

Sens et portée d'une crise

René Huyghe

Numéro 24, automne 1961

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/55180ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Huyghe, R. (1961). Sens et portée d'une crise. *Vie des arts*, (24), 21–25.

Sens et portée d'une crise

par René HUYGHE
de l'Académie française

Aborder l'art moderne, est-ce donc nécessairement se laisser entraîner dans le jeu des théories esthétiques dont il se réclame et sur lequel chaque mouvement successif a prétendu se former ? N'y a-t-il d'autre position que de le rejeter, au nom des traditions reniées ou des habitudes troublées, comme le font encore certains, ou de se plier à un pur travail d'exégèse des doctrines qu'il a lui-même proposées ? Est-ce là le travail de l'historien ? Ne peut-on en attendre davantage : une explication des caractères communs à toutes ces entreprises en apparence confuses ou divergentes ? L'homme d'un temps et d'un lieu donnés projette dans les systèmes d'idées ou d'images par lesquels il entend s'exprimer, dans sa philosophie, sa littérature ou son art, le reflet des mêmes préoccupations : ce sont, en des langages divers, celles de son époque, telle qu'elle est façonnée par les circonstances matérielles et morales, économiques, sociales et spirituelles. Le génie des individus ne fait que leur donner une portée plus universelle et éternelle par l'ampleur et la qualité qu'il parvient à leur conférer.

Il est net que notre époque est le lieu d'une mutation profonde. Les signes du renoncement au passé, de l'élimination des normes établies sont partout éclatants. La culture, ce reflet spirituel de la civilisation, accomplit un travail inconscient mais systématique de rejet. On peut en suivre les étapes dans l'art. Après le réveil, dès le XVIII^e siècle, des éléments les moins latinisés de l'Europe, anglo-saxons d'abord, puis germaniques, devenus prépondérants avec le romantisme, la crise cessa d'être interne. Ainsi, dès le XVIII^e siècle, le goût de la chinoiserie marqua une tendance à l'exotisme, qui, au XIX^e siècle, devint un dépassement cultivé sans répit : les guerres d'indépendance de la Grèce ouvrirent une facile transition vers l'Orient, où les voyages des artistes, de M. Auguste et de Delacroix à Decamps, à Raffet, à Dehodencq, à Marilhat, à Fromentin, etc., permirent une authentique initiation à un art différent dans ses principes et dans sa sensibilité. Ce furent les belles heures de l'orientalisme, dont les conséquences se marquèrent jusqu'à Matisse.

De l'Inde, dont la religion et la pensée avaient été révélées aux romantiques dès Burnouf, la curiosité s'élança vers l'Asie. Elle aboutit, à la fin du siècle, à l'Extrême-Orient, au Japon en particulier, dont l'influence fut grande non seulement sur les arts décoratifs, mais sur la peinture et la gravure. On sait les enseignements que, après ces premiers collectionneurs d'estampes que furent déjà Millet et Théodore Rousseau, les Manet, les Degas, les Monet, les Van Gogh, les Lautrec, les Mary Cassatt tirèrent de l'exemple nippon.

En même temps, des archéologues avaient révélé qu'il n'y avait pas une seule Antiquité, celle des Grecs et des Latins. L'exploration de l'Égypte, de la Mésopotamie frappa les artistes. De partout s'imposa à l'attention de l'Europe un monde différent du sien et échappant à sa tradition, soit qu'il en fût trop éloigné, soit même qu'il lui fût antérieur. La notion de primitivisme, lancée par le XVIII^e siècle, conjointement avec celle d'exotisme, convergera bientôt avec elle, et on peut suivre l'effort d'un Gauguin pour se libérer de l'emprise des Grecs, du Parthénon et du Beau idéal, pour se retremper à des sources nouvelles nissant le prestige de l'Orient animé par l'Exposition de 1889, par ses moulages en particulier, et celui des « sauvages » primitifs : il tâtonne, cherche à la Martinique, rêve de Madagascar et finalement s'enfonce dans le Pacifique, à Tahiti, à la Dominique, pour y mourir loin de notre monde fatigué.

