

Gide et la peinture

par

FRANÇOIS WALTER *

I

« Ce qu'on a nommé critique d'art est de tous les genres d'écrits le plus risqué, et restent des plus rares les gens de lettres qui purent y réussir, s'aventurant sur un terrain qui n'était pas proprement le leur. Si je m'y hasarde, c'est [...] pleinement conscient du danger. Car [...] les qualités de métier restent d'importance primordiale et le littérateur n'y entend rien. »

Ainsi commence le texte d'André Gide sur « L'Enseignement de Poussin ¹ ».

Ce danger, pourtant, de grands contemporains l'ont affronté : Alain philosophant, Focillon épousant « la vie des formes », Fénéon révélant le génie, Proust en des pages illustres, Claudel et Valéry en de puissantes, Apollinaire leur cadet en d'audacieuses, plus tard Malraux en son Musée imaginaire, Paulhan le paradoxal, et près de nous Ponge, Tardieu, pour ne nommer que des Français, et cette liste n'est pas exhaustive. Tous ces successeurs de Baudelaire font preuve d'une intime et pénétrante compré-

* Avec la courtoise autorisation du Musée d'Uzès, nous publions ici le texte (revu et corrigé) de la préface du catalogue de l'exposition *André Gide et ses peintres* (25 juin - 29 août 1993).

1. Une lettre de Gide à Martin du Gard, de « Biskra, 5 avril 1945 », nous apprend qu'il venait d'écrire son « *Nicolas Poussin* » (*Correspondance Gide-Martin du Gard*, Gallimard, 1968, t. II, pp. 317-8). Le texte parut au début d'un livre d'art « achevé d'imprimer le 30 septembre 1945 », titre : *POUSSIN. Texte d'André Gide*, qui est un peu trompeur, Gide n'ayant écrit que la préface. Elle est reproduite dans ses *Feuillets d'automne* (Mercure de France, 1949, pp. 157-73).

hension de l'art de peindre. Gide, dans son œuvre si étendue, si diverse, lui fait une moindre part, et celle que l'on a surtout retenue est plus limitée encore². Il s'agit de ces pages sur Poussin. L'éloge du peintre y est beau.

Dès son second paragraphe s'annonce une analyse à deux thèmes ; et au troisième s'esquisse leur réconciliation.

D'abord : « *De tous ceux qui firent "profession des choses muettes", il n'en est point dont les œuvres, autant que celles de Poussin, débordent l'intérêt seul de la peinture et qui, pour leur insigne réussite, aient fait appel à des qualités et à des vertus dominant de plus haut les mérites exclusifs du pinceau. Aussi bien du temps de Poussin, et longtemps ensuite, l'on ne signalait pour louer ses toiles [...] que leurs mérites intellectuels [...].* » [Deuxième paragraphe.]

Puis [même paragraphe] : « [...] nous savons que ces mérites, quelque extraordinaires qu'ils fussent, n'eussent point suffi pour assurer à Poussin une durable gloire [...]. Dans le grand naufrage du temps, c'est par la peau que les chefs-d'œuvre flottent³. »

[Troisième paragraphe :] « [...] Le miracle est ici que Poussin ait été assez peintre, assez grand peintre [...] pour que la pensée triomphante ait su s'assujettir la matière tout en glorifiant celle-ci. Et c'est qu'en lui la pensée se faisait aussitôt image, naissait plastique [...]. »

Les développements sont riches de méandres et contrastes. Tantôt l'on se demande si Gide ne tire pas trop vers Descartes Nicolas Poussin, « le plus français de nos grands peintres », « le plus conscient ». « La pensée préside à la naissance de chacun de ses tableaux. » C'est à la pensée qu'il « subordonne couleur et trait ». Mais d'autre part : « Ses idées ne nous importent guère [...]. Les idées d'un peintre, ce n'est qu'en s'informant qu'elles nous atteignent, comme celles d'un musicien, alors

2. « On a accordé peu d'attention à Gide critique de la peinture », déclare dans le BAAG (n° de janvier 1992) Mme Brosman (Tulane University, New Orleans), qui fait exception. « À ma connaissance, » ajoute-t-elle, « un seul article a été consacré à ce sujet : Thomas P. Carter [...] (*Criticism V*, 1973). » À quoi il faut pourtant ajouter la thèse de doctorat de Bernard Gentil (Université de Lyon II, 1988), ouvrage d'érudition abondante et touffue dont nous n'avons eu connaissance que tardivement.

3. Selon un aphorisme de Valéry, que Gide fit sien : « Ce que l'homme a de plus profond, c'est sa peau. » Paradoxe qui laisse perplexe si pour « peau » on ne lit pas « style » (ou du moins « apparence ») — avec l'inconvénient de suggérer, vu le sens net du mot « peau », que le style est superficiel, et donc le contraire de ce que l'on affirme. Buffon (« Le style est l'homme même ») n'avait-il pas visé plus juste ?

seulement qu'elles prennent existence sonore. [...] La pensée de Poussin ne prend de valeur que plastique et que lorsqu'il nous la transmet imagée. » (Cette dernière assertion s'accompagne aussitôt d'un « *Mais ceci dit* »...)

Par bonheur ce balancement aboutit à une préconclusion à la fois enthousiaste et apaisée (après laquelle un ajout traitera des tableaux religieux) : « *C'est moins à mon intelligence qu'il s'adresse qu'à ce que j'ai de plus intime en moi [...]. Il m'invite à une contemplation très particulière [...]; à ce que Poussin lui-même appelle la "délectation". Et je voudrais ajouter [...] une délectation au sortir de laquelle ma vision du monde extérieur et mon comportement même se reconnaissent modifiés. [...] Je n'ai que faire des idées de Poussin, écrivais-je; toutefois ma raison est ici touchée elle aussi, qui prête assentiment à ma joie, à la réconciliation de l'âme et des sens dans une suprême harmonie.* »

Cette préconclusion répond à la promesse du préambule, troisième paragraphe, avec cette légère différence qu'à « *la pensée triomphante* » se substitue une « *raison* » compagne. Mais puisque nous savions qu'en Poussin « *la pensée se faisait aussitôt image, naissait plastique* », l'harmonie était assurée.

