

## **Une vision de la peinture**

*En couverture :*  
Sans titre, Saint-Michel de Provence, 1983 - détail

Maquette : Emmanuelle AYRTON  
Cahier de reproductions réalisé avec  
le soutien de la Société KEEBOO

© L'Harmattan, 2001  
ISBN : 2-7475-0964-8

Lorris JUNEC

# Une vision de la peinture

Extraits des carnets de 1950 à 1989  
sélectionnés et présentés par Suzanne Junec

Postface de Jean-Claude Le Gouic

**L'Harmattan**  
5-7, rue de l'École Polytechnique  
75005 Paris  
FRANCE

**L'Harmattan Inc.**  
55, rue Saint-Jacques  
Montréal (Qc)  
CANADA H2Y 1K9

**L'Harmattan Hongrie**  
Hargita u. 3  
1026 Budapest  
HONGRIE

**L'Harmattan Italia**  
Via Bava, 37  
10214 Torino  
ITALIE

*« Dans les préliminaires (au sujet du livre projeté), je dois m'excuser de ne pas écrire un beau morceau de littérature ; au contraire, je ferai tout pour l'éviter. Je voudrais parler barbare, d'ailleurs, je n'aurai aucune difficulté, car barbare, je le suis. »*

*Carnets, 23 juin 1977*

## Avant Propos

Lorsque, en 1941, Lorris Junec et moi nous sommes rencontrés, j'ai été tout de suite frappée par le besoin qu'il avait d'écrire. Il écrivait sur des pages de cahier d'écolier, au dos d'invitations à des vernissages, sur n'importe quels bouts de papier car c'était la guerre. Lorsque des temps meilleurs furent venus, des carnets ont pris la place de ces feuilles volantes dont quelques unes seulement ont pu être récupérées. Il avait toujours ces carnets à portée de la main, car il écrivait aussi bien dans son atelier que dans la nature, dans les musées, dans les expositions ou dans le train.

Ce sont quelques extraits de ces carnets qui sont réunis ici. J'ai choisi les textes avec l'idée de montrer le point de vue d'un peintre sur tout ce qui touche à son art et à l'art en général. Evitant volontairement les réflexions trop techniques, j'ai privilégié celles qui expriment le regard d'un artiste exigeant sur ses propres recherches, sur son travail et sur les œuvres d'art, contemporaines ou du passé, qui ont été l'objet de sa préoccupation constante.

On n'y trouvera pas seulement ce qu'était Lorris Junec, le peintre, mais aussi ce qu'était l'homme avec sa culture, sa curiosité, son ouverture, son intérêt pour toute création artistique. Parlant de peinture, mais aussi de littérature et de musique, il se montre tour à tour observateur enthousiaste et critique sévère, souvent malicieux, jamais vraiment méchant. La littérature, la musique surtout, qu'il a pratiquée lui-même jusqu'à ses derniers jours, l'aident à approfondir sa pénétration de l'acte de créateur et de cette notion, qui lui est si chère, des *rappports*. Ecrits pour répondre à une nécessité personnelle, ces carnets n'ont pas été destinés à la publication. C'est pourquoi ils ont un style particulier, non travaillé, vivant.

L'abondance de ces notes, leur imbrication fréquente, sur la feuille, avec des dessins à la plume ou au crayon, le fait qu'elles sont rédigées sans ratures, après mûre réflexion sur la

formulation juste, lorsque, comme il disait, il avait l'idée « dans le stylo », témoignent du rôle qu'elles ont joué dans la vie de créateur de Lorris Junec, sans rupture avec son activité créatrice, la nourrissant, l'aidant à mieux discerner ce vers quoi il tendait.

Ceux qui l'ont connu, les jeunes, peintres ou non, qui venaient s'asseoir près de lui devant des toiles, ont bénéficié de cette parole aiguë, stimulante et en même temps chaleureuse, qui les aidait à voir plus clair dans le monde de l'art. C'est pour tous ceux qui n'ont pas eu cette chance que je publie ces écrits.

Suzanne Junec

*mai 2001*

# 1950

**2 avril 1950**

Deux taches qui se rencontrent forment le dessin et c'est ce qui compte pour le peintre, plus que Venise et La Rochelle.

**8 avril 1950**

L'art est dans le constant passage, comme l'idée *d'aujourd'hui* qui, hier, était demain, qui demain sera hier.

**10 avril 1950**

Méditer endort ou exalte. Pour créer, il faut agir...

