtes moulés comme des fossiles dans le schiste*¹.

Freud, le docteur viennois, ira plus loin en décrétant que le tourment de chaque être tient de l'incapacité à se débarrasser des vérités sociales imposées à tous : *L'homme vit de principes, de notions arbitraires, d'une grande portée sociale et pratique, en désaccord avec sa vérité intime et la refoulant*².

Cette vérité, croit-on, est dans l'instinct qui, lui, réside dans le subconscient. Et le subconscient parle deux langages sensibles à l'homme : le rêve et l'écriture automatique.

Le rêve touche de près l'être ; il est tout l'esthétique. Sans lui l'homme se priverait d'une nécessité qu'a son âme de converser avec les mânes qui peuplent son passé. S'aviser de concréter l'incohérence, le fantastique, le tout-permis des songes, tel fut le *crime* surréaliste. Il n'y a pas à chercher ailleurs pour *intenter* le procès d'un Yves Tanguy, d'un André Masson (*Les bottes de sept lieues*, illustration pour Desnos, *Museum of Modern Art*, New-York, fig. 55) ou d'un Salvador Dali. Imaginer cette audace neuve, voire quels monstres de combinaisons ces artistes prolifèrent pour nous. Mais n'avons-nous pas nous-mêmes des cauchemars identiques, n'avons-nous pas senti l'étouffante surréalité des êtres qui se font et se défont, se combinent de manière plus extraordinaire encore peut-être que la vision intérieure que ces peintres tracent pour nous ? Je comprends le mouvement de révolte qui légitimement vous dresse à l'encontre de ces drames passionnels et funambulesques. On ne croit pas possible que l'art doive s'attarder à représenter un monde que nous avons pris, l'habitude de masquer comme l'hôte dont on a honte.

Si l'art était fait de la représentation étroite de la nature, le surréalisme serait bien loin de cette définition. Mais l'art me semble bien la révélation

¹ Louis Aragon : Révolution surréaliste, no 4, cité par M. René Huyghe.

² Sigmund Freud : *Malaise dans la civilisation*, traduit par C. Odier, éd. Denoël et Steele, Paris 1934.

de l'homme, et de l'homme total : le surréalisme commet le *péché* de vouloir extérioriser ce que nous trouvons en nous de plus abject et ce qui, tout de même, est la raison d'être de l'idée et de nos sentiments, puisque, sans le subconscient, le conscient est impossible.

M. Huyghe précise en quoi consiste l'écriture automatique, deuxième *révélateur* du subconscient : *sous un thème vague, source d'associations d'images ils* (les peintres surréalistes) *laissent flotter leur pensée et enregistrent, par le jeu spontané des lignes, ses pulsations, les ébauches ou les rappels d'objets qui y naissent ou s'y défont*¹. Selon cette définition, Marc Chagall² placera pour nous, au centre de son tableau : *Moi et le village*, *Museum of Modern Art*, New-York, (fig. 53) un bouquet, thème vague, suggestif, et autour les souvenirs évoqués par cette présence ample. Face à face, nez à nez, le fermier retrouve la vache de son troupeau, la contemple avec joie. Magnifiés selon l'importance que prend l'événement, ils sont les rôles types de la scène qui tourne autour d'eux dans le village d'autrefois. L'exhalation qui bruit en poudre colorée s'épand au loin, au-dessus des maisonnettes enfantines, en la blancheur étoffée des nuages. Le conte guide l'imagination à travers les besognes ardues et les joies de la ferme, évoquées par la vigueur que le souvenir en a gardée.

Ce souvenir n'a pas de limites prochaines. La vision du peintre travaille sur les circonstances environnantes des actes, sondes jetées dans le passé. *La Noce juive* de Chagall (*Museum of Modern Art*, New-York, fig. 52) a la fraîcheur d'un conte d'enfant écrit pour grandes personnes — d'ailleurs tous les contes d'enfants ne sont-ils pas écrits pour grandes personnes ? La charrette titubante emporte le couple enlacé tandis que le violoneux pirouette et tombe en serrant dans ses bras sa ritournelle étouffée. L'ourson de bonhomme n'en peut mais et l'on entend des rires satisfaits qui dansent sur les toits.

Quelques surréalistes se consomment dans le rendu d'une précision —

¹ René Huyghe : *Nouvelle histoire universelle de l'art*, publié sous la direction de Marcel Aubert, éd. Firmin-Didot, Paris 1932, page 273.

² En 1887, en Russie, naissait Marc Chagall. Son père était mercier. À partir de 1907 il fit de la peinture ; à Saint-Petersbourg, fut l'élève de Bakst. 1910 le trouva à Paris. Il fonda dans sa ville natale, Vitebsk, une Académie, puis revint à l'École de Paris.

j'allais dire mécanique — d'une exactitude scientifique. Des artistes, tel Salvador Dali (*La Persistance de la mémoire*, *Museum of Modern Art*, New-York, fig. 54), surprennent par ce qu'a de crédibilité les aspects inattendus de leurs toiles. Le surréalisme nous ramène au réel et clôt le cycle qui, de la vision la plus intangible, conduit l'homme à des réalités toutes voisines. Louis Aragon qui, avec André Breton, a surabondamment écrit pour la cause qu'il veut la plus noble, dit que ces surréalistes associent *ce qui est extraordinairement ordinaire*. Ces peintres groupent, de façon absurde, les objets (montres déformées en mollusques pendant dans l'aridité d'une terre ancestrale). Ils frappent par le mystère inhérent à toute confrontation, et qui, partant, révèle les relations étranges du contenu symbolique présent en toute association telle...

Où mieux situer notre peintre canadien, Paul-Émile Borduas ? Il fut fauve, il est surréaliste. En effet, l'épreuve du feu, l'autodafé purificateur préconisé par les peintres fauves a été la première rançon de sa personnalité. La liberté ne peut se trouver ailleurs qu'en le sacrifice pleinement consenti, recherché, aimé, tenacement aimé, de tout ce qui était apport extérieur, de tout ce qui était emprunté consciemment ou involontairement, de tout ce qui était imposé. Cette perversion culturelle, cette déformation quotidienne de l'enseignement reçu et non éprouvé, cette négation de la personnalité appelaient chez lui une réjuvénescence dont seul le travail ardu et solitaire a pu précipiter les phases récentes d'évolution, de conquête sur soi-même.

*Saint-Jean*¹, (fig. 67), *Portrait de Mme B.*², *Baigneuses*³, *Portrait de Mme G.*⁴, *Femme à la Mandoline*⁵, *Paysage à la voile orangé-jaune*, *Île fortifiée*, *Le Philosophe*, *Abstraction verte*, manifestent des préoccupations de peintre qui, au contact des maîtres de l'heure, surtout de Renoir, de Rouault, de Matisse, de Braque, de Picasso, se cherche pour se posséder, se retrouver soi-même, se libérer. L'artiste médiocre se garde de l'influence

¹ *Saint-Jean* : Coll. de M. Jean Bruchési, Québec.

² *Portrait de Mme B.*, coll. de l'auteur, Montréal.

³ *Baigneuses*, coll. du Dr Paul Dumas, Montréal.

⁴ *Portrait de Mme G.*, coll. de Maurice Gagnon, Montréal.

⁵ *Femme à la Mandoline*, coll. du Dr Jules Brahy, Montréal.

des grands peintres, car il y sombrerait comme il cède sous le faix de l'enseignement académique. Les autres trouvent au contact des maîtres ce qui leur est propre et ce qui permet leur épanouissement. Isoler, séquestrer des élèves en pensant les garder purs, c'est leur poser des œillères qui les conduiront tout juste à l'étroitesse réglementée et simplette des « studios » de religieuses dont les œuvres n'ont aucune valeur dans la production universelle. L'influence recherchée, au moment de la formation de l'artiste, n'est pas une limite mais une *humanisation*. Évidemment, l'œuvre des autres n'est pour lui que l'occasion de s'exprimer, comme l'est, d'ailleurs, la nature : deux moyens de conquête sur soi-même.

Ce *prestige d'être bien soi* a conduit Borduas aux risques aventuriers de réalités mystérieuses. La série étonnante des gouaches et des peintures à l'huile qu'il vient de produire révèle une terre inexplorée perçue soudainement à travers le chant vibrant de son âme, de cette harmonie intérieure dont les résonances ont la beauté abrupte, austère, magnifique, d'un mystère universel, de l'univers avant qu'il n'eût péché.

Pour cela il fallut remettre à jour l'instinct enfoui sous les couches successives et imposantes des civilisations ; il fallut lui redonner l'éclat que la « raison raisonnante » lui avait fait perdre ; il fallut, aux sources mêmes du problème plastique, déblayer cette réalité depuis si longtemps ignorée et qui, au fond, n'avait jamais cessé d'agir, sans qu'on s'en rendit trop compte, dans toutes les œuvres du passé parfaitement abouties. On créa, par une connaissance approfondie de l'homme, une *surréalité pour rendre la pensée à sa pureté originelle*, comme dit si bien André Breton. Cette poursuite de l'au-delà de la pensée claire, Borduas l'entreprit avec un goût du risque plein de brume d'illusion et de possibilités d'aurore printannière. Épuré, tel qu'il me l'avoua lui-même, au contact de la *Bible* et des *Chants de Maldoror* du Comte de Lautréamont, je le retrouve toujours magnifié par la fascination atterrante et intègre de ces grands poètes, par ces pages de chair suppliciée et de météores d'oiseaux de feu.

Tout l'inattendu poétique qui résulte du hasard, semble-t-il, et qui surgit des décombres de souvenirs d'enfance refoulés, avec les passions érotiques, dans l'instinct, base des affections sexuelles, retrouve dans les éclats de pénombre et de mirage, un lever du monde gigantesque. Le

mystère, la vérité secrète, la vie instinctive de notre être échappaient naguère à l'intelligence consciente, à la volonté qui se dresse entre l'homme et sa *dangereuse* vérité. Sous elle est la surréalité que le rêve ou l'écriture automatique atteint.

Le rêve propage les métamorphoses d'un devenir perpétuel : toutes choses se diffusent davantage qu'elles ne se déchiffrent dans ces fascinations. Domaine infiniment riche et pur, sans contraintes étrangères, qui constitue les châteaux de ténèbres fluorescents, papillotant de cris de joie, de tout vaste chant poétique.

L'écriture automatique qui tenta également notre peintre, fut plus directe à livrer son message et l'incohérence qui manifeste la spontanéité première des aveux immédiats, la qualité peinte, vibrante, témoignent chez lui d'une forte objectivation de l'amour. Le cœur retarde de quelques secondes à battre, les phantasmes tourbillent en ces évocations et entraînent, dans ses volutes de rêve, le désir qui se consume devant ces sortes d'objets comme fatalement placés dans un monde supra-terrestre, de cette fatalité, *seule trouée d'aperçus divinatoires*.

Fascination que crée la couleur aussi d'un témoignage-massu, d'une nudité implacable, d'une sonorité sourde ou claironnante, et libéralement toute la variété inattendue d'une sensibilité purement plastique dont la condition d'existence réside dans la distinction pondérée des audaces, dans la réflexion précautionneuse des aventures, dans la magie évasive et dynamique du plus étincelant des cosmos et de son architecture rebondissante. Tout dans cet art est sans condition autre que la personnalité de l'artiste ; et c'est merveille. Vision convulsive en *beauté convulsive*, les formes s'envolent arrachées du tréfonds de l'être, pour envahir un monde sans dimensions, une réalité concrète et spirituelle qui bouleverse et ravit ceux qui peuvent lui vouer leur foi.

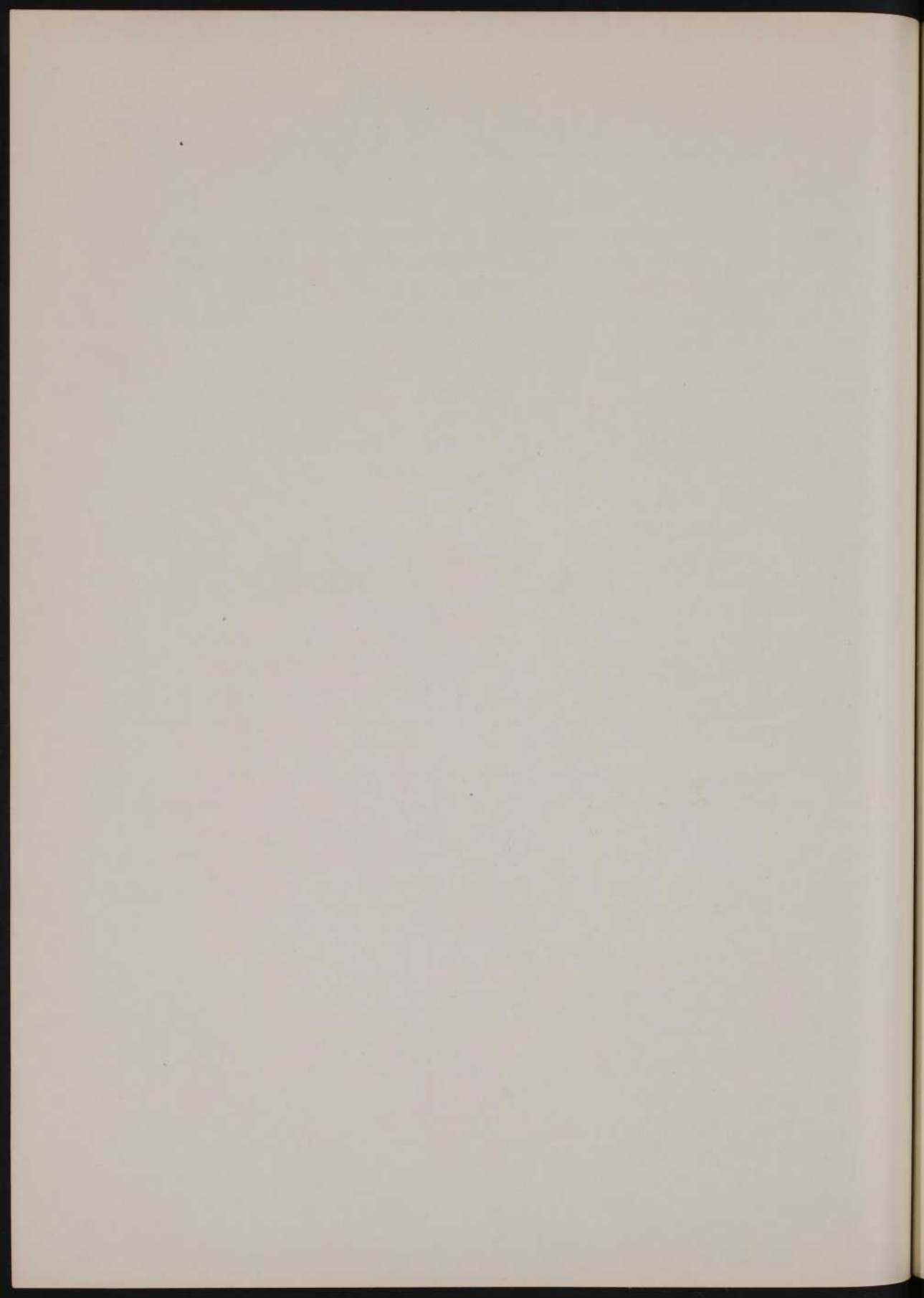
La solitude est nécessaire à l'œuvre : aucune affection, aucun soin étranger, ne peut la faire surgir. La solitude et le solitaire n'ont pas travaillé en vain. La séduction des âmes par une poétique est *d'autant plus réelle que la réalité qu'elle exprime est insaisissable et inespérée*. À l'instar de Rimbaud, Borduas, obscure puissance poétique, a *exprimé l'inexprimable*...

Et l'on affirme que nous avons perdu le sens du mystère. La continuité

que seul le rêve recèle, croit André Breton, est toute tournée vers l'intérieur. Le rêve et l'esprit engendrent chez Henry Eveleigh un composite que regénère un instinct très peintre par moments et très aventuré au pays fabuleux des formes en métamorphoses quadridimensionnelles (Odalisque, fig. 34).

Les éléments dont il jingle, éléments de quelque chaos primitif, se concrètent en météores tombés d'un ciel, non plus physique seul, mais psychique, parce que son âme s'y engage fatalement. Ses récentes expériences sur la propulsion intransigeante de la matière le conduisent au delà de la dernière réfraction des libertés cubistes et peut-être au delà ou très sûrement au sein de l'épanouissement surréaliste par une voix dont le timbre et le charme fascinent déjà, mais dont Eveleigh détient encore tous les secrets.

Le surréalisme a démontré, une fois de plus, que l'art était autre que l'imitation de la nature ; que, si l'homme est un animal intelligent, il est aussi, et parce qu'il est intelligent, animal instinctif, primitif sous la civilisation qui l'enrobe et l'oblitére à nos yeux. Pour cela il a retenu des images qu'il a eu seul la témérité, sûrement louable, de nous laisser entrevoir. Réalités, qui pour avoir été ignorées jusqu'à lui, ne sont pas moins fondamentales à la nature humaine. De pair avec la science et la philosophie, il a dressé le bilan de ce qui nous fait homme, créature complète lancée de complexités en complexités par le Metteur en œuvre suprême qui jouit des développements du mécanisme le plus savant imaginable, et dont des peintres ont su donner — don terrifiant et bouleversant — des lueurs qui pour être plus vivaces auraient requis une action autre, éminemment surréelle, surnaturelle. En cela nous n'aurions pas cependant une œuvre d'art. L'homme n'y serait pas en jeu.



PEINTURE RELIGIEUSE



Toutes choses, autour de moi, étaient simples et pures.

Eupalinos, PAUL VALÉRY.