*

Il reste à dire qu'au sein de l'éloge s'est insérée une diatribe inattendue contre la peinture contemporaine. Qu'on en juge :

« *Ce qui ne me plaît pas, c'est d'entendre déclarer péremptoirement : ceci est de la vraie peinture, en raison de l'absence même du sujet; c'est de voir dépouiller la peinture de toute valeur spirituelle, pour ne plus attacher de prix qu'aux seules qualités du métier; c'est de voir nos plus grands peintres d'aujourd'hui [...] n'être plus qu'œil et pinceau [...]. C'est à leur insignifiance que les œuvres peintes à notre époque se reconnaîtront.* »

Selon Gide, « *les impressionnistes* », Monet en tête (Manet, plus loin, ne sera pas épargné), « *nous proposent des œuvres délibérément décentrées* ». Quant à « *Seurat, puis, de nos jours, Matisse, Picasso, quantité d'autres encore et des plus importants* », ils « *parlent volontiers de composition, de volumes, etc.; mais la savante ordonnance de leurs toiles reste parfaitement gratuite, indépendante de tout sujet. Nous avons vu Matisse [...] revenant sans répit à la modification des contours, au savant équilibre de masses... Rien pourtant ne présidait à leur choix que l'exigence de l'espace à remplir. Aucune motivation spirituelle ou émotionnelle. L'œuvre pour rester de la vraie peinture se gardait de rien signifier. Que l'idée et le sentiment aient été bannis délibérément des arts plastiques, que la peinture ait résigné cet immense domaine de l'expres-*

sion qui pourtant était le sien propre et ne pouvait être que le sien, c'est ce qui ne laissera pas d'étonner plus tard. Et peu m'importe si dès lors ce domaine n'est plus habité que par les peintres les plus médiocres et pour des œuvres exécrables. [...] Au surplus cette peinture décérébrée répond aux exigences d'un public impatient et de marchands spéculateurs. Tout cela marche de conserve. »

Quelle algarade ! du coup sans nuances.

Quel réquisitoire ! accablant « *de conserve* » le meilleur et l'« *exécra-*
ble » (qui certes abonda).

Jugement définitif ? Un recours en appel est un instant envisagé (« *À l'encontre de ce que j'écris, vingt exemples viennent aussitôt à mon esprit, infirmant mes assertions* »), pour s'en débarrasser (« *Dessiner c'est choisir. Ai-je mal dessiné ? je ne crois pas [...], c'est Poussin qui m'in-*
 vite [...]. »).

L'esprit du lecteur aussi est assailli d'objections et contre-exemples. Plus de vingt. Seurat sans idée (ni émotion) ? *Guernica* sans sujet ? et *La Danse*, *L'Exécution de Maximilien*, *La Parade*, et tant d'autres tableaux « *des plus importants* » ? « *Le sujet* » condition du spirituel et de l'émotionnel ? Le plus humble comme le plus noble sujet peut donner lieu à croûte ou à merveille. Et qu'entend-il par « *sujet* » ? Il ne peut penser que son champ se limite aux scènes historiques, religieuses ou légendaires, à l'événement et à l'anecdote. S'étend-il aux paysages, en particulier à ceux des impressionnistes ? Ils eurent pour le moins motifs et motivations. Qu'entend-il par « *métier* » ? Peut-on dire que le métier soit dans l'art contemporain l'objet d'un culte exclusif ? Dans les ateliers où le terme était plutôt décrié, il désignait des habiletés qui s'apprennent ; et s'il désigne « *œil et pinceau* », « *couleur et trait* », qualités « *primordiales* » par lesquelles le peintre survit au « *naufrage du temps* », il ne s'agit pas d'une parure des œuvres, mais de leur substance, de leur vie. Et puis, « *décérébrée* » la peinture de notre siècle ? Il a beaucoup réfléchi sur elle. Non sans modes porteuses de courtes théories logiciennes qui l'une après l'autre régnèrent sur la foule des suiveurs (et parfois touchèrent, quand ils fléchissaient, les maîtres). Elles induiraient plutôt à diagnostiquer une crise de cérébralisme.

D'un bout à l'autre de la condamnation sommaire prononcée par Gide, je ne vois que méconnaissance, confusion, injustice ; et dans sa transcendante conclusion sur Poussin, je ne vois rien qui ne convienne aux grands artistes qu'il lui sacrifie. Nous n'en sommes plus à déprécier Shakespeare pour exalter Racine.

Gide, on l'a vue, avait averti qu'il allait prendre des risques. En cours de route, il a prévu qu'on le traiterait de « *Vandale* ». Cependant son

exécution des modernes (sans un mot pour Cézanne, Gauguin, Van Gogh) ne fit pas, si je ne me trompe, scandale. Elle ne suscita pas une de ces belles querelles que l'étranger nous envie. La réaction fut plutôt de dire (nous l'avons entendu souvent) que pour la peinture Gide en était resté à Poussin. De là à suggérer qu'à la peinture il s'intéressait peu, et qu'il ne s'y connaissait point, il n'y avait qu'un pas à franchir. Un faux pas.

