

SUBLIMATION  
DE  
L'ART ABSTRAIT

Georges BREUIL

Nº 000063



Georges BREUIL dans son atelier de Quevillon (Seine-Maritime)

## SUBLIMATION DE L'ART ABSTRAIT

L'art est un : le poète se sert de mots, le peintre de couleurs et de lignes, le musicien de sons et de bruits, le sculpteur de formes. Leur mission commune est d'élever spirituellement les hommes en leur donnant la notion de la réalité et de la permanence de l'univers.

Tout en nous référant souvent aux autres arts, il sera parlé ici de la peinture dite abstraite ou non-figurative : ces termes seront expliqués et il sera montré comment et pourquoi la peinture figurative, loin d'être une aide, s'oppose le plus souvent à ce que le peintre d'aujourd'hui veut essayer d'exprimer. La différence essentielle qui existe entre le peintre abstrait et le peintre figuratif est un comportement de départ presque opposé et une volonté de tendre vers un but autre. Aucune polémique



ne sera ouverte : ce qui précède n'a rien à voir avec la qualité de l'œuvre : un peintre abstrait peut être médiocre et l'œuvre d'un figuratif grande. Il n'existe aucune querelle entre l'art abstrait et l'art figuratif, qu'un peintre abstrait valable ne cherchera pas à juger : il pense simplement que nous existons à une époque où il y a autre chose à dire, quelque chose qu'il juge important, qu'il croit essentiel, qu'il a l'ambition de transmettre. Et ce comportement implique une manière d'être, de penser, de vivre différente, qui mérite d'être étudiée avec sincérité.

De même que Leibnitz écrivait en 1812 : « La musique est un exercice d'arithmétique secrète et celui qui s'y livre ignore qu'il manie des nombres », de même chaque peintre abstrait doit être conscient qu'il manie aussi des nombres.

Dans son tour d'horizon philosophique, Matila Ghyca a montré comment la matière et la masse, en tant que réalités en soi, ont disparu de l'image de l'univers physique à la suite des achèvements scientifiques de ces trente dernières années, en particulier des théories relativistes, de la mécanique ondulatoire et de la mécanique quantique, et de quelle façon l'on aboutissait aujourd'hui très logiquement, aussi logiquement qu'il y a cinquante ans l'on aboutissait au matérialisme, à un spiritualisme intégral qui n'admet comme vrai, comme réel que le domaine spirituel et qui envisage la matière et la substance comme les sous-produits de l'esprit.

Nous retrouvons le grand courant de pensée orientale qui depuis deux mille ans enseigne que le monde des apparences extérieures qui tombe sous nos sens n'est qu'illusion, « maya » et que la réalité est au-delà de ce monde extérieur et ne peut être saisie que par l'intuition.

Matila Ghyca constate également que la physique mathématique, avec ses invariants et ses « Nombres purs » a réalisé complètement le pro-

4

gramme de l'École Pythagoricienne, illustrant le « tout est arrangé d'après le nombre » du Maître de Samos.

La science moderne occidentale, retrouvant la grande pensée intuitive grecque du début de notre ère, rejoint en même temps la philosophie orientale : cette rencontre mérite d'être soulignée. Le but de cet essai est de montrer comment l'art actuel, l'art abstrait, retrouvant le sens permanent de l'art, peut permettre d'appréhender le monde réel, c'est-à-dire celui qui ne tombe pas sous nos sens : autrement dit, l'artiste est celui qui « sent » la réalité du monde et qui, par le moyen de son art, peinture, sculpture, musique, poésie, fait percevoir cette réalité aux hommes par leurs sens.

## SENS DES MOTS

Avant d'aller plus loin, il est judicieux pour éviter des pertes de temps ou des discussions oiseuses, de s'expliquer sur le sens donné ici aux mots, « ces mots usuels, ces mots vulgaires, que chacun sait, que tous emploient » (Paul Valéry) ces mots qui prennent chez chacun d'entre nous une résonance particulière, car l'usage finit par en inverser le sens et bien souvent un mot nouvellement employé n'a pas, dès le début, bien signifié ce qu'il voulait dire.

Ainsi le mot « abstrait » : il semble que tout le monde soit d'accord, qu'il a été mal choisi, qu'il est impropre en la matière, qu'il ne dit pas clairement ce qu'il voulait signifier. Inutile donc d'ergoter sur son sens ou non sens, d'épiloguer sur son sens véritable, de reprendre la

5



définition du dictionnaire, de dire que l'abstraction consiste à séparer ou à extraire d'une chose l'un de ses caractères essentiels et à le considérer isolément. Inutile de s'embarquer indéfiniment dans des dilemmes insolubles, d'arriver à cette conclusion paradoxale que Kandinsky est moins abstrait que Rembrandt. Libre au lecteur de le traduire par un autre mot s'il le juge plus approprié, par exemple « art concret » ou encore « art non figuratif » au lieu de « art abstrait ». Nous n'y voyons personnellement aucun inconvénient.

Le mot abstrait a été conservé ici parce qu'il est passé depuis longtemps dans le domaine usuel et qu'un autre, plus qualifié ne semble pas momentanément s'imposer.

De même le mot « réel » ou « réalité ». L'homme occidental se contente de la perception et de la classification des apparences, des phénomènes qui agissent directement sur ses sens, contrairement à l'homme oriental qui estime que le monde extérieur n'est qu'illusion et cherche à percevoir l'essence des choses, le monde des invariants.