LORSQUE j'éveille ma mémoire aux jours de mon enfance, aussi loin que je porte mes pensées, je trouve des images, des images pieuses. Elles sont les souvenirs d'une chambrette aux murs tendus de papier peint, sur lequel s'enlevait la reproduction d'une *Vierge* que j'appris depuis être de Raphaël et répondre au beau titre : *Madonna del Cardellino*. Ce qui me retint alors fut le jeu mutin des enfants échangeant des regards et caressant un chardonneret qui me ravissait d'aise. La Madone était bien une maman, mais d'une hauteur de pensée telle qu'elle ne me touchait guère. Certes, aurais-je désiré feuilleter le livre qu'elle tient à la main, en parcourir les illustrations, et peut-être même m'asseoir sur ses genoux. Là s'arrêtait son attrait. Je ne devins sensible à la royauté quiète de sa beauté que longtemps après, lorsque que je fus en contact avec l'original, à Florence. Ce fut le temps où l'on n'admire point sans jouir, où l'on n'aime pas sans saisir les motifs de son amour, et que, selon les mots de Rosemonde Gérard, lorsque l'on sait ces raisons l'on aime pour autre chose.

D'autres images marquent d'autres moments. Elles s'attachent, au cours des voyages, à concrétiser des états d'âme qu'elles ont suscités et dont la permanence est ainsi rendue, comme celle de l'amitié précieuse à Michèle

Le Normand, présente dans l'absence. Ainsi ressort, des multiples œuvres entrevues et étudiées d'un sanctuaire d'art à l'autre des villes italiennes, la pieuse naïveté d'un Angelico. Malgré les années qui séparent les œuvres aimées dans l'enfance de celles de l'âge mûr, se dessine une parité d'esprit : le cœur doit rester enfant. La pureté reposante de *l'Annonciation* d'Angelico (au Musée Saint-Marc de Florence), sa suavité heureuse toute baignée de clarté, exige la candeur et ne révèle sa poésie qu'aux âmes qui se sont allégées de tout trouble intérieur.

Je pensais, devant ces œuvres, au problème de l'art religieux moderne. Une foule de questions surgissaient en moi. Elles posaient leur énigme jusqu'à l'obsession : comment l'art peut rendre bon ? Peut-il être purificateur ? Et Guyau peut-il affirmer que *nous sommes vraiment meilleurs lorsque nous admirons ?*

J'essayais de voir clair dans cette complexité, et, retournant le problème sans cesse je ne le résolvais que pour me récuser à la vue d'un exemple nouveau qui sapait à leur base mes édifications. Il m'apparaissait que l'idéal fût de concilier la vie dévote d'un artiste avec l'œuvre qui émane de lui. Ce fut la franchise d'Angelico. C'est aussi la raison profonde qui, par le songe de bonheur qu'il transmet, émeut tant, que naît spontanément en nous le désir de s'élever au-dessus des mesquineries dont, trop souvent, nous sommes pétris.

Mais ce complexe est loin d'être constant. Comment expliquer, en effet, la noblesse pieuse de la *Madone aux Harpies* d'Andrea del Sarto, ce peintre dont la vie entière ne fut que dévergondage, iniquité, licence ? L'œuvre d'art n'est-elle pas l'expression du tempérament, de la vie intérieure, et Buffon serait-il profondément dans l'erreur en décrétant que *le style, c'est l'homme ?* Pourquoi ne pas croire en la douleur artificielle et théâtrale de la *Vierge consolatrice* d'un Bouguereau, mère pour qui la mort de son enfant ne la désole pas assez pour lui faire oublier, un seul instant, de jouer le drame de son affliction, d'étendre ses bras jolis et de joindre ses mains avec tant d'afféterie ? Est-ce bien là une œuvre religieuse ? Peut-il émouvoir cet art pauvre qui s'évade de l'art lui-même ; se peut-il que la pose et le simulacre transmettent des idées de vérité, socle même d'une religion vécue, base de l'art inspiré ?

Comment admettre encore qu'un peintre japonais, incroyant, infidèle, puisse exprimer dans la langue occidentale *l'Annonce faite à Marie* ? Foujita n'est-il pas conscient de tout ce qui le sépare de la religion dont il représente l'un des mystères ? Ne puise-t-il pas aux sources médiévales, n'emprunte-t-il pas aux Siennois le secret de leur fragile et gracieuse sinuosité ? Crée-t-il l'œuvre pieuse du peintre croyant ? Voilà des questions que nous tenterons, dans les faibles mesures de nos connaissances, d'élucider.

Disons d'abord qu'une œuvre peut être religieuse par le sujet sans l'être par le sentiment exprimé. Nombreuses sont les œuvres de la Renaissance, qui représentent des scènes de la vie religieuse, mais baignées dans un paganisme le plus vil qui soit. Les Vierges de Raphaël, à cause de leur humilité candide qui leur fait voiler leurs yeux, à cause de l'envergure de leur majestueuse attitude, resteraient peut-être encore trop mondaines si le rayonnement de cette candeur ne nous rapprochait pas du plus authentique des sentiments religieux.

Celles de Bouguereau ne réussissent point, en dépit et en raison de leur extase pâmée, à transmettre un sentiment vraisemblable. Les Vierges de Raphaël manquent de sentiment chrétien, celles de Bouguereau, de sentiments religieux et esthétique. Paul Gaultier dans son volume : *Le Sens de l'art*¹, dit avec beaucoup de justesse : *L'œuvre d'art nous émeut avant de nous édifier et ne nous édifie que parce qu'elle nous émeut*. L'art n'est donc pas, d'abord et avant tout, prédicateur : autrement, un saint artiste serait toujours excellent peintre. L'œuvre d'art religieuse doit être d'abord œuvre d'art ; les sentiments d'ordre religieux ressortissent à la perfection atteinte laissant passer dans l'œuvre des qualités d'âme supérieures, d'essence spirituelle.

Ces précisions définissent bien imparfaitement le fondement de la beauté dans l'art religieux. Il faut y ajouter le *caractère* qui frappe l'œuvre de signification, du reflet d'une personnalité bien trempée. Le caractère n'est pas forcément le vigoureux, l'énergique : il est élément de beauté. Beauté intelligente et beauté sensible. Il exige toujours une armature de vérité ; cette vérité de l'art plus vraie que la vie elle-même parce qu'elle intensifie un moment qu'elle dote de prérogatives éternelles.

¹ Paul Gaultier : *Le Sens de l'art*, Payot éd. Paris, 1925.

Essayons de retrouver, dans l'œuvre, ces dons, et pour cela analysons un groupe de crucifixions d'artistes des XIX^e et XX^e siècles, à la recherche d'une expression religieuse. Il semble que le réalisme soit toujours présent dans la représentation du Christ en croix. Toutefois la manifestation réaliste de l'art n'est, en fait, qu'une de ses multiples expressions¹. Les autres sont toujours plus libres, et partant plus élevées, dans la hiérarchie esthétique.

Ainsi chez Léon Bonnat, le réalisme poussé du *Christ en croix* (Louvre) n'est pas une assurance de sa valeur esthétique. Léon Bonnat, dont l'éducation se fit en Espagne, se fourvoya sur les traces de ses illustres maîtres. Les scènes de miracles et de martyres, qu'ils surent toujours dominer de leur forte personnalité, l'obsèdent. Ne comprenant pas la grandeur de l'âme espagnole qui se mêle toujours au réalisme qu'elle exprime, Bonnat se perd dans l'imitation, dans l'à-côté minutieux, volontaire et ardu d'une image servile de l'anatomie de ses personnages. Le *Christ* aux muscles détaillés, aux veines gonflées à fleur de peau, *pue le modèle*. Il est objectif dans le sens le plus plat du mot, photographique. Bonnat n'interprète pas la nature (ce qui est le fond de l'art) mais la rend telle quelle. L'art est, au contraire, une prise de possession de l'objet aimé, certes, mais aussi une révélation des sentiments, de la personnalité de l'artiste. C'est une confession qui fait que l'on peut dire devant les tableaux : voilà un Rembrandt, un Vélasquez, un Titien.

Est-ce que le *Christ* de Henner serait plus esthétique ? Si l'expression réaliste n'est *a priori* ni belle ni religieuse, la douceur, la joliesse, le charme voluptueux, ont-ils plus de prestige, appliqués à la figure de Dieu, pour nous émouvoir ? On ne peut que détourner les yeux de cette délicatesse artificielle et si peu attendrissante. L'œuvre manque de la majesté que l'on attend d'un tel modèle. La douce sensualité des nus féminins que Henner a souvent peinte d'une verve inspirée dans des paysages élégiaques, donne

¹ S'il en était autrement, les artistes n'auraient qu'une corde à leur arc. Variable à l'excès, l'artiste serait ligoté, mourrait dans le cercle que le réalisme lui tracerait ; il se répèterait, il répèterait la nature de même, il tomberait vite dans la manière, dans l'académisme, n'exprimant point sa personnalité, tout individuelle, mais le truc photographique pour rendre adéquatement la nature. Ce n'est pas dire qu'il n'y eut pas de grands artistes réalistes : Vélasquez, Courbet, Millet, Manet... mais leur réalisme est loin d'être littéral ; et enfin, cette expression n'est pas la seule esthétique au monde ; l'on a tort de tout juger selon cette formule.

la mesure de son talent. Mais on ne traite pas la figure du Christ comme celle d'une fille (que d'églises ont de ces monstruosité). Le bellâtre (car c'est bien un bellâtre que Henner représente, tout heureux d'exhiber ses formes au modelé caressé) tient beaucoup trop au paganisme roux des nymphes choyées par l'artiste, de leur chair lisse et pâle, de leur dilettantisme lascif. Quelle mièvrerie romanesque si près des *sucreries* de nos Sainte-Thérèse et de nos Sacré-Cœur faits en série par le pire mauvais goût au monde¹.

Les œuvres de Bonnat et de Henner ne répondent donc pas au caractère qui ferait d'elles des œuvres d'art d'expression religieuse. Combien en diffère le *Christ en Croix* (Louvre) d'El Greco. Il façonne le corps du Christ telle une cire molle qu'il manipule féroce. Par l'allongement des courbes, par l'étirement des membres, par la déformation, en un mot, il crée un art qui n'a rien de la nature exacte — il ne saurait être question de cela — mais d'autant plus beau qu'il est marqué de la sensibilité aiguë du peintre.

Le regard du Fils de Dieu s'élève jusqu'à l'extase, à cette exaltation la plus manifeste de Dieu à l'homme. Car la mystique du maître espagnol est de qualité rare. Elle dresse le Fils divin, attaché au bois de la croix, érigé sur un ciel d'éclairs zébrant l'azur sombre et mystérieux. Jésus expirant respire encore une grandeur farouche, une ample domination du monde qu'il est venu sauver. Art d'inspiré pour qui la vérité et la science anatomiques s'annihilent afin de souligner l'inquiétude d'une âme d'ascète génial, étrange, magnifique.

N'allons pas croire, toutefois, que la nouveauté d'une œuvre soit au même point que son modernisme un critère sûr de sa beauté. Jean Berque, dans un *chemin de la croix*, manifeste une originalité pour l'originalité et bien peu religieuse. Combien d'artistes modernes sont dans ce cas : le Christ est pour eux un beau danseur, à la figure léchée et inexpressive. Leur modernisme demeure médiocre parce que leur foi est d'une pauvreté extrême et leur art de même.

¹ Il n'est pas nécessaire de mettre en vedette les noms de ceux qui manufacturent ces atrocités ; ils ne sont que trop connus et je me garderai bien de leur faire de la publicité. C'est au pilori qu'ils devraient être conduits. M. Gauvreau disait, dans une conférence, que si Paris avait sa place et son art Saint-Sulpice, nous, nous avions notre rue Notre-Dame...

Et maintenant, si je présente le *Christ mort* de Lambert-Rucki (fig. 62) on s'écriera qu'il n'est pas possible d'admettre dans nos églises des œuvres à ce point stigmatisées ; stigmates de poésie, admirables !

Ce Christ décore le mur de son effroyable vérité. Archaïque, d'inspiration de la sculpture nègre, d'inspiration syrienne, il n'est pas moins original et sincèrement vivant. Le corps couvert d'un vêtement aux plans nets, striés au thorax de lignes parallèles rappelant les blessures cicatrisées dont les barbares d'Afrique se parent la poitrine, les mains et les pieds gonflés de traits concentriques, les jambes formées d'un étique tibia, cet être de douleur respire une simplicité grandiose, profondément humaine. Où trouver une réduction plus complète de moyens pour arriver à une plus haute suggestion ? Si nous consentons à examiner la tête, remarquons combien la crispation farouche de l'Homme-Dieu (qui meurt en un râle lent après avoir tout donné), doit aux quelques lignes qui mordent, avec une si grande justesse, les joues, les paupières, la bouche pâmée. Enfin, combien est persuasive la pensée qui supprime la croix parce que, comme l'a noté M. Henri Héraut, ce qui importe le plus et ce que l'artiste veut dire avant tout, ce n'est pas l'instrument du supplice mais le justicier lui-même.

Comme je partage, Lambert-Rucki, écrit l'architecte G.-H. Pingusson, votre vision si émouvante de la vie du Christ, comme j'aime la façon dont vous la rendez contemporaine et réagissez contre la convention régnante. À force d'adoucir les angles, de polir pour les rendre plus convenables les effigies et les sentiments, on est arrivé à en abolir la force expressive jusqu'à entraîner l'indifférence. Il s'agit pourtant du plus grand drame que l'humanité ait enregistré et la violence, le tragique des événements encore si près de nous ne doivent pas être perdus. Que les gémissements du Sauveur puissent troubler certains besoins de confort est une évidence. Mais rendons justice à Lambert-Rucki que le réalisme mystique de ses œuvres redonne à notre religion sa vigueur, son relief et son risque. Il n'est certes ni inoffensif ni confortable de vivre avec la loi du Christ. De cela il nous rend conscients, on sent que si Lambert-Rucki prie c'est debout, en soldat, ou agenouillé sur la dalle dure. On est heureux de la netteté qu'il met à affirmer sa foi, à s'engager, à se compromettre. Mais que ce caractère si nettement dessiné,

*cette verdure, cette simplicité ne soient pas reprochés à l'artiste, c'est ainsi qu'il est et c'est en entier qu'il faut l'accepter et l'admirer*¹.

Cependant, les manifestations originales de l'art religieux demeuraient sporadiques, d'effort peu soutenu. Cet art était stagnant dans l'évolution de la peinture moderne. L'Église, de par le caractère d'immutabilité de sa doctrine, devait rester fidèle aux traditions, s'en éloigner bien peu, et rejeter toute expression contemporaine qui aurait pu n'avoir que la vogue d'une mode. S'il est un lieu qui doit être tout entier dans la vérité, c'est bien l'église. Et il ne faut pas oublier que la modernité de l'Évangile a sans cesse fourni des modèles aux contemporains depuis le christianisme des catacombes jusqu'à ces récentes années. Y a-t-il quelque raison pour qu'il en fût autrement au *xxe* siècle ? Toutefois, le prestige de certaines communautés et l'incompréhension du clergé et des fidèles qui virent d'un mauvais œil l'introduction dans l'église de la peinture qu'ils croient profane parce que nouvelle, retardèrent l'avènement de la peinture religieuse moderne.

Il fallut des artistes d'une grande énergie pour jeter bas ces préjugés. Deux noms dominant en France cette période héroïque : George Desvallières et Maurice Denis. Ces peintres, mus par le même désir, se lient pour fonder *Les Ateliers d'art sacré* de Paris. Ces ateliers fonctionnent sur le plan des corporations médiévales ; ils s'inspirent de la spontanéité des maîtres du Moyen Âge. Précédant *Les Ateliers d'art sacré*, existait *La Société de Saint-Jean*, puis vinrent *L'Arche*, *Maredsous*, *Les Catholiques des Beaux-Arts*...

George Desvallières, Maurice Denis, antithèse vivante. Pour quelle autre raison s'unir ? La bonhomie, l'amabilité et l'accueillante simplicité de Desvallières s'extériorisent en des tableaux tout en brutalité, en misère de la forme qui cache une sûreté maîtresse de tous ses moyens. L'expression de la douleur atteint chez lui au paroxysme. Denis, au contraire, sait être dans la vie emporté et réfractaire, inquiet et tourmenté par moments, mais quand il peint, il est d'une sérénité qui ne se dément jamais. De cette union put

¹ L'Art Sacré : octobre 1935 ; L'œuvre religieuse de Lambert-Rucki : sa valeur d'art par G.-H. Pingusson, architecte, pages 22 et 23.

sortir la gamme des sentiments surnaturels chez ces deux maîtres éminemment croyants.

Pour l'un et l'autre, la peinture restera, indépendamment de ce qu'elle illustre, une œuvre de peinture, j'entends de coloriste. Là encore ils seront opposés. Desvallières étale une matière fastueuse en sa pauvreté, toute de délicatesse, fine de gris et de bruns ; Denis, une lumière étincelante et une fraîcheur sorties de la fantasmagorie des impressionnistes et des audaces du grand maître symboliste et synthétiste que fut Paul Gauguin.

DESVALLIÈRES

George Desvallières s'est formé dans l'atelier de Gustave Moreau, le libéral et compréhensif Moreau. C'est à ce manieur de somptuosités éclatantes comme des pierreries, à cet émailleur de la peinture coulant une matière précieuse de ton, efflorescente, que Desvallières doit son goût de la matière peinte et les subtilités de sa gamme. Le symbolisme mystique de Moreau n'a pas été étranger aux conceptions du jeune peintre, tout comme les recherches passionnées de l'auteur d'*Eurydice* sur la couleur n'ont pas été nulles dans la formation du condisciple de Desvallières, Georges Rouault — seul indépendant qui fasse actuellement de la peinture religieuse de valeur reconnue dans le monde entier.

