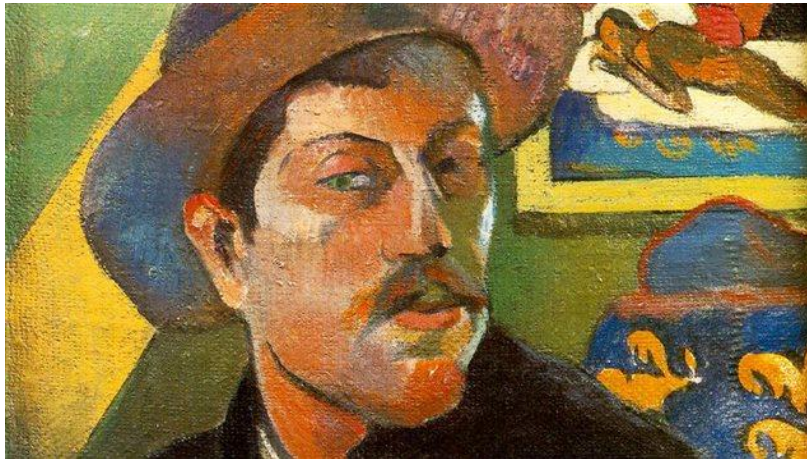


Georg von Lukács

Gauguin

Traduit de l'allemand par Jean-Pierre Morbois



Ce texte a été publié en hongrois dans la revue Huszadik Század [Vingtième siècle],
Juillet 1907, VIII^{ème} année, n° 6, pp. 559-562

La présente traduction a été effectuée à partir du texte allemand publié par la
Internationale Georg-Lukács Gesellschaft e.V.

<http://www.lukacs-gesellschaft.de/download/online/gauguin.html>

Gauguin

Je crois que beaucoup d'entre nous surestiment Gauguin quand ils le voient comme un sommet de la peinture moderne, et qu'en même temps, ils sous-estiment sa véritable importance. Gauguin a donné la réponse à une question très générale. Beaucoup ressentent que cette question existe sans en être conscients, et quelques artistes à la pensée trop profonde ont déjà été victimes de cette question. Gauguin a donné la réponse à une question très générale : à la question du rapport entre l'artiste d'aujourd'hui et la vie ; mais seule la question est générale, car la réponse est tellement individuelle qu'elle ne peut en rien avoir une importance exemplaire, en rien une importance symbolique. Elle indique la possibilité de solution harmonieuse d'une situation tragique ; mais en dernière instance, cette solution réside tellement dans le sentiment individuel qu'elle ne résout en rien l'essence tragique du conflit.

La tendance globale d'évolution de la peinture moderne (et au-delà, aussi, de l'art dans son ensemble) s'est déroulée de telle sorte qu'elle devait conduire à ce conflit. Nous ne pouvons ici parler que très brièvement de la situation elle-même ; pour la plupart, ses causes n'ont pas encore été découvertes, et pour autant qu'on les connaisse, elles méritent une étude beaucoup plus approfondie que

celle d'aujourd'hui. ¹ Il s'agit là de l'anarchie la plus totale qui soit possible, et d'une absence sous tous rapports de bases solides ; une situation insupportable, comme le pauvre Van Gogh l'écrit sur lui-même, pour tout artiste qui « aime l'ordre et l'harmonie, et doit s'isoler, doit souffrir, pour pouvoir introduire un style dans chaque œuvre ». La peinture a été libérée de tout utilitarisme (décoration d'églises, d'intérieurs, etc.), du poids des contenus et des symboles intellectuels qui la ligotaient, du bon plaisir des mécènes, elle est devenue totalement libre. Lentement, on a tiré toutes les conséquences de cette libération. On a finalement laissé tomber les vieilles formes et les vieux contenus qui, même s'ils n'avaient plus aucun sens, s'étaient longtemps maintenus en raison de la pauvreté en idées et de la paresse. Il est né un genre totalement nouveau de peintures ; une peinture absolue, complètement indépendante qui, très lentement, après de nombreux soubresauts violents, a créé sa propre esthétique, une esthétique nouvelle. Auparavant, la fonction d'un tableau était définie avant qu'il ne soit terminé, alors qu'aujourd'hui, tout dépend du peintre. On en arrive ainsi à une grande inversion des valeurs : il est rare que les bons peintres soient en même temps de grands penseurs, la production d'idées ne leur incombe pas, et comme personne ne leur livre maintenant d'idées toutes faites, comme c'était le cas auparavant, la nouvelle orientation de l'évolution va être que le sujet perd totalement son importance. Pour le peintre d'autrefois, la représentation de la mère de Dieu n'était pas un sujet intellectuel, il

