

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

JEAN PAULHAN	L'Art informel
GEORGES PERROS	Ken Avo
LÉON BRILLOUIN.....	Science et Imagination
JEAN CHALON	Notre-Dame des Divorcés
MARCEL JOUHANDEAU	Journaliers VI

CHRONIQUES

Journal de lecture, par ANDRÉ DALMAS
L'Amour mis en Scène, par CLAUDE ROY
Glisser à la mer, par JEAN-PAUL WEBER
Pli selon Pli, par ANDRÉ BOUCOURECHLIEV
Art Naïf et Art Mystique, par JEAN REVOL
L'Espagne d'Ana Maria Matute, par YVES BERGER

NOTES

par R. ANDRÉ, M. BOULANGER, J. GUÉRIN, F. HELLENS, PH. JACCOTTET, H. KRÉA, J.-P. MEYER, CL. OLLIER, E. PORQUEROL, R. QUESNOY, A.-M. SCHMIDT, R. DE SOLIER, W. DE SPENS

La Poésie. — *Le Valais au Gosier de Givre*, de Maurice Chappaz. — *Les Diagonales*, de Jean-Pierre Rosnay.

Le Roman. — *Ma Chère Ame*, d'André Dhôtel. — *Le Fugitif*, de Pierre Gascar. — *Sylva*, de Vercors. — *Blason d'un Corps*, d'Étiemble. — *Elsa Triolet choisie par Aragon*.

Les Essais. — Une Philosophie de la Pudeur : Jean Grenier. — *Histoire extraordinaire*, de Michel Butor.

Les Spectacles. — *La Notte*, de Michelangelo Antonioni.

Lectures.

Les Revues, les Journaux.

LE TEMPS, COMME IL PASSE

JACQUES CHARDONNE : *Maisons*

GEORGES L. GODEAU : *Les Mots simples*

JEAN DE PANGE : *Souvenirs sur Marcel Schwob*

LE MOIS

par FRANCE FITZ-GEORGE, JEAN GROSJEAN, ROBERT LEVESQUE,
 ARMAND LUNEL, ANDRÉ MIGUEL

— TEXTES —

CLAUDE DE SAINT-MARTIN : *Mon Portrait historique
 et philosophique*

Introduction de Robert Amadou

nrf

SOMMAIRE

JEAN PAULHAN	L'Art informel	785
GEORGES PERROS	Ken Avo	811
LÉON BRILLOUIN	Science et imagination	835
JEAN CHALON	Notre-Dame des Divorcés	848
MARCEL JOUHANDEAU	Journaliers VI	860

— CHRONIQUES —

ANDRÉ DALMAS	Journal de Lecture	880
JEAN-PAUL WEBER	Glisser à la mer (I)	886
YVES BERGER	L'Espagne d'Ana Maria Matute	896
CLAUDE ROY	L'Amour mis en Scène	902
JEAN REVOL	Art Naïf et Art Mystique	910
ANDRÉ BOUCOURECHLIEV	Pli selon Pli	916

— NOTES —

La Poésie. — <i>Le Valais au Gosier de Givre</i> , de Maurice Chappaz (par Philippe Jaccottet). — <i>Les Diagonales</i> , de Jean-Pierre Rosnay (par Franz Hellens).	923
Le Roman. — <i>Ma Chère Ame</i> , d'André Dhôtel (par Elisabeth Porquerol). — <i>Le Fugitif</i> , de Pierre Gascar (par Willy de Spens). — <i>Sylva</i> , de Vercors (par Robert André). — <i>Blason d'un Corps</i> , d'Etiemble (par A.-M. Schmidt). — <i>Elsa Triolet choisie par Aragon</i> (par Willy de Spens).....	925
Les Essais. — <i>Une Philosophie de la Pudeur</i> : Jean Grenier (par Roger Quesnoy). — <i>Histoire extraordinaire</i> , de Michel Butor (par Michel Boulanger).	933
Les Spectacles. — <i>La Notte</i> , de Michelangelo Antonioni (par Claude Ollier).	939
Lectures	943
Les Revues, les Journaux	945

— LE TEMPS, COMME IL PASSE —

JACQUES CHARDONNE	Maisons	950
GEORGES L. GODEAU	Les Mots Simples	952
JEAN DE PANGE	Souvenirs sur Marcel Schwob	955

— LE MOIS —

par France Fitz-George, Jean Grosjean, Robert Levesque, Armand Lunel, André Miguel	960
--	-----

— TEXTES —

CLAUDE DE SAINT-MARTIN ...	Mon portrait historique et philosophique	966
----------------------------	--	-----

Introduction de ROBERT AMADOU

EXEMPLAIRE N° 15

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

L'ART INFORMEL, (Éloge)

La peinture informelle apparaît certain jour de l'année 1910 : c'est lorsque Braque et Picasso se mettent à composer des Portraits, où pas un homme de bon sens ne saurait distinguer des yeux, un nez ni une tête. Elle se poursuit, suivant des sens et des succès divers, avec Klee et l'École de l'Art abstrait (que ses fondateurs, Kandinsky, Arp, van Doesburg, préfèrent d'ailleurs appeler l'Art concret.)