Les esprits sont ainsi préparés à franchir une nouvelle étape : non seulement ils admettent la valeur d'autres civilisations sans contact avec la nôtre, et même ils les préfèrent, mais ils s'ouvrent à cette notion, préparée depuis Jean-Jacques

Rousseau, que l'art est plus « authentique » lorsqu'il a moins pâti du travail de polissage de la culture. Les arts dits primitifs, archaïques ou sauvages, vont désormais se substituer aux arts raffinés dans l'admiration des artistes, puis du public. C'est au début du XX^e siècle, à partir de 1906, qu'éclata la révélation de l'art nègre. Des masques, puisés dans un bric-à-brac, seront le point de départ d'un ébranlement qui, grâce à Matisse et à ses cadets, Vlaminck, Derain et Picasso, atteindra, les grands collectionneurs, par l'entremise surtout du marchand Paul Guillaume.

Ce souci de remonter aux sources, de joindre l'art en sa pureté supposée avant qu'il n'ait été infléchi par les sollicitations, désormais réputées factices, des progrès savants, aboutit à une triple curiosité, dont la commune racine n'est pas difficile à dégager : celle de l'art des primitifs, de l'art des enfants, qui, les premiers pour des raisons d'âge collectif, les seconds d'âge individuel, n'ont pas encore accès à la civilisation — et enfin de l'art des fous, qui en ont perdu le bénéfice « corrupteur ». Tout un mouvement des esprits, souvent adopté avec quelque crédulité, pare d'une vertu neuve ce qui n'est pas cultivé, comme si ce terme était synonyme de frelaté. Apollinaire et ses amis portent au pinacle un « naïf » génial : le douanier Rousseau, qui deviendra un modèle et un chef de file. Il sera de mise de considérer, parallèlement, que les connaissances et l'érudition ne peuvent que gêner les esprits ; l'universitaire, le « professeur », qui avaient régné sur le XIX^e siècle, seront désormais frappés de discrédit. Tout ce qui est nature brute, élémentaire, non élaborée se valorise inversement : ce n'est qu'une nouvelle conséquence du mouvement qui détourne de la qualité au profit de l'intensité. Si Poussin était le type de l'artiste « che lavora de la », qui fait tout dériver de sa pensée, les modernes, comme Vlaminck, placent leur centre de gravité sensiblement plus bas et se réclament des « tripes », des « reins », quand ce n'est pas d'organes à la puissance génésique plus caractérisée. Le choc, la violence font prime désormais. L'homme, secouant la défroque dont l'avaient revêtu culture et civilisation, se veut vierge, neuf, revenu à l'élan originel.

Un jour, il exigera des matières de son art la même régression. La hantise de l'« art brut », de l'« art informel », le goût de ce qui n'est pas élaboré, l'abandon du marbre au profit des débris de ferraille ou du gravier seront les signes conjoints de cet esprit de renoncement total, radical au polissage séculaire d'une tradition désormais remise en question jusqu'à sa racine. Le même esprit ne pouvait manquer de se refléter en politique : on l'y retrouvera dans cette sorte de « complexe de culpabilité » qui a frappé l'Europe et la race blanche en général en face des peuples qu'elle ne songeait naguère qu'à dominer et qui a pu, dans certains cas, être poussé jusqu'à une sorte de masochisme inquiet. Tous ces signes réunis reflètent l'obscur besoin qu'a notre temps de dépouiller le vieil homme pour reconquérir une sorte de pureté qui lui permettrait de tenter la nouvelle aventure dont il sent bien la sollicitation peser sur lui. Cette honte, parfois cette haine de ce qu'on a été et de ce qu'on est encore, héréditairement, témoignent avec éloquence d'une impatience de faire peau neuve et de se débarrasser de toute entrave à une résurrection encore imprécise.

De même que, au sortir de l'ancienne pensée médiévale exténuée, on voyait Descartes avoir recours à la table rase afin de prendre un nouveau départ, notre temps cherche désespérément à gratter la terre épuisée des cultures pour trouver le roc ultime où fonder et rebâtir. Tout un enchaînement de recherches de l'art moderne ne s'explique que par ce besoin instinctif, d'abord tâtonnant, puis brutal. Le retour à la « Nature » du

Armand Vaillancourt. Lac Noir (Québec) 1932.
Sculpture. Bois et fer soudé. 1961.