Les débuts de Desvallières sont marqués par la grande générosité d'une âme d'apôtre, par une peinture plus prédatrice, littéraire¹, qu'esthétique. Voyez son tableau intitulé : *L'Attente*. *L'Attente* (fig. 59) montre des filles parées de leur atours en prévision de l'amoureux d'occasion. La tenancière suppose déjà le gain qu'elles en tireront. Imposer une moralité par la vue choquante du vice, tel fut le désir du peintre dans cette œuvre, désir de prédication par l'exemple contraire. Le résultat fut souvent à l'opposé de ses espoirs. Ce ne fut pas moins une forme première du sentiment évangélique

¹ La peinture littéraire est celle qui davantage intéresse par la charade ; il faut y découvrir les « petites idées » que le peintre y a placées. La peinture authentique, au contraire, s'en inquiète peu et veut être d'abord et avant tout une œuvre *bien peinte*, intelligente et émue, une œuvre adéquate à une personnalité forte.

qui l'animait, expression populaire dans le milieu anglais et dans les peintures londoniennes de Desvallières, milieu tout trouvé pour de l'art littéraire.

La dernière guerre fut la cause de la transformation réelle de la vision de l'artiste. Il y perdit un fils, toutes ses espérances, toute sa joie présente. Cette épreuve le rendit plus chrétien encore. *Il trouva*, écrit le chanoine d'Agnel, *dans le mystère de Jésus crucifié l'apaisement de son être meurtri*¹. Ses œuvres gardent toujours les souvenirs de ce malheur, de l'épouvante que lui fit éprouver la guerre.

Mais cette expression de la douleur était manifeste bien avant ces événements, dans le *Saint-Sébastien*. Desvallières dresse sur un ciel triste, identifie au tronc qui le retient le jeune homme poursuivi par la haine romaine. Sa mort est semblable à la misère de l'arbre sans sève, déchiqueté en tous ses membres. Le corbeau déjà se pose sur sa chair flétrie et son âme habite plus au ciel que sur terre.

La résignation n'est jamais absente de la foi de ce grand artiste. Par elle, la noblesse est fonction d'un réalisme poignant. Le *Christ à la colonne* de la collection Maurice Denis (fig. 61) parle l'idiome sanguinolent de la fin du Moyen Âge. Le Christ agenouillé au pied de la colonne du sacrifice a tout essuyé ce que l'impie pouvait inventer de plus ignoble. La haine s'est vengée de Lui. Comme au jardin des oliviers, Il consent à la mort de la croix. Ce langage qui balafre la forme d'une *broussaille de traits*, écrit des littoraux comme le font les sertissures de plomb des vitraux. Desvallières en jongle avec une naïveté considérable qui n'a rien de mesquin dans le faire.

Mais le Christ n'est pas assez atroce à voir encore. L'envie humaine veut sa destruction totale. Desvallières nous la présente. *Le Sacré-Cœur* (fig. 66) hérissé en une audacieuse effigie, se déchire la poitrine pour offrir au monde son amour. Cette page inoubliable, cette majesté déchue jusqu'à épouser les plus vils de nos actes pour les purifier, cette pauvreté brutalisée, a tout donné ce qui était de l'homme et de Dieu. Quoi refuser à cette abnégation ? Peut-on être indifférent à une réalité qui nous tenaille et qui ne quitte plus notre mémoire ? Combien cette grande œuvre d'art, par la

¹ Chanoine G. Arnaud d'Agnel : *L'art religieux moderne*, B. Arthaud, éd. 2 vol. Grenoble 1936.

sincérité de son émotion, par son réalisme poétisé, ne nous éloigne-t-elle pas des Christ de nos églises, si fades et laids dans leur joliesse rosée et si propres dans leur modelé doucereux... et répugnant. Le R. P. Couturier disait dans une conférence à l'Université de Montréal, que si l'on voyait sur la rue ces Christ ou ces Sainte-Thérèse ainsi maquillés, tout le monde leur rirait au nez. Pourquoi supportons-nous pareille ignominie à l'église ? La foi véritable ne peut pas s'en accommoder...

Desvallières est un beau dessinateur et un magnifique artisan de la couleur. Il dit son inquiétude intérieure, le trouble de son âme hantée de divinité et de vie future. Sa foi tempère ses dons, elle le surélève au-dessus du désespoir vulgaire des misérables pour qui la rédemption ne compte pas.

Mais il est d'autre façon d'être l' élu de Dieu, celle faite d'assurance et de sérénité, celle des âmes maîtresses d'elles-mêmes. Et nous avons Maurice Denis.

DENIS

Maurice Denis peint la joie, la joie partout. Une kyrielle d'allégresse chante à travers son œuvre. Son âme n'a rien d'outré, elle s'exprime avec la simplicité ravie de l'adolescence. De la lumière, de la lumière abondante, généreuse, de la couleur haute de ton, étrangère aux harmonies sombres, sont le *substratum* de cette joie qui est tout émerveillement.

Denis ne cherche pas à reconstituer le milieu archéologique où vécut la Vierge. Il n'ignore pas que l'histoire sainte est universelle et qu'elle ne saurait être de tel terroir. *Marie reçoit la visite de l'ange* (fig. 63) au sein de la lumière ardente du Midi français, ce paradis terrestre virgilien. L'indicible joie du messager le porte jusqu'à Marie, il ne peut retenir l'élan amoureux de sa mission : elle éclate sur ses lèvres. La Vierge presse son bras sur son cœur. Elle comprend et accepte parce que l'Esprit la soutient. Il plane sur la campagne verdoyante qui exhorte un hymne d'attendrissement et de reconnaissance. Tout est simple, tout est dénué de vanité, tout se réalise selon la prophétie divine.

Une autre *Annonciation* (fig. 57) de Maurice Denis, qui en compte de fort aimables, pare le Luxembourg. La Vierge quelque peu hiératique,

debout, manifeste son transport en un magnificat sublime. Grandie par la nouvelle auguste, elle s'élève du carreau de lumière que sa fenêtre laisse tomber sur le sol. Le printemps fleurit le jardin qui s'ouvre sur cette chambre. L'ange se pose comme l'oiseau, tout imprégné de la majesté de son rôle ; il incline la tête, fléchit le genoux devant la blancheur rayonnante de l'Immaculée.

Dans la *Madone au jardin fleuri* (fig. 58) la Vierge promène sa tendresse que des enfants, des anges par leur pureté, accompagnent. La maternité s'épanouit : elle comble l'âme. Le chant grêle des voix enfantines suit cette paix et résonne en litanies douces. Maurice Denis ne cherche pas les complications des toiles orientalisantes. Il trouve dans son bonheur familial, à ses côtés, des poèmes de vertu qu'il transpose en vénusté, en hymne religieux.

Jésus visite ses amis, et Maurice Denis nous donne : *La meilleure part*. Ce tableau émeut par le charme sans apprêt de la vie familiale teintée d'une saveur tout archaïque. Le sujet de cette scène est connu et populaire. Marthe s'approchant du couple en communion d'idéal comprend que Marie a choisi la meilleure part. Avidé de la parole du Maître, on dirait que c'est pour elle que Claudel a pensé : *Je savais déjà au fond de mon cœur que la grande joie divine est la seule réalité*.

Les poses de ces personnages, la contrainte des gestes de Marthe, l'affaissement heureux de Marie anéantie dans l'azur de ses voiles, l'attitude du Christ fortement courbaturé, exagéré de proportions courtes, se dénombrent en figures que régent la candeur d'un primitif. Le tourment de la forme acquiert en grandeur ce qu'il perd en facilité ; il concrétise une mystique vécue, si profondément humaine. Cette poétique est dressée à l'encontre des arts de tout repos. Par elle l'artiste multiplie son rêve intérieur qu'il voit, émerveillé, surgir du pinceau dont il est le manieur enchanté et enchanteur.

George Desvallières et Maurice Denis ont su vivifier l'art religieux en lui insufflant la vie spirituelle et plastique qui les habitait. Ils ont redonné à l'œuvre d'expression religieuse sa valeur d'art pétrie par leur individualité d'artiste. Leurs œuvres ont appris que les bondieuseries à la Saint-Sulpice n'étaient ni esthétiques ni religieuses ; elles ont enseigné que la peinture doit

être avant tout une œuvre d'harmonie colorée dans laquelle passe le meilleur de l'homme, ce que son âme de chrétien garde de sublimement grand. Ainsi le problème de l'art religieux se complique d'un mystère de plus... et d'un attrait augmenté.

ROUAULT

Je cite Mme Raïssa Maritain^{1 2} :

Nous avons eu le bonheur de bien connaître Rouault, et de le voir très souvent pendant les années où lui et nous avons habité Versailles. Il était alors tout à fait semblable à certains de ses « pierrots » ou de ses clowns : le visage allongé, d'une pâleur d'ivoire, d'une grâce bretonne et parisienne à la fois — son père était breton et sa mère parisienne — deux fois sensible par conséquent, un peu mélancolique ; les lèvres minces, les yeux bleus, clairs, limpides, mais le regard en dedans, et qui ne se livre pas. C'est en lui que nous avons appris à connaître ce que peut être la sensibilité, la loyauté à l'égard de son art, l'héroïsme d'un grand artiste. Nous l'avons connu en ces années difficiles où presque tous ses amis hochaient la tête en parlant de lui et le blâmaient ; où il a poursuivi obstinément son travail au milieu des obstacles sans nombre que suscite la pauvreté, une pauvreté qui dura de longues années... C'est en pensant à lui surtout que Jacques a écrit Art et Scolastique. Comme nous n'étions ni des critiques d'art ni d'anciens camarades, Rouault nous montrait volontiers ce qu'il faisait. Nous ne pouvions suivre sans émotion les progrès de son patient labeur dans une pureté d'intention artistique extrêmement rare même chez les plus grands. Nous l'avons vu passer ainsi d'une époque sombre à une époque lumineuse, dans un progrès constant vers la sérénité, vers la pleine maîtrise de sa matière picturale comme vers la parfaite aisance et la puissance synthétique de ses grands dessins...

Rouault commençait donc à libérer son génie propre, et à donner forme à l'indignation, vengeresse de toutes les médiocrités, qui brûlait dans son

¹ Raïssa Maritain : Les grandes amitiés, souvenirs, 1941, éd. de la Maison française, New-York, pp. 220-8.

² Cf. M.-A. Couturier, o.p. « Rouault et le public catholique » *Art sacré*, sept. 1938.

cœur. En cela il ressemble étrangement à Léon Bloy lui-même. Mais Bloy était inconscient de cette ressemblance...

Cette question de la beauté des formes, outre qu'il n'existe pas de canons immuables pour les formes belles, s'est posée à Rouault comme sans doute à tous les grands artistes de notre temps. Et Rouault ne niait pas qu'on ait dû sacrifier la recherche de la beauté à celle de la « rareté » de la matière picturale, comme au besoin d'affranchir la peinture des formes imposées par la nature. Ainsi un Cézanne, un Rousseau, un Rouault étaient arrivés à faire de la beauté avec des déformations, avec de la « laideur, » grâce à la sensibilité extrême d'un art parvenu au faite de la conscience de soi-même, grâce à la souveraine présence de la poésie, — cette vivificatrice ayant à peu près complètement abandonné les formes régulières de tous les académismes.

Au point où l'art des peintres était parvenu, avec le classicisme d'Ingres, et le romantisme de Delacroix, un renouvellement total devait se produire ; et n'était-ce pas l'avis de Rouault ? — il faut croire qu'il n'a pas été possible de sauvegarder à la fois la beauté des formes et la poésie et le renouvellement. N'est-ce pas là où l'académisme avait le plus insisté que l'abandon a dû se produire ? La déformation a atteint surtout les traits humains du corps et du visage. Le paysage n'ayant pas été soumis à des canons si stricts a échappé à cette nécessité sans doute temporaire et qui marquera une époque. En tout cas il n'y a pas aujourd'hui de plus beaux paysages que ceux de Rouault. L'évolution d'un Picasso me semble ici fort instructive ; il est parti des formes très pures, et il est allé vers une déformation de plus en plus accentuée, et vers un maximum de rupture avec les données de la nature. Il me semble que l'évolution de Rouault est allée dans le sens contraire. On peut concéder à Léon Bloy, que, non pas seulement Rouault mais tous les artistes : peintres, sculpteurs, musiciens, poètes, subissent depuis longtemps déjà, l'attrait de la déformation et, en ce sens, — de la laideur. Mais la raison essentielle d'un tel attrait qui pourra nous la révéler ? Léon Bloy la désigne-t-il, lorsque, dans la même lettre à Rouault, il lui dit : « Si vous étiez un homme de prière... » Mais les artistes de la Renaissance n'étaient pas en général des hommes de prières, et Rouault est un chrétien profondément croyant. Il ne suffit pas que quelques-uns soient des hommes de prières pour que de nouveau l'art réconcilie la liberté avec la beauté des formes ; il y faut

sans doute l'épaisseur d'une époque toute entière, un moyen âge tout inspiré par la foi, ou une Renaissance où la foi donne sa fleur dernière, et peut-être la plus belle, comme en Rembrandt, ou en Zurbaran...

Qu'est-ce qui a donné à Léon Bloy l'amitié et l'admiration de Rouault ? N'est-ce pas justement la vive foi de l'un et de l'autre, comme l'élévation et la rigueur de leur conscience d'artistes ? Très jeune encore Rouault avait subi l'influence de Huysmans pour venir à Bloy.

L'inspiration religieuse est constante dans son œuvre, il en a parfaitement conscience, et je l'ai souvent entendu se plaindre de certains qui ne voulaient pas le reconnaître. Ce n'est pas seulement par les sujets traités, c'est parce que, quoi qu'il fasse on le sent en perpétuel éveil à l'égard des valeurs évangéliques de la vie humaine. On a dit que Rouault est le peintre du péché originel. Cela est vrai de l'époque sombre des juges, des filles, des pîtres, et cela éclate en ses Christs magnifiques et terribles qui rappellent avec une force à peine soutenable que Dieu s'est chargé de toutes nos iniquités, et que nous lui avons donné en échange de cette face défigurée de larmes et de sang. Mais je ne crois pas que cela soit vrai de toute l'œuvre de Rouault.

Lorsque nous le vîmes pour la première fois chez Léon Bloy, ce qui inspirait l'œuvre et la vie de celui qui devait devenir un des plus grands peintres de tous les temps, n'était encore pour nous qu'une promesse très-étrange et très-attirante, une sorte de cité féerique à peine dessinée à l'horizon.

LEDUC¹

Pour l'homme qui pense, la pensée est un perpétuel combat : chevauchées d'ombres intenses, éclats de clair et d'obscur, qui l'élèvent au sublime ou le troublent effroyablement. Combien, craignant les hauteurs ou les affaisse-

¹ Ozias Leduc est né à Saint-Hilaire en 1864. Il abrite encore, sur le flanc de la montagne, sa vieillesse de philosophe et de chrétien. Là, dans une petite maison de bois, vous le trouverez toujours accueillant et pondéré. Leduc a travaillé abondamment : il a peint, il a écrit. Il s'est formé lui-même. Pour s'exprimer, Leduc n'a rien du virtuose : il peine ardemment sur chacun de ses tableaux, il est lent, très lent au travail. Leduc avait tout en lui pour ériger des monuments de qualité supérieure : une technique sûre de ses moyens, une volonté tenace

ments ultimes, se gardent de méditer, de se mettre en face d'eux-mêmes pour se définir, se perpétuer, pour capter les passages funambulesques de leur être intime, les clarifier en imposant la vie, l'ordre, la sécurité à ce qui n'était qu'ébauche. On ignore les exigences de la raison féconde, on la refoule et la nie.

La réflexion n'est pas étrangère à l'œuvre d'art, si toutefois elle en est souvent absente. L'œuvre d'Ozias Leduc² impose incessamment devant nous la *lutte avec l'ange*, le combat de la matière et de l'intelligence.

La matière et l'intelligence peuvent dominer l'une ou l'autre, être d'un étonnant équilibre, comme elles peuvent se détruire. Quel complexe d'évolution que celui d'une vie de peintre-philosophe et de philosophe-peintre mettant aux prises l'homme et l'artiste. En cette unité qu'est notre nature, pouvons-nous disséquer ce par quoi une personnalité existe ? Pourquoi faudrait-il que les sommités de l'individu se tournassent le dos ? Pourquoi faudrait-il qu'un grand penseur dût se désintéresser de l'instinct qui crée le peintre et qu'il exigeât lui-même l'aliénation, le sacrifice de l'idole supérieure qui est en lui ?

Leduc, peintre, est trop grand pour n'avoir été qu'un philosophe. Les œuvres les plus extraordinaires de sa carrière — *Neige dorée* (fig. 65), *Pommes vertes* (fig. 64), *Le Pont de béton*, *L'Heure mauve*, le *Portrait de Mme Lebrun* (fig. 60), *Sainte-Jeanne-d'Arc*, *Saint-Barnabé*³, témoignent de l'équilibre de l'intelligence et de la plastique poussé à une parfaite entente du goût.

qui le soutient encore à ses quatre-vingts ans près, et une inspiration, un don magnifique étayé sur la connaissance et sur une foi belle de grandeur d'âme et de candeur. Beaucoup de ses œuvres sont excellentes. Son expérience aura été unique au Canada, avec une telle envergure. Cf. Jean Chauvin, op. cit., pages 118 à 126.

² Mgr Maurault — ce fin lettré et ce critique d'art d'un goût aussi certain qu'exceptionnel — a écrit, souvent et fort intelligemment, de Leduc qu'il aime et qu'il protège. L'Université de Montréal conféra au peintre, en 1938, par les mains de son Recteur, un doctorat *Honoris Causa*.

³ On trouvera ces œuvres : *Neige dorée* et *Pommes vertes* à la *National Gallery of Canada* ; *Le Pont de béton* chez M. E. Barcelo à Saint-Hilaire, *L'Heure mauve*, en la possession de M. Joseph Barcelo à Montréal. Le *Portrait de Mme Lebrun* est dans la collection Paul Gouin, Montréal. La *Sainte-Jeanne-d'Arc* fait pendant à une œuvre de Suzor-Côté dans l'église Saint-Raphaël de l'Île Bizard. Enfin le *Saint-Barnabé* est un dessin immense de l'église du même nom, dans le comté de Saint-Hyacinthe.