Les premiers tableaux de Fautrier sont exposés en 1927 : ils n'ont pas grand succès. L'informel cependant n'est pas long à trouver ses expressionnistes : Hartung, Poliakoff; ses intimistes : Wols, Bryen, Bissière; ses impressionnistes : Bazaine, Estève, Lopicque; ses constructeurs : Jacques Villon, de Staël; ses naïfs : Miro; ses calligraphes : Mathieu, et bien d'autres. C'est entre 1935 et 1940 que l'École américaine de la peinture par le geste, ou du dégoulinage¹ impose les œuvres de Mark Tobey, de Pollock et de Kline.

1. Action painting, dripping.

*

Il est difficile, il est vain sans doute de définir en quelques mots un art qui offre tant de figures diverses. On peut à la rigueur en dire dès maintenant ceci, qui est vague et semble contradictoire : si nous en croyons Walter Pater, tous les arts aspirent à la condition de la musique, qui n'est faite que de formes, auxquelles il serait chimérique d'attribuer un sens précis. Peut-être la peinture informelle a-t-elle approché cet idéal — si tant est que c'en soit un — d'un peu plus près que les grandes écoles du passé.

I. LES NOUVELLES IMAGES

Les terres inconnues, terres à lions et autres, ont disparu de nos atlas. Ç'a été pour se rapprocher des hommes. Elles nous sont devenues intimes, et l'on peut dire, sans trop d'exagération, que les lions ont fini par nous manger. Poésie, musique, peinture courent aujourd'hui de tous côtés, à la recherche d'un sens qu'elles ne semblent pas sur le point de trouver. La nuit est au plus près. C'est dans les œuvres sorties de sa main que l'homme éprouve la présence d'un mystère; dans ses mythes et ses fables, l'avancée de l'ineffable. Il bute à tout moment sur l'absurde, l'opaque, l'inconnaissable, et Paul Valéry disait très justement que la peinture moderne procède par choc à la différence de l'ancienne, qui usait plutôt du charme et de la séduction.

La *différence* de la peinture informelle — et son trait propre — tiennent à trois caractères dont voici le premier, sans doute le plus frappant :

Le renversement

Il s'est produit, avec les Informels, un renversement du sens courant de la Peinture. Ce renversement peut

tenir en quelques mots : les peintres, jusqu'à nos jours, avaient des idées, et puis ils en faisaient des tableaux. Ils formaient la pensée — avec les émotions qui s'en suivent — de la Madone ou du Christ, de la mer et des forêts, ensuite ils reportaient sur leurs toiles un ensemble de signes — lignes, pointes, traits et le reste — où chacun pût reconnaître, peu s'en faut suivant les mêmes émotions, Christ, mer, Madone ou forêts. Ils ajoutaient des couleurs.

Mais c'est aujourd'hui tout le contraire qui arrive : comme si le peintre convenait d'accueillir les chocs, les pointes et les traits avec les couleurs toutes nues qui lui viennent, quitte à leur reconnaître plus tard quelque signification. Bref, les anciens peintres commençaient par le sens, et lui trouvaient des signes. Mais les nouveaux commencent par des signes, auxquels il ne reste plus qu'à trouver un sens.

Il s'en suit dans leurs œuvres certaine allure d'insolence et de bravade. Ces tableaux nous tournent le dos, ils se refusent à l'entretien. Fidèles à l'on ne sait quoi. Consacrés à l'on ne sait quoi. Jamais ne s'était imposé avec plus d'éclat le fait du prince, le fait du peintre : on dirait qu'il n'a même pas songé à se regarder peindre. Il n'y a pas de refus dans cette peinture béate, mais un transport tout pur, sans astuces ni prétextes. Et plus d'un artiste célèbre à leur prix prend figure d'élève appliqué.

Encore l'insolence, le choc ne semblent-ils pas venir du peintre. Tout se passe comme s'il n'était pas là, et que ses exercices, sa patience, sa longue préparation ne l'eussent enfin entraîné qu'à laisser passer sans retouches les avertissements qu'il reçoit du monde, les mêmes grands signes mystérieux que plus d'un Romantique a parfois cherchés dans les pliures du corps, les coques d'œufs, et les dessins que le sable forme sous les coups du vent.

Il ne semble pas qu'une telle peinture ait jamais connu la fortune, qui lui vient aujourd'hui. Pourtant Pline rapporte, et s'en étonne, qu'Apelle fut l'auteur, avec Protogène, d'un tableau, dont « le vaste espace n'offrait à la vue que trois lignes superposées, d'une couleur presque imperceptible ». Le tableau fut conservé « pour l'admiration de quiconque le verrait ». Bien qu'il n'eût pas de signification, ajoute Pline, « il paraissait surpasser tous les autres ouvrages de l'art »¹. Il fut par la suite transporté à Rome, et disparut dans l'incendie du palais des Césars.

Il est une autre toile célèbre, qui a fait la hantise de plus d'un peintre : c'était, vers l'année 1612, le portrait de Catherine Lescault la belle courtisane; ce portrait n'offrait à l'œil que « des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui formaient une muraille de peinture »². Chaos de couleurs, brouillard sans formes, dont Frenhofer disait pourtant : il n'y a pas là une créature, mais une création.

A proprement parler, ce portrait n'avait pas été exposé en son temps. Il l'est depuis cinquante ans à mille et mille exemplaires.