II

Si le souvenir du texte sur Poussin n'est pas éteint, d'autres où la peinture est en jeu ont été négligés, et c'est dommage. Leur intérêt n'est pas moindre et ils ont plus de jeunesse. Ils ont gardé leur saveur. Ils tracent un itinéraire. Je dois ajouter qu'il m'aurait été difficile de les retrouver sans le secours décisif de M. Daniel Durosay, gidien savant et généreux.

Le hasard peut servir aussi. J'ouvre le *Journal* et je lis : « *J'ai ce matin [...] un appétit des yeux qui joint à chaque regard une jouissance. Ce que je vois me porte à la tête aussitôt. J'ai dansé devant les Houdon, pleuré devant les Rude, trépigné devant les Carpeaux.* » Ces lignes d'al-légresse sont de 1902.

Parmi les textes de plus d'ampleur, le plus ancien (à ma connaissance) est de 1889⁴. En ses *Notes d'un voyage en Bretagne*⁵, Gide écrit : « *J'aurais voulu peindre pour moi seul, pas de dessin presque, des teintes, et surtout ces fugitives apparences que jamais, presque jamais je n'ai vu reproduites, peut-être parce qu'elles ne peuvent pas se redire, des miroitements d'eaux où se confondent, indistinctes, les berges réfléchies et les algues de fond, des transparences de vapeur, des mystères d'ombre [...].*

» *Et hier enfin (car depuis trois jours déjà quand je marche seul cette idée me poursuit) l'idée de peindre était devenue obsédante [...]; il me semblait que si j'avais eu des couleurs, j'aurais trouvé comme d'instinct,*

4. Gide est né le 22 novembre 1869. *Les Cahiers d'André Walter* ont été écrits en 1889-90. En 1889 aussi Gide exprimait dans une lettre à Élie Allégret (inédiée) son admiration pour *L'Angélu* de Millet. En 1889-91, il collectionnait des gravures de Rops.

5. *Œuvres complètes* [C.E.C.], t. I, pp. 7-22. Gide a raconté dans *Si le grain ne meurt* un épisode de ce voyage. Seul dans une salle d'auberge du Pouldu, il voit rangés contre le mur des chassiss et des toiles qu'il retourne et contemple. « *Il me parut qu'il n'y avait là que d'enfantins bariolages, mais aux tons si vifs, si particuliers, si joyeux que je [...] souhaitai connaître les artistes capables de ces amusantes folies.* » C'est ainsi qu'il dîna avec Gauguin et Sérurier.

les mélanges et les harmonies qui révèlent au dehors ce quelque chose que nous croyons incommunicable, lorsqu'il frissonne si profondément dans notre âme.

» Pendant le retour, j'ai senti ce trouble étrange qui précède la création. [...] Alors, cessant de lire pour regarder [...] il me semblait que le paysage n'était plus qu'une émanation de moi-même projetée [...] ou plutôt il dormait avant ma venue [...] et je le créais pas à pas en percevant ses harmonies ; j'en étais la conscience même. »

Trois ans après cette rêverie impressionniste, c'est la rencontre avec Maurice Denis, début d'une longue amitié⁶ entre l'écrivain et le peintre, qui dans les années suivantes s'influenceront mutuellement, faisant route ensemble à partir du symbolisme qui les avait d'abord réunis.

À Florence, en décembre 1895, au début d'un voyage en Italie, Gide commençant ses *Feuilles de route*⁷ alterne descriptions de paysages et réflexions sur des œuvres d'art. « Toute la ville fondait dans une étuve d'or [...]. » Plus loin : « J'aime au bord de l'Arno regarder longtemps la puissante vague que fait l'eau roulant du barrage ; le barrage est oblique dans le fleuve, de sorte que l'eau s'amasse un peu d'un côté ; c'est contre le mur un bourrelet qui creuse d'autant sa lisière ; l'eau roule alors sur elle-même en hélice, immobilisant la forme d'une vague. Admirable à regarder cette forme fixée, que traverse une fugace et fluide matière. » Les descriptions de l'Arno sont ensuite multipliées⁸.

De l'Angelico qu'il avait, dit-il, « mal compris » l'année précédente (« Je pensais ne trouver en lui qu'une beauté toute pieuse, morale »), il aime la suavité des couleurs, leur « naïf arrangement », tout en maintenant une réserve : « La ligne était pour lui par trop subordonnée à la figure, la figure au moyen d'exprimer l'âme, et l'âme une louange à son Dieu — et la couleur un ajout. » (Reproche qui s'inversera en 1945, adressé alors avec plus de véhémence aux maîtres modernes.)

Avec amour, il regarde Donatello (« Étonnante préférence du corps de l'homme et compréhension bizarre du corps de l'enfant. [...] Nudité

6. « Elle ne devait se relâcher qu'après la guerre de 1914. » (Claude Martin, *La Maturité d'André Gide*, Klincksieck, 1977, p. 262.)

7. *Journal*, t. I, pp. 58-87 (Mercure de France, 1897) ; mais après les pages consacrées à Florence (et très brièvement à Rome que Gide n'aime pas encore), le voyage se continue en Italie, puis en Tunisie, et les réflexions sur des œuvres d'art s'interrompent, les descriptions de paysages restant nombreuses.

8. C'est plus tard que Gide, voulant alors que l'importance fût « dans ton regard plutôt que dans la chose regardée », condamnera dans une formule qu'on peut trouver trop symétrique « la littérature descriptive » aussi bien que la « peinture littéraire ».

ornée de son David [...]. Y retourner comme à l'étude. » Y retournant en effet, il décrit l'œuvre avec une voluptueuse précision.

C'est en 1897, à Rome, que rencontrant par hasard Maurice Denis ⁹ « *dégoûté de tout, même de Raphaël* ¹⁰ », Gide lui découvre la beauté de la Ville éternelle et lui communique sa conviction classique déjà formée. Denis, malgré sa morosité initiale, était prêt à la comprendre, la partager. Dès l'année suivante, il en publia la théorie ¹¹.

