

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 33 (1946)  
**Heft:** 1

**Artikel:** Réflexions sur la peinture  
**Autor:** Sabourand, Émile  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-26298>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 05.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Réflexions sur la peinture

Par Émile Sabouraud

La matière de la peinture nous est donnée par la nature des choses et le spectacle du monde dans son infinie diversité lorsque nous le contemplons avec le plaisir de nos yeux charnels, avec les yeux de notre esprit, avec ceux de notre cœur.

Chaque époque et chaque individu s'abandonnent plus ou moins à l'une ou l'autre de ces visions suivant les nécessités du moment ou les siennes propres. Pourtant, chez les grands hommes et quel que soit le parti qu'ils aient pris, ces trois visions restent organiquement liées.

Ainsi pourrait-on faire une étude comparative de *Chardin*, peintre de natures-mortes, peintre de la matière; de *Greco*, peintre de l'extase mystique; de *Rembrandt*, peintre philosophe, peintre de la pitié; de *Cézanne*, peintre abstrait, apôtre de la peinture pure, et montrer qu'il y a une profonde abstraction et un cœur infini dans la moindre nature-morte de *Chardin* et que plus les autres se sont élevés dans le domaine du cœur et de l'esprit, plus leur vision était riche, solide, charnelle, réelle, et plus solide la matière de leurs tableaux\*.

Il est facile, lorsqu'il s'agit des siècles écoulés, de ne retenir que le meilleur, c'est-à-dire tout ce qui échappe au caractère passager de la mode. Il est moins facile d'y voir clair, encore moins d'être suivi, lorsqu'il s'agit du temps présent. Mais si nous considérons la peinture contemporaine — je parle de la seule vivante — elle nous apparaît d'une diversité extraordinaire et d'une joie certaine. Or, je ne nierai pas que cette diversité même ne soit une excitation pour l'esprit, et une garantie de survie, cette joie. Mais, lorsqu'on examine les choses de plus près, combien peu voyons-nous d'œuvre profondément humaine et pleinement satisfaisante à longuement revoir pour s'en entretenir et s'en enrichir. A côté de cela foisonnent quantité de travaux d'esthètes, de recherches pleines de goût, d'amusements décoratifs, d'inventions cérébrales étonnantes, de rebus et jeux d'esprit, de poèmes racontés sur la toile ou «d'à la manière de» spirituels. Cet art-là est souvent très remarquable et n'est certes pas à la portée de qui veut, mais il cache parfois sous les grâces une défaillance essentielle.

\* *Bach* nous a donné dans sa musique des exemples de ces trois visions portant l'accent tantôt sur l'une, tantôt sur l'autre:

Vision sentimentale dans les Passions.

Vision cérébrale dans certaines fugues.

Vision charnelle des concertos Brandebourgeois.

Le goût général se détourne de la peinture la plus authentique et des quelques hommes remarquables dont notre époque devrait à juste titre s'enorgueillir.

Et si nous nous demandons d'où vient le mal, ne peut-on penser qu'il est lié à l'abandon de l'une ou l'autre des trois visions dont nous parlions tout à l'heure:

Vision charnelle: le plaisir de l'instinct,

Vision sentimentale: émotion du cœur,

Vision cérébrale: nourriture de l'esprit,

et de la prédominance abusive de l'ordre intellectuel sur les deux autres; par l'outrance, le culte de la personnalité à tout prix, les partis pris théoriques, les libertés aberrantes, déracinées en quelque sorte, les souvenirs gênants du passé, les évocations déguisées des Maîtres, la Littérature.

Et s'il en est ainsi, ne peut-on souhaiter le retour à la vision directe, à l'amour instinctif de la matière et de la vie; retour à l'émotion donnée par la nature, toujours réconfortante dans le sommeil enchanté de la contemplation, retour aussi à l'ordre sentimental, à l'amour des hommes, au partage de leurs joies et de leurs douleurs.