Les métamorphoses

Il arrive aussi que la nature soit appelée en témoignage. Appelée, et presque aussitôt refoulée, ou du moins altérée, métamorphosée. Voici la surprise de l'honnête critique — de l'honnête amateur — devant plus d'une toile informelle : c'est qu'à la fois elle est ressemblante, et pas ressemblante du tout. Comme si le passage des signes obscurs — qui sait, de l'objet mystérieux qu'ils trahissent — ne nous avait laissé qu'un monde ouvert, béant et prêt à toutes les dislo-

1. Cf. PLINE, *Histoire naturelle*, XXXV, *De la peinture et des couleurs*.

2. BALZAC, *Le chef-d'œuvre inconnu*.

cations. On croit reconnaître une locomotive : c'est aussi un encrier. Une nappe à damier, c'est un champ en plein soleil. Un rideau d'arbres, c'est une pomme dans son compotier, un étang, c'est aussi un désert crayeux. Des objets habituels qui nous entourent, nous passons sans cesse à leur ambiguïté. Il n'en est pas un qui se trouve astreint à lui-même.

Il n'est rien de voulu, ni de concerté dans ces avatars. Qui suit patiemment tel peintre informel dans ses démarches, passe d'abord par les déserts et les arbres, par les champs et le soleil. Plus tard, viennent les corps tuméfiés, les arbres brisés, les champs jetés en plein ciel. Plus tard encore, le refus devient l'armature et le corps même du tableau. Emballages, cageots, godets en carton, il n'est pas un de ces objets misérables qui n'offre au dernier regard avant la poubelle la même déchirure et la faille, par laquelle se glissera quelque objet nouveau. Bref, il n'en est pas un qui n'offre de l'une à l'autre nature sa zone trouble et son point noir, comme les Hollandais avaient leur point blanc.

Il s'en suit dans les toiles des nouveaux peintres on ne sait quel air de refus et d'absence, trop constant, trop inévitable pour avoir été voulu. Plutôt dirait-on que ces peintres en sont les premières victimes. Ils ne sont pas tournés vers nous. On croirait volontiers, tant leurs prises sur le monde sont douteuses et comme défaillantes, que leur œuvre trahit les accidents et l'ambiguïté fondamentale d'un *autre* objet, d'un objet mystérieux qu'ils approchent de plus d'un côté et sur lequel ils ne cessent de prendre des vues, sans jamais pouvoir tout à fait le cerner. Objet insaisissable, incorruptible, au prix duquel nos objets courants ne sont que failles et brisures.

Il peut bien sembler qu'une telle peinture fait appel à l'un des plus vieux idéaux sur lesquels se soit réglé l'art de peindre. Hokousai entre autres traçait sur sa

toile et soumettait à ses amis des lignes énigmatiques, qui se pussent achever aisément, au gré de quelques nouveaux traits soit en crête de coq, soit en montagne sous la lune, ou fleuve couvert de feuilles mortes — mais qu'on pût tout aussi bien laisser telles quelles sans les achever. Et Léonard de Vinci se plaisait au *non-finito*.

C'est un plaisir que l'on imagine aisément. Ainsi le promeneur au soir tombant, surpris de voir à quelques pas un objet mystérieux dont il doute s'il est arbre feuillu, meule de paille ou jeune paysanne, hésite à avancer, crainte de dissiper un tel charme.

La précipitation, l'effacement

J'en viens au dernier trait : c'est que le tableau moderne — et le tachiste ou l'abstrait-lyrique non moins que l'informel — pose à la critique, et d'abord au peintre lui-même, un problème moral plutôt qu'un problème esthétique. Qui songerait à parler de grâce ou de disgrâce, de beauté, de laideur? Braque et Picasso n'hésitent pas à dire que Cézanne, s'il avait vécu comme Jacques-Émile Blanche, ne les intéresserait pas un instant. Ce qui fait, à les entendre, le prix d'un van Gogh, ce n'est pas l'arbre ou le soulier, ce n'est même pas la fureur des traits ou les rafales de couleurs, non, c'est simplement la rage, l'angoisse ou les tourments de l'homme. A quoi Motherwell ajoutait tout récemment que le tableau moderne ne vaut — pureté, franchise, abandon — que par la vertu — par la conduite des peintres. D'où viendrait entre autres la difficulté que l'on éprouve à les classer. Car une vertu se montre moins qu'une ligne ou une couleur. Mais encore, quelles vertus?

Il suffit ici de les voir à l'ouvrage. Tout se passe comme si la plus brève réflexion, la plus mince prise de vue suffisait à priver l'artiste — mais faut-il encore parler

d'artiste? — de tout contact avec un objet qu'il s'agit bien moins de saisir ou de cerner que de laisser passer. La plus grande précipitation est ici de mise. La vitesse, disent les futuristes, est le seul critère de l'œuvre d'art. Klee observe, réfléchit longuement et puis travaille, dit-il, en aveugle; Fautrier, sitôt qu'il a mis la dernière main à ses apprêts — poudres, pastels écrasés, huile — bondit en transe sur une toile où il trace au petit bonheur ses tresses et ses labyrinthes, ses volutes et ses foudres. Bryen dans ses combats contre la toile grince des dents, ricane, hurle, éclate, sue. Mathieu se flatte d'avoir peint, dans quelque arrière-cave de New York, quatorze grands tableaux en trois heures. Pollock, Kline, Masson (et leurs disciples innombrables) projettent de haut, par tubes, seringues et pots, sur la toile posée à plat, les couleurs brutes. Ils éclaboussent plus encore qu'ils ne peignent. Quand la toile est bien revêtue, le peintre descend de son perchoir; c'est pour la fouler aux pieds, la trépigner, la frapper des deux mains à coups de battoirs et de pneus. Puis il la relève, et laisse les couleurs dégouliner à leur guise. Ces curieux tableaux n'ont ni haut ni bas, ni droite, ni gauche. On les fait tourner à volonté, rien n'y fait obstacle au libre jeu des choses. Le spectateur croit enfin assister à une éclosion de formes organiques, dont aucune ne porterait encore de nom, ni d'idée.

