

Le réaliste, s'il est artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision la plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même.

Guy de Maupassant

« La nature est, dirons-nous tout d'abord, l'« univers » spatio-temporel en totalité, le domaine tout entier de l'expérience possible : c'est bien pourquoi on a coutume d'employer les expressions de science de la nature et de science de l'expérience comme équivalentes. »

Husserl, *Ideen*, II, § 1.

Paul Klee : « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. »

La peinture la plus digne d'éloges est celle qui a le plus de ressemblance avec ce qu'elle imite. Je dis cela contre les peintres qui prétendent corriger les oeuvres de la nature, ceux par exemple, qui représentent un enfant d'un an, dont la tête devrait entrer cinq fois dans sa hauteur, et qui la font entrer huit fois ; et alors que la largeur de ses épaules est égale à celle de sa tête, ils font la tête moitié moins large que les épaules^a ; et de la sorte ils donnent à un petit enfant d'un an les proportions d'un homme de trente. Et ils ont si souvent pratiqué et vu pratiquer cette erreur, et l'usage a si bien pénétré et s'est tellement fixé dans leur jugement corrompu, qu'ils se convainquent eux-mêmes que la nature et ceux qui imitent la nature errent grandement à ne pas faire comme eux.

[...] Un Peintre ne doit jamais s'attacher servilement à la manière d'un autre Peintre, parce qu'il ne doit pas représenter les ouvrages des hommes, mais ceux de la nature ; laquelle est d'ailleurs si abondante et si féconde en ses productions, qu'on doit plutôt recourir à elle-même qu'aux Peintres qui ne sont que ses disciples, et qui donnent toujours des idées de la nature moins belles, moins vives, et moins variées que celles qu'elle en donne elle-même, quand elle se présente à nos yeux.

Léonard de Vinci

Traité de la peinture, 1651 (posthume), trad. A. Chastel.

"Quel est l'objet de l'art ? Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature. Nos yeux, aidés de notre mémoire, découperaient dans l'espace et fixeraient dans le temps des tableaux inimitables. Notre regard saisirait au passage, sculptés dans le marbre vivant du corps humain, des fragments de statue aussi beaux que ceux de la statuaire antique. Nous entendrions chanter au fond de nos âmes, comme une musique quelquefois gaie, plus souvent plaintive, toujours originale, la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure. Tout cela est autour de nous, tout cela est en nous, et pourtant rien de tout cela n'est perçu par nous distinctement. Entre la nature et nous, que dis-je ? entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose, voile épais pour le commun des hommes, voile léger, presque transparent, pour l'artiste et le poète."

Henri Bergson, *Le Rire*, 1900, Paris, P.U.F., 1940, p. 115.

À quoi vise l'art, sinon à nous montrer, dans la nature et dans l'esprit, hors de nous et en nous, des choses qui ne frappaient pas explicitement nos sens et notre conscience ? Le poète et le romancier qui expriment un état d'âme ne le créent certes pas de toutes pièces ; ils ne seraient pas compris de nous si nous n'observions pas en nous, jusqu'à un certain point, ce qu'ils nous disent d'autrui. Au fur et à mesure qu'ils nous parlent, des nuances d'émotion et de pensée nous apparaissent qui pouvaient être représentées en nous depuis longtemps mais qui demeuraient invisibles : telle l'image photographique qui n'a pas encore été plongée dans le bain où elle se révélera^a. Le poète est ce révélateur. Mais nulle part la fonction de l'artiste ne se montre aussi clairement que dans celui des arts qui fait la plus large place à l'imitation, je veux dire la peinture. Les grands peintres sont des hommes auxquels remonte une certaine vision des choses qui est devenue ou qui deviendra la vision de tous les hommes. [...]

Approfondissons ce que nous éprouvons devant un Turner ou un Corot : nous trouverons que, si nous les acceptons et les admirons, c'est que nous avons déjà perçu quelque chose de ce qu'ils nous montrent. Mais nous avons perçu sans apercevoir.

Henri Bergson

La pensée et le mouvant, 1934.