Nous ne sommes pas libres de compter pour peu ou de mettre en sommeil une moitié de nous-mêmes. Il y a autant de danger à suppléer à l'instinct énérvé ou défaillant par des constructions cérébrales qu'à s'abandonner à l'obscur inefficacité de l'instinct livré à lui-même, car une petite émotion est aussi valable qu'une grande théorie.

Chair, cœur, tête.

La peinture est un tout et ces trois éléments doivent être organiquement liés chez l'artiste. C'est le mal de notre époque de les avoir dissociés, ne donnant d'importance qu'à l'une des parties que nous poussions au paroxysme, alors que ce paroxysme devait animer le tout équilibré.

Car non seulement on a vu les uns faire de la peinture instinctive, les autres de la peinture abstraite, les derniers de la peinture sentimentale ou littéraire, mais encore si nous envisageons la peinture tout court, certains portaient leur attention sur l'harmonie des couleurs locales, d'autres sur la richesse de la matière, d'autres encore sur la composition, l'arabesque des lignes, ou le jeu des valeurs, sans souci des autres par-

ties, fondant ainsi leur personnalité plus sur des restrictions et des négations que sur une affirmation de richesse. Chacun jouit d'un seul instrument à corps perdu, croyant faire œuvre symphonique, alors que tous les instruments doivent concorder simultanément.

Tout se tient: Par exemple l'imagination apportée à l'invention raffinée de la couleur est limitée d'un côté par la richesse de matière, de l'autre par la hiérarchie des valeurs. Elle doit encore concourir à l'éloquence de la composition en se soumettant au rythme et à la construction des formes. Plus la matière s'enrichit, plus les grandes surfaces s'en trouvent mâchées, rompues, amorties; d'où l'antagonisme de la couleur décorative et de la couleur matière. Il faut trouver le point d'équilibre entre ces deux richesses comme entre toutes les autres.

Plus le tableau est grand, plus son rôle décoratif doit être évident; plus donc le rôle de la matière, prépondérant dans le tableau de chevalet, s'efface, laissant la suprématie à l'harmonie colorée.

Encore y a-t-il des partis pris qui sauvegardent toute la richesse de matière comme dans les grandes étendues monochromes où seules jouent des taches rares de couleur vive, ou encore les harmonies très simples à trois couleurs franches, si bien réussies dans la peinture espagnole.

La peinture, comme la vie, est caractérisée par l'unité conquise sur les richesses multiples dont elles se composent l'une et l'autre.

«Le beau est un carrefour de convenances», a dit le révolutionnaire *Delacroix*. Cette fusion de tous les éléments soulevés, emportés par le tempérament est le propre des grands hommes. Car, si *Cézanne* a pu dire: «Avec un peu de tempérament et beaucoup de science, on va fort loin», c'est parce que lui-même, doué de l'un des plus puissants tempéraments de peintre qu'on ait vus, a dû mettre tout l'effort de sa vie à discipliner cette bête sauvage (encore lui fallait-il la religion et la douche).

En effet, si nous regardons deux de ses premières toiles, le portrait de son père lisant un journal, celui du nabot Empéreur assis dans son fauteuil, les pieds sur une chauffeuse, ce sont là deux grands cris de puissance instinctive dont on ne peut trouver l'équivalent dans toute l'histoire de la peinture. Peut-être les grandes assemblées de sorcières de *Goya* au Prado ou certains morceaux de *Courbet* sont-ils peints avec une passion initiale aussi violente... C'est douteux.

Ne faisons donc pas dire à *Cézanne* le contraire de ce que toute son œuvre nous crie. Lui, dont chaque toile est un poème de matière, où se lit l'amour du réel et la fièvre d'être un homme, lui qui, devant un paysage peint par un confrère sans talent, disait tristement: «Ce garçon n'est donc né nulle part.»

Loin de moi l'idée de rabaisser le rôle de l'intelligence. Il serait vain de croire qu'en reproduisant fidèlement le motif qui nous a émus, livrés à notre seule émotion et à notre seul instinct, on aille enclorre et transmettre une émotion d'égale intensité; la toile risquerait d'être vide ou confuse, comme la nasse de *Tolstoï* qui dans l'eau semblait si lourde et ne ramenait rien sur la rive.