Quoi! il arrive même curieusement que le peintre renonce à toute intervention et se contente d'ajouter son nom à quelque objet naturel ou manufacturé, qu'il a trouvé tout fait. Pour Marcel Duchamp, c'est une pelle à neige, un urinoir, un porte-bouteille (qu'il baptise *sculptures*). Pour Picabia, une hélice de bateau, une ampoule électrique, une simple tache d'encre.

Léonard de Vinci dès 1500, Strindberg dès 1894 tiennent que l'art à venir laissera simplement passer

la manière et les procédés dont use la nature dans ses inventions. Dans cette voie, le plus facile est sans doute de simplement adopter quelque objet naturel, qui ressemble à une œuvre d'art. Et ce n'est pas d'aujourd'hui qu'il arrive aux sculpteurs, aux peintres, à de simples amateurs, de s'approprier quelque pierre, racine ou bois flotté dont ils sont innocents. Ou bien encore l'un de ces paysages que la nature semble avoir enfermés au cœur des pierres. Ainsi de l'agate de Pyrrhus, où l'on voyait jouer Apollon et les Muses. Ainsi du marbre chinois nommé « le héros solitaire » et signé par K'iao Chan ¹.

*

Pourquoi avoir appelé *informelle* une peinture qui nous frappe d'abord par l'étrangeté de ses figures, par l'énigme de ses formes? Le mot a été inventé par Michel Tapié, à propos des dessins de Bryen ². Cependant l'un des jeunes peintres de l'École, Lapoujade, propose sagement de la nommer plutôt *formelle*. Mais il ne faut pas trop exiger d'un mot, et c'est déjà beau que celui-là évoque — fût-ce par antiphrase — la réalité dont il s'agit. Puis *informel* a du moins le mérite de dénoncer la démarche la plus apparente d'un peintre qui commence par fuir toute règle, et toute figure établie — toute forme que l'on *tient* pour telle. Que si son œuvre se trouve à la fin mettre au jour de nouvelles formes, du moins peut-il honnêtement dire qu'il n'y est pour rien.

II. LE MIRAGE DE LA PENSÉE

Les peintres, et les philosophes, qui ont traité de l'art s'accordent communément sur deux points : le

1. De la collection de Roger Caillois. Cf. *Méduse et Cie*, chap. V.

2. Cf. Ainsi voit-on le celtic Camille Bryen transcender l'informel... (*News Post Paris*, juin 1951).

premier, très précis, est que la peinture nous jette dans le plaisir ou la délectation; le second, un peu vague, est que l'art nous initie au réel, et que le plaisir dont il s'agit est le plaisir de la vérité. Cependant, de quelle vérité peut-il être question en peinture informelle? Ce n'est pas la ressemblance physique, ni la vérité morale ni (comme disaient les vieux artistes) les mœurs locales, qui se voient ici concernées. C'en serait plutôt le contraire. Que reste-t-il? Ceci peut-être : les trois traits que j'ai relevés convergent en tout cas vers un même point. Que le peintre recherche une rapidité qui coupe court à toute réflexion, qu'il refuse l'aide d'instruments aussi lourds de pensée que le pinceau ou le crayon, qu'il esquivé chaque intention et, s'il n'évite pas tout à fait un sens, le rende (ou le reçoive) du moins si confus et brouillé que l'amateur de tableaux (et le peintre lui-même) s'y égarent, il semble qu'on assiste en tous cas à une entreprise parfaitement cohérente qui vise à chasser de l'art toute prise de vue, tout raisonnement, toute opinion.

Il n'a jamais manqué de théories générales touchant l'art, ses moyens et sa raison d'être. Elles se sont de notre temps multipliées : au demeurant, la plupart ingénieuses, subtiles, probantes. Mais elles ont un caractère qui passe tous ceux-là.

C'est que les peintres n'ont pas été longs à les repousser.

Où les peintres font mentir les philosophes

Hegel pense découvrir que l'art se modèle en tout temps sur un Idéal, que le Primitif rend par des signes abstraits, le Classique par un juste équilibre du corps et de l'esprit, le Romantique par le triomphe de l'idée. Mais les peintres ne tardent pas à ne plus rien faire qui évoque la moindre idée, ni le moindre idéal. Là-dessus Hegel vexé déclare que les temps de l'art sont révolus.