En 1904, préfaçant le catalogue de la première exposition personnelle de son ami ¹², Gide évoquait Rome « *dont nous attendons* », écrit-il, « *l'exaltation et la discipline de notre sensualité. À sa fortifiante école (mais qui ne fortifie que les forts) Maurice Denis délibérément se soumit ; et [...] tous les dons robustes que nous aimons en lui il les y apportait déjà.* »

Autre approche, autre facette de la perception gidienne, dans la *Promenade au Salon d'Automne* de 1905 ¹³. De jeunes artistes l'ont placé, ce Salon, sous le patronage d'Ingres et de Manet, et Gide imagine Manet plaidant leur cause auprès d'Ingres. « *Doucement il l'amènerait jusqu'à Cézanne, Ingres l'arrêterait devant Maillol.* » Ils viennent de voir « *d'inégales œuvres de Rodin, quelques-unes admirables, chacune pantelante, inquiète, signifiante, pleine de pathétique clameur* ». Au milieu d'une autre salle « *repose la grande femme assise de M. Maillol. Elle est belle ; elle ne signifie rien ; c'est une œuvre silencieuse [...].* » C'est que « *l'œuvre d'art n'est pas toujours le résultat d'une émotion qui s'extériorise. Ou du moins cette émotion peut naître de l'artiste lui-même [...]; la matière même de l'œuvre d'art — couleur, sonorités, mots et rythmes, pierre ou argile à modeler — peut suffire à plonger l'artiste dans le délire créateur.* » Ainsi Rodin, Beethoven. D'autres « *artistes tranquilles : un Bach, un Phidias, un Raphaël [...]* ne veulent rien précisément traduire [...]. Mais l'émotion vient, naturellement, habiter cette

9. Sur ce séjour à Rome, voir *La Maturité d'André Gide* de Claude Martin, pp. 262-74.

10. Lettre de Gide à Mme Maurice Denis, 29 mars 1945, reproduite dans Claude Martin, *La Correspondance générale d'André Gide*, 1991, p. 471. Le peintre était mort en 1943.

11. Denis était prompt à théoriser. Dès 1890, à vingt ans, dans le manifeste des Nabis, il déclarait qu'un tableau « est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Formule célèbre.

12. *Gazette des Beaux-Arts* (E.C., t. IV, pp. 417-20).

13. *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} décembre 1905. Texte reproduit dans les E.C., t. IV, pp. 423-31, avec une erreur de date (1904 au lieu de 1905), et la thèse de Bernard Gentil nous en informe, partiellement.

forme belle. »

Magnifiques formules !

De Maillol, dont l'éloge se prolonge, on passe à Vuillard. « *L'anarchie règne. Il faut devant chaque artiste nouveau se faire une nouvelle esthétique. Ce n'est pas à présent que j'examinerai si c'est tant pis ou tant mieux. Mais de quel intérêt est notre époque ! [...] je cherche sur quel plan les critiques futurs pourront à la fois situer d'aussi indépendantes personnalités que Gauguin, Cézanne¹⁴, Renoir, Degas et Monet.* » (Les voilà donc !)

Quant à Vuillard : « *Il se raconte intimement. [...] Il parle à voix presque basse comme il sied pour la confidence [...]. Il est d'une mélancolie point romantique, point hautaine, discrète, et qui garde un vêtement de tous les jours [...]. Par une entente à la fois intuitive et savante des rapports, chaque couleur explique inopinément sa voisine, obtient d'elle et réciproquement un aveu.* » Encore une fois, c'est à regret que j'abrège la citation.

Pour les toiles de Bonnard : « *Plus d'esprit, d'espièglerie même, que de raison, fait de la composition de chacune quelque chose de bizarrement neuf et d'excitant [...], qu'il peigne un omnibus, un chien, un chat, sa touche même est, s'il le veut, espiègle, tout indépendamment du sujet.* » Gide pourtant s'interroge sur des défauts, et nous déçoit un peu. Mais il l'aime, Bonnard¹⁵.

N'oublions pas ici un bel épisode¹⁶, où se manifesta la générosité de Gide. La chose s'est passée en 1907. À Berlin en janvier, Maurice Denis et lui visitent en voyageurs pressés une galerie — où ils découvrent au fond d'une salle un peu sombre des toiles qui à leurs yeux l'éclairent et qu'ils admirent. Elles sont d'un peintre polonais, Witold Wojtkiewicz, dont ils ne savent rien d'autre. Il leur paraît un peu isolé. De ces toiles, Gide d'emblée achète plusieurs ; il écrit au peintre, obtient pour lui une

14. Dans une lettre du 10 décembre 1920 à Marc Allégret (inédite) sur une exposition Cézanne (« *J'en reviens tout ivre* »), Gide dira son admiration pour le peintre.

15. La thèse susmentionnée de Bernard Gential nous apprend que Gide, dans la partie de son texte non reprise par les *Œ.C.*, fusillait Matisse, trop théorique : ses tableaux du Salon appliquaient des « *théorèmes* »... Les mérites de Van Gogh lui étaient opposés. — Notons ici que sur Matisse, Gide a varié : « *J'admire beaucoup nombre de ses toiles (sa dernière exposition, à Paris, en montrait de remarquables), mais aucune sympathie pour l'homme.* » (Lettre à Dorothy Bussy, 11 mars 1939, *Correspondance*, t. III, p. 129.)