¹ Julius Meier-Gräfe (1867-1935) se préoccupe plusieurs fois de ce problème dans son livre *Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei* [Histoire de l'évolution de la peinture moderne] Insel, Leipzig, 1905.

l'avait reçue toute faite, elle ne pouvait constituer pour lui qu'un problème artistique ; mais celui qui voudrait aujourd'hui peindre un tableau de Madone devrait élaborer en pensée son propre rapport à la Bible ; le sujet serait pour lui un poids. Cela n'est pas la seule raison pour laquelle ce sujet ne peut pas être un objet de la peinture moderne ; il n'y a pas non plus de public qui puisse, pour un sujet quelconque, témoigner de la même relation sentimentale et intellectuelle que l'artiste, même si celui-ci trouve par hasard un sujet. Dès l'instant où la relation entre objet, artiste, et public cesse d'être une convention et devient le résultat d'une pensée individuelle, il devient problématique de vouloir exprimer par la peinture une idée quelconque ; et finalement, tout ce qui n'appartient pas exclusivement au *monde visible* devient non-artistique. Le seul objectif de la peinture moderne va être provisoirement la représentation aussi complète que possible de ce monde extérieur.

L'objectif ne pouvait pas non plus être quelque chose d'autre ; le caractère décoratif ne peut avoir un sens que comme ornement d'un lieu concret, et il était impossible de placer n'importe où les tableaux modernes ; le style des bâtiments publics et privés s'est constitué de telle sorte qu'il n'y est organiquement pas besoin de peinture – même si de la place lui été réservée. La peinture se sépare ainsi de tous les genres d'arts « appliqués ». Il n'y a plus de culture commune, dans la maison, l'habillement, le mobilier, les tableaux de l'homme vont être déterminés par le même instinct ; il règne une anarchie totale. Et de ce fait, il n'y a pas non plus de public qui puisse suivre l'évolution particulière de la peinture ; l'évolution est une conséquence de l'interaction des artistes. Et le public

« s'habitue » lentement à une peinture qui l'a indigné lors de sa première apparition, puis cette peinture est « à la mode », puis elle devient « démodée ». Les personnalités se démarquent nettement les unes des autres, car tout un chacun recherche pour lui-même une touche originale, une idée nouvelle ; non seulement pour gagner la faveur du public, mais aussi parce qu'en art moderne, seule l'originalité peut être artistique ; là où il n'y a pas de culture commune, une convention quelle qu'elle soit ne peut être qu'hostile à l'art.

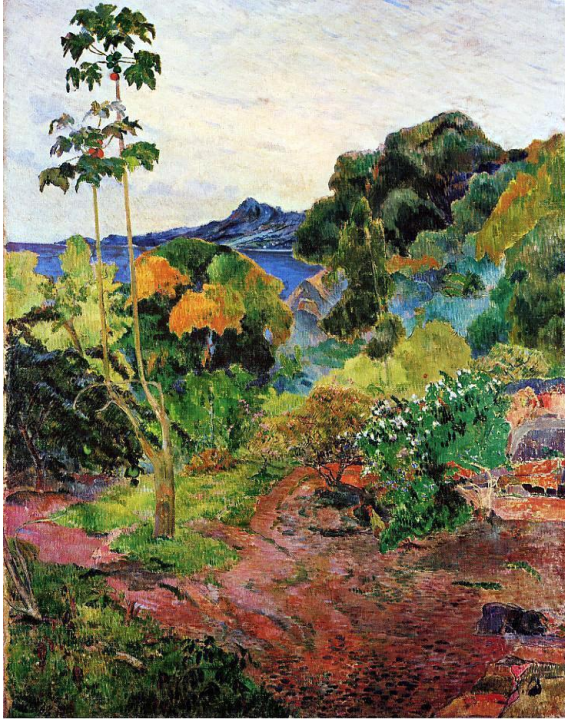
Par chance pour la peinture, on n'a pris conscience que très tard, et chez très peu de gens, que sa situation était problématique. Par chance pour elle, parce que cette évolution paradoxale a mis au jour tant de beautés qui n'avaient jamais été là que chacun d'entre nous oublie encore volontiers ces beautés devant de nombreux tableaux, même s'il voit clairement la particularité de cette situation. Et pour les peintres, il fut naturellement beaucoup plus important de lutter pour la solution des problèmes picturaux que de s'embarrasser désespérément d'une situation qu'ils n'avaient pas provoquée ni ne pouvaient modifier.

