Persistance de l'homme

Autor(en): **Bérence, Fred**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1956)**

Heft 6

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-625951

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

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

http://www.e-periodica.ch

Persistance de l'homme

par Fred Bérence

Des expositions récentes ont évoqué cette image toujours actuelle, de Goethe, qui veut que le cerveau soit une fleur, image visible de l'intelligence dont l'œuvre d'art serait le fruit. Pourquoi cette définition, applicable à tous les arts connus, des peintures rupestres à Matisse et Rouault, ne peut-elle s'appliquer aux expositions où les épigones de l'art dit moderne nous montrent les résultats de cinquante ans de recherches techniques? Sans doute parce que si la poésie est, avant tout, une voix, peinture et sculpture sont, avant tout, une vision. Aussi quand nous parlons technique au sujet des impressionnistes, tentons-nous, bien vainement, d'expliquer l'inexplicable.

Leonard de Vinci n'écrivait-il pas déjà: «*La peinture est un art et une science*»? Cette petite phrase incisive résume une discussion remontant au Quattrocento et qui se poursuit, inlassablement, jusqu'à nos jours. En effet, de nombreux peintres et de non moins nombreux critiques, renouvelant la fameuse querelle de Figaro, remplacent *et* par *ou:* la peinture est un art *ou* une science. Certes des peintres comme Paolo Uccello, Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Manet ou Degas mettent l'accent sur science, mais beaucoup moins que notre époque ne le pense. Etourdis ou éblouis par la vulgarisation de la technique, nos contemporains placent au premier rang, non les artistes qui dissimulent avec un art raffiné leurs connaissances, mais ceux qui font parade de ce qu'ils savent, ou s'imaginent savoir. Or, pour le grand artiste, inventeur et novateur, la technique de son métier est chose aussi évidente que les connaissances culinaires pour un cordon bleu.

Le cubisme, qui à ses débuts paraissait frayer de nouvelles voies, aboutit aujourd'hui, avec l'art abstrait, à un cul-de-sac. Il revendiquait hautement les sciences des nombres et des lignes. Léonard, Piero della Francesca et Alberti l'avaient fait avant lui. Mais alors que les œuvres des quattrocentistes demeuraient toujours perceptibles à l'œil du simple amateur, les œuvres des nouveaux maîtres exigeaient le même effort que pour résoudre une équation.

Cette difficulté stimula l'imagination de pas mal de cerveaux aussi incompétents en mathématiques qu'en géométrie, ravis de trouver dans des cubes bigarrés qui se chevauchaient et des cercles colorés qui s'enchevêtraient la solution de problèmes artistiques dont le mystère leur échappait.

Alors que la peinture «figurative» continuait son évolution par des recherches dans tous les domaines et se montrait, par une vision toujours renouvelée, la digne fille des ancêtres du XIXe siècle, que découvraient les épigones des Kandinsky, des Klee, des Picasso, ces étonnants dominateurs?

Les épigones, qu'ils viennent de Naples, de New York, de Paris, de Londres, de Copenhague, de Santa-Fe, exécutent les mêmes poncifs dépourvus de fantaisie et de personnalité, à tel point qu'ils sont interchangeables. Ce maniérisme, qui finit par assimiler des peintres à des ébénistes en marqueterie, mais, le plus souvent, à des terrassiers pavant de petits carreaux bariolés de tristes salles de bains, nous révèle une étrange mode internationale. Toutefois — fait grave de conséquences — cette discipline tout extérieure nous révèle surtout une absence de discipline intérieure entraînant l'absence inévitable d'une discipline artistique. Or si la discipline intérieure consiste à équilibrer des forces opposées, la discipline artistique, elle, se manifeste par la maîtrise de la forme, qui n'est pas autre chose que la maîtrise de l'émotion. D'où la métamorphose merveilleuse et incessante de la forme qui nous éblouit chez les renaissants comme chez les impressionnistes.

Tout novateur le sait instinctivement, et c'est un truisme affligeant que de le répéter: l'art est une technique toujours réinventée, toujours améliorée et toujours adaptée à un tempérament, mais, sans inspiration, la technique la plus parfaite ne sera jamais que sécheresse ou boursouflure.

Quelle différence existe-t-il entre les suiveurs de Michel-Ange, qui se battaient les flancs pour trouver des muscles encore plus saillants que ceux du maître, et les pompiers d'aujourd'hui qui s'acharnent à mettre l'un à côté de l'autre des noirs et des rouges, des bleus et des jaunes, des taches de couleur imitant, plus ou moins mal, des étoffes chinées?

Que cette peinture soit vendable, qu'elle attire à elle, dans tous les pays, semble-t-il, les subventions d'Etat, nul n'en doute. Encore s'agit-il d'un malentendu, car les responsables, effrayés par l'incompréhension de leurs prédécesseurs envers les grands novateurs du XIXe siècle, redoutent de suivre leur exemple. Nous en arrivons ainsi à cette aberration qu'une minorité, soumise à des impératifs aussi détestables que ceux qui firent la fortune de tant de peintres académiques du passé, tente de reléguer dans l'ombre une majorité qui cherche honnêtement à s'exprimer sans se soumettre aux canons imposés.

Assistons-nous, une fois de plus, à l'une de ces batailles artistiques qui firent la gloire du XIXe siècle français? Nous aimerions le croire. Cependant, il faut oser le dire, les peintres, jeunes ou vieux, qui défendent leur art, leur personnalité contre ce nouveau pompiérisme, sont traités par une certaine critique et le public qui la suit avec la même malveillance, la même incompréhension, le même mépris sournois que le furent les peintres de Barbizon ou les impressionistes à leurs débuts.

Non, impossible, en face de la monotonie appliquée de cette pseudo-avant-garde, de prétexter la tyrannie d'une inspiration, impossible d'évoquer, ou d'invoquer, la vision déformée, voulue ou poétique, de novateurs qui, au début du siècle, exprimaient, avant tout, une personnalité. Une fois de plus, la forme a tué l'esprit.

Fréd Bérence.

«Les Nouvelles littéraires»