Il nous est très difficile, à nous autres occidentaux, de nous élever au-dessus de l'irréalité des choses et de les prendre pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire sous leur aspect de quiddité.

Comme le dit D.-T. Susuki, comprendre la théorie Maya, c'est percevoir la quiddité des choses.

Nous commettons tous une erreur fondamentale à l'égard du monde général en le percevant sous forme d'un réalisme naïf : Selon l'interprétation des Mahayanistes, les fondements de la Prajna-Paramita ne sont pas établis sur la logique telle que celle-ci est communément comprise, mais sur des intuitions.

6

Quand la Prajna-Paramita dit que tout est maya, elle décrit simplement ce qu'elle voit dans le monde sensoriel : superficiellement c'est une négation du monde, mais en même temps c'est l'affirmation qu'il existe autre chose sous les apparences de ce monde. Et ce quelque chose, c'est ce que nous appellerons « réalité » ou « réel » contrairement au sens commun admis jusque là.

De même aussi le mot « matière » : sa définition larroussienne est aujourd'hui dépassée : ce qui nous apparaît sous la notion courante de matière n'est qu'un système énergétique et une chaîne de systèmes, aux nombreuses combinaisons possibles, qui se présentent toujours sous trois formes : la matière physique qui est homogène, la matière biologique ou vivante, qui tend, sous peine de mort, à l'hétérogénéité, enfin la matière microphysique ou matière psychique laquelle, contrairement aux deux autres ne se dégrade pas, qui est mi-potentielle, mi-actuelle. C'est, comme l'a démontré magistralement Lupasco, en fin de compte, cette matière psychique que le peintre abstrait tente d'abstraire.

Le peintre « abstrait » est donc celui qui a choisi de ne jamais se référer consciemment aux apparences extérieures de la nature, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, qui refuse de traduire ou d'interpréter ces formes visibles du monde extérieur, celui qui extériorise son monde intérieur, cette « matière » psychique, celui qui désire montrer le « réel » ou la « réalité », celui enfin qui ne s'occupe plus que de formes en soi, de rythmes, de rapports.

Le peintre « figuratif » est celui qui part des formes visibles du monde extérieur, même s'il en abstrait certains signes qu'il juge essentiels et néglige les autres, même s'il arrive à un résultat tel que le spectateur du moment ne reconnaît plus rien du monde dans lequel il vit : car, comme le montre l'expérience impressionniste, si les spectateurs d'alors ne voyaient

7



que des taches colorées mises au hasard à la place des paysages peints à cette époque, tout le monde aujourd'hui les reconnaît et mieux, tout le monde voit les paysages tels que les peignaient les impressionnistes.

Car la peinture figurative vraie n'a jamais copié ni ressemblé à la nature : l'artiste véritable, digne de ce nom, extrayait, abstraissait de la nature ce qu'il jugeait essentiel et rejetait le reste : une vision nouvelle suivait, avec plus ou moins de retard, s'il le pouvait. On peut affirmer que chaque créateur imposait au monde une manière nouvelle de voir et le monde réagissait mal sur le moment : la « Ronde de Nuit » fut refusée par ceux qui l'avaient commandée : les « Ménines » furent jugées peu ressemblantes.

L'être humain vit et se déplace dans un milieu dont il a conscience par ses sens : il vit notamment dans ce qu'il voit, mais il ne voit que ce à quoi il songe : il ne voit pas les taches colorées qui se trouvent devant ses yeux, il les rattache à ce qu'il sait, à ce qu'on lui a appris, à ce qui est utile à son métier ou flatte son plaisir. Dans tel paysage, le citadin ne voit qu'une détente agréable, l'architecte une ville à construire, le paysan de la sueur et du profit. Ils ont tous de commun de ne rien voir ce qui est purement vue. Celui qui se réveille dans sa chambre habituelle, si ses yeux se portent dans la pénombre sur des meubles familiers avant que son cerveau encore endormi ait conscience de l'endroit où il se trouve, ne les reconnaît pas et se croit dans un monde hostile et inintelligible.

C'est dire que l'humain ne voit les formes colorées qui se trouvent devant ses yeux que par rapport à ce qu'il sait, à ce qu'on lui a appris, à ce qu'il a l'habitude de voir : pour lui, une forme inhabituelle, un rapport de tons encore jamais vu, un accord de sons jamais entendu, non

8

seulement ne lui donne aucune joie esthétique, mais lui confère une certaine insatisfaction mêlée d'inquiétude : il les rejette a priori, il veut avant tout « comprendre », donner une explication, une définition.

Or ce raisonnement est l'obstacle réel à l'émotion que doit donner l'art. C'est la difficulté majeure de la poésie dont le matériau est le mot, auquel chacun donne un sens particulier avant d'en goûter le sens profond, la résonance, le rythme. De même un chant qui accompagne une symphonie, s'il est dit dans une langue connue de l'auditeur, peut diminuer l'émotion donnée par la musique pure : mais si le même chant est dit dans une langue étrangère, incompréhensible au même auditeur, l'émotion réapparaît et la joie survient. De même aussi le sujet dans une peinture figurative, s'il n'a pas été dominé et maîtrisé par le peintre ou si le spectateur lui donne trop d'importance, empêche l'émotion et diminue la joie que doit communiquer toute peinture. Et ceci ne sera pas l'une des moindres gloires de la peinture abstraite d'avoir montré, qu'en peinture, le sujet n'a aucune importance.

## RUPTURE AVEC LE SPECTATEUR

Pourquoi et comment, depuis le début de notre siècle, y eut-il rupture avec une façon traditionnelle de sentir et de voir, avec la vision proposée par la Renaissance et entretenue tant bien que mal par l'Académie.