Jusqu'à la victoire de l'impressionnisme par laquelle tout un monde fut découvert et conquis pour la peinture, chacun s'était seulement préoccupé de ce problème ; mais après la victoire décisive, alors que l'on disposait déjà de tous les moyens d'une grande peinture, ceux qui précisément ressentaient les choses au plus profond ont reconnu douloureusement qu'aujourd'hui, on ne pouvait plus parler d'une grande peinture. L'impressionnisme ne peut être qu'un matériau dans un grand édifice, mais où

pourrait donc être cet édifice ? Tout au long de sa vie, Van Gogh s'est épuisé dans cette quête sauvage, incessante et tragique. Il a aussi soupçonné les causes, l'anarchie, le manque de culture commune, l'isolement de l'art et des artistes dans la vie. Cézanne s'est retiré dans la résignation, et il a intégré ses sensations héroïquement imposantes, primitivement et brutalement grandioses, et cependant complexes, par la peinture, dans des objets qu'il avait par hasard devant lui, dans l'association fortuite de quelques bouteilles et quelques verres, de pommes et de nappes. Parfois dans ces natures mortes, le calme de l'océan nous interpelle, parfois une exultation sauvage, presque bestiale, ou un cri de douleur. Il s'est retiré et a peint pour lui-même, et pour les quelques-uns qui de même que lui avaient renoncé à tout et ne peignaient des tableaux (ou écrivaient, ou composaient de la musique) uniquement parce qu'ils étaient physiquement faits comme cela et ne pouvaient rien faire d'autre.



Gauguin avait une constitution plus douce, plus lyrique que ces deux-là, mais son âme était plus consciente et plus complexe (ou tout au moins plus littéraire, on pourrait dire : plus réfléchi). Il va au-delà de Cézanne et de l'impressionnisme. Mais cela ne dure pas longtemps avant qu'il ne remarque l'importance relative et le caractère problématique de la peinture dépeignant simplement la nature. Il cherche un style. La quête nerveuse, agitée d'un style le préoccupe pendant quelques années. Il débarque sur l'île de la Martinique et rapporte de là-bas d'étranges tableaux, de style impressionniste ; la mer d'un bleu

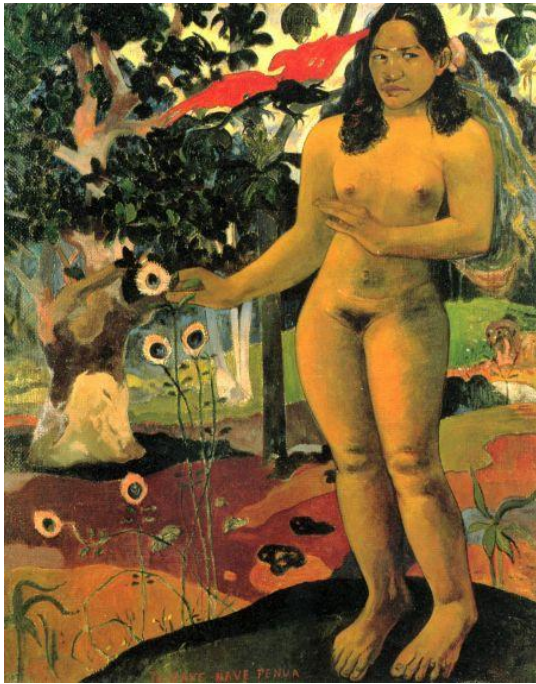


profond scintille derrière la végétation luxuriante ; des arbres qui s'élèvent rageusement montent du sol jaune flamboyant. Il revient en Europe. Il travaille en Arles avec Van Gogh, fonde une école à Pont-Aven. Il voit déjà l'objectif : « cherchez l'harmonie et non l'opposition, l'accord et non le heurt. » Il a sa méthode, ou au moins il croît l'avoir : on doit peindre de mémoire ; c'est bien si un modèle est là, mais en peignant, on ne doit pas le voir, afin que s'instaure une distance spirituelle suffisante. À l'inverse du néo-impresionnisme qui faisait alors son apparition – lequel, pour faire valoir complètement l'atmosphère, supprimait tout contour et dissolvait toute couleur – il a visé la simplicité et la synthèse. En Bretagne,