« Cultivez votre amour de la nature, car c'est la seule façon de mieux comprendre l'art. »

Vincent Van Gogh



Tournesols, Vincent Van Gogh, détail (1889)

Il est clair que Van Gogh n'était pas essentiellement préoccupé par la représentation correcte des choses. Il employait couleurs et formes pour exprimer son sentiment relatif aux objets qu'il peignait, et en vue de ce qu'il voulait faire ressentir au spectateur. Il se souciait peu de ce qu'il nommait la « réalité stéréoscopique », c'est-à-dire de l'image photographiquement exacte de la nature. Il exagérait et modifiait même l'apparence des choses si cela servait son dessein. C'est ainsi que, par des voies différentes, il rejoignit Cézanne au cœur des problèmes que ce dernier explorait vers la même époque. Tous deux franchirent le pas décisif en renonçant délibérément à considérer l'« imitation de la nature » comme le but de l'art de peindre. Certes, leurs mobiles étaient différents. Lorsque Cézanne peignait une nature morte, il s'attachait avant tout aux rapports entretenus par la forme avec la couleur ; il ne retenait de la « perspective correcte » que ce qui pouvait servir sa recherche précise. Van Gogh voulait que son tableau exprimât son émotion, et si une déformation pouvait l'aider, il n'hésitait pas à y recourir. L'un et l'autre en étaient arrivés là sans aucun désir prémédité de s'attaquer aux normes traditionnelles de l'art. Ils ne se posaient pas en « révolutionnaires » ; ils n'avaient pas l'intention de choquer qui que ce fût. En fait, l'un comme l'autre avaient presque abandonné tout espoir de voir quelqu'un s'intéresser à leurs œuvres ; ils ne travaillaient que poussés par une nécessité intérieure.

Histoire de l'art, E.H. Gombrich

« Quand je rêve et invente sans retour, ne suis-je pas [...] la nature ? [...] La nature à sa façon ne fait-elle pas de même dans ses jeux, quand elle prodigue, transforme, abîme, oublie et retrouve tant de chances et de figures de vie au milieu des rayons et des atomes en quoi foisonne et s'embrouille tout le possible et l'inconcevable ? »

Paul Valéry, « Petite lettre sur les mythes » dans *Œuvres*, I, p. 963.

« Quand la nature se refuse à livrer de son plein gré les signes [cliniques], l'art a trouvé les moyens de contrainte par lesquels la nature, violentée sans dommage, les laisse échapper ; puis, libérée, elle dévoile, à ceux qui connaissent les choses de l'art, ce qu'il faut faire. »

Hippocrate, *De l'Art*, XII, 3.

Pierre Hadot, *Le voile d'Isis*, 17, 1 (« La nature poète ») : « Depuis la plus haute Antiquité, on a considéré que le poète était le véritable interprète de la nature, qu'il en connaissait les secrets, dans la mesure, précisément, où l'on se représentait que la nature agit comme un poète et que ce que produit la nature est un poème [...] De la métaphore du poème, on passe très facilement à celle du livre. Cette métaphore du livre du monde réapparaîtra très souvent depuis la Renaissance jusque dans les temps modernes. ».

« Vue du dehors, la nature apparaît comme une immense efflorescence d'imprévisible nouveauté ; la force qui l'anime semble créer avec amour, pour rien, pour le plaisir, la variété sans fin des espèces végétales et animales ; à chacune elle confère la valeur absolue d'une grande œuvre d'art »

Henri Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 25.

« La nature a si bien organisé les êtres qu'elle nous procure, à les contempler, d'inexprimables jouissances, pour peu qu'on sache remonter aux causes et qu'on soit réellement philosophe. Quelle contradiction et quelle folie ne serait-ce donc pas de se complaire à regarder de simples copies de ces êtres, en admirant l'art ingénieux qui les produit, en peinture ou en sculpture, et de ne point se passionner encore plus vivement pour la réalité de ces êtres que crée la nature, et dont il nous est donné de pouvoir comprendre le but ! »

Aristote, *Parties des animaux*, I, 5, 645b.



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937

« Il ne s'agit pas d'imiter la nature, mais de travailler comme elle. »

Picasso, cité par F. Gilot, *Vivre avec Picasso*, p. 69.



Joseph Mallord William TURNER, *Vapeur dans une tempête de neige*, 1842

Henri Bergson : « Qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même. [...] L'art n'est sûrement qu'une vision plus directe de la réalité. »

Qu'est-ce donc que la Nature ? Elle n'est pas la Mère qui nous enfanta. Elle est notre création. C'est dans notre cerveau qu'elle s'éveille à la vie. Les choses sont parce que nous les voyons, et ce que nous voyons, et comment nous les voyons, dépend des arts qui nous ont influencés. Regarder une chose et la voir sont deux actes très différents. On ne voit quelque chose que si l'on en voit la beauté. Alors, et alors seulement, elle vient à l'existence. À présent, les gens voient des brouillards, non parce qu'il y en a, mais parce que des poètes et des peintres leur ont enseigné la mystérieuse beauté de ces effets. Des brouillards ont pu exister pendant des siècles à Londres. J'ose même dire qu'il y en eut. Mais personne ne les a vus et, ainsi, nous ne savons rien d'eux. Ils n'existèrent qu'au jour où l'art les inventa. Maintenant, il faut l'avouer, nous en avons à l'excès. Ils sont devenus le pur maniérisme d'une clique, et le réalisme exagéré de leur méthode donne la bronchite aux gens stupides. Là où l'homme cultivé saisit un effet, l'homme d'esprit inculte attrape un rhume.