Parfois, l'équilibre est rompu : la raison agissante immole la plastique à ses fins. Le symbolisme fouillé des œuvres de l'archevêché de Sherbrooke en fait un code, riche de pensée, fort évocateur, mais dont la science, que déploie le chrétien, rejette au second plan le peintre. La peinture n'est pas volontiers prête à ce sacrifice : elle se venge de qui veut lui en imposer. Par une sorte d'anémie de teneur spéciale — et curieusement telle — la peinture agonise de trop de réflexion. Ce n'est pas dire que, dans l'évolution normale de la personnalité du maître de Saint-Hilaire, il n'y ait place pour des retours et même une certaine permanence de ce qui a fait la splendeur de ses grandes œuvres.

Est-ce faiblesse de n'avoir su hausser la méticulosité du métier — qui demeure quand même étonnamment large — à celle de la pensée ? Est-il possible que l'homme se développât au même point que l'artiste et que la scission que nous imposons dans l'œuvre de Leduc soit tout arbitraire ? Là où Leduc, philosophe, pourrait trouver la consécration de la vie d'homme, on devrait l'abandonner à ce qui le fait un homme pensant et regretter le peintre, s'il ne le redevenait en ces récentes années. Car Leduc vieillissant n'entreprend plus de vastes décorations d'églises¹, revient aux amours de sa jeunesse, aux natures mortes de ses origines, aux portraits.

Cette noble figure de notre art est remarquable et fort exceptionnelle d'élévation. Je ne connais pas d'autre peintre de chez nous qui ait sa conscience, sa sérénité d'âme, la qualité de sa pensée, et le commerce plus rassérénant. La pénétration constante de soi-même, la réflexion passionnée d'un philosophe étranger au sein du monde, ayant son petit univers à lui, sa montagne, ses vergers, son ciel immense tout d'horizon, est une chose rare en notre siècle fait de banalités. Combien viennent près de lui retrouver la paix, la joie, le repos...

Cette homogénéité de la recherche, en Europe déjà, est le fruit que portèrent les paroles de Pie X — alors Patriarche de Venise — dans une conversation demeurée célèbre dont je retiens cette phrase : *Je veux que mon peuple prie sur de la beauté.*

¹ Pour gentiment me faire mentir, il décore au moment de la seconde édition de ce volume, une église à Alnaville-en-Bas — décoration qui prouve qu'il sera toujours jeune.

Prier sur de la beauté : arriver à la foi par l'art, quelle pensée féconde ! Quelle répercussion ne trouve-t-elle pas dans les œuvres d'art sacré modernes. La foi au cœur de l'âge nouveau matérialiste, tout préoccupé de soi-même, de son confort, de ses plaisirs et de l'oubli de Dieu, la foi, elle est inscrite dans l'œuvre du peintre et du sculpteur chrétiens. Elle est là prête à parler, prête à continuer par des illustrations tangibles la voix du prêtre ; elle décore les murs qui appellent la contemplation, l'échange de pensées et de sentiments, l'équilibre entre la possession de la vérité et l'inquiétude de celui qui cherche.

Je veux que mon peuple prie sur de la beauté et par là qu'il arrive à la foi ; qu'il ait un désir vif de vérité, de vérité puisée dans la franchise de la civilisation contemporaine ; qu'il admette l'expression de ce que nous sommes de préférence au sentiment romantique plagié sur des formes toutes faites, usées et vides. La vérité par les métiers francs, par les matériaux et des techniques honnêtes, par la conscience orgueilleuse d'être sincère, de l'être totalement ! La vérité prêchée par l'Église s'érige sur la clarté, celle des temples modernes ; elle veut la beauté de son décor peint et sculpté où se concilie la liturgie. Vérité, beauté, liturgie, socles de l'œuvre contemporaine.

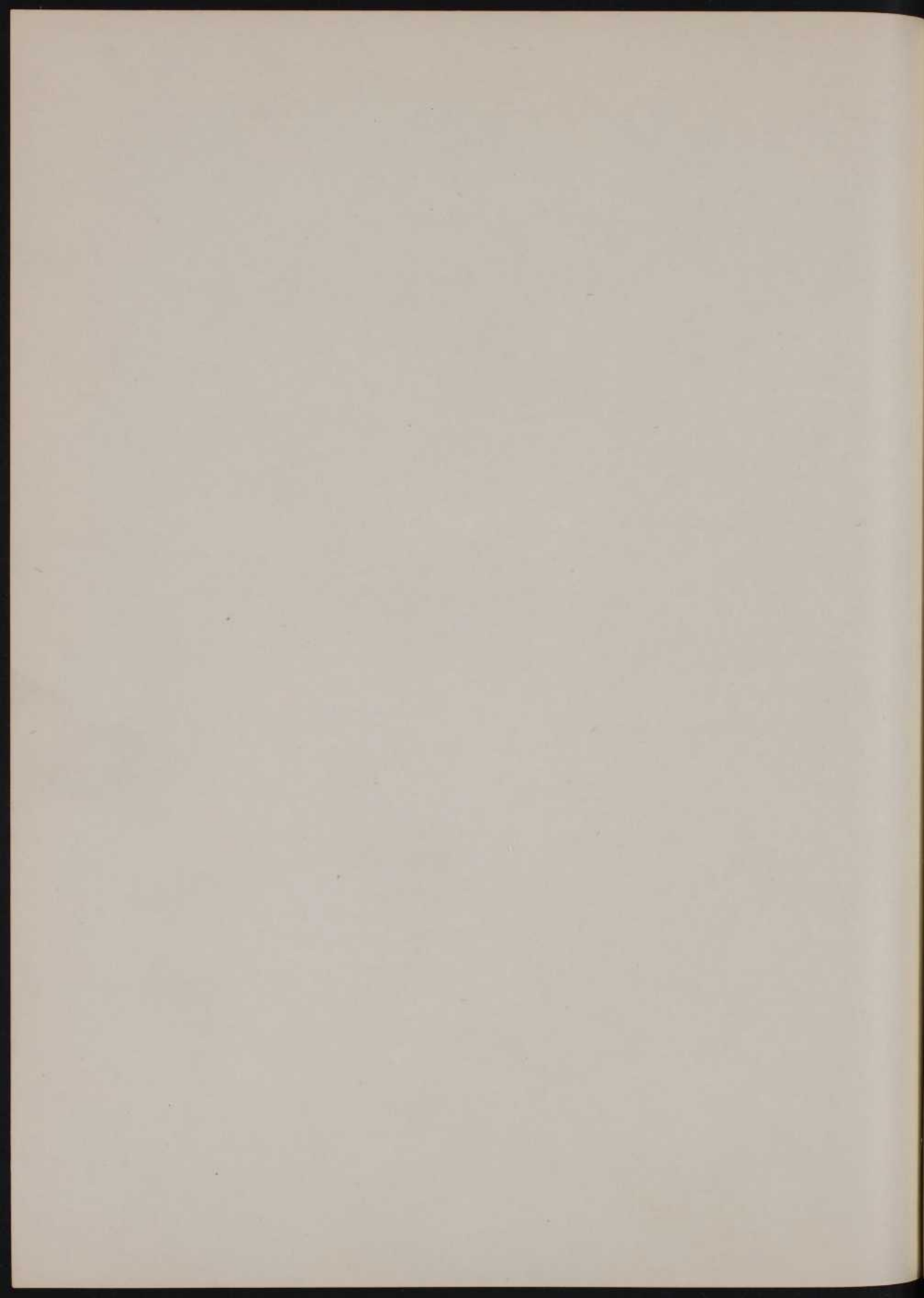
Je veux que mon peuple prie sur de la beauté et que par là il arrive à la foi. L'Église reprendra ainsi dans l'art la place prépondérante qu'elle a tenue dans le passé. L'exemple convaincant que son Éminence le cardinal Verdier donna au monde catholique, l'attitude des papes à l'égard de l'art moderne, attitude intelligente et progressive, feront de l'Église le centre d'où irradiera une action productrice de beauté. En mêlant la vie du Christ à la nôtre, en Le priant de circuler parmi nous tel que le montrent les sculptures et les tableaux nouveaux, en Le faisant le contemporain de nous-mêmes, l'Homme du jour, il apparaîtra moins difficile de s'approcher de Lui à notre tour, de comprendre la beauté de sa doctrine et d'aimer la magnanimité de son évangélisation ¹.

¹ Elle s'établira, cette vérité, par l'étude de l'histoire de l'art dans nos collèges, dans nos séminaires, dans nos scolasticats. M. Louis Gillet, dans un compte rendu du premier Congrès international de l'Enseignement secondaire libre, l'affirmait : « Un endroit où je voudrais voir s'instituer une culture artistique sérieuse, ce sont les séminaires. L'Église est aujourd'hui comme autrefois la grande cliente de l'art : elle seule a des trésors qu'elle garde ; elle seule continue à faire des commandes. La clientèle privée et celle même de l'État sont insignifiantes au regard

Voudrions-nous Lui refuser nos vies, Lui dire que nous l'aimions mieux lorsqu'il était peint et sculpté frangé d'or et vêtu d'azur ? Lui dirions-nous que la copie fixée sur le hiératisme des images anciennes traduise mieux l'idée que nous nous faisons de Lui, et pourrait-Il être satisfait de cette mort incessante qui Le relègue dans le passé à jamais ? Aux chrétiens de répondre.

de celle de l'Église. Il importe donc que l'Église ait bon goût et surtout qu'elle l'ait cultivé, éclairé. » Et M. Gillet continue encore : « Il faut que le clergé consente à l'art moderne et lui ouvre ses portes, au lieu de favoriser de méchantes copies de primitifs. La grande raison que j'y vois, c'est qu'au fond le clergé dispose à peu près seul de l'enseignement des beaux-arts. Une poignée de curieux fréquentent les musées, mais tout le monde va à l'église. Riches et pauvres, tout le monde s'approche des mêmes sacrements, reçoit le même baptême, fait la même première communion ; les impressions d'enfance qu'on a reçues dans sa paroisse, le sourire inexplicable d'une Madone, une sainte extase sur un autel, une statue, une figure, un tombeau, sont des images qui se mêlent au plus profond de nos souvenirs : ce sont des images données qui font partie de notre vie, qui s'incorporent au plus profond de notre conscience, avec le caractère de la nécessité, comme les visages de nos parents ou le profil de la maison natale... »

CONCLUSION



J'EMPRUNTE à M. René Huyghe, de son vaste ouvrage, *Les Contemporains*¹, paru il y a quelques années, une conclusion d'une lucidité, d'une compréhension et d'un style, qui jettera sa splendeur sur l'ébauche que j'ai tracée :

Et maintenant, distinguons-nous ce qu'aura été cette étrange époque ? Dans le curieux souvenir que nous laisserons d'un fébrile bouillonnement d'ardeurs et d'illusions, il est inévitable que se détache notre volonté d'évasion forcée. Évasion de la tradition (?)², évasion des règles, évasion même de la condition humaine et de ses limites. Le XXe siècle a réagi contre le resserrement progressif et étouffant autour de lui de cette société à la fois bourgeoise et scientifique, qui, privée de foi, mais écrasée de certitudes, établissait la règle en tout, mesquinement, étroitement, aussi bien dans le domaine de la pensée ou de l'art que dans celui des « convenances » ...

Évasion, c'est-à-dire rupture : avec les usages, avec les traditions les plus consacrées (?), rupture même, et peut-être est-ce son audace neuve, avec le normal. Le prestige de la règle, de la vérité acquise, si puissant au XIXe

¹ René Huyghe : *Les Contemporains*, éd. Pierre Tisné, Paris 1939, pages 60, 61 et 62.

² Les deux points d'interrogation dans cette page sont de nous.

siècle, est anéanti. On veut s'échapper de toutes ces prisons si patiemment construites de nos mains.

Et pour cela, on aura recours à cet éternel antidote de l'universel et de l'uniforme : l'individualisme, le culte de la personnalité confondue souvent avec l'originalité ou le simple « tempérament » physique, le culte de ce qui en nous lutte contre toute commune mesure. Ce fut surtout l'apport du fauvisme.

Mais cette évasion, on l'a pratiquée systématiquement par tous les moyens mentaux : par l'intelligence logicienne, sa faculté illimitée et implacable de construire, qui, comme un maniaque sans répit, peut mener hors du connu, comme hors du réel ; et ce fut le cubisme ; et aussi par le rêve, par l'instinct rejoignant la vie intérieure en son brasier central, siège de l'incompréhensible et de l'absurde, hors de la prise de la raison comme de celle de la réalité ; et ce fut le surréalisme.

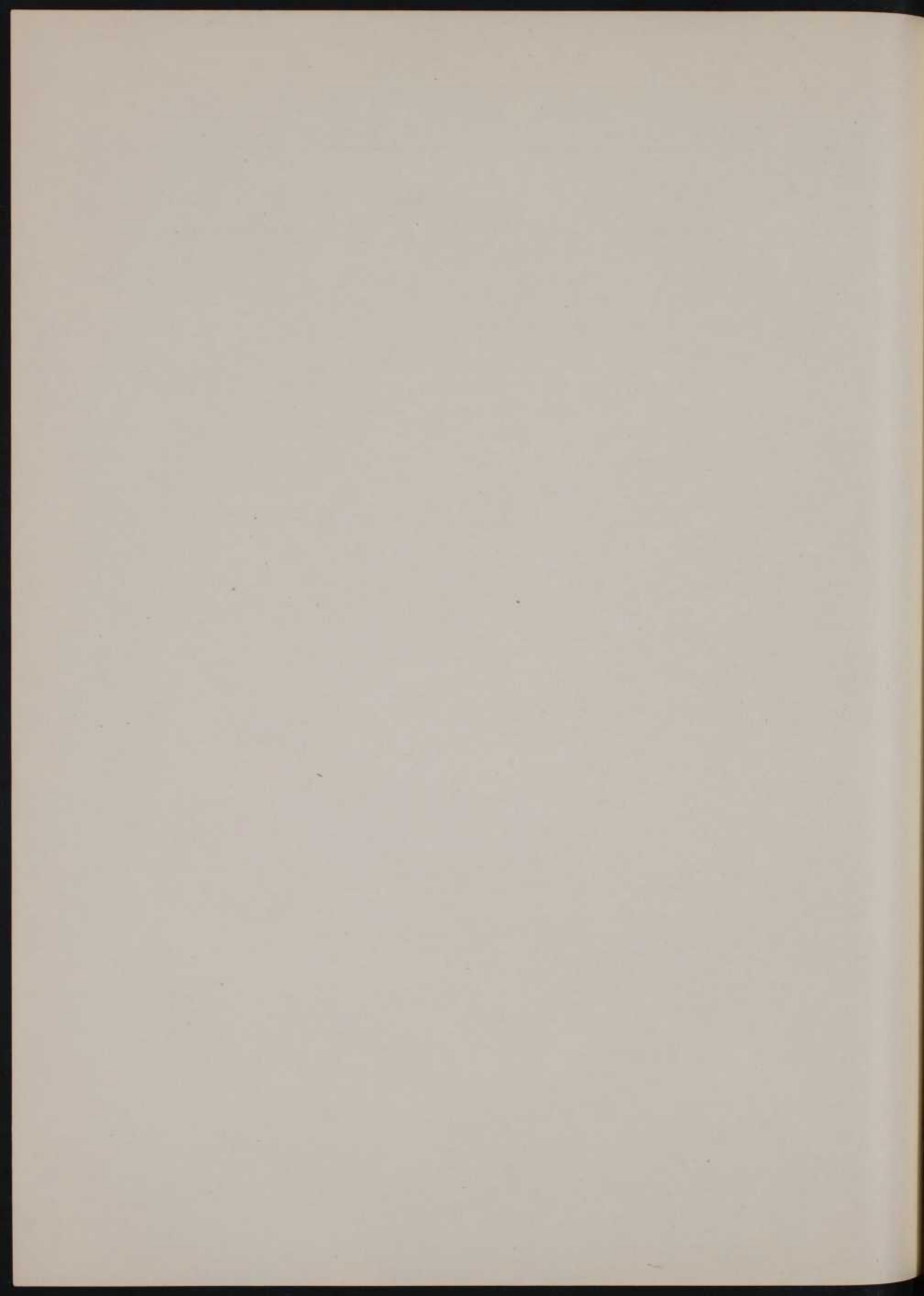
L'artiste, entraîné par cet élan, s'est trouvé condamné à la brousse, rejeté hors des communes mesures ; il a perdu la notion de leur prix. On a méprisé tout ce qui était interchangeable, donc quelconque, au sens propre : les connaissances, parce que, œuvres de la mémoire, elles sont identiques chez chacun ; l'expérience technique et le métier, parce que, susceptibles d'être enseignés, ils rentrent dans le bagage collectif ; le réalisme surtout, parce qu'il représente la base d'accord commune à la vision de tous...

L'œuvre d'art n'est point une idole offerte aux vénération, immobile et morte comme un tombeau qui, peu à peu, s'effrite. Elle reste promise à l'action. Cette action, c'est sa rencontre avec l'âme du spectateur. Jetée en elle, elle est comme ces corps étrangers qui, lancés dans un liquide, y provoquent un soudain précipité de ce qui s'y trouvait, invisible. Elle tombe dans ce fourmillement de souvenirs, de désirs, de pensées, de rêveries latentes, qui somnolaient éparses comme les poissons d'un étang, animés de faibles mouvements de nageoires, et qui, tout à coup, sortant de l'obscurité des eaux, se précipitent et grouillent autour d'une bouchée de pain. La beauté, pourrait-on dire, n'est point le marbre, ou la toile, mais seulement le don de la beauté, le don de la créer en des âmes. Selon l'âme qui l'accueille et les

éléments qu'elle y trouve, elle renaîtra presque semblable à ce que la voulut son créateur, ou nouvelle et imprévue, ou étoffée et réduite. Elle étincelle et s'éteint sans cesse. Faite d'un peu de vie, elle porte la marque de la vie où rien n'est jamais acquis, où tout est sans cesse remis en jeu...

ILS NE SAVENT CE QU'ILS FONT, MAIS ILS LE FONT COMME
DES DIEUX¹.

