

L'OMNIPRATICIEN FRANCAIS

30, Rue de Londres-IX<sup>e</sup>

NOVEMBRE 1967,

faut distinguer : les uns cèdent à un véritable besoin, irrésistible ; d'autres envisagent seulement (ou surtout) d'heureuses conséquences financières ! Dans ce dernier cas, il est rare (mais non totalement exclu) que la production atteigne la vraie qualité artistique et débouche sur de nouvelles conquêtes de l'art. Il y a ensuite l'influence de l'hérédité et du milieu, familial d'abord, social ensuite. Variable et mouvante, cette influence n'en est pas moins réelle ; elle relève souvent d'un certain conditionnement dans le mode de vie, dans le climat intellectuel ou spirituel. Elle s'appuie initialement sur quelque impulsion innée, elle se manifeste grâce aux cadres familiaux ou sociaux qui lui sont favorables. Elle prend deux aspects, selon le cas : l'un de tradition et de continuité, l'autre de réaction, de rupture. Cela dépend de la force des cadres familiaux et sociaux, du mouvement général de l'époque qui peut entrer en conflit avec ces cadres, de la personnalité du sujet. Notons que ce besoin de créer peut être conscient (c'est le cas général), mais aussi peut ne point l'être, et ne se reconnaît que par l'exécution d'œuvres : c'est le cas, en particulier, de certains malades mentaux ; dans ce dernier cas, le sujet peut aussi n'avoir jamais eu personnellement conscience de ce besoin, ni l'avoir exprimé par des œuvres ; mais il aura pu lui être suggéré pour des raisons thérapeutiques, ce qui fait d'un germe inactif un puissant moteur d'action.

Une fois que ce besoin, ce désir, sont ressentis, pensés, ou simplement agis, même s'il ne s'agit que d'un commencement d'acte, il faut bien que cela se fasse selon certain métier, certains procédés, certaine technique. Les uns suivent les techniques traditionnelles ; d'autres les ignorent volontairement ou non, et créent les moyens les plus propres à extérioriser leur impulsion. D'autres enfin, au courant des techniques antérieures ou traditionnelles, les ignorent volontairement ou s'insurgent contre elles. Si ces deux dernières catégories ne conduisent pas forcément à de totales nouveautés, elles apportent tout au moins soit un témoignage personnel original, soit une méthode de refus ou d'opposition axée sur une recherche d'originalité. Il y a toujours une fraction de toute jeune génération animée d'un esprit de révolution ; c'est ce que manifestent avec évidence, — mais ce n'est que confirmation —, les expositions de jeunes, comme la Biennale de Paris. Nous serons bien obligés de revenir sur cet « esprit de révolution » à propos du « normal ».

Dans la plupart des cas, d'ailleurs, l'aspect « moyens » et le choix d'un motif semblent associés, que le premier soit à l'origine du second, ou, ce qui paraît plus fréquent, l'inverse. Mais aussi peut se pro-

duire un renversement du rapport dans l'évolution de la production : un moyen initial inspire un motif ; ce dernier prend un développement propre qui fait naître des moyens nouveaux. Ou bien une première inspiration, génératrice de moyens appropriés, s'efface par la suite et les inspirations ultérieures naissent de ces moyens stabilisés. On dit alors, en art, que l'auteur a adopté une manière (avec quelque intention péjorative) ; mais reconnaissons que l'artiste qui poursuit quelque idée fixe, à travers mille manières, dérouté le jugement du public. Ce dernier préfère suivre une manière qu'il connaît, qui lui plaît : c'est la sécurité dans la paresse et la routine. Supposons néanmoins que la volonté de créer soit clairement ressentie et que le sujet se soit astreint à une éducation de moyens. Nous arrivons à l'idée de l'œuvre. Là encore, bien des facteurs interviennent. La tradition est très puissante, et ce, d'autant plus que l'artiste a étudié des moyens le plus souvent traditionnels et qui donc sont adaptés à des sujets traditionnels. Ainsi, au XVII<sup>e</sup> siècle, la peinture d'histoire domine. Il y a encore l'influence de l'opinion : certains genres sont considérés comme nobles à une époque donnée, d'autres comme secondaires ; ces hiérarchies sont réversibles à d'autres époques. La nature morte a dominé chez les cubistes, le paysage vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans un sens, cela condamnerait le « professionnalisme » en art : le professionnel, sûr de ses moyens, confiant dans une « manière », les applique, habilement, certes, mais parfois indifféremment, à divers sujets, choisis cependant pour leur approbation à leur métier. Ce qui est une inversion de l'ordre naturel des valeurs, mais s'explique aisément par des considérations économiques !

Cependant nombre d'artistes (même parmi ceux qui ont une formation traditionnelle) cherchent à sortir des sujets trop répétés. Ce peut être une exploration lente, méthodique, du traditionnel qui débouche sur de petites innovations, sur des mutations de faible ampleur, qui s'intègrent suffisamment dans la tradition pour ne pas effrayer ni dépayser, mais, s'additionnant peu à peu, préparent une profonde évolution. Ainsi glissa le classicisme durant un siècle. Ainsi, du sujet religieux et de la peinture d'histoire se détachèrent le portrait et le paysage. Ainsi, de la tradition qui était le réalisme et la vie quotidienne des premiers siècles renaquit l'anecdote du contemporain. Une bien belle exposition, à Venise, des « Vedutisti » vénitiens du XVIII<sup>e</sup> siècle, illustre cet été cette constatation. Sur un siècle, le changement est grand ; la recherche du pittoresque pour l'originalité (mais aussi par goût du