Soyons donc humains et prions l'Art de tourner ailleurs ses admirables yeux. Il l'a déjà fait, du reste. Cette blanche et frissonnante lumière que l'on voit maintenant en France, avec ses étranges granulations mauves et ses mouvantes ombres violettes, est sa dernière fantaisie et la Nature, en somme, la produit d'admirable façon. Là où elle nous donnait des Corot ou des Daubigny, elle nous donne maintenant des Monet exquis et des Pissarro enchanteurs. En vérité, il y a des moyens, rares il est vrai, mais qu'on peut cependant observer de temps à autre, où la Nature devient absolument moderne. Il ne faut pas évidemment s'y fier toujours. Le fait est qu'elle se trouve dans une malheureuse position. L'Art crée un effet incomparable et unique et puis il passe à autre chose. La Nature, elle, oubliant que l'imitation peut devenir la forme la plus sincère de l'inculte, se met à répéter cet effet jusqu'à ce que nous en devenions absolument las. Il n'est personne, aujourd'hui, de vraiment cultivé, pour parler de la beauté d'un coucher de soleil. Les couchers de soleil sont tout à fait passés de mode. Ils appartiennent au temps où Turner était le dernier mot de l'art. Les admirer est un signe marquant de provincialisme.

Oscar Wilde, "Le déclin du mensonge", *Intentions*, 1928

« L'espace d'un éclair, nous voyons un chien, un fiacre, une maison, *pour la première fois*. Tout ce qu'ils présentent de spécial, de fou, de ridicule, de beau, nous accable. Immédiatement après, l'habitude frotte cette image puissante avec sa gomme. Nous caressons le chien, nous arrêtons le fiacre, nous habitons la maison. Nous ne les voyons plus. Voilà le rôle de la poésie. Elle dévoile, dans toute la force du terme. Elle montre nues, sous une lumière qui secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistraient machinalement. »

Jean Cocteau, « Le secret professionnel », dans *Poésie critique*, Paris, 1945, p. 61.

« Un autre préjugé (...) qui s'est établi dans les esprits, c'est de regarder l'art comme une sorte d'appendice de la nature, d'après cette supposition que tout ce qu'il peut faire, c'est d'achever il est vrai la nature, mais la nature commencée, ou de l'amender quand elle tend au pire, ou enfin de la débarrasser des obstacles ; et point du tout de la changer tout à fait, de la transformer et de l'ébranler jusque dans ses fondements : ce qui a rendu, avant le temps, les affaires humaines tout à fait désespérées. Les hommes auraient dû, au contraire, se pénétrer profondément de ce principe, que les choses artificielles ne diffèrent pas des naturelles par la forme ou par l'essence, mais seulement par la cause efficiente : car l'homme n'a aucun autre pouvoir sur la nature que celui que peut lui donner le mouvement ; et tout ce qu'il peut faire, c'est d'approcher ou d'éloigner les uns des autres les corps naturels. Quand cet éloignement et ce rapprochement sont possibles, en joignant, comme le disent les scolastiques, les actifs aux passifs, il peut tout ; hors de là il ne peut rien. Et lorsque les choses sont disposées pour produire un certain effet, que cela se fasse par l'homme ou sans l'homme, peu importe. »

Francis Bacon, 1605, *De la dignité et de l'accroissement des sciences*, II, 2.

« En tout, j'obéis à la Nature et jamais je ne prétends lui commander. Ma seule ambition est de lui être servilement fidèle. »

Rodin, *L'art. Entretiens avec Paul Gsell* (1911), Grasset, 1999, p. 40-41.