16. Il serait oublié en France sans un article de Claude Martin dans le *BAAG* de juillet 1979, pp. 89-94.

exposition qui a lieu à Paris en mai et dont il préface le catalogue. Il y dit que les peintures de l'artiste l'ont frappé « *par leur surprenant accent [...], par la douloureuse fantaisie du dessin, par l'interprétation émue et quasi pathétique de la couleur* », et il l'apparente à « *notre jeune école française* ». « *Parmi les Daumier, les Degas, les Toulouse-Lautrec, les Bonnard*¹⁷, *Wojtkiewicz se reconnaîtra chez les siens.* » Cette exposition fut pour le peintre l'unique succès de sa carrière. Cardiaque, il mourut deux ans après. Il n'avait pas trente ans.

En 1909, Gide s'intéresse à un artiste plus scabreux : Rouveyre, qui a publié un recueil de dessins, *Le Gynécée*, préfacé par Remy de Gourmont¹⁸, lequel écrivait : « Le spectacle est prodigieux de ces corps tendus et écroulés, de ces membres délirants, de ces croupes bovines, de ces sexes éperdus à la fente démesurée. [...] C'est ici un livre de vie, et non un livre de rêve. »

À cette dernière phrase Gide objecte : « *C'est être bien tendancieux. J'espérais que nous n'en étions plus à prendre pour condition de réalisme l'atrocité, l'obscénité, la hideur. [...] À qui faut-il encore apprendre que l'idéalisation de l'art n'opère pas forcément dans le sens de ce que le public appelle ordinairement la beauté ? Qui dit suppression du neutre, du banal, de l'indifférent, au profit de ce que veut l'artiste, dit : idéalisation. [...] L'ennemi, ce n'est pas le laid ; c'est le médiocre.* »

Nous voilà loin de Poussin, dont en 1945 Gide dira qu'il n'est pas de peintre « *qui transporte l'humanité, plus résolument et spontanément à la fois, au-dessus d'elle-même* ». Une limite est atteinte, une porte s'ouvre que Gide ultérieurement ne franchira pas.

Entre les pages sur Rouveyre et celles sur Poussin, dans cet intervalle de trente-cinq ans, quels écrits de Gide sur la peinture ? Hormis de brèves insertions dans le *Journal* ou la correspondance, des encouragements à deux artistes de tendances classiques (Cornilleau et Simone Marye), et surtout, en 1937, un article dans la revue américaine *Verve* sur l'abandon du sujet dans l'œuvre d'art, thème qui sera repris dans le *Poussin* (article dont la petite Dame écrit qu'il « *laisse le lecteur dans une totale indéci-*

17. Autre liste de ce genre : dans une page de 1946 (revue *Labyrinthe*) sur la *Revue Blanche*, reprise dans les *Feuillets d'automne*, p. 140, Gide nommera « *Valloiton, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Bonnard, Roussel* » découverts et soutenus par Fénéon. Les grands absents restent Seurat (célébré lui aussi par Fénéon) et Van Gogh, nommé pourtant dans le *Journal*, t. I, p. 238 : Gide a vu « *de très beaux Gauguin, Van Gogh, Cézanne* ». Voir aussi note 15 ci-dessus.

18. *La N.R.F.*, mars 1909. Reproduction dans les *Nouveaux Prétextes* (Mercure de France, 1911 ; éd. 1947, pp. 256-8).

sion sur ce que Gide pense en réalité ¹⁹ », je n'en vois aucun. À partir de l'avènement du cubisme, environ, absorbé par la création littéraire, romancière ou autobiographique, engagée dans les grandes causes ou dégagee, Gide critique d'art décroche, ou peu s'en faut.

Il n'en est que plus remarquable que dans les dernières années de sa vie il ait pris parti pour trois peintres modernes et silencieux.

III

Jean Vanden Eeckhoudt, sa fille Zoum Walter et leur ami Simon Bussy ont été en 1948 unis par Gide dans un même éloge ²⁰ de « *l'oasis artistique de Roquebrune* » devenue pour lui « *une école de noblesse et d'indispensable vertu* ».

Pour les deux premiers, mieux vaut une autre plume que la mienne : je ne pourrais rien en dire qui ne soit inévitablement suspect de partialité et majoration. Je me bornerai donc au troisième, sur qui Gide s'est davantage expliqué, et qui est le plus négligé en France, sauf par « les Amis d'André Gide », le musée d'Uzès et quelques fervents. (En Angleterre il est plus largement reconnu.)

Simon Bussy : de taille brève, poil noir, rire éclatant, reparties brusques ; secret et sarcastique, simpliste en paroles, exquis dans ses choix ; intransigeant, retranché dans son art. Peintre et pastelliste ; portraitiste, paysagiste et animalier.

Le *Bestiaire*, livre d'art publié en 1927 ²¹, a reproduit avec commentaires de Francis de Miomandre ²² d'étonnantes compositions picturales de Bussy, que lui-même a définies dans une déclaration, ou plutôt profession de foi, mise au net avec l'aide de Gide et publiée dans une plaquette de 1930 sur son œuvre ²³.

« Un jour des plus importants de ma vie artistique fut celui où j'entrevis de fondre dans une synthèse idéale mes précédentes études de pay-

19. *Les Cahiers de la petite Dame*, t. III, 6 octobre 1937, pp. 39-40.

20. Écrit en 1947, publié en 1948 dans un livre d'hommage à Jean Vanden Eeckhoudt mort en 1946 (Éd. de la Connaissance, Bruxelles). Ce texte a été reproduit dans le BAAG de juillet 1979, p. 96.

21. La plupart des exemplaires ont été détruits pendant la guerre.

22. Écrivain trop oublié aujourd'hui, dont Gide fit l'éloge dans ses *Nouveaux Prétextes*, éd. 1947, p. 260.