Page de droite: Norman McLaren.
Gravure sur pellicule tirée du film "Begone Dull Care".

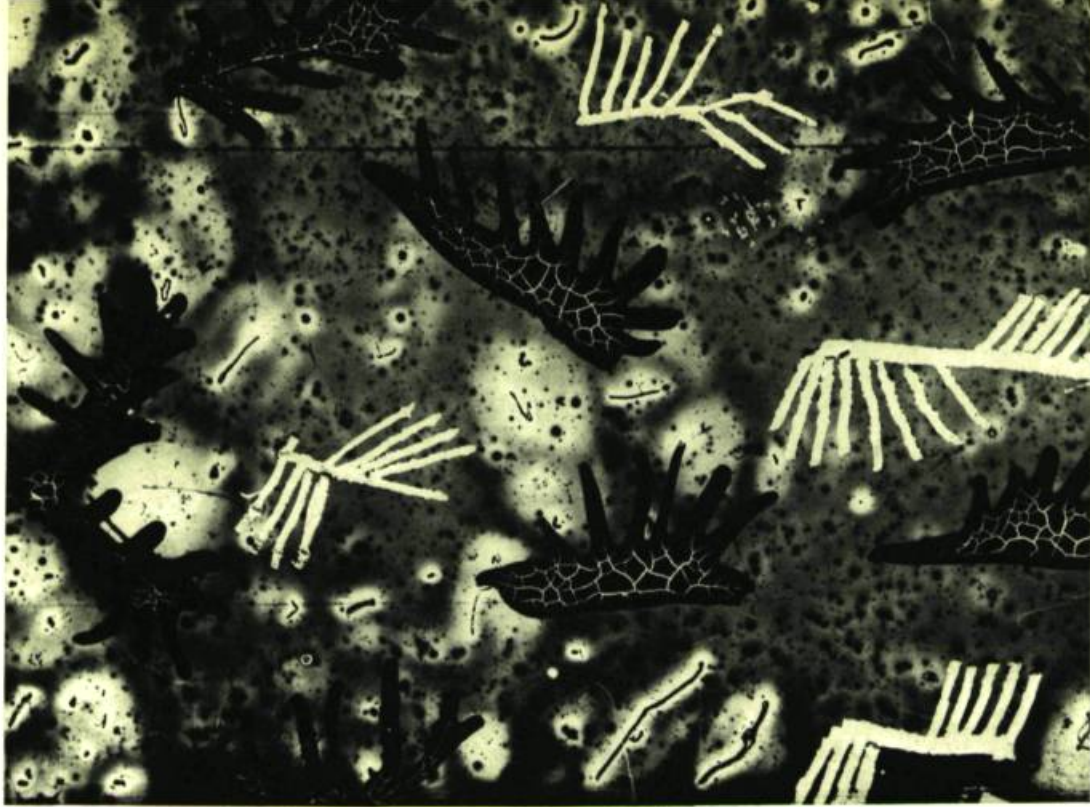


XVIII siècle, la fuite dans les forêts des paysagistes de 1830, la proclamation du naturalisme à partir de Courbet allaient de pair avec le rejet des valeurs aristocratiques et la référence au peuple, considéré comme plus sain, parce que moins développé dans son mode de vie. Cette poursuite de l'authenticité originelle mena à l'impressionnisme, fouillant plus avant encore pour définir la vérité optique, au modern style, ébauché déjà par la génération symboliste, et qui ne prit ce nom qu'au moment où il se vulgarisa dans les arts décoratifs: ce fut une tentative d'oublier les formes apprises et de demander à la nature et à la vie de dicter la syntaxe spontanée de leurs lignes. Par volonté de couper les ponts avec notre tradition et de créer des références étrangères, le modern style se chercha une double référence dans l'art japonais, avec ses arabesques, et dans l'art crétois, surgi de l'oubli grâce aux fouilles d'Evans.