**S' Savin, 11 avril 1950**

L'écriture trop nette est toujours suspecte. Delacroix dit à propos de Raphaël : « Son trait fin, timide, comme hésitant cherche à exprimer une *idée nette* »

Le maître a toujours une écriture hésitante, comme tatillonne, parfois furieuse, et des plans si cohérents qu'on ne sait pas comment ça a pu se faire.

**9 juillet 1950**

Il faut toujours être en dedans de la chose et non pas l'esquisser du dehors.

**Paris, Pré-Saint-Gervais**

Coloris.

La richesse n'est pas faite par des couleurs très nombreuses. Braque a raison : *on ne doit pas voir une couleur sur la toile.*

Il faut des couleurs peu nombreuses, mais dans de nombreuses situations.





1951

*Chartres, 3 janvier 1951*

Toute œuvre d'art est unité et variété. La variété dans une même œuvre n'est pas les différents points de vue, ni les différents objets, mais des formes variées, des plans différemment inclinés, des valeurs d'intensité inégale.

*17 janvier 1951*

Un complexe peut être brisé en mille nuances, mais il doit agir comme *un* élément dans l'ensemble.

*28 janvier 1951*

L'abstraction.

L'abstraction est une création de l'esprit, que l'esprit reconnaît donc plus facilement que les choses de la vie. On est sûr de reconnaître un triangle rectangle, on n'est pas toujours sûr de reconnaître un arbre ou une figure...

*29 janvier 1951*

Un complexe en peinture n'est pas forme ; il faut *peindre* complexe et *penser* forme.

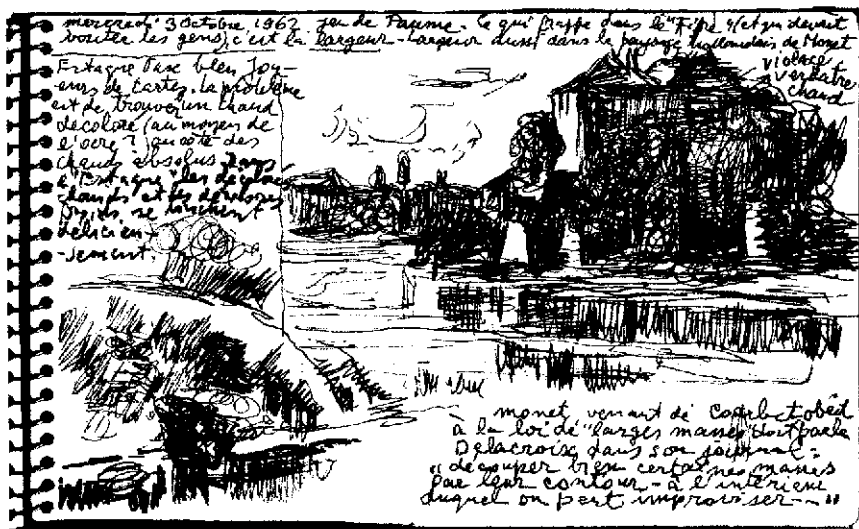
Pour peindre un complexe, on ouvre les bras d'abord, on étreint ensuite...

Les taches qui décident les grands plans (l'idée plastique générale) doivent être nettes. Le reste peut être flou. Chez Braque, tout est net comme chez Haydn et le jeune Mozart. Ces « nets » donnent l'idée générale du tableau, mais ce sont les flous, les rapprochés, les indécis, les « non vus » qui leur donnent la vie et la matière.

Quelques plans de l'idée générale peuvent être décelés le mieux dans la demi-obscurité du crépuscule, après le piétinement de toute une journée.

*8 février 1951*

Je pense à Debussy et au jazz : il faut arrêter là où la forme s'arrête et non là où le grillage d'une ordonnance mécanique l'exige ; et si les formes *différentes* sont bien composées, il y aura une ordonnance naturelle et non mécanique.



Page de Carnet



1952

*31 mars 1952*

En peinture, il ne faut pas lier comme deux roues sont liées par une transmission, mais comme le balancier est lié à la terre.

\* \* \*

Il faut se sentir dans ce qu'on fait.

Se sentir, mais ne pas essayer de se sentir dans la forme déjà faite précédemment ; ça ne vaut pas plus que d'endosser un costume d'autrui, qui ne vous va pas.

*2 mai 1952*

La composition ne se calcule pas pour chaque tableau à part. C'est une capacité d'équilibrer « d'instinct » les masses à travers les objets et qui s'acquiert par un long usage.

\* \* \*

C'est la vision nouvelle qui compte et non la recherche des techniques nouvelles.

\* \* \*

L'objet en peinture se définit comme un complexe qui s'oppose à un autre complexe. C'est toute sa définition.