¹ *L'Âme et la Danse*, Paul Valéry.



TABLES



TABLE DES MATIÈRES

Chapitre I.	— Qu'est-ce que l'art ?	13
Chapitre II.	— Impressionnisme :	25
	Renoir	29
	Manet	30
	Monet	31
	Sisley	32
	Degas	36
Chapitre III.	— Synthétisme :	45
	Introduction : divisionnisme	49
	Les maîtres :	
	Van Gogh	51
	Cézanne	55
	Gauguin	59
	Morrice	65
Chapitre IV.	— Fauvisme :	67
	Matisse	72
	Marquet	73
	Derain	74
	Dufy	75
	Cosgrove	75
	Fortin	76
	Lyman	77
	Roberts	78
	Surrey	79
	Gadbois, Smith, Bouchard	80
	de Tonnancour	80

Grier	81
Harrison	81
<i>Contemporary Arts Society</i> de Montréal	76
Peinture juive	81
Chapitre V. — Cubisme :	83
Braque	87
Picasso	89
Léger, Gris, Metzinger, Gleizes, Picabia, Marcoussis	90
Pellán	91
Lhote	94
de Waroquier	95
Chapitre VI. — Surréalisme :	99
Paalen, Brauner, Seligmann, Matta Echaurren, Klee, Borduas, Eveleigh, Pellán	101
Utrillo, de Chirico	103
Tanguy	104
Masson	104
Chagall	105
Dali	106
Borduas	106
Eveleigh	108
Chapitre VII. — Peinture religieuse :	111
Lambert-Rucki	118
Desvallières	120
Denis	122
Rouault	124
Leduc	126
Conclusion	131
Index des illustrations	141

INDEX DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1 Auguste Renoir : *Le Moulin de la Galette* (Louvre).
 2 Auguste Renoir : *Portrait d'enfant*.
 3 Auguste Renoir : *La petite Fille* (Galerie d'art de Francfort).
 4 Alfred Sisley : *Route en Seine et Oise* (Coll. P.-M. Turner, Londres).
 5 Vincent Van Gogh : *Portrait de l'Artiste au chapeau de paille* (Detroit Institute of Arts).
 6 Edgar Degas : *Danseuse sur la scène*, pastel (Louvre).
 7 Mary Cassatt : *La Loge*.
 8 Mariette Lydis : *Au théâtre*.
 9 Vincent Van Gogh : *Le Pont provençal* (Musée Wallraf-Richartz de Cologne).
 10 Vincent Van Gogh : *Le Champ aux cyprès* (Tate Gallery, Londres).
 11 Paul Cézanne : *Les Oignons* (Louvre).
 12 Vincent Van Gogh : *Les Jardins de maraîchers, La Crau...* V. W. Van Gogh, Laren.
 13 Vincent Van Gogh : *Le Semeur*.
 14 Paul Cézanne : *La Rue de village* (Hambourg).
 15 James-Wilson Morrice : *Canadian Troops at the Front, 1914-1918*, Art Association of Montreal.
 16 James-Wilson Morrice : *The Beach, St. Malo*, coll. David Morrice, Montréal. (Cliché de l'Art Association of Montreal)
 17 Paul Gauguin : *Le Cheval blanc* (Louvre).
 18 Paul Gauguin : *Trois Tahitiens* (photo Druet).
 19 Marc-Aurèle Fortin : *Paysage de Montréal*, appartient à M. Jean-Marie Gauvreau, Montréal.
 20 Louise Gadbois : *Nature morte*, coll. de l'auteur.
 21 André Derain : *La Table garnie*.
 22 André Lhote : *Pamphlet* (Salon des Indépendants, 1936).
 23 Henri Matisse : *Les Poissons rouges* (Musée d'art moderne de Moscou).
 24 Raoul Dufy : *La Baie de Nice*.
 25 Albert Marquet : *Port d'Alger*, coll. Bernheim Jeune, Paris.

- 26 Maurice Utrillo, V. : *Porte de Compiègne* (Art Association of Montreal, photo Van Wisselingh).
- 27 Goodridge Roberts : *Paysage laurentien*, appartient à M. et Madame G. Rhéaume, Montréal. Cliché « Journal de l'Hôtel-Dieu », Montréal.
- 28 John Lyman : *Paysage du nord*. Cliché « Journal de l'Hôtel-Dieu », Montréal.
- 29 Phillip Surrey : *Femme lisant*, coll. Maurice Gagnon, Montréal.
- 30 John Lyman : *Portrait de Helen Marsh*.
- 31 John Lyman : *Poète*, cliché du R. P. P. Deschamps, Lévis.
- 32 Jacques-G. de Tonnancour : *Jeune fille assise* (Galerie nationale du Canada). Cliché « Quartier Latin ».
- 33 Pablo Picasso : *Femme à la mandoline*, photo Rosenberg.
- 34 Henry Eveleigh : *Odalisque*.
- 35 Georges Braque : *Nature morte*, 1937.
- 36 Pablo Picasso : *Portrait de sa femme*, photo Rosenberg.
- 37 André Lhote : *Escale*, 1937.
- 38 Pablo Picasso : *Arlequin* (Musée d'art de Catalunya).
- 39 Henry de Waroquier : *Fort d'Entrevaux*, 1919.
- 40 M. Kisling : *Figure espagnole*, appartient à M. et Mme Bernard Valiquette, Montréal.
- 41 Alfred Pellán : *Portrait de femme* (fusain), appartient à M. Jean-Marie Gauvreau, Montréal.
- 42 Alfred Pellán : *Femme* (dessin au pinceau), appartient à M. et Mme Don O'Donnell, Québec. Cliché « Le Jour ».
- 43 Alfred Pellán : *Figure* (gouache), appartient à M. et Mme Gaétan Major, Montréal.
- 44 Alfred Pellán : *Nature morte au litre de vin*, cliché « Le Jour ».
- 45 Alfred Pellán : *Nature morte aux pensées*.
- 46 Paul-Emile Borduas : *Nature morte* (Art Association of Montreal). Cliché « La Revue Moderne ».
- 47 Paul-Emile Borduas : *Portrait de Mme G.*, coll. Maurice Gagnon, Montréal. Cliché « Quartier Latin ».
- 48 Paul-Emile Borduas : *Paysage de Saint-Joachim de Courval*, coll. de l'auteur. Cliché « Journal de l'Hôtel-Dieu », Montréal.
- 49 Paul-Emile Borduas : *Abstraction 22*, cliché « La Revue Moderne ».
- 50 Paul-Emile Borduas : *Abstraction 46*, appartient à un groupe de jeunes amateurs d'art, Montréal.
- 51 Giorgio de Chirico : *Chevaux et ruines* (Detroit Institute of Arts).
- 52 Marc Chagall : *La Noce juive* (The Museum of Modern Art, New-York, photo Peter A. Tuley & Son).

-
- 53 Marc Chagall : *Moi et le village* (The Museum of Modern Art, New-York).
54 Salvador Dali : *La Persistance de la mémoire* (The Museum of Modern Art, New-York, photo Soichi Sunami).
55 André Masson : *Les Bottes de sept lieues de Desnos* (The Museum of Modern Art, New-York, photo Soichi Sunami).
56 Stanley Cosgrove : *Nature morte*, appartient à M. Gérard Morisset, Québec, photo Gérard Morisset.
57 Maurice Denis : *L'Annonciation* (Musée du Luxembourg).
58 Maurice Denis : *La Madone au jardin fleuri*.
59 George Desvallières : *L'Attente*.
60 Ozias Leduc : *Portrait de Madame Lebrun*, coll. Paul Gouin, Montréal.
61 George Desvallières : *Christ à la colonne*, coll. Maurice Denis, Saint-Germain en Laye.
62 Lambert-Rucki : *Le Christ mort*, photo L'Art sacré, Paris.
63 Maurice Denis : *L'Annonciation*.
64 Ozias Leduc : *Pommes vertes* (Galerie nationale du Canada).
65 Ozias Leduc : *Neige dorée* (Galerie nationale du Canada).
66 George Desvallières : *Le Sacré-Cœur*.
67 Paul-Emile Borduas : *Saint-Jean*, coll. de M. Jean Bruchési, Québec.
68 Ozias Leduc : *Le Bon Larron* (Eglise du Saint-Enfant Jésus, Montréal).

ACHEVÉ D'IMPRIMER À
L'IMPRIMERIE SAINT-JOSEPH,
LE 10 MAI 1943, POUR LES
ÉDITIONS BERNARD VALIQUETTE

ILLUSTRATIONS



FIG. 1. — Auguste Renoir : *Le Moulin de la Galette*
(Louvre), cliché *Technique*.



FIG. 2. — Auguste Renoir : *Portrait d'enfant*.
Cliché *Technique*.



FIG. 3. — Auguste Renoir : *La petite Fille*
(Galerie d'art de Francfort).
Cliché *Technique*.



FIG. 4. — Alfred Sisley : *Route en Seine et Oise*
(coll. P.-M. Turner, Londres).
Cliché Technique.



FIG. 5. — Vincent Van Gogh : *Portrait
de l'Artiste au chapeau de paille*
(Detroit Institute of Arts).
Cliché Technique.



FIG. 6. — Edgar Degas : *Danseuse sur la
scène*, pastel (Louvre).
Cliché Technique.



FIG. 7. — Mary Cassatt : *La Loge*.
Cliché Technique.



FIG. 8. — Mariette Lydis : *Au théâtre.*
Cliché *Technique.*

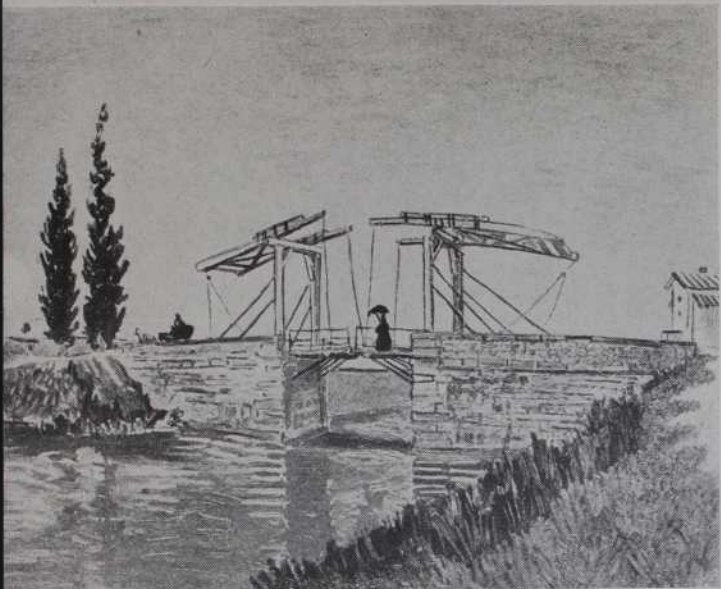


FIG. 9. — Vincent Van Gogh : *Le Pont provençal* (Musée Wallraf-Richartz de Cologne), cliché *Technique*.



FIG. 10. — Vincent Van Gogh : *Le Champ aux cyprès* (Tate Gallery, Londres). — Cliché *Technique*.



FIG. 11. — Paul Cézanne : *Les Oignons* (Louvre), cliché *Technique*.

FIG. 12. — Vincent Van Gogh : *Les Jardins de maraîchers, La Crau...* V. W. Van Gogh, Laren. Cliché *Technique*.



FIG. 13.—Vincent Van Gogh : *Le Semeur*. Cliché *Technique*.



FIG. 14. — Paul Cézanne : *La Rue de village (Hambourg)*, cliché *Technique*.

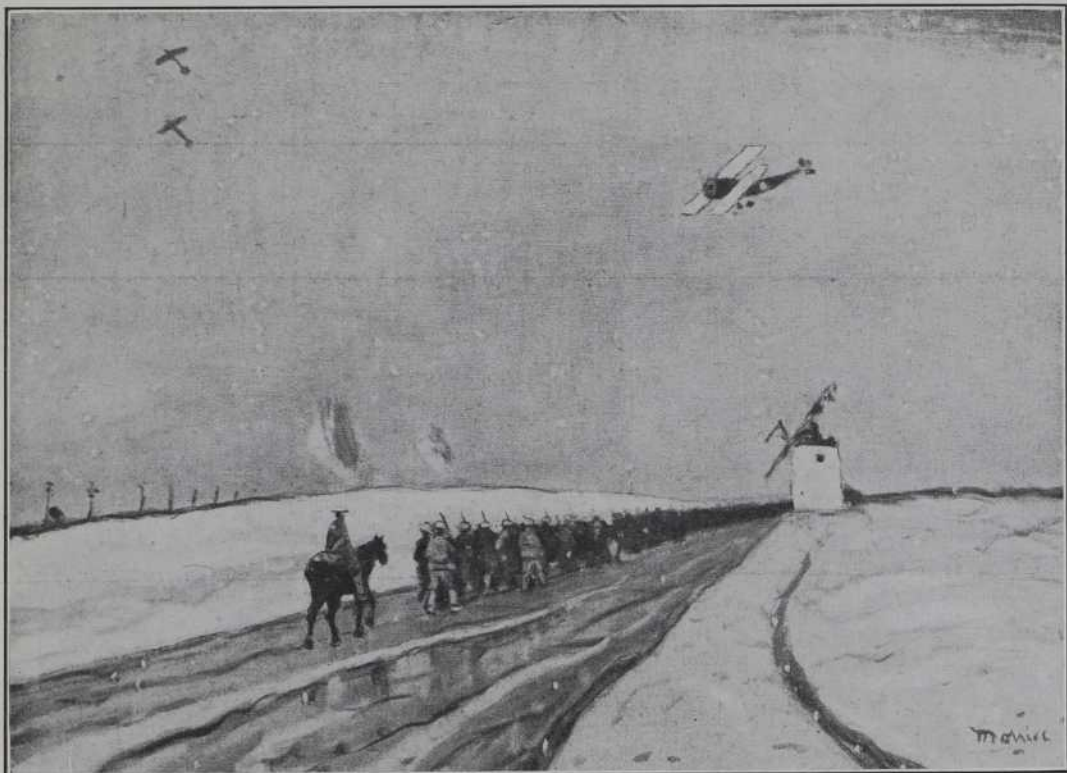


FIG. 15. — James-Wilson Morrice : *Canadian Troops at the Front*, 1914-1918, Art Association of Montreal.



FIG. 16. — James-Wilson Morrice : *The Beach, St. Malo*, coll. David Morrice, Montréal. (Cliché de l'Art Association of Montreal)

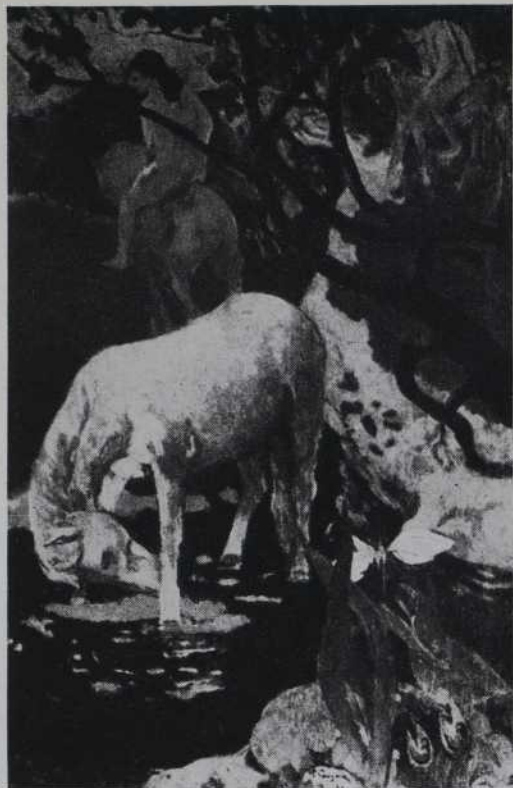


FIG. 17. — Paul Gauguin : *Le Cheval blanc* (Louvre).
Cliché Technique.



FIG. 18. — Paul Gauguin : *Trois Tahitiens* (photo Druet).
Cliché Technique.

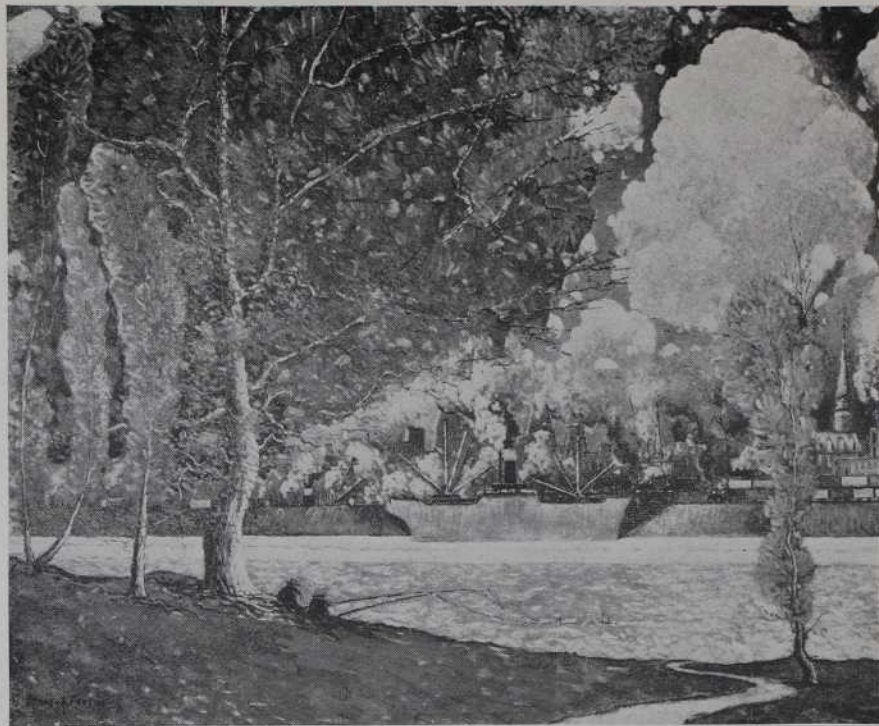


FIG. 19. — Marc-Aurèle Fortin : *Paysage de Montréal*, appartient
à M. Jean-Marie Gauvreau, Montréal.
Cliché Technique.