* * *

Jusqu'à-là, le dépouillement du passé n'avait donc été conçu que comme une recherche du vrai opposé aux conventions lentement imposées et du vrai trouvé à ses sources par un retour au réel et à la nature. Mais l'art, même quand il se fait le miroir de celle-ci, existe en dehors d'elle. Il a ses lois propres, il a ses buts. Pour atteindre la table rase, ne faut-il pas remonter jusqu'à ses racines? Ici encore, un travail de dépouillement intrinsèque va commencer à s'opérer. Puisqu'on rejette les définitions jusque-là universellement admises, il faut, pense-t-on, en poser une nouvelle, plus absolue, et ne pas reculer devant les obligations qui en découleront. Un travail intellectuel jamais encore entrepris, ni par les artistes ni par les critiques, va s'acharner à pousser jusqu'en son dernier retranchement le principe ultime de l'art. L'impressionnisme, ne songeant pas à remettre en question le dogme fondamental du réalisme, s'était contenté de poursuivre la vérité authentique avec une rigueur implacable, ennemie de toute convention.

Désormais, la question est posée: qu'est-ce, en définitive, que l'art? Selon leur tempérament, les uns seront entraînés à le discerner dans l'élan expressif qui est à son origine, les autres dans la construction plastique qui résulte de son aboutissement. Les premiers verront dans l'art un moyen de manifester la réalité profonde et authentique de l'homme. Mais où est-elle? Par-delà sa pensée convenue, ont déjà dit Gauguin, Redon et les symbolistes. Mais il y a encore là trop de littérature, insinue le scrupule. Il faudra donc aller jusqu'à la nature organique, le tempérament, d'où jaillit le geyser de la création: l'exemple de Van Gogh n'est-il pas devant nous pour le prouver? C'est ce que vont admettre les fauves, tel Vlaminck. Les Germaniques et les Nordiques, accoutumés à une notion plus trouble et confuse de l'homme, accentuent la véhémence de cette révélation et son caractère agressif contre le rationnel: il en sortira l'expressionnisme. Mais ne peut-on aller encore plus loin, jusqu'à la source obscure et vierge de toute vie mentale? Puisque la psychologie vient de diffuser, non sans quelque tapage, la notion d'inconscient, c'est là que le surréalisme ira frapper. Mais n'entre-t-il pas encore dans les jaillissements ainsi transcrits quelque fabrication? Le dernier mot appartiendra donc à l'art informel qui, repoussant les formes comme les images, plonge les mains dans la chair vive de la vie et n'en veut plus transmettre que les véhémences et les palpitations primordiales. La course peut-elle encore aller plus loin?



A côté de ces tenants de la projection expressive, il reste ceux pour qui compte avant tout dans l'art la réalisation visible, faite de formes et de couleurs « en un certain ordre assemblées », comme le professa Maurice Denis. N'est-ce pas à partir de là, et de là seulement, que l'oeuvre naît, est constituée ? L'art, si on l'analyse ainsi, se réduit à une combinaison de lignes et de taches. Gauguin, qui avait ouvert les portes de la caverne du psychisme profond, avait tout aussi bien ramené le tableau à cette savante construction. Mais c'est l'exemple de Cézanne, réédifiant la nature sur des structures primordiales et des plans colorés, qui exerça une influence bouleversante. Ici encore l'enchaînement implacable du raisonnement va jouer : pourquoi garder le préjugé du respect des apparences qui sous nos yeux font la nature ? Pourquoi ne pas partir seulement de celle-ci pour s'enfoncer librement dans l'invention des formes qu'elle suggère ? Pourquoi ne pas la décomposer par cette analyse et ne pas assembler alors les éléments qu'elle propose, selon des lois qui ne seront plus désormais les siennes, mais celles de l'arrangement du tableau ? Le cubisme est né. Une nouvelle vague arrive et pousse plus loin : pourquoi garder ce scrupule d'édifier à partir de la nature ? Si le résultat doit être une harmonie plastique, pourquoi ne pas la chercher directement, en obéissant aux seuls appels de la rigueur et de l'harmonie ? L'art abstrait prend alors la relève et mène aux assemblages de lignes géométriques d'un Mondrian ou d'un Herbin.

