

à Monsieur Salomon Reinach

membre de l'Institut

en respectueux hommage

LÉONCE ROSENBERG

hien absence

14/10/20

CUBISME ET TRADITION



Editions de « L'EFFORT MODERNE »

19, rue de la Baume, 19

PARIS (8^e)

1920

LEONCE ROSENBERG

CUBISME
ET

Ces quelques lignes ont servi de préface au catalogue de l'exposition de la jeune peinture française, à Genève (février 1920).



Éditions de L'EFFORT MODERNE

119, rue de la Harpe 19

PARIS (5^e)

1920

CUBISME ET TRADITION

A la naissance de tout mouvement artistique, des forces ennemies mais non égales, se sont toujours aussitôt dressées les unes contre les autres : celles très compactes de la conservation et celles bien moins imposantes de l'action. Sous l'empire des passions que déchaîne toute lutte, les deux partis se sont réciproquement jeté à la tête le manque de sincérité ou plus souvent reproché d'obéir à un bas calcul d'intérêt. La sagesse commande de se rappeler qu'à chaque époque correspond une tournure d'esprit particulière et que la difficulté d'accord entre personnes d'époques différentes en est la conséquence.

L'homme qui croit défendre la tradition et qui, en se couvrant les yeux et en se bouchant les oreilles, cherche dans de vieilles formules un refuge à l'hostile nouveauté d'une production dont les intentions lui échappent, *conserve* surtout les *apparences* familières à sa vision. Il devient le conservateur des vieilles hérésies. Par contre, celui qui, s'insurgeant contre un système établi, qu'il confond avec la tradition, exagère formes et couleurs en guise de protestation, *agit* uniquement contre les *apparences* dont il cherche à affranchir ses facultés. Il fait œuvre de démolisseur. Son travail cependant a préparé la

venue de celui dont les temps présents fêtent le retour :
du *Constructeur*.

Mais, dominant tous les temps et toutes les patries, la Tradition — la tradition universelle et non la tradition locale — étant d'ordre spirituel et non matériel, persiste au delà de l'existence des divers *aspects* qu'elle revêt aux grandes époques de l'humanité. Elle représente en effet la règle à laquelle l'esprit humain s'est discipliné, celle née de la connaissance des principes éternels qui régissent l'harmonie des mondes. Du jour où l'homme, cédant aux injonctions des sens, s'écarte de cette règle et va même jusqu'à l'oublier, l'art cesse d'être un besoin de *créer*, né des injonctions de l'esprit et devient une simple envie d'*imiter*. C'est le commencement de la décadence : la tradition est perdue, il faudra une foi nouvelle, un enthousiasme nouveau pour la *retrouver* et la faire revivre sous des aspects encore inconnus.

La lutte dont il est parlé plus haut n'est autre qu'une des nombreuses phases à travers lesquelles se poursuit lentement et se renouvelle inlassablement, d'homme en homme, l'effort d'affranchissement de la contrainte des sens. Du flux et du reflux des idées qui s'entrechoquent ne peut jaillir en un jour la Vérité — celle que le temps n'infirmes pas, selon la définition d'Epicure. — Un long et persistant effort de dépouillement doit s'opérer avant que l'homme puisse de nouveau dégager de leur mystère les lois éternelles qui lui permettront de créer, lois que ses devanciers directs pressentirent sans pouvoir les retrouver et privés de la connaissance desquelles ils ne surent qu'*imiter* ou interpréter. Par *créer*, il faut entendre produire un *aspect*, car il n'est pas possible à l'homme de créer de toutes pièces, il ne peut qu'organiser des