\* \* \*

Molière reste un idéal, non un modèle

\* \* \*

Les compositeurs renouvellent souvent la musique en composant d'après des paroles, des textes écrits ou des idées exprimables verbalement. C'est qu'il n'y a pas loin de la parole à la musique, on reste dans la même matière. Mais on n'a jamais pu mettre un arbre ou une sphère directement en musique, comme on ne mettra jamais non plus une parole directement en peinture.

*1<sup>er</sup> juin 1952*

Hier, entendu Couperin. Je crois qu'on a tort de parler du goût français avec une nuance de mépris, comme si le goût et la puissance s'excluaient.

La politesse de Couperin s'explique un peu par le respect dû à son principal auditeur : Louis XIV. Mais le goût français, là où il n'y a pas un Louis XIV, est d'abord *le respect d'autrui*. Ensuite, sur le plan artistique, je crois que ce goût est la capacité de mettre en rapport dans un ensemble harmonieux les parties les plus audacieuses. Peut-être n'est-ce encore qu'une des conséquences du respect d'autrui : présenter au spectateur quel qu'il soit, les idées les plus révolutionnaires sous la forme la plus claire, là où les autres aiment tout d'abord à heurter et à le dérouter.

Mais une œuvre qui est un monde, dans le sens où toutes les parties sont liées par un rapport, ne peut être déchiffrée successivement, élément par élément par les sens ; elle ne peut être que *saisie* par l'esprit, tout entière à la fois, ce qui exige du spectateur une grande culture et peut-être un don inné. Dans les œuvres où des éléments sont moins bien liés, il est plus facile de capter un des éléments. Chacun trouve le sien : on parle des jaunes de Van Gogh, des bleus de Gauguin ; on ne parle pas des rouges de Chardin.

*17 juin 1952*

La nature (le réel, le vivant) n'est pas réglée ; elle est par définition ordonnée et irrégulière.

*22 juin 1952*

À propos de l'exposition Braque, on cite un conseil donné par Manet à un peintre : « Soyez concis », car personne n'écoute les bavards.

Concis. Concisus : découpé, ciseaux.

La tache noire du *Fifre* à peine nuancée se découpe sur le blanc à peine nuancé aussi.

Il y a donc une grande différence : Manet et Braque sont concis du pinceau, Cézanne est concis de pensée.

\* \* \*

## Réaction

En somme, je ne peux être *vu* que si trois formes, pas beaucoup plus, montrent clairement une intention des nouveaux problèmes picturaux ; plutôt nuage et pierre que barres métalliques et feuilles de celluloïd.

\* \* \*

## Le langage

Il ne faut pas raconter mon histoire avec le langage d'autrui, mais raconter l'histoire d'autrui avec mon langage.

## 28 juin 1952

L'artiste qui n'a pas une idée centrale ne vit pas ; souvent il fait du beau travail, mais qui ne vit pas. L'intérêt n'est pas constamment tenu en éveil par une idée centrale. Pérugin, Ghirlandaio, n'ont pas d'idée centrale, Léonard en a une, Michel-Ange aussi, Raphaël aussi...

Et paradoxalement les premiers sont plus monotones que les seconds : un kaléidoscope est plus monotone qu'un simple caneton, une revue de « Variétés » est plus monotone qu'une pièce de Racine...

L'idée centrale, c'est le microcosme, le monde de l'artiste, où le spectateur sent constamment régner la loi unique qui ordonne tout selon la science, le tempérament, la volonté de l'artiste.

\* \* \*

Hier, on se posait *devant* la nature, devant un de ses aspects ; aujourd'hui nous nous enfonçons *dans* la nature : toutes les conceptions d'hier nous paraîtront plates comme une photographie sur un écran. La photographie résume mécaniquement, à l'état pur, cette attitude *devant* la nature, la « prise de vue »...

\* \* \*

Il y a une différence entre les œuvres qui se présentent complexes : les vrais chefs-d'œuvre font toujours un effet indéfinissable, visible dès la porte d'entrée. Ils ont une profondeur en plans multiples entre lesquels paraît n'exister

aucun contour de liaison. Une sorte de transposition s'opère devant les yeux du spectateur, les tons bien connus depuis toujours deviennent inconnus, se muent en lumières et ombres, créent des formes inconnues, on sent (on ne le voit pas) la loi qui règne dans ces espaces, créant des harmonies inconnues entre les plans.

Le faux chef-d'œuvre est compliqué, mais toujours plat. Les taches se heurtent à plat sur la toile, chaque tache garde le ton exact de son badigeon : le blanc reste blanc d'argent et ne devient pas nappe ; de ci, de là, le peintre pousse les bribes du contour ancien bien connu (malin, il se garde bien de le donner en entier). Le public reconstitue avec facilité le reste et fait une courte fête à l'auteur, non parce qu'il a senti quelque chose, mais parce qu'il a reconnu.