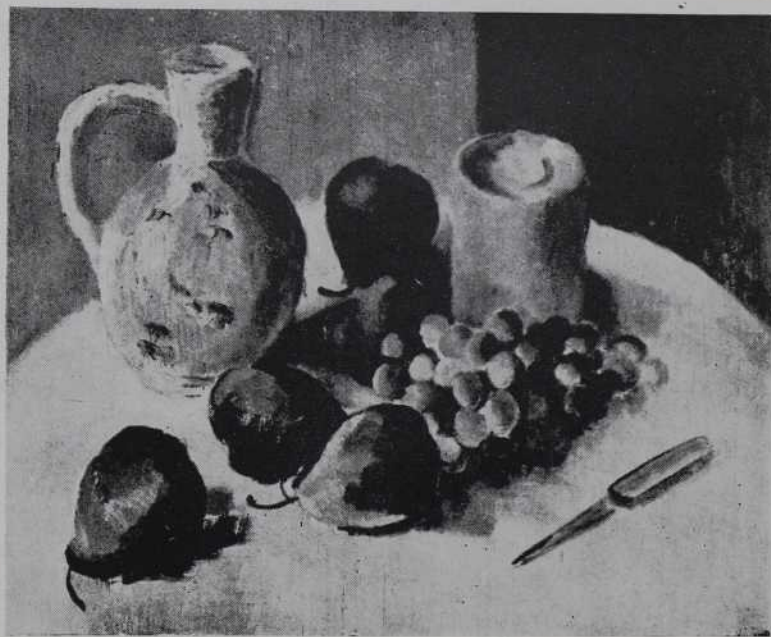


FIG. 20. — Louise Gadbois : *Nature morte*, coll. de l'auteur.
(Cliché « L'Action Catholique », Québec)



FIG. 21. — André Derain : *La Table garnie*.
Cliché *Technique*.

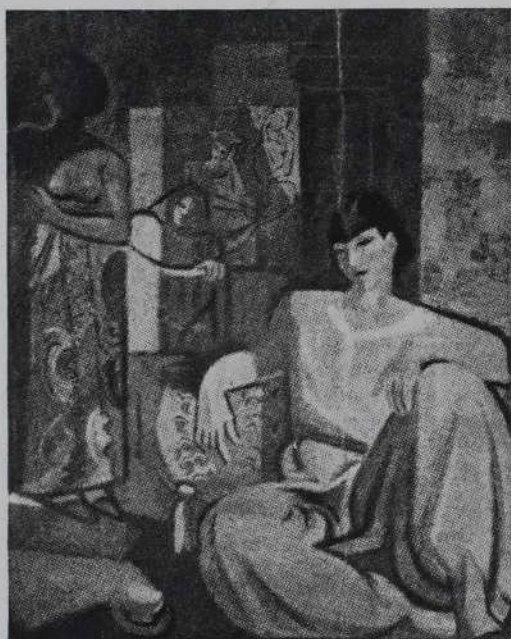


FIG. 22. — André Lhote : *Pamphlet* (Salon
des Indépendants, 1936).
Cliché *Technique*.



FIG. 23. — Henri Matisse : *Les Poissons rouges*
(Musée d'art moderne de Moscou).
Cliché *Technique*.



FIG. 24. — Raoul Dufy : *La Baie de Nice*.
Cliché *Technique*.



FIG. 25. — Albert Marquet : *Port d'Alger*,
coll. Bernheim Jeune, Paris.
Cliché *Technique*.

FIG. 26. — Maurice Utrillo, V. : *Porte de Compiègne* (Art Association of Montreal, photo Van Wisselingh)
cliché *Technique*.





FIG. 27. — Goodridge Roberts : *Paysage laurentien*, appartient à M. et Mme G. Rhéaume, Montréal. Cliché « Journal de l'Hôtel-Dieu », Montréal.

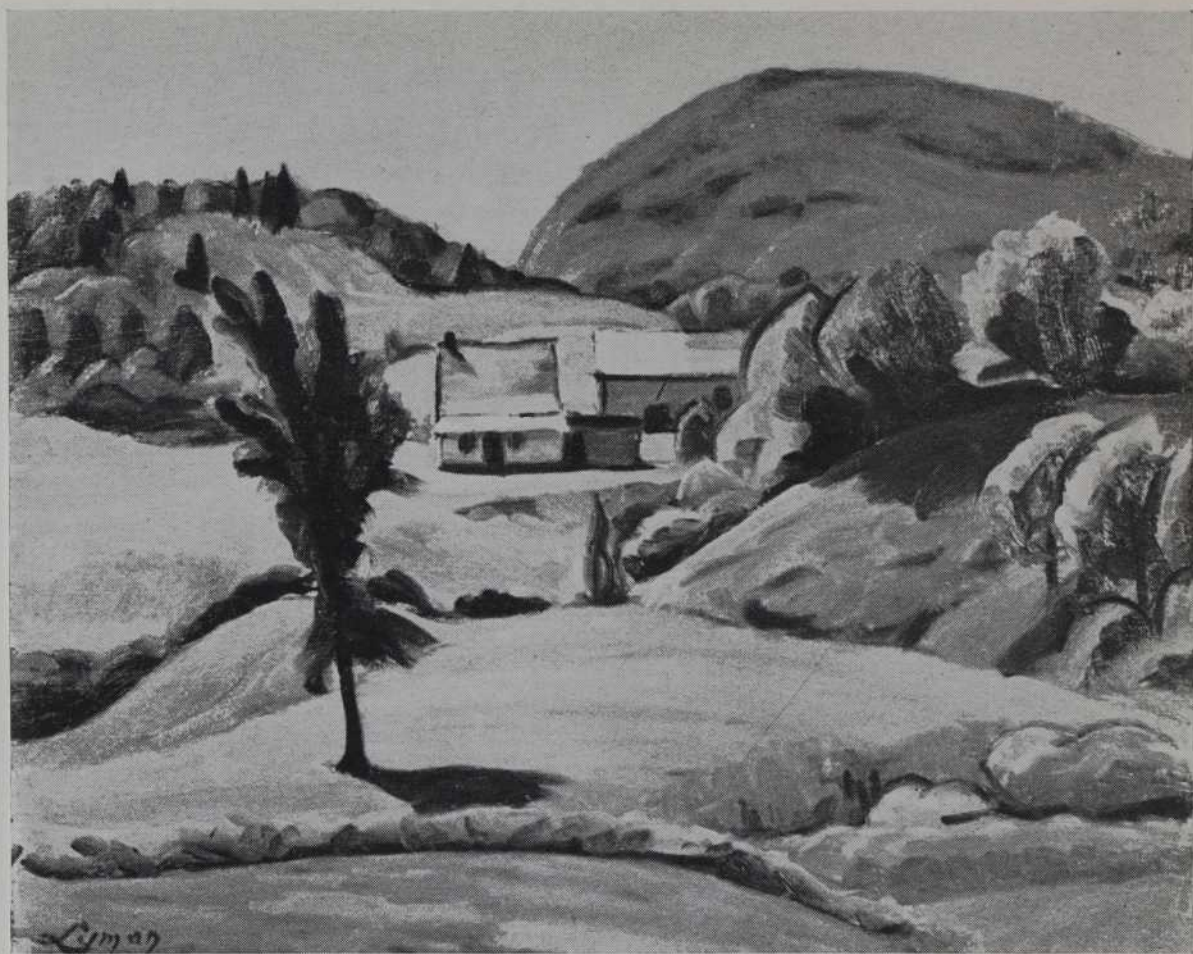


FIG. 28. — John Lyman : *Paysage du nord*. Cliché « Journal de l'Hôtel-Dieu », Montréal.

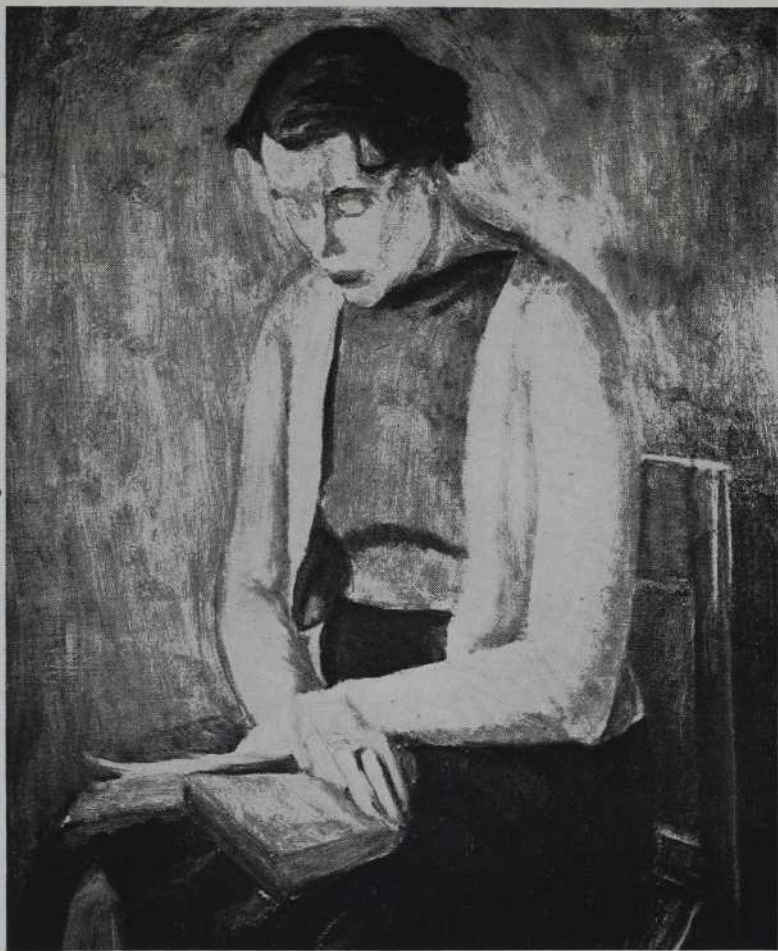


FIG. 29. — Phillip Surrey : *Femme lisant*, coll. Maurice Gagnon, Montréal.



FIG. 30. — John Lyman : *Portrait de Helen Marsh*.

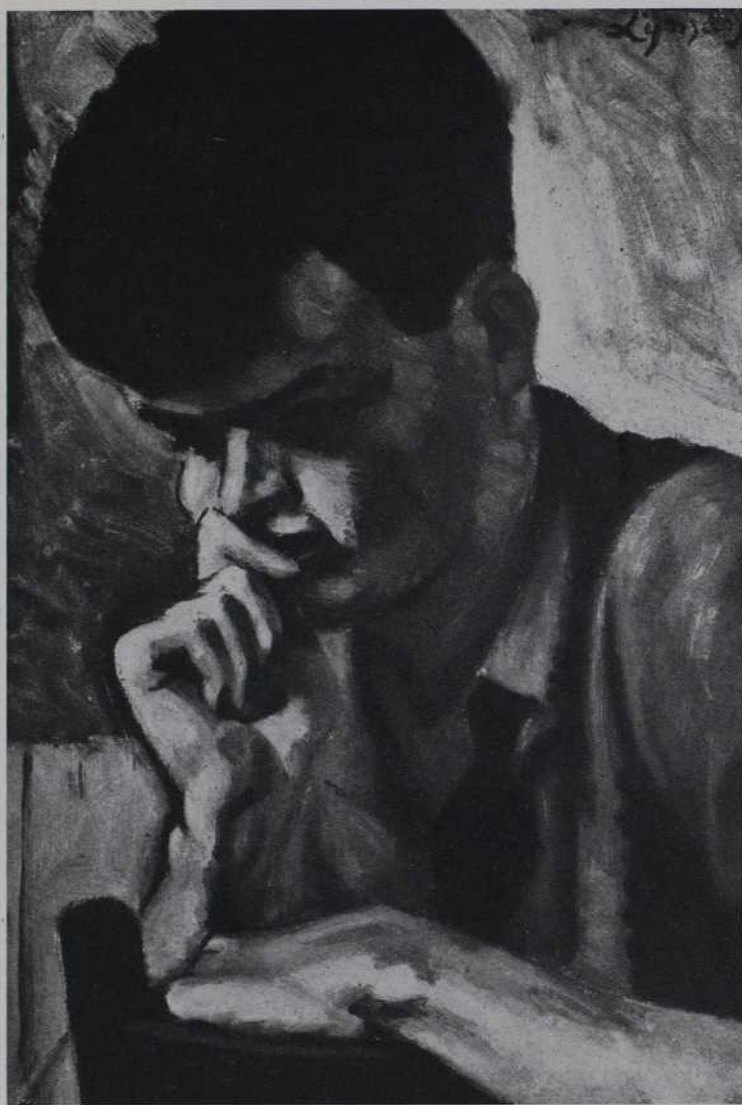


FIG. 31. — John Lyman : *Poète*, cliché du R. P. P. Deschamps, Lévis.

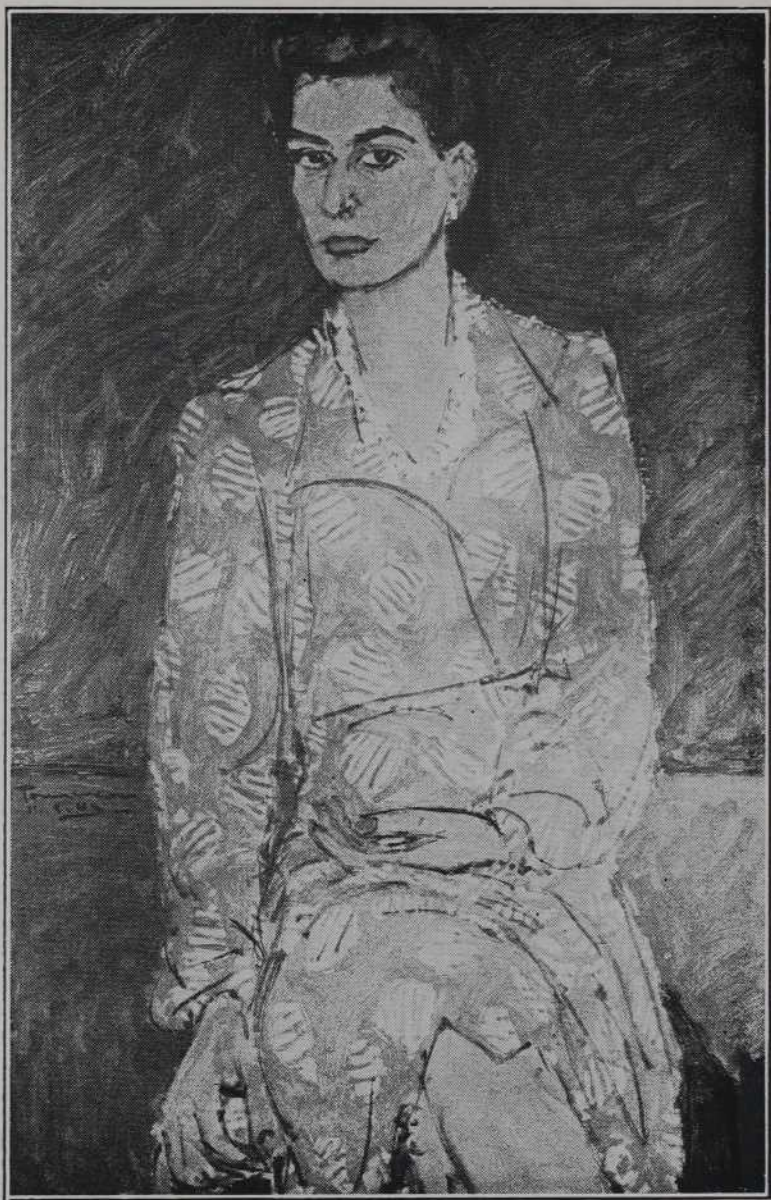


FIG. 32. — Jacques-G. de Tonnancour : *Jeune fille assise* (Galerie nationale du Canada). Cliché « Le Quartier Latin ».

FIG. 33. — Pablo Picasso : *Femme à la mandoline*, photo Rosenberg.