Dès 1883, tout est découvert, tout est dit sur la peinture, par l'un de ces hommes qui, comme tous les génies, est prodigieusement en avance sur son temps — « Quant aux peintres : tous ces modernes sont des

9



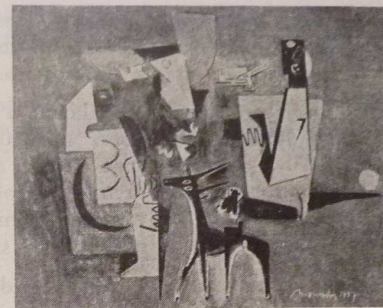
poètes qui ont voulu être peintres. L'un a cherché des drames dans l'histoire, l'autre des scènes de mœurs : celui-ci traduit des religions, celui-là une philosophie. L'un imite Raphaël, l'autre les primitifs italiens : les paysagistes emploient des arbres et des nuages pour faire des odes ou des élégies. Aucun n'est simplement peintre : tous sont archéologues, psychologues, metteurs en scène de quelque souvenir ou de quelques théories. Ils prennent plaisir à notre érudition, à notre philosophie. Ils n'aiment pas une forme pour ce qu'elle est, mais pour ce qu'elle exprime — (Nietzsche - Volonté de Puissance) —. Il faudra encore attendre un quart de siècle avant qu'un grand peintre aime une forme pour ce qu'elle est, non pour ce qu'elle exprime.

Mais si Nietzsche a tout dit sur ce qu'il ne fallait pas faire en peinture, si là aussi il a détruit une idole encore vénérée par trop de fidèles, il n'a rien construit : il faut maintenant tenter de le faire.

En raison de l'accélération de l'histoire, les peintres se firent de plus en plus audacieux, rejoignant en cela les autres chercheurs, philosophes, mathématiciens, musiciens, qui commençaient par intuition à découvrir et à appréhender un univers bien différent de celui que l'on connaissait jusque là.

La première grande coupure se montra avec les impressionnistes après que Chevreul, sur le plan scientifique, eut découvert les lois de la couleur. Ceux-ci rompirent totalement, et non pas partiellement, avec la manière de « voir » usuelle : ils assignent à la couleur, et non pas aux valeurs, la mission d'exprimer le monde entier, qui pour eux n'est que lumière. Ils le firent d'une manière tellement brutale, tellement totale, que les spectateurs d'alors retournaient leurs toiles en s'esclaffant, prétendant n'y voir que des taches colorées mises au hasard, alors qu'aujourd'hui tout le monde voit les paysages tels que les peignaient les impressionnistes.

10



Louis Marcoussis - COMPOSITION (1917)

Juan Gris - LE JOURNAL (1915)

La deuxième évolution majeure se fit avec les Cubistes : ceux-ci abandonnèrent définitivement l'unicité de points de vue de la perspective usuelle et multiplièrent les angles de vision des objets pour en donner une représentation nouvelle. Partant du cubisme analytique où ils donnèrent sur la même toile plusieurs vues du même objet, non des vues quelconques mais bien celles qui le caractérisaient le plus, où l'objet représenté n'est plus un objet particulier mais un objet-type, ils passèrent au cubisme synthétique où, comme le dit si judicieusement Guy Habasque « ils s'élevèrent intuitivement jusqu'à l'essence pour déterminer les caractères de

11



l'objet, ceux qui conditionnent son existence même et sans lesquels il ne serait pas ce qu'il est, puis à réunir ces attributs en une image qui en sera en quelque sorte l'essence plastique ».

Allait-on continuer indéfiniment à démolir puis à reconstruire l'objet, ou l'abandonner à son sort normal qui n'est pas d'être peint, mais d'être ? Allait-on s'arrêter en chemin alors que le monde progresse en une évolution incessante, à un moment où les philosophes et les mathématiciens découvrent un univers où l'homme, un atome parmi les méga milliards d'atomes, trouve aujourd'hui sa juste place ?

Déjà commencent à résonner des voix antiques oubliées ou mal comprises. Nous entendons Platon dans le *Philèbe* — « Ce que j'entends par beauté de la forme n'est pas ce que le commun entend généralement sous ce nom, comme par exemple celle des objets vivants ou de leurs reproductions, mais quelque chose de rectiligne ou de circulaire et les corps solides composés avec le rectiligne ou le circulaire au moyen du compas, du cordeau ou de l'équerre : car ces formes ne sont pas, comme les autres, belles sous certaines conditions, mais sont toujours belles en soi. »

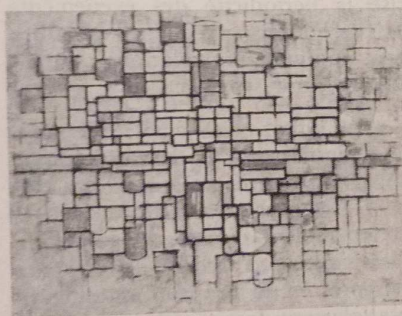
Les peintres ont mis deux mille ans pour s'en apercevoir, deux mille ans de retard sur les musiciens.