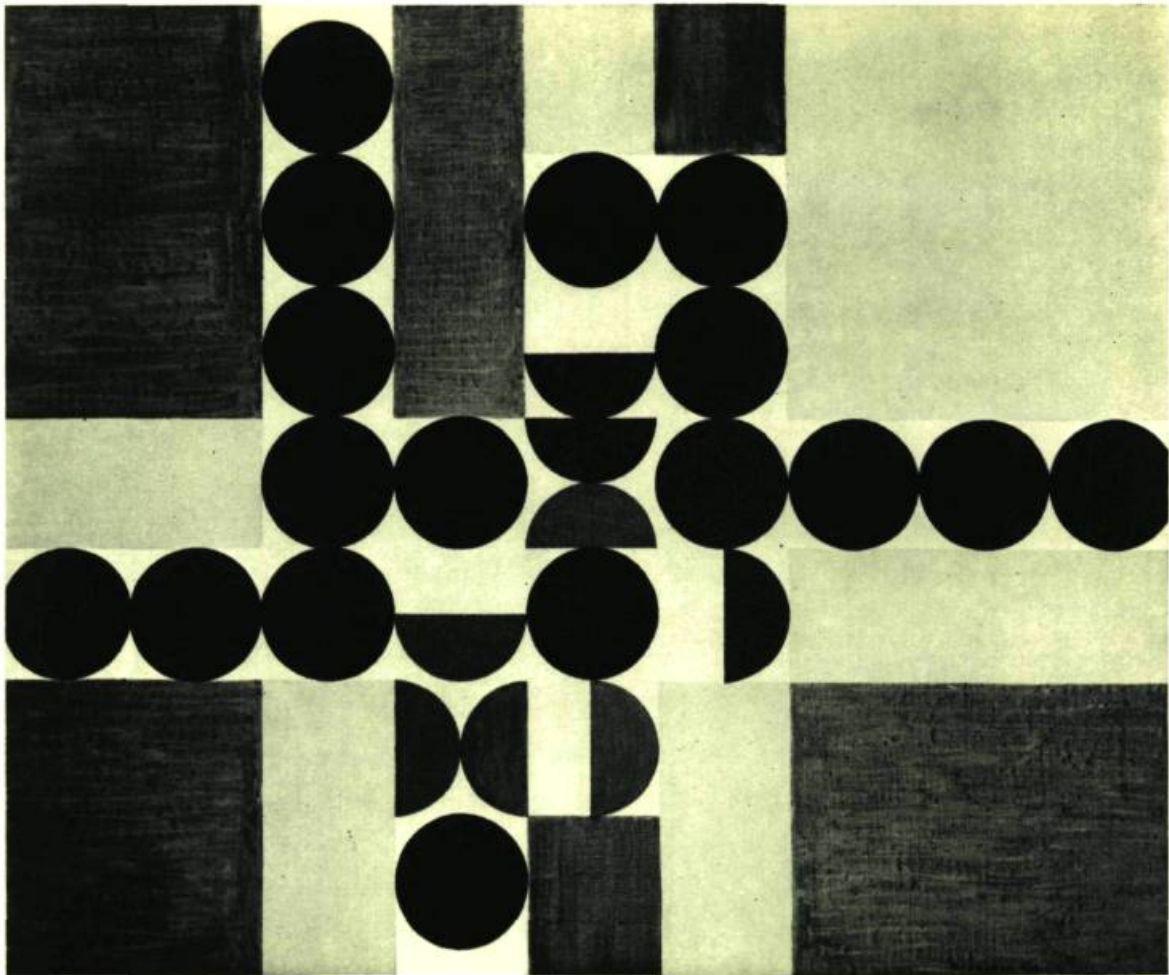
Ainsi la prise en charge par l'artiste de la définition de l'art, sa poursuite acharnée et souvent intolérante rétrécissent le champ du possible à force de suivre la pointe aiguë et perforante que creuse sans cesse la recherche d'un principe ultime et absolu. Nul doute qu'il n'entre dans cette quête effrénée, prise à son propre vertige, une sorte de fatalité dialectique analogue à celle de la scolastique du Moyen Age. L'esprit humain livré à lui-même est comme une machine sans volant dont le tourbillonnement s'accélère jusqu'à la limite.