Entre l'émotion reçue et celle transmise, se place le rôle de l'intelligence technique qui compose, circonscrit son motif, choisit son format, son échelle, simplifie, classe, anime, éteint, exalte, travail propre à mettre en évidence l'harmonie dominante éprouvée et choisie.

Mais ce travail de l'intelligence présuppose l'instinct fort et presque bestial qu'est l'appétit de peindre.

Selon *Bergson*, l'efficacité de l'esprit humain à l'œuvre tient moins à la richesse du contenu qu'à la précision dans l'ajustement.

Mais l'esprit chez l'homme n'est pas tout. Ne sacrifions ni l'émotion, ni l'intelligence, ni l'instinct, car c'est la combinaison de ces éléments qui portera le tableau jusqu'au symbole, but de tout artiste. Hors de là, tout n'est qu'avortement.

Plutôt que *Bergson*, écoutons *Rude* nous dire: «La tête froide et le cœur chaud» et *Matisse*: «Mon art est fait par moitié d'émotion et de mathématiques.» Plus encore d'appétit, d'émotion, de mathématiques. Aujourd'hui, point n'est besoin de surprenante nouveauté, mais de qualité religieuse et charnelle, émue pourtant lucide. C'est le pain complet de l'esprit, du cœur et des sens qu'il nous faut. Le seul souci de cette recherche doit nous animer; ainsi retrouverons-nous le chemin de la tradition dont on nous parle souvent. Il semble qu'on voudrait pouvoir, aujourd'hui plus que jamais, compter la peinture en unités-matières, en chevaux-peinture. Parce que c'est la Force initiale qui lui manque le plus, nous abandonnons la base essentielle de la peinture qui est la saveur de la réalité. L'ordre ne vient qu'après, dont la condition est d'avoir une matière à ordonner.

C'est la richesse de matière que la lumière révèle à profusion dans la nature qui a fait naître la peinture à l'huile dont le métier tantôt léger, maigre, aqueux, mince et transparent, ruisselant, giclé, tantôt lourd, labouré, ferme, agglutiné, gras, opaque, épais, tantôt brassé, tantôt pur, tantôt libre, tantôt serti, ouvert ou fermé, clair ou brumeux, divisé ou mêlé, constitue non seulement le moyen le plus propre à rendre la nature, mais est en même temps le plus riche en lui-même de possibilités. Ces possibilités, lorsque le peintre en rêve les yeux fermés ou s'en exalte en les étudiant chez les maîtres dans les musées, développent chez lui un sens particulier, le sens du métier; c'est de ce sens dont on parle lorsqu'on dit d'un homme qu'il est «très peintre».

Sur ce chemin qu'il a choisi, l'artiste va à la recherche de son moyen particulier d'expression, de son écriture. S'il peut varier au cours de l'existence, il a toujours pour but l'efficacité, c'est-à-dire le maximum de liberté pour ses richesses, compatible avec l'homogénéité, l'harmonie, l'unité.

Il y a donc chez lui deux courants qui s'établissent : l'un lui vient de l'émotion donnée par la nature, l'autre il le projette sur elle, la forçant de passer par sa conception personnelle dûment élaborée. C'est en ce sens que *Van Gogh* disait : « Aller des couleurs de sa palette à la nature ».

Cette sensibilité particulière a fait choisir :