On le comprend. On le comprend sans lui donner raison ; car enfin jamais l'art ne s'est montré plus virulent et efficace — plus vivant — que de nos jours. Mais il est possible qu'il ait voulu se débarrasser de Hegel. Et tout se passe comme si les artistes avaient de nos jours, avant toute autre préoccupation, le souci de faire mentir les philosophes. Lessing n'a pas plutôt appelé la peinture « art figuratif » qu'elle se met à ne plus rien figurer du tout. Taine veut réduire l'œuvre d'art à la société où elle se montre, et notre société bourgeoise commence aussitôt à sécréter des images qu'on dirait sorties, à l'aube des civilisations, du caprice d'un enfant noir. Fouillée, Guyau, voient dans l'art un jeu. Mais s'il est un trait de l'art moderne, c'est qu'il ressemble à quelque tentative de sainteté, où l'âme tout entière (disait Kandinsky) s'engage : bref, le contraire d'un jeu. Kant démontre (laborieusement) qu'en peinture le dessin seul importe, et les peintres ne sont pas longs à confier à la seule couleur les tâches qu'assumait ce dessin. « La reine des facultés, l'imagination... » écrit Baudelaire et répète André Breton. Sans tarder, les peintres envoient au diable la fantaisie, l'invention, les images. « Je ne redoute rien tant que l'imagination » disent Cézanne ou Braque. Benedetto Croce, fidèlement suivi par Lionello Venturi, vient à peine de reconnaître dans le tableau l'expression d'une personnalité créatrice que Braque et Picasso s'effacent de leur œuvre, renoncent à signer leurs papiers-collés, tentent de brouiller leurs traces. Volkelt et Lipps viennent à peine d'expliquer l'art par la sympathie (au milieu de grands applaudissements) que les artistes commencent à engendrer divers monstres, bien faits pour décourager l'amitié — de sorte que force est aux théories sympathiques, dès 1920, de se taire modestement. Berenson veut que les arts viennent embellir notre vie en nous proposant d'admirables modèles,

mais quel homme digne de ce nom voudrait avoir l'air d'une spirale, d'un zigzag, d'un courant d'air? Wölfflin réduit la peinture à nous proposer des formes, dignes d'inspirer nos mouvements — mais les figures des Informels pendent en morceaux. D'où Berenson et Wölfflin tirent enfin la conclusion que la peinture n'a plus souci maintenant que de désobéir à ses propres lois. Mais il est sensible que la peinture de nos jours, si elle a quelque souci, c'est de désobéir aux propres lois de Wölfflin et de Berenson. Heidegger, Bergson, Alain n'ont pas plus tôt dit que « l'art... — Laissez donc l'art tranquille, réplique le peintre. Voilà un mot qu'il ne faudrait jamais prononcer : un mot qui fait académie, musée, prétention — un mot qui tue son objet. » « Les beaux-arts, disait à Degas Roger-Marx... — Si c'est comme ça, je fous le camp », répondit Degas. Nous en sommes là, il n'y a pas la moindre raison d'espérer que ça change. Et que reste-t-il?

Contre les idées

Si le peintre informel échappe à tant de doctrines ingénieuses, sages, apparemment fondées, ce n'est certes pas qu'il oppose théorie à théorie, réplique à argument. Et l'on ne saurait même surprendre le moindre signe de l'attention qu'il leur aurait prêtée. Il les ignore résolument comme il semble ignorer les œuvres passées, qu'éclairaient (plus ou moins) ces doctrines. Si l'on insiste pourtant : « Que reprochez-vous enfin à tant de Christs et de Saints, à tant de Sirènes et de couchers de soleil, à tant de tableaux figuratifs, d'idées et d'idéaux? » il répond (négligemment) :

« Chez vous on se croirait au spectacle. Tant de mimiques expressives, tant de perspectives machinées, ça s'était déjà vu. Ça s'était trop vu. A la fin vous évoquez moins le monde que vous ne le plagiez. » Il poursuit :

« Ce n'est même pas lui que vous plagiez, mais les millions de peintres qui vous ont précédés. Vous faites le tableau d'un tableau. — Et il est bien vrai (lui répondra-t-on) qu'un peintre ne vaut guère que par son originalité. Faut-il pour autant rompre avec tout ce qui s'est jusqu'ici appelé peinture? » A quoi notre peintre réplique, de manière un peu énigmatique :

« On dirait une représentation. Mais nous, c'est une présentation qu'il nous faudrait. » Ou encore : « Tout cela fait de plaisants spectacles. Mais ce sont des événements que nous voulons. » Et plus brièvement : « Ce sont là des idées. Nous avons besoin de choses. »

De manière énigmatique sans doute, mais qui nous permet de distinguer sinon la raison positive, la part négative de l'énigme. On voit déjà que l'« idée » dont il s'agit s'oppose bien moins à l'émotion, au sentiment, à la volonté, à l'intuition qu'aux choses elles-mêmes. Elle n'est pas la sorte d'idée (ou de concept) dont on dit, par exemple, qu'elle vient simplifier, et fausser peut-être, notre vie profonde; ou bien qu'elle offre deux faces, dont l'une est discursive et la seconde intuitive, et autres propos de même ordre. Non, l'idée qui se voit ici condamnée, c'est plus grossièrement celle dont le populaire dit : « Tout ça, ce sont des idées que vous vous faites. » Entendez : ce ne sont ni des objets ni des événements réels. Non que les idées dont il s'agit soient nécessairement fausses; il suffit bien, pour les repousser, qu'elles soient des idées — et l'on dirait aussi bien : des théories, des opinions... Qu'elles se trouvent plus loin fondées, sages ou absurdes, l'on n'agite même pas la question. Il semble simplement que par ces idées nous nous trouvions jetés dans une sorte de rêve monotone et continu, qui a du rêve en tout cas la facilité, la paresse — la prolifération indéfinie et où rien ne se montre enfin, qui n'appartienne au pur domaine des idées. Tel, le danger courant qu'offrirait

toute réflexion. Mais il faut examiner plus attentivement un étrange reproche.