Auguste Rodin, *Les bourgeois de Calais*, 1895

« A la base de tout grand art, il y a toujours **ce premier contact indicible** que Cézanne a exprimé d'aussi près qu'il est possible en écrivant à E. Bernard : « **je continue à chercher l'expression de ces sensations confuses que nous apportons en naissant.** »

Ces **sensations confuses primordiales par où nous communiquons avec le monde avant toute objectivité**, sont très vite clarifiées et rectifiées par les nécessités de la vie pratique qui a besoin de s'appuyer sur des objets bien définis, distincts les uns des autres et d'où nous avons soigneusement extirpé tout le pathique^[1] qui nous liait originellement au monde. De ces sensations, nous avons exclu le *comment* pour ne garder que le *quoi*. Cette couleur, cette lumière sur laquelle notre regard s'arrête n'est plus qu'une qualité indifférente qui nous permet d'identifier un objet ou une heure du jour. Elle n'est plus **une manière de vivre avec le monde**. Mais pour Cézanne elle l'était. Je n'en veux pour preuve que le témoignage de son cocher, tel que le rapporte Gasquet :

« Lorsque Cézanne allait au motif, que de fois, m'a raconté son cocher, il se dressait brusquement dans la voiture, prenait le bras de l'homme. « Regardez... ces bleus, ces bleus sous les pins, ce nuage là-bas. » Il rayonnait d'extase et l'autre qui n'apercevait que des arbres, du ciel, pour lui toujours les mêmes, **ressentait pourtant, m'avouait-il, comme une vague force, une émotion l'envahir et qui lui venait de Cézanne debout, transfiguré, les mains nouées à son épaule, et tout plein d'une évidence qui les sanctifiait.** »

Cézanne avait **déchiré le voile des objets**. Il ne voyait plus les arbres. **Avec ce bleu, c'était un monde qui se dévoilait, tel que nous pouvons communiquer avec lui par ses toiles. Il s'agit d'un monde qui est en deçà de notre monde d'habitudes habitué lui-même, d'un monde pré-humain.**

« **Je veux peindre, a-t-il dit, la virginité du monde.** » Mais le monde vierge - que n'a pas encore défloré le geste d'exploitation de l'homme - n'est pas étalé comme une image sous les yeux de Cézanne. Il ne se donne à lui qu'à travers cette sensation singulière de bleu. Et tout le travail ultérieur du peintre sera de le dégager explicitement,

d'en faire une œuvre, fonctionnant comme un univers. Or, pour que ce monde encore virtuel qui est le pôle de ces sensations confuses et qui s'annonce en elles comme style, puisse s'explicitier en univers, il faut que ce style, donné à l'état instable dans le moment pathique de ces sensations mêmes, prenne corps dans un espace. Et cet espace stylistique ne saurait être l'espace vide et homogène de l'action ou son image plane, ni les formes qui se nouent en lui être descriptives des objets de cet espace.

Ainsi le peintre est un homme qui n'est pas devant les choses mais qui communique en elles avec une réalité. Cette réalité n'est pas un objet. Pas plus que n'est un objet l'être humain avec lequel on communique vraiment, à qui on dit Toi et non pas de qui on dit Lui. **L'objectivation abolit la communication. Dès qu'un être reçoit de nous sa définition, dès qu'il devient pour nous un thème, nous avons cessé de l'aimer et de le comprendre comme un ensemble de possibilités ouvertes. De même, dès que les choses se thématisent en objets, elles sont à distance, retirées en soi. L'art n'est plus possible.**

Sur la table un bouquet de roses. Bonnard parle :

« J'ai essayé de le peindre directement, scrupuleusement, je me suis laissé absorber par les détails, je me suis laissé aller à peindre des roses. J'ai constaté que je pataugeais, que je n'en sortais pas. J'avais perdu, je ne retrouvais plus **mon idée initiale la vision qui m'avait séduit, le point de départ.** J'espère pouvoir rattraper cela en retrouvant cette **première séduction.** »

Cette séduction première est l'homologue des sensations confuses de Cézanne. Il parle à Gasquet : « Vous savez que lorsque Flaubert écrivait *Salammô*, il disait qu'il voyait pourpre. Eh bien, quand je peignais ma *Vieille au chapelet*, moi, je voyais un ton Flaubert ; une atmosphère, quelque chose d'indéfinissable, une couleur bleuâtre et rousse qui se dégage, il me semble, de *Madame Bovary*. J'avais beau lire *Apulée* pour chasser cette obsession qu'un moment je craignis dangereuse, trop littéraire. Rien n'y faisait, le grand bleu roux me tombait, me chantait dans l'âme. J'y baignais tout entier. »

Ne nous méprenons pas sur la pauvreté de cette vision. Une couleur comme celle-là n'est pas visible dans le monde des objets. Si Van Gogh s'était laissé aller à peindre des tournesols, il n'aurait pas atteint cette haute note jaune de l'été 1888, qui l'obligea, comme il dit, à se monter le coup un peu. **Cette couleur, cette séduction ou cette obsession est la clé qui ouvre l'Univers à l'homme et l'homme à l'Univers à une profondeur inconnue jusqu'ici.**