Mais, que les défenseurs de l'abstraction dite géométrique ne se réjouissent pas trop vite, car le même Platon a écrit aussi dans l'*Ion*. — « Ce n'est pas la technique, mais bien leur enthousiasme et le dieu qui les possède qui font la valeur des bons artistes. De même que les Corybantes ne sauraient se mettre à danser de sang-froid, les artistes ne font pas leurs œuvres splendides lorsqu'ils sont en pleine possession de leur raison, mais lorsqu'ils sentent l'influence du rythme et de l'harmonie. Alors ils sont possédés : alors ils deviennent comme les

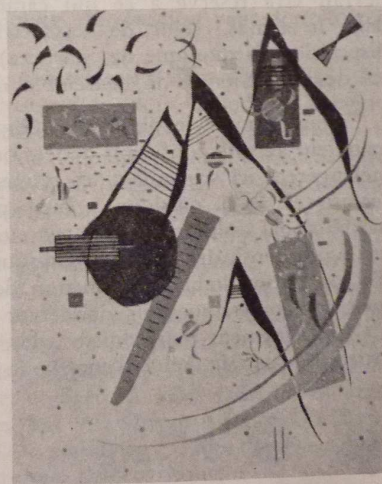
12

Bacchantes. Tant que l'homme n'a pas le don de l'enthousiasme, il est incapable de faire une œuvre. » La règle, le compas, la technique ne suffisent pas.

Comme on le voit, depuis longtemps, des coups sourds annoncent l'éclosion de l'art abstrait : la révolution éclate en 1910. Un homme, un peintre figuratif comme tous les autres, rentrant au soleil couchant dans son atelier de Moscou, ne reconnaît pas l'une de ses toiles qu'il trouve plus belle que toutes les autres. S'approchant, il s'aperçoit que cette toile avait été placée sur le côté, que l'objet n'y était plus lisible : alors, pourquoi conserver l'objet, puisque la toile sans objet semble meilleure. Ce jour-là, Kandinsky est devenu abstrait.



Mondrian - COMPOSITION (1913)



Kandinsky POINTE NOIRE (1937)

13



A la même date, en Hollande, puis à Paris, un autre peintre, Mondrian, vient à l'abstraction en simplifiant ses thèmes favoris (arbres, murs de cathédrales...) pour arriver finalement à un rythme horizontal-vertical, se limitant volontairement aux trois couleurs fondamentales posées dans des rectangles délimités par des raies noires : contemplation de l'esprit peut-être plus que joies de l'œil.

Mais la révolution est maintenant accomplie, l'art abstrait est né : dorénavant, des hommes de grand talent peignent, ne s'occupant plus que de formes en soi, de rapports, de couleurs, de rythmes.

Le spectateur doctrinaire estimera peut-être que le mot « rythme » devrait être réservé à ce qui caractérise la périodicité des événements dans le temps, celui de « symétrie » (définition grecque, c'est-à-dire disposition harmonique des surfaces) étant appliqué aux relations mutuelles des éléments et de l'ensemble dans une suite spatiale.

Mais, comme le dit Matila Ghyca « Les Grecs eux-mêmes, qui n'admettaient aucune confusion d'idées ou de définitions en matière esthétique, mélangèrent ici sciemment les termes appartenant à la peinture ou architecture et à la musique : bien plus, les concepts architecturaux, la morphologie esthétique, sont par eux consciemment discutés et perçus en analogies musicales : si en musique, les notions d'accords et de suite d'accords sont établis en fonction de rapports et de proportions numériques et géométriques, ils donnèrent parallèlement le nom de symphonie à l'enchaînement harmonieux des proportions dans une composition artistique spatiale, celui d'eurythmie à l'effet perçu ».

## PRINCIPE ET BUT DE L'ART

Arrivé à ce point précis de cet exposé, il devient indispensable de s'interroger, de se demander ce qu'est exactement l'art et s'il a un but.

L'art est-il magie, exorcisme ? Est-ce une représentation de la nature, la beauté vue par le peintre et mise dans un cadre ? Est-ce un but en soi, une ironie, un défoulement, une vaine contemplation de soi ? Est-ce une écriture ? L'art a-t-il une mission, est-il sacré ?

Il est tout cela peut-être, selon les époques et les tempéraments, et un peu plus encore : il est et a toujours été universel, et des hommes de grande valeur morale et de parfaite probité lui ont consacré leur vie, lui sacrifiant souvent une réussite matérielle. La question vaut donc d'être rappelée, même succinctement.

L'origine de l'art se trouve plus généralement dans la magie : les peintures et dessins des grottes préhistoriques nous montrent presque toujours des ennemis qu'il fallait exorciser puis détruire, et des animaux que l'on devait tuer pour subsister. Puis l'homme prend conscience de forces obscures, croit en des êtres supérieurs, bénéfiques ou maléfiques : les Chaldéens-Babyloniens par exemple, pour se protéger au-dedans de leurs maisons, mettaient à l'entrée de petites images de divinités salutaires. L'idée des divinités du paganisme se précise et l'art tend à reproduire l'image que l'on se faisait de ces dieux en les représentant généralement chargés des attributs particuliers que les hommes leur prêtaient dans le gouvernement de l'univers, avec l'intention de les flatter, de les honorer, même de les intimider pour des fins particulières. Nous sommes dans le domaine de la magie, de l'idolâtrie, et l'art est alors l'un des moyens dont se sert l'homme pour arriver à ses fins. Au Moyen Age, en Occident, l'homme et la nature sont possédés d'un seul Dieu : l'idée de Dieu était présente partout et l'art ne pouvait être que théocentrique.