Un argument sans réplique

C'est un reproche étrange certes, mais non pas si étrange qu'on n'en puisse rencontrer dans les conversations de tous les jours l'ébauche et les linéaments. « C'est là, dit-on ainsi (avec malveillance), une opinion. Cela peut se soutenir... » Ou : « Je ne vois là qu'une théorie, ce sont de simples idées. » Et même : « Vous n'avez jamais su vraiment ce que c'est qu'une société, qu'une femme, qu'autrui. Ce sont autant d'idées pour vous, autant de mots. »

C'est à quoi il est trop facile de répliquer : « Va pour les mots. Et sinon, je ne les aurais pas entendus. Et que serait-ce, après tout, sinon des idées? Et c'est une opinion, bien sûr, puisque je la soutiens. Où voulez-vous en venir? Et dois-je comprendre qu'il existe en toute pensée un défaut, une erreur en chaque opinion, un vice de constitution en toute parole? (que la peinture moderne s'appliquerait donc à dénoncer). Mais quoi! il leur arrive de dire, de façon plus mystérieuse : « Parler, c'est sacrifier l'existence à ce qu'on dit d'elle » ou encore « Réfléchir, c'est substituer aux choses des définitions. » Il ne faut pas que l'apparente banalité de l'argument nous dissimule ce qu'il a peut-être, dans sa part secrète, d'insolite ou de dangereux.

Donc l'ébauche et les linéaments nous le montrent, mais à plus forte raison (comme il arrivait en peinture) la forme accomplie, l'excès, l'exagération. Il n'a jamais manqué d'esprits réfléchis pour soutenir qu'il n'existe rien d'autre au monde que notre pensée — notre pensée, avec les spectacles qu'elle se donne. Tel moraliste pense apaiser nos ennuis, notre angoisse, en nous faisant observer qu'ils ne sont nulle part ailleurs que dans notre tête. Tel métaphysicien tient que le monde tout entier n'est

qu'une représentation, que nous nous offrons à nous-mêmes. Tel critique va jusqu'à déceler dans les bizarreries ou les absurdités de ce monde la preuve que nous l'avons fabriqué et comme notre signature ¹.

Voilà pour les philosophes. Or il ne manque pas non plus d'hommes du commun — les *douteurs*, dit la Médecine, — aux yeux de qui les choses extérieures ont perdu toute résistance et toute étrangeté, et se voient tout entières transformées en idées. Les maisons et les passants, l'air et le soleil et jusqu'à leurs amis et enfants ne sont plus que de pâles signes sur l'écran de leur cerveau. De leur propre existence même il arrive qu'ils ne soient pas très sûrs. Il s'en suit la plus étrange impression non pas tout à fait d'irréalité, mais de peu de réalité. Quelles sont ces ombres, ces personnages qui s'avancent à pas feutrés : ces amoureux qui ne sont pas tout à fait amoureux, ces maris et ces femmes qui paraissent vivre ensemble par rêve — un rêve singulièrement décoloré — et ce personnage dont ils s'entre-tiennent parfois, de qui l'absence les laisse désespérés, était-ce leur enfant, un ami du mari, un amant de la femme? On n'en sait trop rien. Et ces passants de la rue qui continuent à défiler par quelle habitude, par quelle manie? Et les colères mêmes qui les agitent parfois, il semble qu'il suffirait pour les effacer d'une autre idée; tristes automates sans même le moindre mécanisme qui les anime. Les lèvres bougent. Ont-ils dit un mot? Ont-ils *vraiment* dit un mot, ou si simplement je me le figure?

Certes, je sais que les psychiatres et les psychanalystes soignent — et, disent-ils, guérissent — les douteurs. Et je sais aussi que d'autres philosophes démontrent l'existence du monde extérieur. Et comment s'y prennent-ils? Ce que je vois en tout cas, c'est qu'ils ne peu-

1. On a reconnu au passage Marc-Aurèle, Berkeley, Schopenhauer, Borges. Il en est bien d'autres.

vent éviter de s'y prendre assez mal. C'est que leurs raisonnements ont toutes chances de s'évanouir à peine exprimés, et leurs preuves de se retourner contre eux. Que vont être en effet leurs démonstrations, leurs arguments (plus sages et probants seront-ils) sinon des arguments, des démonstrations, bref des idées — et vous ne pouvez opposer aux opinions du douteur aucun raisonnement qui n'apporte de nouvelles preuves à son système et de l'eau à son moulin.

(En désespoir de cause, les médecins sinon les philosophes ont pris de tout temps des partis violents substituant jadis à la persuasion le fouet, la prison et les chaînes et de nos jours — à la manière des peintres modernes — le choc.)