Du coup, le XXe siècle a rompu — et il s'en félicite, puisqu'en définitive c'est bien ce qu'il cherche au fond de lui — avec la discipline gréco-latine. Gauguin est à la source de presque toutes les recherches postérieures, parce qu'il a fait de ce reniement un de ses *credo* essentiels. Or, cette discipline a deux principes. Le premier est la foi en la véricité des sensations pour connaître le réel dans son aspect physique, communément constaté par tous les hommes; c'est lui qui a fondé le réalisme. Le second est la foi dans la raison et dans ses lois, seules capables de pénétrer les apparences naturelles et d'expliquer la logique secrète qui les anime, selon des règles elles aussi

communément pratiquées par tous les hommes civilisés; c'est elle qui a fondé la recherche de la beauté idéale. L'art n'avait donc plus qu'à refléter le réel visible et à le plier aux lois mentales d'organisation qui le font tendre à l'ordre et à l'harmonie. Réalité et rationalité, tels avaient été les deux piliers du temple élevé par un effort continu, de la Grèce à Rome et de la Renaissance au classicisme. Le XXe siècle, brutalement, les ébranla et les renversa.

Le premier, et le plus durement, le réel fut récusé comme modèle de l'art. L'impressionnisme, tout en lui restant dévoué, avait montré, en fait, qu'on en pouvait donner une image ne correspondant plus à l'idée qui en est couramment acceptée. Kandinsky, un des premiers abstraits, a prouvé que de là était venue involontairement l'impulsion initiale; il a rapporté le choc qu'il reçut jeune devant les *Meules* de Monet : « Jusque-là je ne connaissais que l'art naturaliste... et soudain je me trouvais, pour la première fois, devant une peinture qui représentait une meule de foin, ainsi que l'indiquait le catalogue, et que je ne connaissais pas... L'objet employé dans l'oeuvre, en tant qu'élément indispensable, perdit pour moi son importance. Tout cela restait confus en moi et je ne pouvais encore prévoir les conséquences naturelles de cette découverte. » Elles devaient se précipiter, maintenant que le premier pas était franchi. Orchestrées par des critiques dont l'intelligence était prête à tous les développements, à toutes les conséquences, et dont Apollinaire est resté le génial prototype, les audaces successives, du cubisme à l'art abstrait, allaient enseigner que le réel peut n'être plus qu'un prétexte : l'artiste en partira, ainsi que d'un tremplin, pour rebondir dans l'art plastique; il en viendra même à lui substituer de purs concepts formels, à se fonder sur l'abstraction géométrique. De ce jour, l'art s'est débranché du réel; il vogue sur ses propres eaux.

En 1955, André Breton, avec sa lucidité coutumière, a résumé cette entreprise fondamentale du XXe siècle : « L'a-t-on assez guigné, cet angle toujours fuyant sous lequel les choses s'estompent jusqu'à disparaître, au prix de quoi commence seulement à se dévoiler l'esprit des choses. Ce sera le grand exploit de l'art moderne — la poésie à partir de Lautréamont, Rimbaud, la peinture à partir de Seurat, Gauguin, Rousseau — que d'avoir, de plus en plus durement, battu en brèche le monde des apparences, tenté de rejeter ce qui n'est que cortical pour remonter jusqu'à la sève... Dans l'art, cette quête a pris depuis trois quarts de siècle un caractère de plus en plus impérieux. Larguer l'amarrage qui nous retient, autant par routine que par sentimentalité, au terre à terre de la *perception* ne pouvait s'accomplir en un jour. »



Comme un ballon brusquement délesté qui fait un bond fou dans l'espace, la peinture se place alors devant un singulier problème : appliquant auparavant ses moyens à transcrire la réalité physique ou à exprimer la réalité psychique, elle veut désormais se réduire à la culture de ses seuls moyens, lignes et couleurs, et en faire sa propre fin. Allégée de tout ce qui n'est pas sa stricte nature, elle se veut « pure ». La toile frôlera cet absolu qu'est le rien, lorsque Malevitch en viendra à y peindre un carré blanc sur fond blanc. Exagérons-nous ? Voici un commentaire de Michel Seuphor sur son peintre sans doute préféré, Mondrian : « Mondrian peint le grand vide, le rien, et dans ce rien une couleur blanche aussi pure que le rien... Balayer, balayer, balayer et faire le vide, balayer et planter un germe pur... Créer le vide est l'acte principal... car le vide est positif, il contient le germe de l'absolument neuf. » Dans ce texte révélateur, Seuphor nous avoue, à demi inconsciemment, le mobile secret de l'entreprise, la poussée profonde qui la provoque : éliminer jusqu'à la racine ce que le passé et la tradition ont bâti pour retrouver le « point zéro », mais d'où il sera possible de repartir vers une nouvelle édification, à la mesure des circonstances totalement renouvelées où l'homme se trouve jeté.