23. Éd. Gallimard, coll. « Peintres nouveaux ». Le texte, médiocre et perfide, était de François Fosca.

sages et celles que je faisais à ce moment d'après les oiseaux, les reptiles et autres animaux du zoo [de Londres en 1912]. C'est alors que je commençai mes premières compositions, m'engageant dans une voie [...] que je n'ai plus quittée depuis lors, encore qu'elle me forçât de tourner résolument le dos au succès. » Assemblant à son gré les éléments qui avaient fait l'objet de patientes études au pastel, il cessa de peindre d'après nature ²⁴.

Ces études et ces compositions où des formes animales stylisées s'inscrivent en des décors de prince persan, parfois auprès du clocher de Menton ou du château et rocher de Roquebrune, n'appartiennent qu'à lui. À notre époque, je n'en vois pas d'analogues ; où donc d'ailleurs ?

Gide et Roger Martin du Gard ²⁵ obtinrent en 1948 de la Galerie Charpentier une exposition Bussy. Gide la préfaça. Parce que l'amitié l'en pressait, sans doute, mais pour lequel de ses amis peintres ²⁶ Gide s'est-il pareillement engagé ? Le risque était cette fois plus grand que pour Maurice Denis (et la partie ne fut pas gagnée). Sans doute encore l'approche gidienne fut celle d'un moraliste. « *L'art n'a que faire de la morale, nous le savons, mais certains artistes m'apparaissent comme des*

24. Le texte intégral de cette déclaration a été reproduit dans le *BAAG* d'avril 1980, p. 164 (article de Claude Martin sur « L'Oasis artistique de Roquebrune », pp. 159-94), et d'octobre 1989 (article de Philippe Loisel, « Simon Bussy, peintre », pp. 434-6).

25. Grand admirateur, lui aussi, de Simon Bussy, cf. *BAAG* d'octobre 1989, p. 463, et *Correspondance générale* de R.M.G., t. VII, Gallimard, 1992, p. 409.

26. On en compterait aisément une douzaine. Amitiés d'importance inégale. Avec Paul-Albert Laurens et Théo Van Rysselberghe, elles furent intimes. Leurs noms apparaissent souvent dans le *Journal*, mais les insertions sont décevantes : il n'y est que très rarement question de peinture. Il faut bien pourtant que Gide ait aimé la leur pour s'être si volontiers laissé ou fait peindre par eux. Pour Jacques-Émile Blanche cependant ce critère serait trompeur. Cette amitié-là tourna mal ; mais notons que c'est par Blanche que Gide connut le peintre anglais Walter Sickert dont il acquit plusieurs œuvres (cf. *Journal*, t. I, p. 233 : « *Nous allons revoir des moroses et puissants Sickert.* »). Il semble que l'ami préféré fut Jacques Raverat (1885-1925). Pour la qualité de sa pensée (*Journal*, t. I, pp. 606-10 et 683-4) et la force de son caractère. Pour sa peinture ? Une maladie implacable ne permit pas à Raverat le plein accomplissement de ses dons ; mais en 1921, dans une lettre à Marc Allégret, Gide a écrit : « *Grande joie de pouvoir aimer sa peinture ; plus rien de la sécheresse et pauvreté de ses premières toiles ; il m'a montré des choses que vraiment j'aurais eu plaisir à avoir.* » On en saura plus à ce sujet quand M. David Steel, universitaire anglais, auteur de plusieurs études sur Jacques Raverat (et sa femme Gwen) aura publié sa correspondance avec Gide.

saints, à la manière de Flaubert ou Mallarmé. » Le propos sur l'homme touche l'œuvre aussi : « *Ma plus haute estime et ma prédilection vont à ceux qui naviguent à contre-courant* », et : « *L'œuvre de Simon Bussy ne parle qu'à celui qui l'interroge, mais puis, aussi longtemps qu'on la contemple, ne cesse pas de se livrer.* »

IV

C'est en somme un livre digne de renom que formeraient, rassemblés sans omission, les textes de Gide sur la peinture, qu'il a laissés dispersés dans un couloir de son édifice.

On le sait, la musique fut mieux lotie (hormis l'opéra). Il la pratiquait, s'y mouvait à l'aise ; il n'avait pas besoin, quand il en parlait, d'observer qu'en tant que littérateur il était hors jeu. Ses réflexions sur Poussin tiennent en quelques pages, ses *Notes sur Chopin* font un livre. Encore un lecteur averti et sévère de cet ouvrage ²⁷ n'y a-t-il pas trouvé « *de vraie critique musicale, mais surtout de justes intuitions* ».

L'une de ces institutions, signalée par un autre commentateur ²⁸, nous concerne ici. Gide a parlé dans *Si le grain ne meurt* (1924) de sa passion pour « *ce que j'appelais la musique pure, c'est-à-dire celle qui prétend ne rien signifier* » ; et dans ses *Notes sur Chopin* (1948) il déclare qu'il se « *préoccupe fort peu de la signification d'un morceau. Elle le rétrécit et me gêne. Et c'est aussi pourquoi [...] me plaît par-dessus tout une musique sans paroles.* » Voilà qui nous rappelle l'assertion de Gide en 1905 devant une statue de Maillol : « *Elle est belle ; elle ne signifie rien.* »

Comment comprendre alors le reproche d'*insignifiance* accablant la peinture depuis Manet ? Inséré dans l'éloge de Poussin, il nous a surpris. Dans l'ensemble des écrits rencontrés sur notre parcours, il détonne, il fait énigme. Il dément la bienveillance du classicisme que Gide opposait à celui de Maurras. Il ne s'accorde ni avec le préambule du texte, annonçant que « *les qualités essentiellement picturales* » de Poussin rejoignent « *certaines de nos plus hardis pionniers d'aujourd'hui* », ni avec des passages antérieurs du *Journal* comme celui du 28 août 1937 où, parlant d'une visite d'exposition, Gide s'étend sur des tableaux de Poussin (pour qui son admiration est déjà ancienne), et ajoute pour les salles modernes : « *J'ai pu éprouver avec joie une force d'attraction, de contemplation,*