*

A qui s'étonnerait de voir les peintres occupés d'une question métaphysique, il est trop aisé de répondre qu'on ne bouleverse pas la peinture, et l'on ne condamne pas l'art sans quelque conviction très générale; que l'on n'en chasse pas l'imagination, la méditation, la ressemblance si l'on n'a en tête quelque souci qui passe la ressemblance, les idées, la physique. Ajoutez qu'il s'agit d'une question commune et qui n'agite pas moins l'homme de la rue que le philosophe (comme on l'a vu sur les arguments courants de la conversation). Ajoutez encore que s'il est ici un homme particulièrement *exposé*, c'est bien le peintre, à tout instant contraint de se demander si les choses sont bien telles qu'elles se montrent et qui se répond tantôt, avec Monet : « Je peindrai ces choses telles que je les vois » tantôt, avec Braque ou Franz Marc : « Peu importe ma vision. Je les rendrai telles qu'elles sont. » Ajoutez encore ceci : c'est qu'il ne s'agit précisément ni de souci ni de préoccupation et que le problème se voit dans le peintre résolu, plutôt qu'il n'est pris en considération.

On voit de reste que le problème et la solution que lui donnent les Informels (sans même l'avoir posé) — doivent bien être d'une espèce toute particulière, difficile et qui échappe à notre regard.

III. LA TACHE AVEUGLE

Les peintres et les philosophes qui ont traité de l'art s'accordent, on l'a dit, sur deux points : c'est que l'art à la fois nous enchante et nous rapproche de la vérité. Ils ajoutent souvent, d'accord avec le sentiment commun, ceci, qui est plus curieux : c'est qu'il ne faut pas tenter de déterminer trop précisément la nature de cette vérité. Elle est difficile à connaître, plus difficile à exprimer. Comme si nous étions tout mêlés à elle, et que sa proximité même nous empêchât de la voir. « Plus vrai que le vrai », dit l'un ; et l'autre : « Une vérité qui passe les vérités. » Comme si nous devions nous contenter, en ces matières, d'un pressentiment, d'un éclair, et qu'il y eût, dans toute œuvre peinte ou sculptée — comme il est dans l'œil une tache aveugle — une part irréductible, faite pour échapper à l'analyse. Bref la vérité se révélerait à qui sait d'abord faire sa part à l'obscur, et c'est aussi l'un des traits du tableau — mais plus accentué, semble-t-il, chez les Informels — qu'il soit mystérieux.

Mystérieux, ce n'est pas dire qu'il soit de tous points insaisissable. Il est des mystères parfaitement clairs¹ s'il nous est donné d'en connaître précisément les termes et du même coup la raison qui nous empêche de les saisir d'une seule pensée.

D'une opinion évidente, et pourtant absurde

J'ai dit que l'opinion où les jeunes peintres voient la raison — l'excuse — de la vieille peinture, était irré-

1. Ainsi en va-t-il peut-être des mystères chrétiens, qui ne seraient — si l'on en croit entre autres Bourdaloue traitant de l'Incarnation — « ni obscurs, ni difficiles à pénétrer. »

futable. Ce n'est pas tout à fait dire *vrai*. Il faut y voir de plus près.

Qu'elle se trouve, en tout cas, évidente, la chose va de soi. Quels que soient la douleur, le plaisir et tout aussi bien l'objet — rue, réverbère, passants — qui s'offrent à nos yeux ou à notre sens intime, c'est par notre pensée que nous en prenons connaissance. Nous sommes enfermés dans cette pensée, nous n'y échappons pas. Bref, il n'existe au monde en ce sens pour nous que des idées, et l'événement le plus anormal ou bizarre que l'on imagine, c'est encore en se pliant à leurs lois qu'il a chance de parvenir jusqu'à nous. De sorte (suppose-t-on) qu'il suffirait de dégager ces lois pour réduire à quelques termes l'univers entier : pour n'être plus jamais étonné, ni pris au dépourvu. Voilà un premier point, et voici le second (qui est moins rassurant).

C'est que l'opinion dont il s'agit suppose que nous pouvons exactement connaître, sinon le monde tel qu'il est, tout au moins notre pensée. Or il n'est rien de plus douteux.

Je remarque d'abord que cette pensée ne nous est jamais offerte si entière que nous ne prélevions sur elle la part qui nous permet de l'observer. De sorte que notre esprit ne nous présente jamais qu'un fragment de lui-même. C'est un fragment, dira-t-on, qui nous donne à imaginer le reste. Évidemment, et c'est bien le danger. Il nous est naturel de juger tous les Chinois sur le seul Chinois que nous connaissions; tous les médecins sur le seul médecin, toutes les femmes sur une seule femme. D'où viennent maintes erreurs. Et de toute manière il reste à savoir si l'esprit *tout entier* ne possède pas, du fait de cette intégrité, sa nature propre et ses pouvoirs, que le fragment ne nous laissait pas attendre. Voici cependant une autre face de la même difficulté.

Je veux imaginer que cette intégrité nous soit donnée,

et qu'il y ait en nous, par quelque miracle, une sorte de petit miroir (comme on a longtemps cru qu'était le cervelet) où se vissent peindre au fur et à mesure de leur apparition, tous les objets et les événements de l'univers et ceux-là mêmes qui ont lieu dans ma pensée : quelque lanterne magique dont je fusse à la fois l'acteur et le spectateur. Je m'y vois, je m'y accompagne, je tente à grand effort d'y surprendre le jeu de mon esprit. Dès lors se pose un problème : est-ce que cet effort, lui aussi, va se peindre dans le miroir ? S'il ne s'y montre pas, c'est donc que le miroir est incomplet, et notre tentative chimérique. S'il se montre, et qu'ainsi je me voie me regarder, il faut donc que je me transforme en un second spectateur, qui regarde ce nouveau spectacle. Mais ce spectateur va-t-il à son tour figurer dans le miroir ? S'il n'y figure pas, ce miroir nous trompe une fois encore. S'il y figure, il me faut donc supposer un nouveau spectateur qui à son tour... Cela se perd en abîme et l'on voit bien qu'il ne me sera jamais donné d'assister à ma pensée comme si elle n'était pas la mienne.