- à *Titien* : son onctuosité transparente, devenant à la fin de sa vie ce prodigieux floconnement ;
- à *Rembrandt* : son haillonnement, son ruissellement ;
- à *Greco* : ses grandes nappes onctueuses et fermes s'achevant dans l'effilochement de la fin que la forme étonnante, qui pourtant demeure, n'enferme plus ;
- à *Watteau* : ses petites mâchures nerveuses, guillochées ;
- à *Chardin* : cet accrochage de la pâte pétrifiée ;
- à *Courbet* : ses magmas, sa matière écrasée ;
- à *Delacroix* : ses larges zébrures, ses coulées de céramique ;
- à *Corot* : sa pâte stricte et grasse comme ses brumes et ses mâchis monochromes ;
- à *Cézanne* : ses grosses mottes de couleur océane et par la suite des bâtonnets parallèles obliques, soigneusement appliqués ;
- à *Renoir* : tout ce transparent ruissellement, ce chatouement porcelainé ;
- à *Seurat* : ses petites gifles de droite et de gauche des études sur nature, devenant le divisionnisme plus cérébral avec ses confettis ;
- aux *Impressionnistes* : leurs virgules charnues, véritable clapotis ;
- à *Utrillo* : ses plâtres, ses murs salpêtrés, spongieux, moisissants, ses ciels vaporeux ;
- à *Soutine* : son orgie.

S'il est plus aisé d'isoler chez certains ce côté du problème, c'est que chez eux il est plus flagrant, mais il existe chez tous au point qu'on pourrait déjà tout dire de la peinture en ne parlant que de la matière, ce dictionnaire de la sensibilité (voir note annexe).

Faut-il répéter que sans l'inspiration, la plus belle technique n'est qu'un cadavre sans vie ?

Quant à la richesse de matière que la nature offre au peintre pour son inspiration, c'est la pulpe, les pelages,

les textures, le cendré, le charnu, le velouté, le porcelainé, le sablé, le feuillu foliacé, graineux, graminé, crépissant, floconneux, duveteux, ivoirin, crèmeux chantilly, boules de billards, capitons satinés, pâte à papier, peau de gant, marbre, onyx, le moussu, le ligneux, le scintillant, le marmoréen, le monde minéral, le monde végétal, le monde animal, le moisi, la rouille, les fumées, les brouillards et les eaux, les peupliers grelotants de lumière, lustres de cristal tremblants, larmes au bord des cils, rosée au bord des herbes.

En Bretagne, le soleil au milieu des nuages passants qui envoie des trainées de beurre sur l'eau verte, et partout la lumière révélant la texture.

Ne sont-ce pas là des qualités qui, entre toutes les autres, entre tous les arts, entre toutes les autres peintures, n'appartiennent qu'à la peinture à l'huile ?

Donc, la base première essentielle de la peinture, est l'amour perdurable et le sens de la matière réelle et solide, car c'est avec cet amour au cœur, que le peintre s'efforcera de construire son tableau en s'élevant jusqu'à l'unité harmonieuse toute gonflée de richesses, solide et suave, pour la satisfaction profonde de l'homme clairvoyant.

*Note annexe.*

Qu'on ne dise pas qu'en exaltant la matière, on exalte exclusivement le côté physique de la peinture. La matière est le lieu initial du phénomène peinture, lieu à la fois charnel, cérébral, sentimental, unité déjà complète du monde pictural. En effet, la peinture n'a pas pour but essentiel de communiquer un sentiment poétique grâce au métier docile dont le rôle est de s'effacer le plus possible devant le sentiment rendu. Par le métier très particulier à chacun, la peinture en elle-même paraît le but, le sentiment, le moyen ! Car si le sentiment est indispensable à nous mettre et à nous conserver en route, par là il ne sert qu'à rendre possible le phénomène peinture. Dès l'instant où ce phénomène se produit, il est essentiel. Peu importe comment chacun y accède : que ce soit grâce à une nature-morte sempiternelle, à la figure, au nu, au portrait, aux exploits tragiques ou à la scène d'intérieur ; grâce à l'automne, à la solitude, au béatitude, à la poésie, au rêve, à la réalité. Si ne se produit le phénomène peinture, tout est différent. S'il se produit tout est là. Celui qu'habite ce phénomène sait bien quels sentiments le font naître en lui habituellement ; c'est à lui à s'y livrer.

Cela est aussi vrai de la poésie et de la musique. C'est pourquoi *Mallarmé* répondait à *Degas* qui se plaignait à lui de n'arriver à rien en poésie, alors qu'il avait, disait-il, un tas d'idées : « La Poésie ne se fait pas avec des idées, elle se fait avec des mots ».