Puis vient l'âge de la raison, de la primauté de l'homme, du cartésianisme : l'homme se croit le centre de l'univers et tout naturellement l'art devient anthropocentrique. Est-il alors, comme le voudrait Bossuet, « un embellissement de la nature » ou comme Gauguin « une abstraction tirée de la nature en rêvant devant elle » ou encore comme Maurice Denis « un moyen d'expression, une création de notre esprit dont la nature n'est que l'occasion » ou comme Odilon Redon « les équivalents plastiques de nos émotions ou de nos rêves », ou enfin comme Apollinaire « non un art d'imitation mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création ». Un fait est certain, c'est que, jusqu'à cette époque, le dilemme abstrait-figuratif ne se posait pas, ne se concevait même pas. Mais aujourd'hui la question se pose.

Notre sentiment est que l'art, pour conserver sa grandeur, doit maintenant devenir kosmocentrique, que sa mission est d'élever spirituellement les hommes en leur donnant la notion de la réalité et de la permanence de l'univers : et, comme cette réalité et cette permanence ne peuvent être perçues par nos sens, le peintre doit procéder par analogies ou par symboles. C'est ce qu'avaient fait notamment les grands peintres de la Renaissance qui admettaient mal la pensée orientale et n'avaient aucune notion, même élémentaire de ce que la science deviendrait : il y avait présente dans presque toutes les toiles, l'idée de Dieu, qui était à cette époque la seule notion de la permanence du monde.

Nous pensons aujourd'hui avec Lupasco qu'il faut rapprocher les aventures de la science et l'avènement esthétique de l'abstraction, car il est impossible de faire quoi que ce soit de valable sans tenir compte des tout derniers enseignements que nous apporte l'expérience scientifique.

A l'époque où l'on découvre un univers où les rayons lumineux de la galaxie la plus proche, la Nébuleuse d'Andromède, mettent deux millions d'années à nous parvenir, où cette nébuleuse n'est qu'une galaxie parmi

16

des milliards d'autres galaxies s'éloignant de nous à une vitesse vertigineuse, où nous savons de plus que ce qui tombe sous nos sens ne peut en aucun cas être la réalité ni la permanence de cet univers démesuré, l'homme vrai ne peut plus continuer à peindre de gentilles natures mortes ou de charmants paysages pour le plaisir de quelques dilettantes romantiques qui ont besoin qu'on leur mette la beauté, l'étrangeté ou l'insolite dans un cadre.

Le peintre aussi a son mot à dire ; il a sa place à prendre à côté du philosophe, du musicien, du scientifique.

L'art est un apport : seul est artiste, seul est créateur, celui qui apporte la vision ou le sentiment d'un univers que nul n'aurait vu ou senti sans lui. Le créateur est seul, rarement compris au moment où il apporte cette vision : car les hommes, las de leur vie quotidienne, ne demandent généralement à l'art qu'un délassement : l'histoire nous enseigne que la plupart des créateurs ont été rejetés et honnis de leur vivant.

Les autres peintres, ceux qui œuvrent comme leurs prédécesseurs, en y ajoutant parfois quelques fioritures personnelles, ne sont que des artisans ; un artisan peut posséder une technique très habile, ses toiles peuvent être plus flatteuses que celles de certains créateurs, mais il reste un artisan. De cette dualité, d'un créateur solitaire en avance sur son temps et de spectateurs ne cherchant le plus souvent que l'habileté et la technique, naît ce paradoxe de peintres habiles et médiocres un instant chéris du public et rejetés par la postérité, et d'artistes vrais souvent méconnus jusqu'au crépuscule de leur vie mais dont seuls les noms restent dans l'histoire et les œuvres dans les musées et les grandes collections.

17

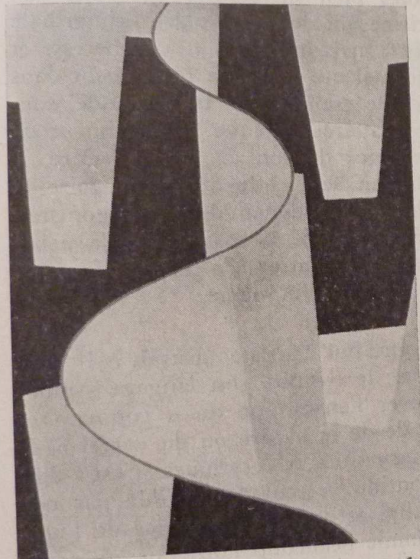


## ÉVOLUTION

L'art subit, comme tout et tous, la loi naturelle de l'évolution. Comme le dit Zuckerkandl « chaque phase d'une évolution est une transformation d'une phase évolutive antérieure qu'elle intègre en soi : le phénomène évolutif est donc irréversible ». On ne peut jamais revenir en arrière, à une phase antérieure, et répéter les mêmes développements, car le point de départ sera toujours différent. Le peintre qui, sans en sentir le besoin impérieux et profond, s'est lancé dans l'aventure de l'abstraction pour, disons, se mettre à la page ou suivre la mode et constatant que cette mode, toujours en quête de nouveauté, se porte sur autre chose, pourra revenir à une figuration qu'il qualifiera de nouvelle. Cela voudra tout simplement dire qu'il avait choisi une voie qui n'était pas la sienne, dans laquelle il n'avait rien à dire, mais sa nouvelle figuration ne pourra pas être semblable à celle qu'il faisait auparavant, à moins qu'il ne continue à se copier indéfiniment, ce qui sort du sujet de cet essai car il ne s'agit plus d'art : il s'agit le plus souvent d'une complaisance commerciale et sur le plan de l'évolution de sénilité précoce ou même de mort prématurée. Et ceci sera aussi à l'actif de la peinture abstraite d'avoir donné à certains peintres et spectateurs une nouvelle vision. Mais ce retour en arrière de quelques-uns ne pourra en aucun cas porter atteinte à cette peinture abstraite, qui est inscrite dans l'évolution de l'homme, qui n'en est qu'à ses balbutiements et attend ses maîtres : mais il est illusoire de penser que l'on peut rompre définitivement avec le passé ; s'il est important de savoir se débarrasser de servitudes encombrantes, le poète du mot ou de l'enchaînement conventionnel de mots, le musicien du son ou d'accords de sons habituels, le peintre de la figuration, il ne faut pas être présomptueux au point de croire que l'on est dorénavant neuf et vierge, que l'on doit faire fi de tous les acquits, que l'on peut repartir de rien.