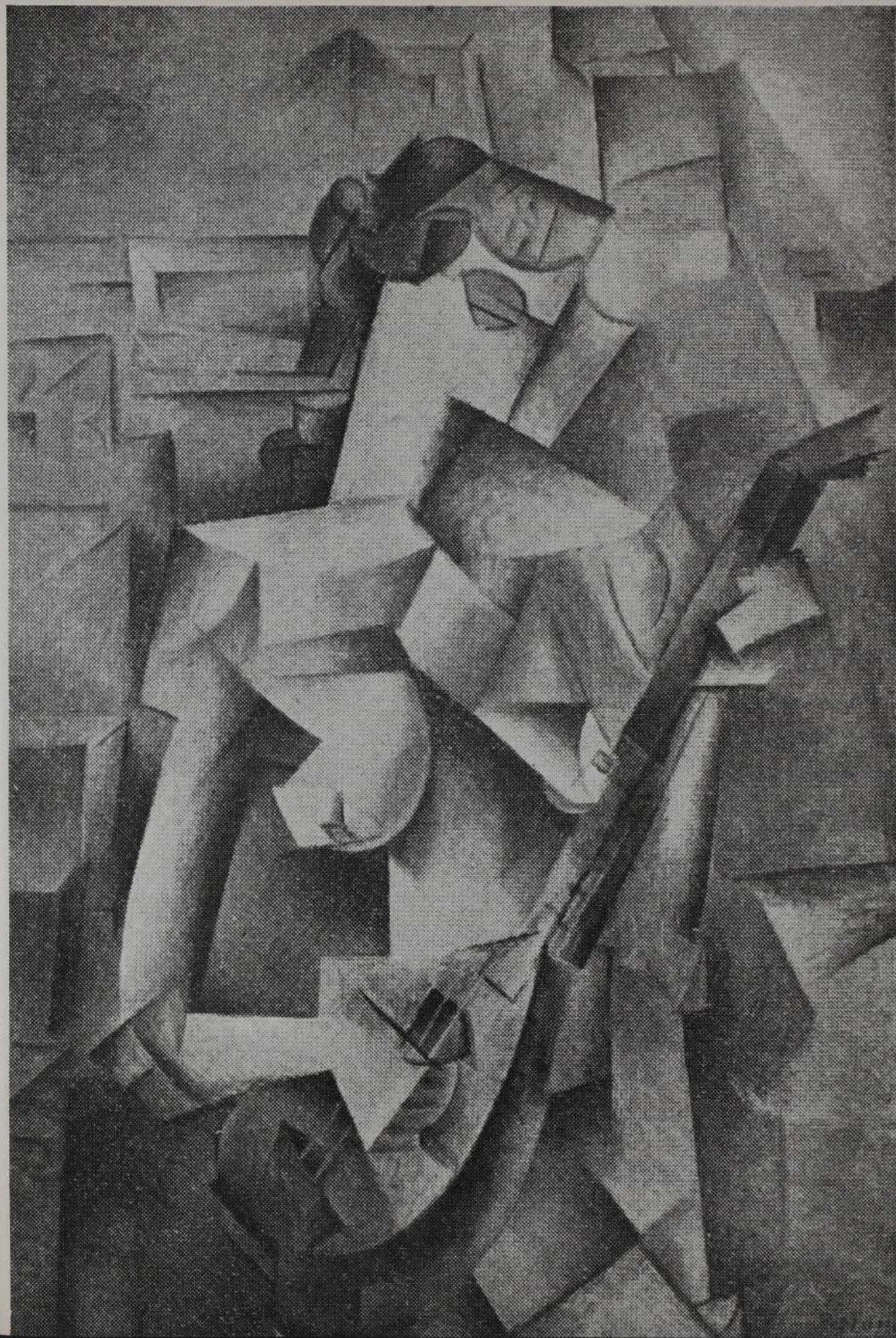




FIG. 34. — Henry Eveleigh : *Odalisque*.



FIG. 35. — Georges Braque : *Nature morte*, 1937. Cliché *Technique*.



FIG. 36. — Pablo Picasso : *Portrait de Mme Picasso*, photo Rosenberg. Cliché *Technique*.



FIG. 38. — Pablo Picasso : *Arlequin* (Musée d'art de Catalunya), cliché *Technique*.



FIG. 37. — André Lhote : *Escale*, 1937. Cliché *Technique*.



FIG. 39. — Henry de Waroquier : *Fort d'Entrevaux*, 1919. Cliché *Technique*.

FIG. 40. — M. Kisling : *Figure espagnole*, appartient à M. et Mme
Bernard Valiquette, Montréal.





FIG. 41. — Alfred Pellán : *Portrait de femme* (fusain),
appartient à M. Jean-Marie Gauvreau, Montréal.
Cliché Technique.



FIG. 42. — Alfred Pellán : *Femme* (dessin au pinceau),
appartient à M. et Mme Don O'Donnell, Québec.
Cliché « Le Jour ».



FIG. 43. — Alfred Pellán : *Figure* (gouache), appartient à M. et Mme Gaëtan Major, Montréal.



FIG. 44. — Alfred Pellán : *Nature morte au litre de vin*,
cliché « Le Jour ».

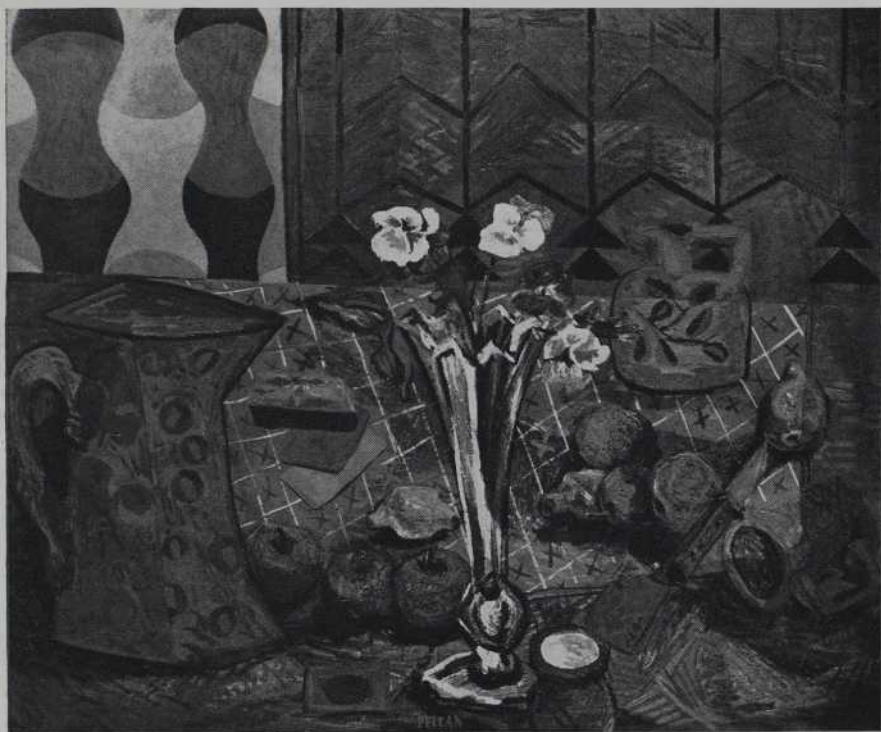


FIG. 45. — Alfred Pellán : *Nature morte aux pensées*.
Cliché Technique.

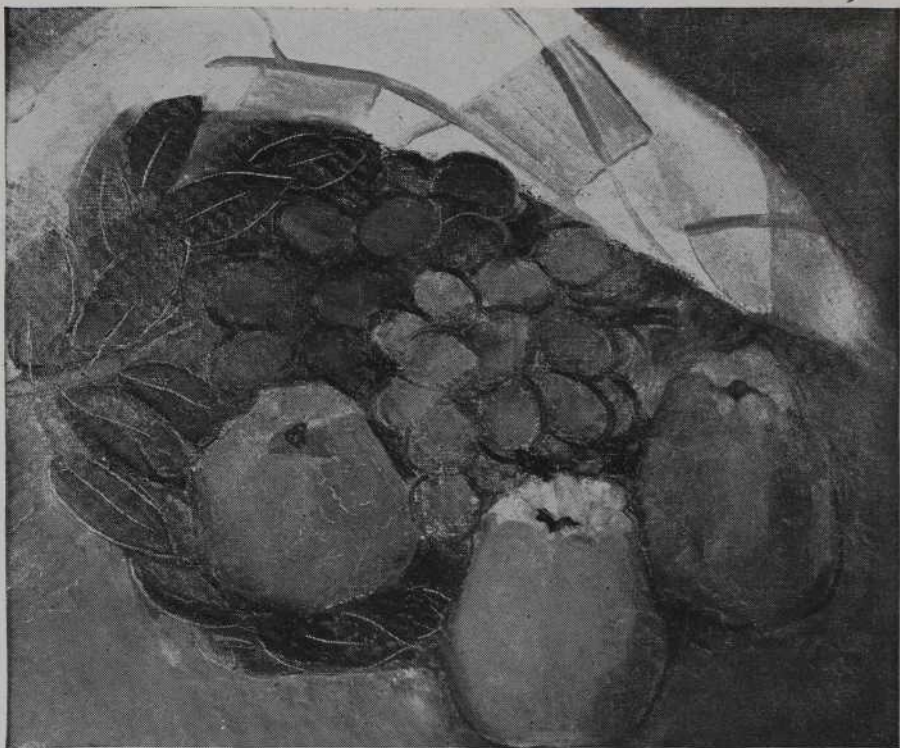


FIG. 46. — Paul-Emile Borduas : *Nature morte* (Art Association of Montreal). Cliché « La Revue Moderne ».



FIG. 47. — Paul-Émile Borduas : *Portrait de Mme G.*, coll. Maurice Gagnon, Montréal. Cliché « Le Quartier Latin ».



FIG. 48. — Paul-Émile Borduas : *Paysage de Saint-Joachim de Courval*,
coll. de l'auteur. Cliché « Journal de l'Hôtel-Dieu », Montréal.



FIG. 49. — Paul-Emile Borduas : *Abstraction 22*, cliché
« La Revue Moderne ».



FIG. 50. — Paul-Emile Borduas : *Abstraction 46*, appartient à un groupe de jeunes amateurs d'art, Montréal.

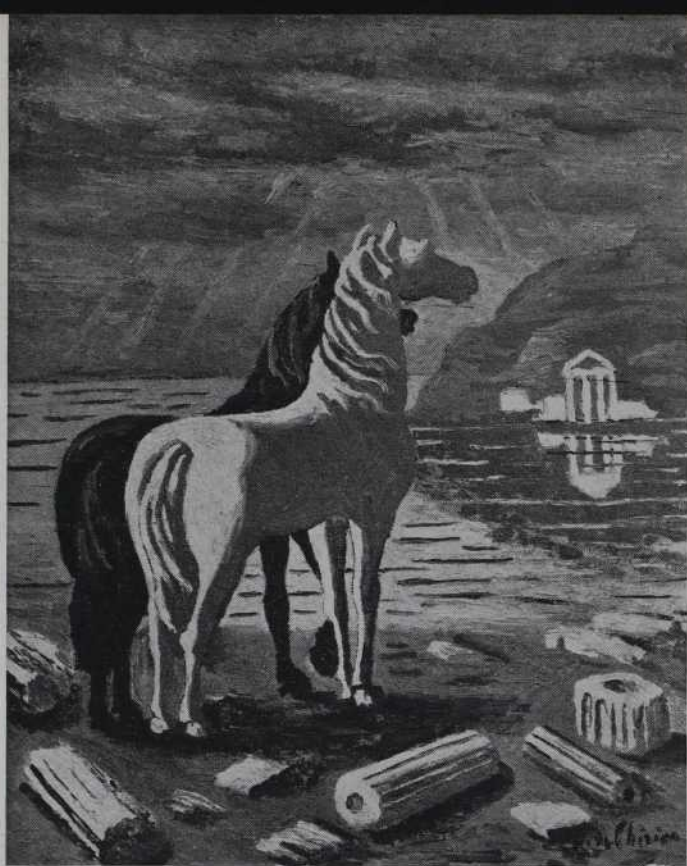


FIG. 51. — Giorgio de Chirico : *Chevaux et ruines*
(Detroit Institute of Arts).
Cliché Technique.



FIG. 52. — Marc Chagall : *La Noce juive* (The Museum of Modern
Art, New-York, photo Peter A. Tuley & Son).
Cliché Technique.



FIG. 53. — Marc Chagall : *Moi et le village* (The Museum of Modern Art, New-York).
Cliché *Technique*.



FIG. 54. — Salvador Dali : *La Persistance de la mémoire* (The Museum of Modern Art, New-York, photo Soichi Sunami).
Cliché *Technique*.



FIG. 55. — André Masson : *Les Bottes de sept lieues de Desnos*
(The Museum of Modern Art, New-York, photo
Soichi Sunami). Cliché *Technique*.



FIG. 56. — Stanley Cosgrove : *Nature morte*, appartient à M. Gérard Morisset, Québec, photo Gérard Morisset.
Cliché *Technique*.

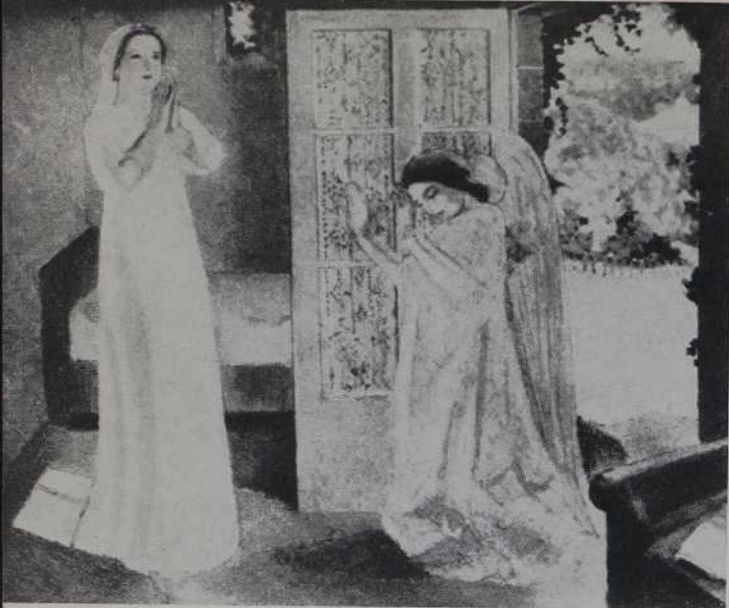


FIG. 57. — Maurice Denis : *L'Annonciation*
(Musée du Luxembourg).
Cliché *Technique*.



FIG. 58. — Maurice Denis : *La Madone au
jardin fleuri*. Cliché *Technique*.



FIG. 59. — George Desvallières : *L'Attente*.
Cliché *Technique*.

FIG. 60. — Ozias Leduc : *Portrait de Madame Lebrun*, coll. Paul Gouin, Montréal.
Cliché Technique.



FIG. 61. — George Desvallières : *Christ à la colonne*, coll. Maurice Denis, Saint-Germain en Laye.
Cliché Technique.

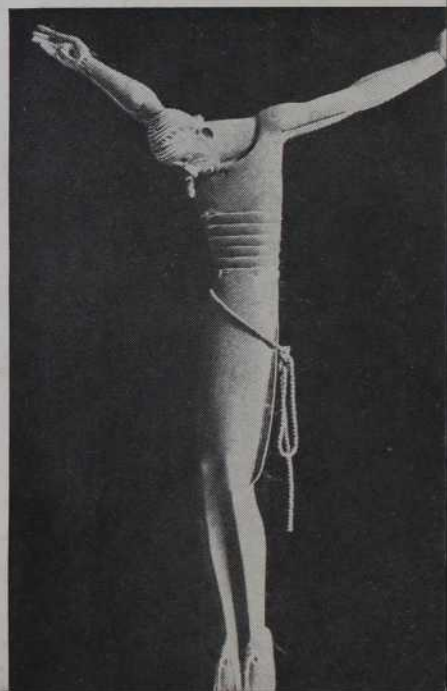


FIG. 62. — Lambert-Rucki : *Le Christ mort*,
photo L'Art sacré, Paris.
Cliché Technique.



FIG. 63. — Maurice Denis : *L'Annonciation*.
Cliché *Technique*.

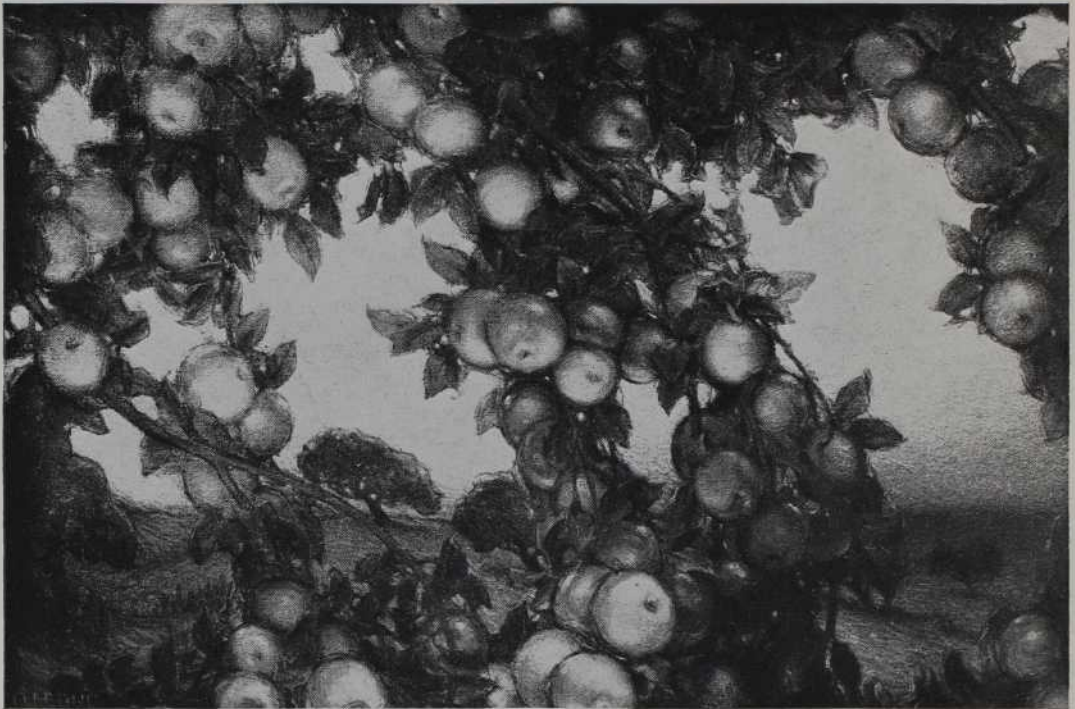


FIG. 64. — Ozias Leduc : *Pommes vertes* (Galerie nationale du Canada). Cliché *Technique*.