27. Bernard Métayer, *BAAG* de janvier 1990, p. 88.

28. Patrick Pollard, *ibid.*, pp. 19 et 18.

d'absorption, ainsi qu'au meilleur temps de ma jeunesse. »

Que signifiait donc pour Gide esthéticien le terme « signifier » ? Tout s'éclaire — et une ombre se projette — dès que l'on s'avise qu'il s'agit de signification exprimable en paroles (comme se définit le sujet d'un tableau). Signification pour écrivain, pour prosateur, pour narrateur. Signification absente de la musique pure, d'une forme admirée de Maillol, de l'émotion initiale « *d'un Bach, d'un Phidias, d'un Raphaël, qui ne veulent rien précisément traduire* ». Disciple précoce de Mallarmé, ami fidèlement enthousiaste de Valéry, Gide méconnaît en 1945 la valeur de l'aspiration à la peinture pure qui anima l'art de notre temps (non sans une masse de déchets, bien sûr, mais ce sont les phares qui sont ici en cause). Cet art, affirmait-il — en termes déjà cités, dont nous pouvons maintenant prendre mieux la mesure — s'est privé de « *toute motivation spirituelle ou émotionnelle* ». Il a banni « *l'idée et le sentiment* ». L'avenir s'étonnera « *que la peinture ait résigné cet immense domaine de l'expression, qui pourtant était le sien propre et ne pouvait être que le sien* ». Mais non ! le *sien propre*, ce n'est pas l'idée formulable en mots, ni le sentiment que prétendraient communiquer des mots, ce n'est pas ce qui pourrait aussi bien ou mieux s'énoncer par discours — c'est l'indicible évoqué au-delà des mots par dessin et couleur. « *Le beau tableau est irréductible au verbal*²⁹. »

Cela, Gide l'avait auparavant déchiffré, en particulier dans sa *Promenade au Salon d'Automne*. Quarante ans après, il s'y refuse. Pourquoi cet aveuglement, alors que sa vigueur intellectuelle est intacte et le restera, les *Feuillets d'automne* l'attesteront³⁰ ? Serait-ce donc par emportement d'humeur, d'éloquence sous l'empire de Poussin, ou de combativité contre les basses cabales qui l'avaient dénoncé comme un des auteurs du déclin français ? Leur répond-il, sans leur faire l'honneur d'une référence à leur propos, en glorifiant « *le plus français de nos grands peintres* » ? On peut se rattacher à quelque chose de plus durable, dont Gide avait de bonne heure averti.

Dans une de ses conférences de 1900³¹, il disait que « *la personnalité des plus grands hommes est faite aussi de leurs incompréhensions. L'accentuation même de leurs traits exige une limitation violente.* » Dans une

29. Zoom Walter, en réponse à une interview de 1965, reproduite dans le livre consacré à l'artiste, pp. 20 et 21.

30. Lettre ultime à Mitsuo Nakamura, de 1951 (BAAG de juillet 1973, pp. 5-7).

31. À Bruxelles. Texte reproduit en tête de *Prétextes* (Mercure de France, 1903 ; éd. 1910, p. 18).

autre conférence, de 1903³², la même idée reparait, plus explicite, à la louange des « grandes époques d'altière création artistique » qui « se sont appuyées sur une critique outrancièrement dogmatique ».

« Que Louis XIV lorsqu'on lui présente des tableaux de Téniers s'écrie : "Écartez ces magots", — c'est une très intelligente étroitesse », et « ce mot aurait toujours raison d'être [...] quand même il se fût agi de Rubens ou de Vélasquez. [...] C'est pour pouvoir produire Poussin que la société française se refusait à comprendre Téniers, et [...] la société capable de comprendre Téniers — ou Rubens — devait méconnaître Poussin. »

La différence en 1945, c'est que Gide, en répudiant les maîtres modernes ne défend pas une actuelle époque d'« altière création artistique », mais celle qu'il appelle de ses vœux et propose à la France en ruine.

Ce n'est plus le langage de Gide protéen, de « l'esprit non prévenu » qu'il a incarné et auquel d'emblée on le reconnaît. C'est celui de la prévention décidée. Ce coûteux retranchement se situe au pôle de la fermeté, de « l'indispensable vertu », de la « volonté tendue » qu'il a honorée chez d'autres contemporains³³ et dont il avait lui-même fait preuve dans son opposition au colonialisme, au totalitarisme, dans l'apologie de l'homosexualité, et surtout, constamment, dans l'affirmation de ses convictions religieuses, de son hérétique christianisme.

Tout de même on est content qu'en pleine indépendance de goût il ait pris le parti de jeunes grands artistes non encore consacrés, fait confiance à Roquebrune, gardé dans sa collection personnelle un Roussel, un Braque...

32. À Weimar. Texte reproduit dans les *Nouveaux Prétextes*, éd. 1947, pp. 33-4.

33. Dans les *Feuillets d'automne* : Saint-Exupéry, pp. 209-12 ; Thomas Mann, pp. 214-8 ; Jean Lacaze, pp. 227-31.

NOTICE COMPLÉMENTAIRE

Puisqu'au moment de parler du peintre belge Jean Vanden Eeckhoudt et de sa fille Zoum Walter le préfacier s'est récusé, il nous reste à donner des renseignements sur les deux peintres.

Jean Vanden Eeckhoudt (1875-1946).