18

L'évolution est lente par rapport à la vie humaine : elle procède parfois par sauts, par mutations brusques : ce qui se passe sur tous les plans autour de nous, montre que nous sommes arrivés à ce point de l'évolution où des mutations se produisent, où l'homme de demain existe déjà



Georges Breuil - COMPOSITION (1954)

parmi nous. Mais se mutant ne fera pas table rase des civilisations passées : il ne suivra pas ceux qui se croient affranchis de tout, s'affranchira lui-même de certaines nouveautés d'autrefois devenues conventions, mais gardera précieusement l'essentiel des civilisations passées, ce qui lui permettra d'aller plus loin dans la connaissance de l'univers.

19

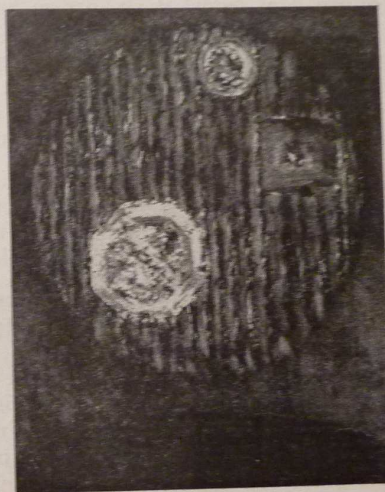


Si l'art est un apport, si un artiste créateur ne peut exister en dehors de l'apport qu'il fait, il ne suffit pas d'apporter à tout prix quelque chose de neuf pour être un véritable créateur : il faut apporter quelque chose de valable, ce rien qui fait avancer l'humanité. Jusqu'ici la peinture abstraite s'est engagée dans deux voies bien différentes qui sont aux antipodes l'une de l'autre : le géométrisme qui donne la place primordiale à l'intelligence au détriment de l'instinct, mais qui tend à la sécheresse et à l'intellectualité : le tachisme ou l'informel qui s'engage résolument dans la voie opposée et dont l'écueil redoutable est la place trop grande, souvent même la seule place prise par la matière physique au détriment de la matière psychique. Sans vouloir préjuger de son évolution future, il semble que la grande voie de l'art abstrait sera celle qui saura faire la synthèse et trouver l'équilibre entre les forces dynamiques antagonistes, ce qui lui permettra de ne pas se scléroser et de ne pas suivre la pente de ce que l'on appelle en physique l'augmentation de l'entropie pour aboutir à la mort de toutes choses, de l'univers lui-même.

Quelle voie doit donc suivre, aujourd'hui l'artiste abstrait ? Il doit exprimer la communion de l'humain avec le cosmos, son langage symbolique doit permettre à l'homme de crever l'enveloppe du « connu » et accéder à cette connaissance plus profonde de la nature ou du « réel ». Il doit essayer, au moyen de formes, d'harmonies, de rythmes, c'est-à-dire ce qu'en science on nomme du « discontinu », seul perceptible par nos sens, de transmettre la notion de la réalité et de la permanence de l'univers, du « continu ». Il ne s'agit pas, comme beaucoup l'ont fait, de prendre par le truchement d'un microscope électronique des images des particules élémentaires et de les grossir un milliard de fois : cela reste toujours de l'art figuratif et le but n'est pas atteint, puisque la figuration de ce monde extérieur, même de l'infiniment petit, loin d'être une aide est un obstacle à ce qu'il veut transmettre.

20

Le seul concept dont nous ayons aujourd'hui un sentiment intuitif, absolu est celui d'espace-temps et l'on peut raisonnablement penser que le but actuel de l'art est de suggérer cette notion. Il s'agit donc, pour le



Georges Breuil - IMPAVI (1965)

peintre abstrait, par intuition et en oubliant toute culture, de saisir cette notion actuelle du continuum espace-temps et d'en donner l'analogie picturale.

21



## LIBERTÉ DE L'ARTISTE

Liberté est un mot illusoire ; tout homme, dès sa naissance, avant sa naissance même, est conditionné parce qu'on lui apprend, par le milieu dans lequel il vit, par ce qui a été inculqué à ses parents et ses éducateurs : sa liberté n'existe pas. La plupart reste en cet état : celui qui, à la suite de longues méditations, de persévérants efforts, a senti la nécessité de se libérer de tout savoir, de se déconditionner, et a réussi à s'ouvrir neuf au monde : il doit avoir su, puis avoir oublié : il est alors en état de peindre, en état de grâce.

Mais cet artiste vrai, celui qui peint pour dire quelque chose, cet artiste pur, celui qui ne cherche jamais à plaire pour être glorifié ou à heurter afin que l'on cite son nom, cet artiste ne peut rester en l'état de liberté qu'il avait acquis si péniblement.