par une technique plus ou moins large, reconstituer les divers aspects de la nature telle qu'il l'a voit, mais non telle qu'elle est, c'est-à-dire telle qu'elle lui échappe. Il ne connaît que *la vérité des sens* et n'atteint pas *celle de l'esprit*. Les artistes devenant par conséquent à son image, s'ils les écoute avec bienveillance, c'est parce qu'il croit s'entendre parler lui-même. Il n'y a donc plus de raison de s'étonner si la société actuelle se satisfait aisément de la basse sentimentalité, de la vulgarité des attitudes, de la banalité des idées, enfin de la brutalité du réalisme que lui offrent ses peintres adoptifs. Et quels peintres ! à peine des artisans qui, pour apprendre leur métier n'eurent que la peine d'acheter chez le spécialiste une palette et quelques pinceaux. Pour comble d'égarement, toute une armée de « forts en thème » dénommés « critiques », dont toute l'expérience est faite d'encyclopédies feuilletées sans intelligence et d'images regardées sans amour, vient elle aussi encourager le travail stérile de tous ces médiocres. Traitant de prétentieux ce qui échappe à leur entendement, ces pauvres « critiques » ne gardent leur littérature inappropriée, leurs explications puériles et leurs louanges ridicules que pour tout ce qui sert leur ignorance ou leur impuissance.

Avant d'entrer plus loin dans la question qui fait l'objet de ces quelques lignes, il peut être édifiant de donner cet extrait d'un dialogue polémique de Platon — Philèbe ou le plaisir — où le Beau trouve son meilleur commentaire.

« *Protarque.* — Quels sont les plaisirs, Socrate, qu'on peut à juste titre tenir pour vrais ? »

« *Socrate.* — Ce sont ceux qui ont pour objet les

éléments choisis par lui dans la réalité extérieure, en vue de la production d'une unité dont la vie est subordonnée à la durée possible de l'esprit qui l'a animée. Il ne suffit pas qu'une œuvre soit construite selon des principes acceptés pour qu'elle soit belle, vraie et par conséquent durable. *C'est dans la mesure où l'humanité rayonne à travers la matière qu'une production de l'esprit humain est digne d'intérêt* ou d'être classée parmi les joies éternelles.

De même qu'il est arrivé à quelques-uns de manifester, dans la mesure de leur entendement, la connaissance de la vérité révélée, sous une forme différente de celle où d'autres se sont déjà complu dans la même intention, de même les « cubistes » réalisent dans la mesure de leur humanité, la matérialisation du Beau, sous un aspect autre que ceux déjà connus.

Pour le grand public, une œuvre est belle lorsque, par une technique supérieure, l'artiste s'est rapproché le plus près possible de l'image de la Nature, ce chef-d'œuvre qu'on ne recommence pas. La foule confond ainsi « travail » avec « intention », oubliant que depuis toujours, l'art a pour but, non de reconstituer un aspect de la *Nature*, mais de construire ses équivalents plastiques, et que le fait d'art ainsi constitué devient un aspect créé par l'*Esprit*.

Ceci échappe au simple qui ne demandant à l'art qu'une jouissance des sens, exige de l'artiste le « compte rendu » pictural, fidèle et soigné de tout ce qui flatte sa sensualité. Comme il entend vivre sans effort, il ne pense ni ne veut penser. Il réduit l'art à un travail manuel grâce auquel on peut, avec plus ou moins d'habileté, et

» belles couleurs et les belles figures, la plupart de ceux
» qui naissent des odeurs et des sons, tous ceux en un
» mot dont la privation n'est ni sensible ni douloureuse
» et dont la jouissance est accompagnée d'une sensation
» agréable sans aucun mélange de douleur. »

« *Protarque.* — Comment faut-il que nous enten-
» dions ceci, Socrate ? »

« *Socrate.* — Puisque tu ne comprends pas sur-le-
» champ ce que je veux dire, il faut tâcher de te l'expli-
» quer ; par la beauté des figures, je n'ai point en vue ce
» que la plupart pourraient s'imaginer : par exemple les
» beaux corps ou les belles peintures. Mais je parle de
» ce qui est droit et circulaire et des ouvrages de ce
» genre, plans et solides travaillés au tour, ainsi que des
» ouvrages faits à la règle et à l'équerre, si tu conçois
» ma pensée, car je soutiens que ces figures ne sont
» point, comme les autres, belles par comparaison, mais
» qu'elles sont toujours belles en soi de leur nature,
» qu'elles procurent de certains plaisirs qui leur sont
» propres et n'ont rien de commun avec les plaisirs
» produits par le chatouillement. J'en dis autant des
» belles couleurs qui ont une beauté du même genre et
» des plaisirs qui leur sont affectés. Me comprends-tu à
» présent ? » — et également cet aphorisme du grand
» penseur américain Emerson : « Nous attribuons la
» beauté à ce qui est simple, à ce qui n'a pas de parties
» superflues, répond exactement à ses fins, est relié à
» l'ensemble, et sert de médiateur entre bien des choses
» opposées ».