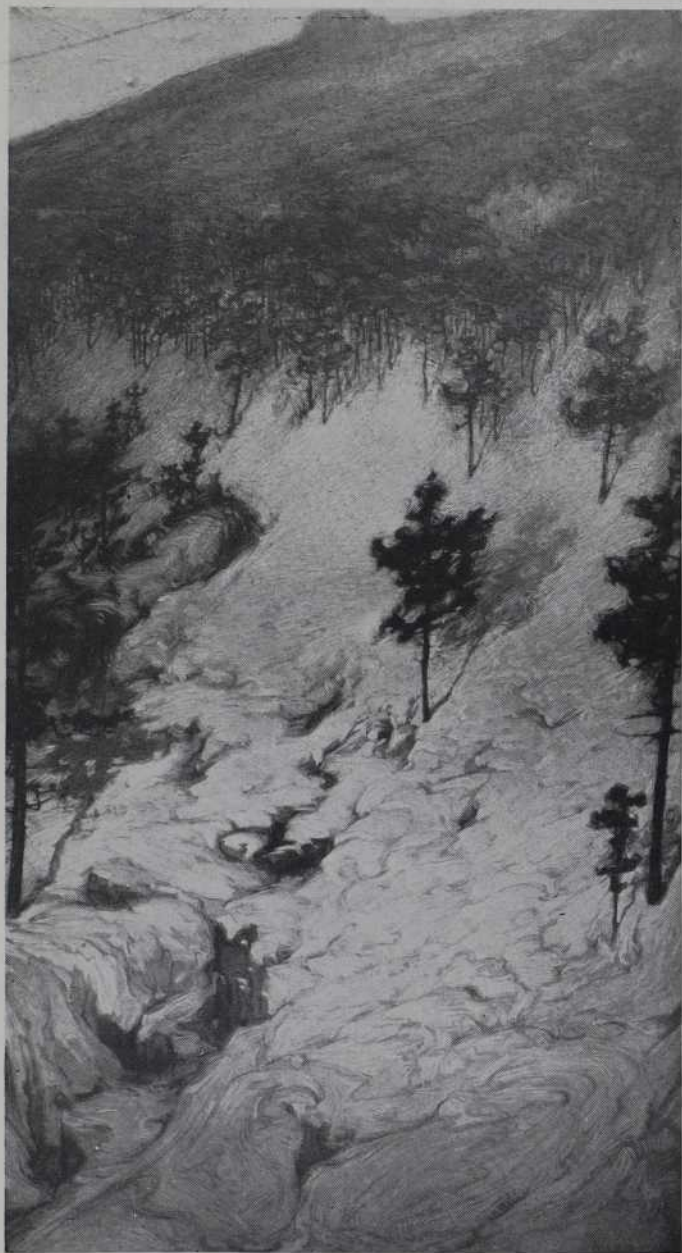


FIG. 65. — Ozias Leduc : *Neige dorée* (Galerie nationale du Canada).
Cliché *Technique*.



FIG. 66. — George Desvallières : *Le Sacré-Cœur*.
Cliché Technique.

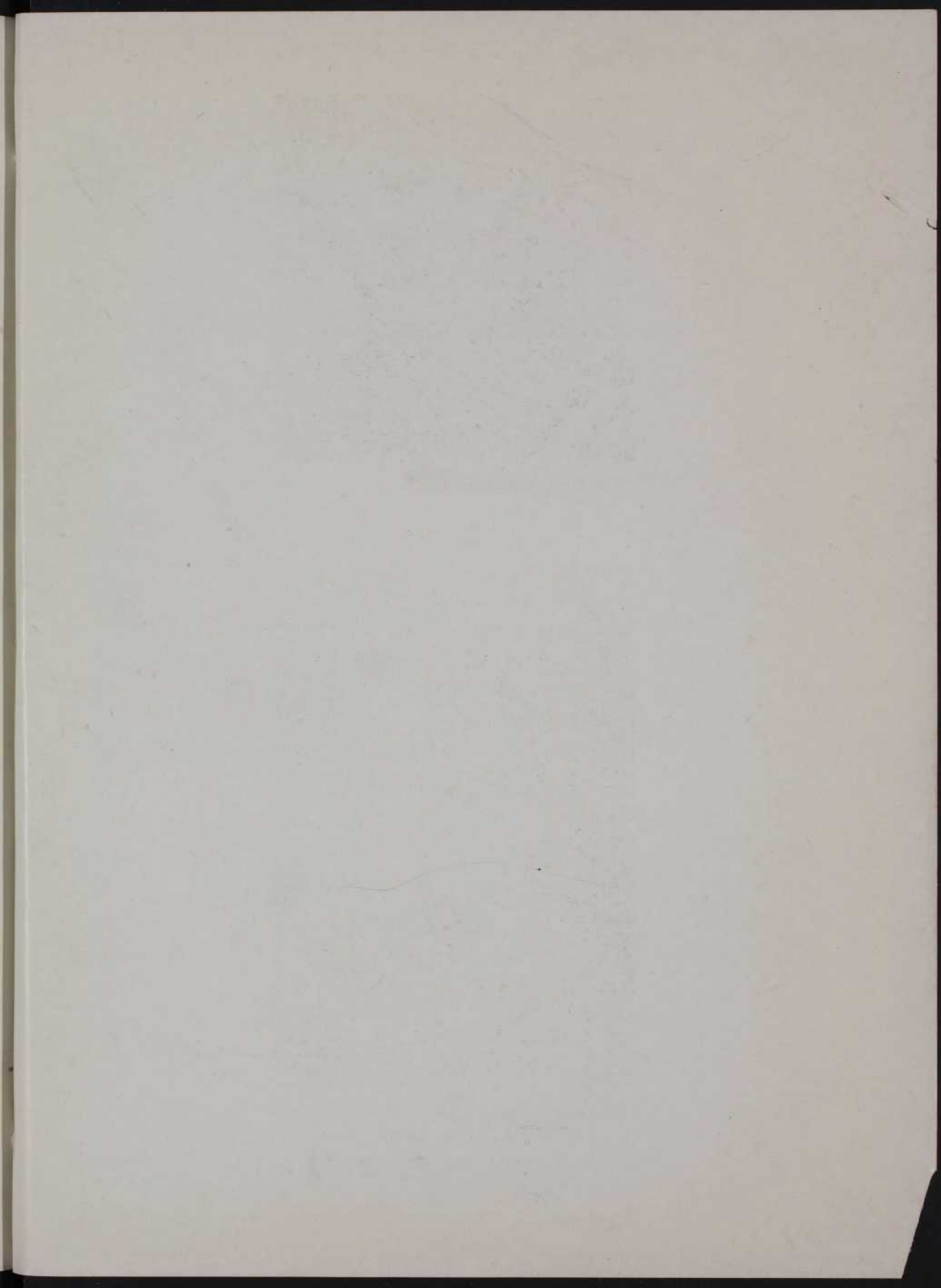
BIBLIOTHÈQUE
SAINT-SULPICE

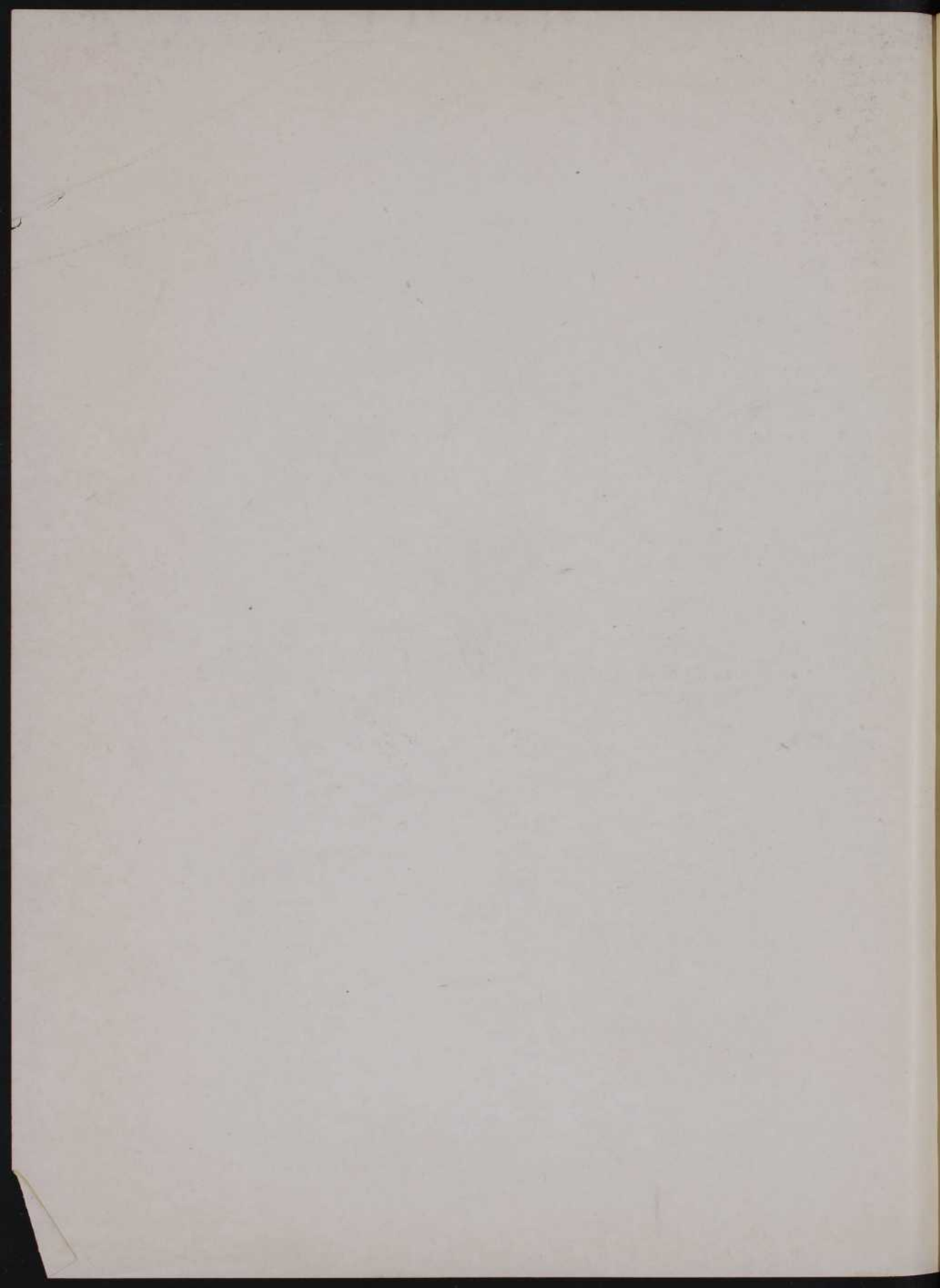


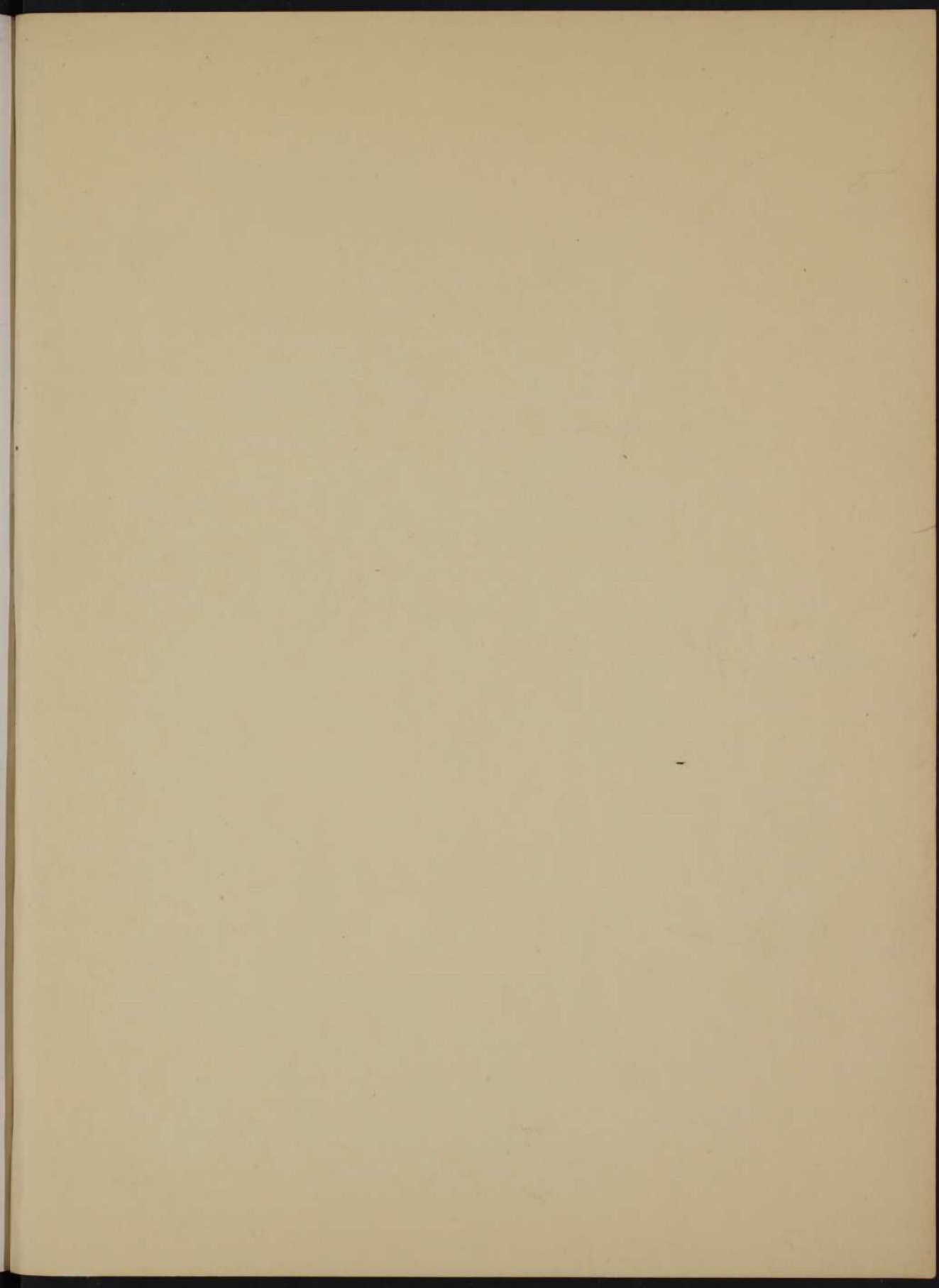
FIG. 67. — Paul-Emile Borduas : *Saint-Jean*,
coll. de M. Jean Bruchési, Québec.
Cliché Technique.

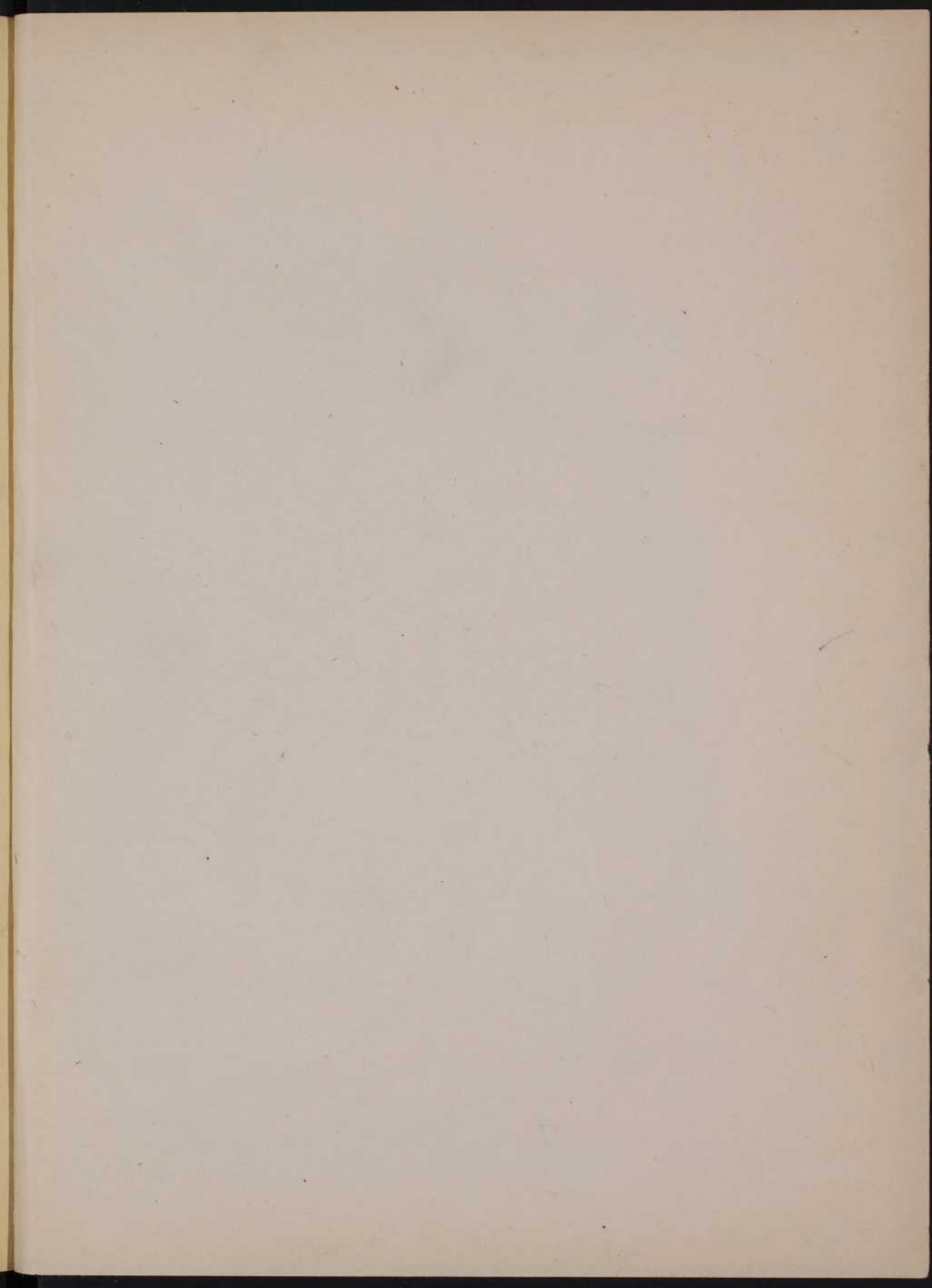


FIG. 68. — Ozias Jeduc : *Le Bon Larron*
(Eglise du Saint-Enfant Jésus,
Montréal), Cliché Technique.









BNQ



000 389 031