Est libre celui qui peint en vue d'un but qu'il s'est librement assigné : s'il veut vendre et que la demande du moment se porte sur des bouquets de fleurs, il peindra des fleurs : il est libre dans la mesure où est libre celui qui va à l'usine pour gagner son pain : s'il désire que les journaux s'emparent de son nom, que celui-ci soit sur toutes les lèvres et dans toutes les mémoires, il pourra peindre un œil sur la paume de la main au exécuteur en public, à grand renfort de publicité, une toile en l'espace de quelques instants.

Mais l'artiste vrai n'a aucun souci de ces choses : il peint, dans le silence de son atelier, loin de la rumeur des foules, parce qu'une force intérieure l'oblige à peindre, à donner la vision d'un univers qu'il porte en lui : il ne peut vivre sans peindre : celui qui le pourrait ne devrait pas peindre. Il ne doit plus alors penser, ni juger, ni réfléchir : il doit

22

peindre, et seulement lorsque l'acte de peindre est consommé, il redevient l'homme raisonnable, raisonnant. C'est dire qu'il obéit, qu'il doit la plus absolue qu'il se trouve lui-même.

L'artiste n'est donc pas libre pendant l'acte de peindre : il ne l'est pas davantage dans les actes de sa vie : de même qu'un graphologue averti déchiffre l'âme de celui qui écrit, de même les points les plus secrets et les plus intimes de l'artiste se dévoilent sur sa toile : si l'âme est basse, si l'artiste succombe aux pensées mauvaises qui peuvent effleurer tout homme, s'il s'y complait, s'il les traduit dans les actes de sa vie, cette bassesse et cette méchanceté éclateront sur sa toile.

Peindre est un acte pur qui demande le courage de se mettre nu dans le forum : il est heureux, ou malheureux, que beaucoup de spectateurs ne possèdent pas la science des psychanalistes, car certains peintres, même quelquefois honorés, seraient ramenés à leur juste mesure, ce que la postérité ne cesse de faire.

L'artiste est si peu libre qu'il est incapable, sur demande, de refaire une toile identique à celle qu'il vient de terminer : non pas incapable techniquement, puisqu'il a déjà fait ce qu'on lui demande, mais incapable moralement : refaire quoi que ce soit sur commande lui crée un tel ennui, une telle lassitude, un tel dégoût, qu'il ne le peut vraiment pas. On le verra reprendre un même thème, le varier pour aller plus loin, parfaire ses recherches ; on ne le verra jamais se recopier servilement. C'est toute la différence qui existe entre l'artiste et l'artisan ; l'artiste doit être d'abord un artisan, un bon artisan, mais il doit avoir quelque chose de plus, ou quelque chose d'autre ; il doit se défaire de l'idée de profit, de renommée ; il doit si peu se préoccuper du sentiment d'autrui

23



qu'une réussite momentanée dans un genre doit être abandonnée au profit de recherches nouvelles sans aucun regret d'un succès perdu d'estime ou d'argent.

C'est la condition absolue de l'artiste vrai ; bien souvent des artistes véritables n'ont pas su résister et sont redevenus d'excellents artisans se recopiant indéfiniment, préférant le succès à l'obscurité ; il ne faut pas leur en vouloir ; après tout, ils sont des hommes et bien peu ont le courage d'un Goya préférant s'enfermer dans sa maison de Madrid à la fin de sa vie pour y peindre les si merveilleuses toiles de la dernière salle du Prado.

Le spectateur est lui-même d'autant moins libre qu'une œuvre est grande : celle-ci s'imposera et forcera son estime. La définition la plus parfaite d'une excellente toile, d'un chef-d'œuvre, a été faite par Jean Paulhan : « Je passais rue la Boétie et une toile m'a crié après ; j'ai été obligé de traverser la rue la plus encombrée de Paris... ». Cet état de réceptivité, si doué que l'on soit, ne s'obtient pas par l'effet du hasard, gratuitement, sans effort. Le spectateur lui aussi devra regarder le monde d'un œil neuf, se déconditionner de tout ce qu'on lui a appris sur les Arts, ou plutôt les Beaux Arts. L'éducation picturale de ces derniers siècles fut en France un échec total : elle a permis à de bons artisans de se hausser dans l'esprit du public à la première place qu'ils n'ont du reste conservé que quelques années avant de retomber dans l'oubli le plus absolu. Cette éducation lamentable a donné la primauté à la technique sur l'esprit : celui qui copiait la nature avec le plus de véracité ou imitait avec habileté les maîtres, si en plus il savait donner à ses toiles une petite note moderne pour bien masquer son manque d'invention, devenait rapidement lui-même un maître. Le joli, qui est aimable et dépend de la mode du jour, était constamment préféré au beau qui est austère et authentique. L'on en arrivait à ce que toute

24

recherche sincère, ce qui était neuf, était méprisé alors que seul le neuf, l'apport pouvait durer, et a seul duré. Le joli s'adresse uniquement aux sens, amuse, séduit : le beau trouve sa résonance dans l'âme, l'esprit, le corps tout entier : on y trouve la rigueur, le dépouillement, la grandeur. Tout ce qui n'est que joli passera, tout ce qui est beau durera. Qui va se soucier aujourd'hui d'un Favory ou d'un Fauconnet dont la fortune et la renommée étaient prodigieuses en 1925, date à laquelle un Juan Gris et un Marcoussis étaient inconnus ou méprisés. Que ces premiers aient choisi la vie facile, qu'ils aient été d'habiles commerçants, c'est leur droit d'homme. Ce qui est lamentable, c'est qu'ils aient été honorés en France comme de véritables artistes par une élite qui prétendait s'y connaître en peinture et pendant ce temps laissait partir à l'étranger les magnifiques chef-d'œuvre cubistes ; tel semble être le destin de ce pays de posséder dans tous les domaines des esprits neufs, créateurs, des hommes de première grandeur qui ne trouvent leur résonance qu'au dehors.