Le Cubisme n'a pas d'autre philosophie. Pour beau-
coup, celui-ci représente un art anarchique parce que,

dans son aspect, il bouleverse les conceptions qu'on se faisait partout, depuis la Renaissance, de la représentation artistique. Mais, par sa doctrine, il ramène à l'ordre, établissant, par une hiérarchie des valeurs, la discipline grâce à laquelle il pourra organiser en vue de la création d'une unité nouvelle. Depuis que la Renaissance vint détourner de son cours le génie occidental, un effort d'évasion, inlassable et sans cesse interrompu, s'accomplit en France. L'esprit celte cherche à s'affranchir de l'influence *directe* et *indirecte* de l'Orient. Il serait injuste de prétendre que cette dernière ne s'exerça pas d'une façon heureuse. Civilisé bien avant l'Occident, l'Orient pendant des siècles rayonna magnifiquement sur toute l'Europe, l'enrichissant de ses formes et de ses couleurs, l'initiant à toutes les grandes lois constructives et à tous les secrets des métiers d'artisans. Cependant de la terre de l'ancienne Gaule, une humanité jalousement éprise de clarté, de mesure et d'intimité, s'élève et héroïquement travaille, à travers les siècles et, en dépit de toutes les influences, à l'édification d'un art conforme à son génie.

Il a été exposé plus haut que la Tradition s'était manifestée depuis des siècles, sous de nombreux aspects. C'est pourquoi si la peinture occidentale, et en l'espèce la peinture française réalise progressivement son aspect propre, il est possible d'affirmer qu'elle ne s'écarte nullement de la tradition, puisqu'elle se sert pour réaliser des *principes* que celle-ci enseigne. Si l'œuvre des frères Le Nain, de Chardin, de Corot, de Cézanne, en France, témoigne du long et persévérant effort d'évasion de la tradition gréco-latine, celle de Cézanne en particulier consacre le retour au *style*. Ainsi, après environ quinze

siècles, le choc en retour se fait sentir : cette fois, c'est l'Occident qui renvoie vers l'Orient, sous une forme qui lui est entièrement propre, la tradition qu'il avait primitivement reçue de lui et que ce dernier ne connaît plus.

Cézanne fut surtout le promoteur du mouvement de réaction contre le réalisme visuel des écoles qui l'avaient précédé et c'est à ce mouvement que le Cubisme doit ses premiers éléments de vie. Ce fut en effet cet artiste qui, le premier de nos jours, opposa l'esprit constructif à l'esprit analytique des peintres de son époque. Avertis par les recherches de Cézanne qui voulait « faire de l'impressionnisme quelque chose de durable comme l'art des musées », dégageant de sa philosophie les moyens de réalisation qu'il avait pressentis, les artistes « cubistes » lui doivent l'esprit constructif qui anime leurs œuvres et qu'ils ont développé et perfectionné à un degré qui eût surpris Cézanne lui-même. Ne tenant aucun compte du hasard, écartant l'anecdote, négligeant le particulier, les artistes « cubistes » tendent au constant et à l'absolu. Au lieu de reconstituer un aspect de la nature, ils cherchent à construire les équivalents plastiques des objets naturels et le fait pictural ainsi constitué devient un aspect créé par l'esprit. La construction ainsi réalisée n'a point une valeur comparative mais une valeur strictement intrinsèque ou, pour employer une expression platonicienne — est « belle en soi ». Rien d'arbitraire dans son architecture ; au contraire, tout y est déterminé par un sentiment et soumis aux lois éternelles *de l'équilibre*.