Gide l'a bien défini dans la page d'hommage qu'il écrivit après la mort de l'artiste :

« Tout son être aspirait à la joie, à la libre exaltation des sens ; mais l'habitait une secrète exigence qui lui faisait prendre en dédain les conquêtes faciles et les vains avantages de la virtuosité. Ce tourment, cette volonté toujours tendue, ce mépris du succès, cette vertu quelque peu froncée, cette sensualité un peu austère se lisaient aussi bien dans les traits de son beau visage que dans ses meilleures toiles et nous le faisaient à la fois aimer et respecter, presque craindre. »

Farouche en effet au point de ne faire, lui qui travailla pendant une trentaine d'années en France, qu'une seule exposition personnelle à Paris, en 1922 — encore fallut-il que son compagnon Théo Van Rysselberghe en prît l'initiative, — « Vanden », comme on l'appelait familièrement, était pourtant doué pour l'amitié ; et il montrait à ses hôtes l'aménité souriante que Gide a signalée aussi. En dehors d'eux et des écrivains et artistes (dont Matisse) sympathiquement rencontrés chez les Bussy, il tend à l'isolement, non sans souffrir intimement de l'incompréhension d'une époque à laquelle il refusait toute concession.

Aujourd'hui, il est regardé comme l'un des maîtres de l'école belge de son temps. Lors de la réouverture du Musée d'art moderne de Bruxelles une salle entière lui fut consacrée. Il est représenté dans dix musées, dont l'un à Indianapolis, et dans les collections privées de maints pays, mais en France, il n'a qu'à peine pénétré. C'est depuis peu qu'est distribué chez nous le livre monumental qui porte son nom, contenant un répertoire intégral de son œuvre, établi par son fils Jean-Pierre.

Ce livre distingue « une période impressionniste et post-impressionniste » (1920-1926), suivie « de ce que l'on pourrait appeler la phase de synthèse contemplative des deux périodes précédentes », formule qui indique assez que son style supporterait mal une étiquette. En tout cas, c'est la découverte fulgurante en 1905 de la lumière méridionale qui libéra le pinceau flamand de l'artiste, le portant à une exubérance qui dut composer ensuite avec un souci grandissant, puis dominateur, de la forme architecturale.

Zoum Walter née Vanden Eeckhoudt (1902-1974).

« Il me serait très douloureux d'être méjugé par Zoum. » — « Ce qu'elle n'aura pu vous dire, c'est combien elle était exquise. Mais je m'épouvante de la sentir si passionnée [...]. » « J'ai eu le plus grand plaisir à revoir une Zoum radieuse DE BEAUTÉ (pas pu m'empêcher de le lui dire). » (Lettres de Gide à Dorothy Bussy, 2 juin et 30 novembre 1922, et 27 février 1928). Cf. dans le « Journal intermittent » de Zoum, par exemple :

« A. G. est dans ma vie un événement extraordinaire. J'approche et j'aime un grand esprit [...]. » (11 mars 1925).

« C'est Gide que j'appelle directement à mon secours pour me défendre de Valéry [...] Gide si humain [...] si plein, exaltant si fort les vertus et les vices qui ne sont en nous qu'à l'était médiocre. Oui Gide, pour cette raison qu'il est un homme déchiré, douloureux, sublime et misérable. » (1^{er} avril 1925, lors d'une visite de Valéry à Roquebrune).

Cf. aussi, dans *Les Cahiers de la Petite Dame*, 22 avril 1948 : « Il a été visiter l'exposition de Zoum Walter, où il achète un petit pastel qui l'a séduit. »

Extrait d'un écrit autobiographique de Z. W., vers 1965 :

« Fille, petite-fille, arrière-petite-fille de peintres, je suis née dans la peinture à Bruxelles en 1902. Après une enfance passée dans l'atelier de mon père dont je fus le petit modèle dès ma naissance, puis aussi la partenaire dans un dialogue toujours repris sur l'art, [...] je pris tout naturellement à l'âge de 19 ans la palette qu'il me tendait et j'utilisai encore aujourd'hui quelques-unes des boîtes de pastel qu'il me légua.

» [...] Je n'eus pour maître — je devrais dire pour exemple, car le respect de la personnalité était total chez eux — que mon père et le peintre français Simon Bussy.

» [...] Mariée en 1928 [avec François Walter], je vins habiter Paris, sans abandonner pour autant mes amis, mes goûts, mon atavisme belge, les profondes résonances du pays natal. [...] J'ai suivi mon père dans son indépendance [...], mais quand j'ai commencé à peindre j'aimais les primitifs, le ton local, "la beauté des choses distinctes" et de leur au-delà, tandis que mon père faisait exploser les richesses de sa palette.

» Depuis, j'ai suivi, lentement d'abord puis avec plus de confiance, les chemins où m'amenaient mes propres recherches. »

Ces derniers mots désignent un constant renouvellement qui, d'un traitement naturiste (et qu'on a dit « post-cubiste ») des « choses distinctes », la conduisit à une transfiguration lyrique des formes, et à leur disparition dans ses ciels où elle « peignait l'air ».

Au lendemain de la mort de l'artiste, *Le Monde* (26 juin 1974) publia

ces lignes de Jacques Michel :

« Zoum Walter laisse une œuvre qui s'étend sur près d'un demi-siècle. Elle déborde de vie intérieure et de subtilité, qu'elle représente un thème figuratif ou développe un thème abstrait. C'était tout un pour ce peintre dont le sujet était plutôt un élan mystique qui devenait peinture. »

Zoum jeune avait écrit (le 1^{er} janvier 1928, à F. W.) : « Je jure que, sans me dérober aux petits gestes — envois et expositions que tout le monde doit faire — je ne rechercherai jamais le succès. » Elle est représentée aujourd'hui en Musées et Fonds nationaux par 21 pastels et peintures. Son œuvre est l'objet d'une littérature assez importante³⁴.

34. Voir en particulier *Le Miroir ébloui* de Jean Tardieu (Gallimard, 1993).