Il n'y a pas de monde tout fait, de monde en soi. Le réel est le couple que nous formons avec le monde. Et notre être au monde est au fondement de toutes nos conduites et de tous nos jugements. C'est lui qui sous-tend toutes nos perceptions et leur donne le ton. C'est lui qui donne son style au regard du peintre et qui constitue le foyer de sa vision. L'artiste ne perçoit pas des objets ; il est sensible à un certain rythme - singulier et universel - sous la forme duquel il vit sa rencontre avec les choses, et qui érode et corrode les objets jusqu'à ce qu'ils soient assez légers, assez dégagés de l'esprit de pesanteur, pour pouvoir entrer dans la danse et venir à nous, comme dit Nietzsche, sur des pattes de colombes. Voilà le sens vrai de l'abstraction. Par elle, l'artiste élève à la dignité du Réel cela seulement qui peut entrer dans la danse, entrer en résonance avec ce rythme. Abstraire, c'est extraire du monde arythmique de l'action les éléments capables de s'émouvoir et de se mouvoir rythmiquement.

L'abstraction n'est pas un parti pris moderne. C'est l'acte vital de l'Art ; elle représente ce pouvoir d'intériorité et de dépassement du plan visuel sans lequel il n'y a pas d'art. Et Jean Bazaine a bien raison de dire qu'« elle n'est pas fonction du plus ou moins grand degré de ressemblance de l'œuvre avec la réalité extérieure, **mais avec un monde intérieur qui englobe le premier et s'épanouit jusqu'aux purs motifs rythmiques de l'être** ». Si notre époque, pour les raisons que nous avons dites s'éloigne des apparences quotidiennes, et de la vie domestiquée, ce n'est pas pour fuir le monde mais pour le retrouver à un autre niveau où nous faisons la preuve de notre co-existence et de notre co-naissance originelles.

Qu'est-elle donc enfin cette abstraction ? Elle est l'action transfiguratrice et révélatrice du rythme sur les formes où il s'incarne. Elles perdent progressivement les qualités premières qu'elles tenaient de la vision pratique pour resurgir - dans une seconde naissance

- revêtues de qualités plus essentielles que le rythme leur confère. Mieux encore. **Les formes sont adaptées par l'action épuratrice du rythme au monde transcendant qu'elles doivent exprimer, à ce monde qui est présent comme style dans la sensation première.**

Choisir quelques foyers actifs du réel, qu'ils se situent sur la courbe d'une épaule ou sur la courbe d'une colline et retrouver leur communication profonde - non dans le tracé déjà vu, déjà su de leur économie domestique mais dans une pulsion du monde entier - et de la seule façon qui soit opérante, sur le mode rythmique, telle est la tâche essentielle de l'Abstraction rendre chaque chose à soi en la dépassant vers son style.

La réalité n'est pas la somme des objets qui nous entourent. Elle est située à un niveau plus élémental, et c'est l'irruption de cet élémental dans le quotidien qui provoque la surprise de la Réalité. Le Réel est toujours ce que nous n'attendions pas. **L'abstraction ne consiste donc pas à supprimer sans changer de monde, ou comme on dit à déformer ; elle consiste à transformer, à transposer des formes qui racontent en formes qui disent. Il y a des formes qui racontent comme des commères tous les incidents et accidents du monde quotidien. Il faut créer des formes qui disent cette réalité transcendante vers laquelle le monde et nous, nous nous dirigeons ensemble vers nos profondeurs. L'abstraction est un autre nom de la création. »**

[Henry Maldiney, « Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité » 1953]

[1] Du grec *pathos*, « souffrance », « passion ». Cf. note 23, p 14 du même ouvrage : « Toute sensation comporte un émotionnel, pathique, [de l'ordre de l'affectivité] et un moment représentatif, gnosique.[de l'ordre de la connaissance] » « Le cas est clair pour les couleurs. Le lyrisme immédiat d'un vitrail ou d'une mosaïque est indépendant de l'objet représenté. La rosace d'une cathédrale induit en nous par le jeu de la couleur un mouvement corporel et spirituel qui précède toute lecture iconographique. Le moment pathique d'une couleur est celui de sa dimension musicale, rythmique. L'artiste est au monde, à travers la moindre chose, sur ce mode pathique qui exprime un *comment* à partir duquel tout le quoi est recréé » [note de Henri Maldiney.]