Pour faire un tableau, l'artiste commence par choisir et grouper certains éléments de la réalité extérieure,

autrement dit, par la synthèse il tire d'un motif, après l'avoir analysé, les *éléments* — couleurs et formes — nécessaires à l'assemblage de son sujet. Le passage du motif au sujet constitue son esthétique dont l'esprit est la règle. Ensuite pour passer du sujet à l'œuvre, il emploie un ensemble de *moyens* propres à l'expression de son sujet ; ce travail constitue sa technique et c'est l'émotion qui l'inspire. Cet effort échappe à l'analyse, il porte en lui tout le mystère de l'Art. Enfin le résultat devient le *tableau* dont la Beauté est le rayonnement.

Pour le spectateur, le résultat seul importe. Toute autre chose doit rester le secret de l'artiste. Il peut être dit cependant que chaque couleur et chaque forme ont une fonction à remplir et qu'elles reçoivent les dimensions en rapport avec la place qu'elles occupent dans l'organisation générale du tableau. Le spectateur est-il ou n'est-il pas sensible au résultat ? S'il l'est, c'est-à-dire s'il est ému, inutile de lui expliquer le pourquoi et le comment de chaque élément et de chacun des moyens. En art, *sentir c'est savoir*. Par l'analyse de ses propres sensations, le spectateur arrivera assez rapidement à la compréhension de l'architecture du tableau. Mais s'il n'éprouve aucune émotion, il n'y a pas d'explication au monde qui puisse justifier à ses yeux le spectacle d'une déformation de sa vision.

Le peintre Georges Braque affirmait récemment que « l'humamité » était l'étendue du sacrifice qui sépareit l'homme de la perfection. Qu'il soit permis d'ajouter à cet aphorisme, en guise de commentaire, que c'est l'émotion qui incite ce sacrifice et la règle à laquelle l'artiste s'est discipliné qui en limite l'étendue. Comment donc appré-

cier ce sacrifice si on n'est soi-même ému ni délivré de la contrainte du mensonge des sens ? C'est avec intention qu'il est dit « mensonge » car le sens : « vue », déforme la réalité. En effet, placé au départ de deux lignes de chemin de fer, l'homme les voit converger à l'horizon alors qu'en réalité elles sont parallèles. En conséquence baser un crédo artistique sur une illusion, c'est prendre le mensonge comme principe et il est facile d'augurer tout ce qui peut en résulter. Voici pourquoi au début de ces quelques lignes, la vérité de l'esprit a été naturellement opposée à la vérité des sens. Si quelques personnes, favorablement disposées, cependant surprises par la nouveauté d'un aspect — celui du Cubisme — attendent de la méditation la conscience d'un art d'apparence hermétique mais qui, comme toutes les grandes productions de l'esprit humain, possède aussi un sens caché, dont seule une initiation graduée peut révéler le secret, par contre il se rencontre malheureusement encore trop de personnes, fortes de l'assurance que leur vaut l'héritage d'une culture quatre fois séculaire, pour poser, en présence d'un tableau « cubiste », des questions d'un primitivisme qu'il serait oiseux de rapporter ici. Toutefois, il peut ne pas être sans utilité d'indiquer celle quelquefois posée et d'y répondre ici-même encore une fois. Cette question la voici : « Pourquoi, rompant avec la tradition, s'expriment-ils d'une façon indéchiffrable ? » Rompant avec la tradition ? quelle tradition ? celle de la décadence gréco-latine ou celle des temples de la haute antiquité et des cathédrales des temps gothiques ? celle de quatre siècles ou de cent siècles ? — le sphynx de Gizeh remonte en effet à des temps si reculés qu'un papyrus du 40^{me} siècle avant Jésus-Christ déclare ne

pouvoir en fixer la date même approximative. — Indéchiffrable, l'œuvre des Cubistes parce que ces derniers ne mettent pas leur mystère à nu et, ne voulant pas s'abaisser au niveau de la foule, ne lui découvrent pas toute la noblesse de leur vie intérieure ?