ou six), deux hommes qui se penchent sur une montagne d'un rouge flamboyant, derrière eux encore, d'un jaune flamboyant, le ciel. Et pourtant, même ces tableaux ne sont que des essais, tout comme l'impressionnisme qu'il voulait dépasser ; donc : une tentative de dépasser l'impressionnisme.

Tahiti fut pour lui l'atteinte du but, l'arrêt de l'expérimentation, et pas la fuite comme beaucoup le croient. On dit que par dégoût devant notre culture, il s'était enfui chez les barbares. D'abord : il n'y avait aucun barbare à Tahiti, de même qu'il n'y a pas de culture chez nous. Il n'a fait que rejeter notre civilisation lorsqu'il est allé là-bas. Il n'a fait que renoncer au confort et à de nombreux détails, et obtint à la place le calme et l'harmonie, chez un peuple à la culture millénaire (même si cette culture était très primitive et même agonisante). Tahiti a surtout aidé humainement Gauguin à se tenir debout. Il a trouvé sa place dans la société, il n'était ni un article de luxe pour amateurs, ni un anarchiste errant, danger public ; un sauvage lui dit – pour la première fois de sa vie – qu'il pouvait réaliser quelque chose que les autres ne pouvaient pas, qu'il était un homme utile. Il fût considéré comme un homme utile, il fût aimé, il était heureux, et l'on peut voir son bonheur intense et cette harmonie intense dans ses derniers tableaux. Auparavant, il avait recherché l'harmonie par des voies artistiques, maintenant, il l'a trouvée d'elle-même dans la vie. Il lui fallait seulement oublier : de nombreux tours de mains et trucs artistiques qui ne servent qu'à rendre un tableau intéressant ; alors, il ne se souciait absolument pas de l'intéressant, la beauté était présente autour de lui et en lui : Il a aussi à tout point de vue dépassé *l'art pour l'art*. Il a



pris connaissance de vieilles légendes et de grands symboles, par l'intermédiaire de gens qui y croyaient, et parmi des gens qui y croyaient. Lorsqu'il peint des symboles, – à l'inverse de nombreux peintres modernes – il ne doit pas être dégoûté par le corps physiquement nu. Son Ève peut vivre nue dans la vie – écrit-il dans une lettre à Strindberg – et c'est ce qu'elle fait : elle n'est pas un modèle déshabillé pour le tableau.

Gauguin peint des harmonies toujours plus fortement structurées et plus calmes. Le détail et la réalité disparaissent de plus en plus de ses tableaux ; une simple harmonie de belles surfaces et de magnifiques couleurs ; harmonie de fines lignes et de plans ; ce ne sont plus de vrais tableaux, ce ne sont que des décorations ; Il est au but ; c'est ce qu'il a cherché tout au long de sa vie. Il est le seul artiste moderne qui soit arrivé au but. Quand ils ne sont pas morts en route, les autres se sont poussés de côté, résignés, ou ont péri tragiquement.

Ce n'est pas de cette manière que la vie de Gauguin est tragique – pour lui-même. La seule chose tragique pour nous, c'est que la solution qu'il a trouvée pour la question qui nous émeut tous profondément – finalement la question de la relation entre l'art et la vie – n'a rien changé à l'essence tragique de cette question. Chaque artiste cherche son Tahiti, mais seul Gauguin l'a trouvé, et aucun autre ne pourra le trouver tant qu'ici, tout ne se sera pas

changé afin que chacun puisse, n'importe où, produire par enchantement son Tahiti imaginaire.

Jusqu'ici, le cas Gauguin reste un beau rêve, isolé ; une possibilité flamboyante ; une magnifique illusion. Car ici, chez nous, les tableaux de Gauguin sont tout aussi problématiques que les tableaux des autres. Et même s'ils sont totalement décoratifs, il n'y a pas d'architecture où ils sont à leur place.