* * *

L'historien ne peut donc se contenter de voir dans l'art abstrait une théorie justifiée par le but qu'elle propose à l'artiste ; il est obligé de reconnaître en lui une transition, un moyen d'accéder à un ordre nouveau, qui, parti de cette table rase, trouvera fatalement son expression, encore informulée aujourd'hui. Si l'attaque des modernes s'est portée d'abord sur le réel, c'est que l'art par quoi se manifestaient depuis des millénaires les civilisations agraires, ne pouvait être fondé que sur le culte de la nature dont elles vivaient : le monde de demain s'en sépare, au contraire, par des entreprises arbitraires exigeant, au départ, la transmutation d'énergies cachées au coeur du réel et que l'homme « réalise » par un acte créateur non prévu dans l'ordre normal des choses. La science, de même, a quitté la zone de la simple observation raisonnée, qui fut sa base au XIXe

siècle et où elle a obtenu ses premiers succès grisants : il lui a fallu, pour aller plus loin, pénétrer dans la zone qui échappe aux sens et que régit le fil d'Ariane des mathématiques, purement abstraites en leur démarche, mais créatrices de faits qui se vérifient ensuite dans l'expérience.

Dès lors, art abstrait et science moderne ne démontrent-ils pas la victoire de la déduction rationnelle sur la donnée matérielle ? S'ils discréditent la réalité que constatent nos sens, n'exaltent-ils pas, en raison inverse, les pouvoirs de cette raison qui était la règle d'or de la tradition gréco-latine ? Mais le XXe siècle était trop résolu à se débarrasser avant tout de celle-ci pour ne pas se lancer à l'assaut de ce bastion central.

La psychologie moderne montrait dans la raison et dans la pensée logique une superstructure de la vie mentale, fruit d'une longue maturation : elle n'y voyait pas la réalité première de l'homme ; il fallait puiser au contraire à des sources plus profondes, là où la lumière de l'intelligence ne pénètre pas, dans cet inconscient dont Bergson prophétisait, au seuil du XXe siècle, qu'il en serait la grande révélation. C'est d'ailleurs Bergson qui, dans les dernières années du siècle précédent, avait montré les limites et l'artifice fondamental de la vie rationnelle, admirablement adaptée à certaines efficacités, sans doute, mais incapable de rendre un compte total et dernier du réel dans sa vérité, non plus apparente, mais vécue.

Au même moment, le symbolisme avait marqué une tentative de déborder la mentalité logicienne ; il avait voulu trouver le sens profond et imprécis du monde à travers de « confuses paroles », comme disait déjà Baudelaire, à travers des images dont l'appel évocateur allait plus loin que le sens précis des mots, « des mots de la tribu », ainsi que le précisait Mallarmé, de son côté. Odilon Redon, dont la portée reste peut-être encore méconnue, voulait ouvrir l'accès « au monde obscur de l'indéterminé ». « Tout, énonçait-il, se fait par la soumission docile à la venue de l'inconscient. » C'était proclamer, bien avant son apparition après la guerre de 1914-1918, le programme même du surréalisme.

Un des premiers exemplaires de la *Revue surréaliste* formulait clairement et agressivement la volonté nouvelle : « Idées, logique, ordre, Vérité (avec un grand V), raison : nous donnerons tout au néant de la mort. » Que reste-t-il alors ? Le recours à la psychologie des profondeurs, dont notre temps s'est, par ailleurs, tant préoccupé ; la science y a trouvé des ouvertures nouvelles dont la psychanalyse fut la plus systématique et la plus vulgarisée. Ce recours implique non seulement l'abandon du rationnel, mais celui du conscient, la captation passive des images inorganiques, où la vie primordiale de l'esprit cherche en tâtonnant à se traduire.

Plus récemment encore, après la Seconde Guerre mondiale, ce qu'on a appelé l'expressionnisme abstrait ou l'art informel a tenté de dépasser la limite de l'image, qui reste le fruit ou le rendu d'une organisation, et à transcrire sur la toile, par le geste ou par la tache, les pulsions primordiales de la vie en quête de se manifester.