On voit aussi que l'esprit est fort loin d'être cet objet précis, limité de tous côtés, aisément saisissable et qui pût servir au monde, comme le veulent les idéalistes et les douteurs, de raison d'être.

Mais il est peu de dire que l'explication est fausse. Elle est encore dangereuse. Comme s'il n'était pas d'erreur, en ces matières, qui ne portât aussitôt son effet, on assiste à une curieuse *diminution* de l'esprit que l'on a jugé à faux.

Car le trait le plus évident de nos idées est qu'elles s'offrent à nous sous deux formes, qui s'opposent : les unes ayant trait au monde extérieur, comme sont les bruits, les odeurs, les données de la vue. Mais les autres, à notre monde intérieur. Ainsi en va-t-il, en d'autres matières, du haut et du bas, du proche et du

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

a publié :

LÉON BRILLOUIN

Albert Einstein (juin 1955)
Science et information (juillet 1955)
Solitaire ou embrigadé? (novembre 1956)
Poésie mathématique et théories physiques (août 1957)

JACQUES CHARDONNE

Antoine (février 1953)
Une visite (décembre 1953)
Un sujet de roman (février 1954)
Solitude (avril 1954)
L'air de la maison (juin 1954)
L'éducation des filles (février 1957)
Une Tombe (octobre 1957)
La vieilleuse (janvier 1959)
Les aveugles (janvier 1960)
Une tombale (juillet 1960)
Souvenirs (novembre 1960)

JEAN PAULHAN

Introduction à Vailati (janvier 1953)
La peinture cubiste (mai-juin 1953)
Les douleurs imaginaires (mars-avril 1955)
A propos de **Nuptial** (avril 1956)
Vincent Muselli (août 1956)
Lettre à un jeune partisan (novembre 1956)
Le clair et l'obscur (avril-juin 1958)

GEORGES PERROS

Notes (août 1953)
Lettre sur une lacune (avril 1954)
Le journal de Kierkegaard (mai 1955)
La fureur dramatique (septembre 1955)
A chacun sa manière (avril 1956)
Sans cadre (mai 1958)
Francis Ponge (juillet 1958)
Plaisirs d'amour (novembre 1959)
Suite (janvier, février, avril 1960)
L'homme fatigué (mars 1960)
Pour Michel Butor (juillet 1960)
Papiers collés (novembre 1960) (janvier, février 1961)
L'Âme (mars 1961)

JEAN-PAUL WEBER

Edgar Poe et le mythe de l'horloge (août, septembre 1958)
Humour blême (février 1959)
Le Nez de Gogol (juillet 1959)
Meurtre à l'Observatoire (novembre 1959)
Découverte de Meursault (mars 1960)
Raisonné sur la neige (juillet 1960)

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

Rédacteurs en chef : JEAN PAULHAN, MARCEL ARLAND
Secrétaire générale : DOMINIQUE AURY

publiera dans ses prochains numéros :

CONSTANTIN BRUNNER : Le premier amour.
MICHEL BUTOR : Mobile.
JACQUES CHARDONNE : Madeleine.
E.-M. CIORAN : La Chute dans le Temps.
PAUL CLAUDEL : Textes inédits.
MICHEL DEGUY : Leçons de Choses.
JEAN FOLLAIN : Portrait de M. Heussebrot.
JEAN GRENIER : Parallèle entre Alexandrie et le Caire.
JEAN GROSJEAN : En Marge de l'Apocalypse.
MARCEL JOUHANDEAU : Journaliers.
ANDRÉ JUXTER : Chroniques.
KÉPLER : Horoscope.
ROGER NIMIER : Connaissance des Bières.
NORGE : Les Quatre Vérités.
OCTAVIO PAZ : Courant alternatif.
ROBERT POULET : Contre l'Amour.
YVES RÉGNIER : La Main sur l'Épaule.
CLAUDE SIMON : Le Palace.
JEAN THIBAudeau : Le Dessin d'une Fleur.

*JEAN PAULHAN, MARCEL ARLAND et DOMINIQUE AURY
reçoivent le mercredi, de 17 à 19 heures.*

*La Revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont adressés.
Pour tout changement d'adresse, prière d'adresser la dernière bande
d'abonnement et la somme de 0,20 NF.*

*Les auteurs non avisés dans un délai de trois mois de l'acceptation de leurs
manuscrits peuvent les faire reprendre au bureau de la Revue, où ils restent
à leur disposition pendant un an.*

*Les manuscrits accompagnés des timbres nécessaires pour les frais de
poste sont seuls retournés à leurs auteurs.*

TARIF D'ABONNEMENT

France et Union Française :		Étranger :					
6 mois.....	19 NF	1 an.....	36 NF	6 mois.....	22 NF	1 an.....	40 NF
				<i>Édition de luxe :</i>			
1 an.....			80 NF	1 an.....			88 NF

Les abonnements sont reçus au siège de la Revue,
5, rue Sébastien-Bottin, Paris-VII^e. — Compte chèque postal PARIS 169-33.

Imp. Paul Dupont - Paris.

PUR FIL