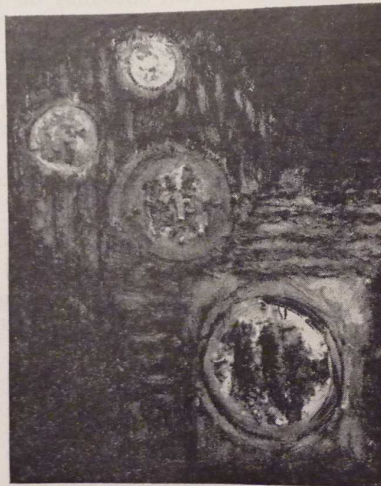
Tel l'artiste, le spectateur devra acquérir lui-même sa propre liberté, s'ouvrir neuf à l'univers et c'est alors seulement qu'il pourra dialoguer avec une toile, subir son influence : mais cette servitude lui sera douce, elle lui donnera des joies incomparables et la certitude de les avoir méritées.

25



## ANAGOGIE DE L'ABSTRACTION

Mais quel est ce peintre, cet artiste véritable, ce créateur ? Un homme vrai, qui ne transige pas, qui ne cherche jamais ni à plaire, ni à heurter. Il sait qu'il n'est pas libre, qu'il n'est que l'instrument du cosmos, du Dieu, lequel, par lui et à travers lui, cherche à se manifester. Il peut



Georges Breuil  
GRALL (1965)

créer même contre son propre goût : il donne, il ne peut recevoir, il n'est jamais spectateur, il n'est pas juge, surtout de ses propres œuvres. S'il est réellement en ondes avec le démiurge, il ne peut ignorer l'infini du

26

but et l'impossibilité d'y atteindre. S'il n'est pas conscient de ce doute, s'il est satisfait de ce qui lui est accordé, il n'est qu'un médiocre, son œuvre n'est pas grande.

Il doit savoir que la technique est un moyen, non un but, que plus il devient habile par maîtrise de sa technique, plus son génie a du mal à s'en dégager, à se manifester et devient maladroit. Son seul vrai drame est l'instant où il perd contact avec le cosmos, où rien ne lui est plus accordé : la fuite dans le désert est alors le seul remède à sa condition bassement humaine : il doit s'isoler, se purifier afin que l'état de grâce renaisse.

Quel est ce spectateur, assez lucide, assez passionné pour suivre un tel créateur, assez sensible pour comprendre le sens de son message ? Il sait que rien ne peut lui être expliqué, que l'on ne peut rien comprendre avec les lobes de son petit cerveau, qu'une peinture doit être sentie avec ses entrailles, son corps tout entier, qu'un effort constant lui est demandé, que son état de grâce, à lui ne naît qu'à cette condition. Il doit lui aussi oublier ou rejeter tout ce qu'on lui a appris, regarder d'un œil neuf ce qui lui est offert, se méfier du pittoresque, d'un métier ou d'un vernis trop habile qui masque souvent un manque de création. La vraie beauté n'est pas aimable ni flatteuse, souvent âpre et sévère : plus l'œuvre est neuve et grande, plus elle est difficile à saisir. Lui aussi est un chercheur, à la quête d'un univers qu'il désire ardemment connaître.

Il trouvera dans le créateur un frère, abordera parfois sa solitude, avec discrétion, sans l'importuner, pour le mieux comprendre, le soutenir, l'aider. Il doit devenir un « amateur » dans le sens ancien et vrai du mot (amor) : l'amateur aime et se tait : le simple spectateur regarde et en parle.

27



Nous avons vu que les artistes, sans se connaître, un Kandinsky à Moscou, un Mondrian à Paris, arrivaient au même moment à un résultat identique, et qu'ils tentaient, par des moyens parallèles, à la découverte d'un univers semblable à celui des hommes de science et des philosophes.

Quel est donc cet univers, ce cosmos, qu'il faut appréhender aujourd'hui ? Une lumière qui irradie puis se matérialise, une matière qui tend à se spiritualiser, un esprit qui désire se sublimer, une explosion atomique gigantesque, un monde de forces, un jeu de lignes de force qui s'entrecroisent, se pénètrent, se repoussent, un enroulement sur soi, un déroulement vers l'infini, des condensations ardentes d'énergie, un espace sidéral vide et glacé, une énergie sans cesse présente, une mer de forces en tempête, un maelstrom d'ondes qui pénètrent l'humain de toutes parts, un nombre infini de formes allant des plus simples aux plus complexes, des plus mesurées, des plus calmes, des plus froides aux plus ardentes, aux plus brûlantes, aux plus contradictoires, une volonté de vivre pour être, une joie d'être pour devenir, une tension extrême vers un but toujours plus lointain, un besoin constant d'élévation sans connaître jamais la satiété, le dégoût ni la lassitude, un désir de l'unique vers le multiple, un élan de la multiplicité vers l'unité, une infinie métamorphose des matières, un respect des lois qui dominent toutes choses mouvantes, une volonté d'aller du désordre vers l'harmonie, une aspiration vers le dépouillement, un désir de pureté, un besoin de sainteté, une musique des sphères s'ordonnant dans l'espace-temps.

G. BREUIL,

Quevillon, avril 1965.