Privé de ses deux supports, le réel des sens, d'une part, l'ordre de la raison, d'autre part, il semble que l'effort de la tradition gréco-latine pour maîtriser et surmonter les données de l'existence soit définitivement aboli : il n'avait tendu qu'à distinguer l'homme de la confusion de l'univers, à le doter d'un certain recul par rapport à ce dernier, afin de lui permettre l'observation, la réflexion et l'action. Grisé par sa frénésie de tout éliminer, tel le vainqueur qui piétine les débris de la ville conquise, le XXe siècle n'a pas hésité à aller jusqu'au bout et à pourchasser tout contrôle de la conscience associée à la volonté.

Le surréalisme déjà préconisait la création « automatique » dérivée de phénomènes constatés par la psychologie du subconscient, tels que l'écriture spontanée. L'expressionnisme abstrait branche l'art en prise directe sur les élans où l'homme ne fait plus qu'enregistrer les frémissements de l'univers en son existence ténébreuse et violente. Écoutons la confession d'un artiste. En 1957, Ackerman présentait ainsi son oeuvre : « Ce travail des trois dernières années est basé sur le plaisir de peindre et l'idée de la table rase... Je suis donc parti à l'aventure, en m'efforçant de faire, au départ de la toile, un vide de la conscience, guidé par la seule joie de peindre. Il est évident que ce vide ne pouvait être que celui de la volonté — la volonté d'effacer le vouloir. »

Le « point zéro » est désormais atteint ; le passé lentement conquis et acquis se trouve éliminé jusqu'en ses moindres traces. Reprenant les tentatives plus anciennes d'André Masson, Pollock et les jeunes peintres de la nouvelle école américaine ont tenté, en conséquence, d'entreprendre leurs toiles par des gestes que dirigeait le hasard, puis de se mettre en face de ce qui n'était encore qu'un accident, pour réagir devant lui et entreprendre d'en tirer parti. La gestion de la conscience est quasi éliminée ; cette conséquence ultime, un texte de Francis Ponge, à propos de Fautrier, en 1956, en assume totalement la responsabilité : « Paroles, crevez comme des bulles... Il ne s'agit que de bouillonner et d'exploser selon un langage. Paroles plus près de la fleur que du signe et de substance que de l'esprit, nous en connaissons le risque. C'est celui de l'absurde. Ce risque, nous l'assumons. » De ce fait, « hommes, animaux à paroles, nous sommes les otages du monde muet ».

Ainsi l'art moderne nous apporte-t-il l'image d'un monde emporté vers un destin nouveau, et comme dévoré par une soif de reniement afin d'accélérer son passage vers l'avenir. Toutes les structures sur lesquelles s'appuyait la culture traditionnelle, celle que nous avaient forgée les Grecs et les Latins, sont remises en question, niées, pourchassées. Pour l'heure, l'art moderne se dresse triomphant sur un champ de débris où il a fait le vide pour reconquérir sa liberté et, comme on aime à dire aujourd'hui, sa disponibilité.

Mais, ce faisant, il n'a accompli que la première partie de sa tâche. Il a fait place nette, il a préparé le terrain pour toute construction future. Encore lui reste-t-il à l'édifier. Car si la mue que nous traversons est le signe du passage d'un monde récusé à un monde futur, il est visible que nous sommes maintenant parvenus au bout de la tâche épuratrice et négative. Y persévérer, y stagner serait transformer l'avenir en une impasse. Il reste désormais à donner leur visage à nos destinées nouvelles, à entrer dans la phase constructive d'une civilisation à peine encore prévisible. Et il n'est pas besoin d'être grand prophète pour dire que l'art de demain sera aussi inattendu, par rapport à celui d'aujourd'hui, que celui-ci a pu le paraître par rapport à son prédécesseur.



Page de gauche: Denis Juneau. Verdun (Québec), 1925. Huile 1958.

Ci-dessus: Marcelle Ferron. Louiseville (Québec), 1924. Huile 1957.

Ci-dessous: Marcel Barbeau. Montréal, 1925. Atelier de la ruelle. 1945. Huile.