Et ceci ramène au reproche si souvent formulé à l'égard des peintres dits primitifs par tous les philistins de l'académisme : « ils ne savaient pas mieux ! » Ignorants, les primitifs ? eux qui connaissaient *tout*, sauf le moyen d'expression contraire à leur esthétique : la perspective. Substituant à celle de la *vision*, une perspective idéale, celle de *l'esprit*, ils donnaient à leurs formes les dimensions de *l'Idée* et non celles de la *vue* et, dans la déformation visuelle, ils savaient trouver un *équilibre nouveau*. En même temps ils s'affranchissaient de l'image des sens. Cependant les artistes « cubistes » étendirent plus loin la conquête de la liberté. Si les primitifs construisaient avec des formes colorées, les « cubistes » eux séparèrent la couleur de la forme et trouvèrent dans cette division deux éléments au lieu d'un pour la construction de leur monde plastique. Comme les primitifs, animés également de l'esprit de synthèse, les « cubistes », partent de la réalité visuelle pour aboutir à une réalité idéale, alors que, chez ceux guidés par l'esprit d'analyse, le travail inverse s'opère. Chez les derniers, les éléments naissent du sujet ; chez les premiers le sujet sort des éléments. Et comme c'est l'esprit qui a présidé au choix de ces éléments — couleurs et formes — les plus beaux par conséquent qu'il soit possible de réunir et d'offrir, il en résulte que toute la *spiritualité* d'une œuvre « cubiste » réside dans les divers éléments qui la composent, et non dans son aspect

général. Il n'est point fait allusion ici à la *qualité* de la technique qui, elle, ressort de la qualité des moyens.

On a souvent reproché aux artistes « cubistes » de donner une indication insuffisante de l'espace, comme s'il était nécessaire pour donner au spectateur la notion de l'espace d'en indiquer l'étendue *exacte*. Ne suffit-il pas de rendre compte avec *précision* qu'un certain espace sépare tel objet de tel autre sans qu'il soit nécessaire par un trompe-l'œil scientifique de reconstituer tout cet espace, sans aucune espèce d'intérêt artistique ?

On a dit à propos du cubisme qu'il était l'expression des temps à venir. Sans aller aussi loin dans la prophétie, on peut cependant affirmer qu'il annonce une élévation de l'esprit humain, en même temps que son affranchissement. Trop de vieilles formules léguées par les époques de la *sensualité organisée* pesaient et pèsent encore sur le monde moderne, pour qu'un puissant mouvement de réaction ne se soit pas déjà fait sentir — il est entendu ici : *dans le domaine de l'art*, le seul qui soit en vue dans ces lignes. — Le besoin d'un ordre nouveau, besoin né d'abord chez un petit nombre, plus fort, plus fier et aussi plus noble, s'affirme maintenant de plus en plus un peu partout en France et gagne petit à petit les individus dans tous les pays qui ont autrefois connu la tradition.

Il n'est pas trop osé d'avancer que l'époque actuelle marche graduellement vers un art national ou populaire que toute la civilisation européenne acceptera, car maintenant la lumière vient de l'*Occident*. A toutes les époques héroïques, l'art était le fait de *tout un peuple* enthousiasmé, et non comme aux époques de pharisaïsme, celui d'une *classe* ivre de jouissance matérielle.

Sans remonter jusqu'à l'antiquité égyptienne, grecque, chaldéenne, persane, chinoise, etc., il est concluant de constater la communauté spirituelle entre notre époque et celle des Croisades. N'a-t-on pas toujours été frappé de la parenté spirituelle qui se dégagait, *malgré les origines et les apparences diverses*, d'une réunion, dans un musée ou dans une collection, d'œuvres animées de l'esprit constructif, comme par exemple celles de l'art du Ancien Haut-Empire égyptien, de la Grèce des guerres médiques, de la Chaldée au temps de Goudéa, de la Chine de l'époque des Han, de l'époque romane, etc.? Ce lien familial, c'est *l'esprit de synthèse*, dont le Cubisme est une expression nouvelle...

Il est nécessaire de mettre ici le lecteur en garde contre l'œuvre de ceux qui, n'ayant saisi du Cubisme que la nouveauté de *l'apparence*, se sont mis à peindre simplement *dans la manière* du Cubisme. Il en est de même pour ceux qui, croyant que la vie moderne est contraire à la vie antique, en raison des apparences nouvelles, ont pensé que l'art de notre temps nécessitait des lois différentes. Pourquoi? parce que l'automobile avait remplacé le carrosse? Si les *apparences* de la vie ont changé, les grands principes qui la régissent depuis toujours demeurent, car ils sont immuables. Il y aura beau y avoir encore plus de T. S. F., de moteurs, d'aérobuses, de mitrailleuses d'un modèle toujours changeant, les lois qui les régiront seront les mêmes que celles qui, depuis toujours, précédèrent ces moyens et qui leur survivront à travers l'éternité, étant lois de l'Univers. Ce qu'on doit admirer dans la locomotive, ce ne sont pas les milles reflets, nés des jeux de l'ombre et de la lumière, de ses bielles d'acier, mais l'harmonie de

son organisation, née de l'application de principes éternels. Il faut autant se garder des réalistes du modernisme que des réalistes de l'académisme, car tous deux, n'ayant pas l'âme religieuse, ne savent ni découvrir le beau et le sacré dans le spectacle qu'ils ont en face d'eux, ni par conséquent dégager la *Réalité* des aspects. Ce ne sont que les apôtres de la *vérité des sens*.

S'il est sage de se méfier des imitateurs du Cubisme, il est également prudent de se garder des doctrinaires qui s'intitulent « cubistes » et qui, dépourvus de toute émotion, n'offrent au spectateur que la charpente sèche et froide de leur édifice. Il a été dit plus haut que c'est dans la mesure où l'humanité rayonne à travers une production de l'homme, que l'œuvre de ce dernier était digne d'intérêt, ici on peut ajouter également, qu'il n'y a résultat artistique que lorsque ce dernier sort de moyens invisibles.

En résumé, l'art étant un besoin de *créer* et non d'*imiter*, les artistes « cubistes », s'élevant au-dessus de la sentimentalité née des apparences pittoresques d'un spectacle quelconque de la Nature, dégagent des aspects fugitifs de celle-ci le constant et l'absolu et, à l'aide de ces deux éléments, construisent une réalité équivalente à celle qu'ils ont en face d'eux. Ensuite, par des moyens qu'ils tirent de leur émotion, ils donnent la vie à l'œuvre qu'ils ont produite.

Souvent a été demandée l'origine du mot « Cubisme ». La voici. Elle date de 1908 et ce mot fut prononcé pour la première fois au jury du Salon des Indépendants. Au moment où passait une toile de Georges Braque, une personne du jury s'exclama : — « Encore des cubes !

assez de cubisme ! » Le mot ramassé par un journaliste fit fortune et le tour du monde, colporté par Guillaume Apollinaire, et, dit-on, par le peintre Henri Matisse. Mais on ignore le créateur du mot. En réalité, l'apparition de l'expression « Cubiste » date de 1906-1907 représentée par des tableaux de Georges Braque, avec une influence cézanienne très marquée, et des tableaux de Pablo Picasso, avec des influences d'art nègre très accusées. Parallèlement au « Cubisme » de ces derniers se développe celui d'Auguste Herbin, de Fernand Léger, de Jean Metzinger, et successivement celui de Juan Gris et du sculpteur Henri Laurens, artistes apportant tous leur forte personnalité à l'idée commune. Enfin Gino Severini, à qui le destin réservait un sort meilleur, abandonna il y a quelques années le futurisme pour se rallier au « Cubisme », auquel, par toutes ses facultés, il devait appartenir véritablement.

Maintenant, et pour terminer, à tous les hommes de bonne volonté qui ne désespèrent pas encore de l'humanité, cette exhortation de Gœthe :

— « Par-dessus les tombes, en avant ! »

Léonce ROSENBERG.