\* \* \*

L'artiste ne peut pas donner au public l'image, mais il peut lui donner la clef de l'image.

\* \* \*

Rythme : succession en géométrie sensible de valeurs d'intensité variées.

\* \* \*

La nature et l'économie sont les meilleurs maîtres de l'artiste.

### 18 août 1952

Ne jamais mettre sur la toile les tons *transposés*, mais les tons francs qui transposeront. Chercher sur la palette les tons transposés et les mettre sur la toile, c'est planter les haricots cuits.

\* \* \*

L'intuition de l'artiste n'est pas une sorte d'instinct naturel, mais cette seconde nature, une sorte de second instinct que l'artiste acquiert par la force de la pensée et par une longue pratique de son art.

\* \* \*

Dans son journal, Gide cite Montesquieu : « On n'écrit pas bien sans sauter les idées intermédiaires », et Gide : « Il n'y a pas d'œuvre d'art sans raccourcis ».



\* \* \*

Quand une *idée*, une *vue*, a été trop longtemps exploitée en art, alors les artistes deviennent alors comme le trop vieux poirier qui produit des milliers de poires, toutes petites.

Quand une nouvelle vision s'élabore, c'est comme un jeune arbre qui porte peu de fruits, mais gros de sève.

*17 octobre 1952*

Le travail qui ne va pas vers l'inconnu, manque d'intérêt.

Le travail qui s'exerce sur le connu n'a que la valeur d'un meuble.

\* \* \*

Depuis l'impressionnisme, les peintres ont pris l'habitude de produire comme un buisson d'aubépines, et il est arrivé qu'on s'intéresse moins aux fruits, où souvent il n'y a pas grand chose à mâcher (qu'on ne mâchera pas longtemps) qu'au buisson lui-même.

On ne dit plus : c'est un tel tableau, mais c'est un Hartung, un de Staël. La toile de grande dimension *Guernica* est conçue exactement comme un journal grand format, édition spéciale. Les grandes toiles de Miró sont conçues comme des jeux typographiques, ou des idées publicitaires. C'est très frappant, c'est toujours un « Picasso », un « Miró », mais il n'y a pas plus de substance à mâcher que dans un fruit d'aubépine. Et ça ne nourrit pas non plus les autres comme une bonne grosse pomme, mais ça produit toujours d'autres aubépines.

Pour redonner de la substance à la peinture, il faut se lancer dans l'inconnu complexe et non tenter de redire des complexes entiers du passé.

\* \* \*

Le dessin

(Entendu quelques extraits de Meyerbeer).

Les pires ennemis de l'artiste sont la symétrie, la répétition, la redite, l'insistance, la figure géométrique régulière.

### **13 novembre 1952**

Nous savons ce que nous quittons, mais nous ne savons pas où nous allons. Peut-être l'extrême morcellement dans la peinture d'aspect « abstrait » aujourd'hui correspond-il à l'extrême minutie de Van Eyck, car, quand un nouveau principe est découvert, il est appliqué dans les détails les plus infimes ; il ne peut pas laisser des vides, il ne peut pas omettre ; l'art doit être déjà très mûr pour pouvoir omettre (Chardin, Cézanne). Ainsi peut-être les extrêmes morcellements d'une période finissante et d'une autre naissance se rejoignent-ils. (La musique entre le XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle).

### **21 novembre 1952**

Voir grand

(Souvenir de la minuscule peinture de Raffaëlli<sup>1</sup> peignant les gros personnages).

Si la forme n'est pas conçue grande, on ne peut pas la faire grande par des petits coups ; c'est vouloir échafauder une cathédrale avec des allumettes.

### **28 novembre 1952**

C'est entre les coordonnées et les objets que le drame se joue : Tartuffe, Cléante, Orgon et la trame de la comédie.

S'il n'y a que *le choc entre les personnages*, c'est le film de cow-boys pour les petits garçons.

### **8 décembre 1952**

La prose démontre une vérité.

Le vers montre une signification.

La prose va de l'avant, creuse, progresse ; il importe peu où elle commence et où elle finit ; le rapport entre les parties a moins d'importance ; elle décrit et explore toujours quelque chose qui existe déjà comme une vérité préalable et qu'elle tâche de découvrir ; elle s'apparente à la science.

---

<sup>1</sup> Raffaëlli (1850 - 1924) peintre impressionniste

En vers, dès qu'il y a une signification, seul le rapport entre les parties et l'ensemble suffit.

Le vers est un monde fermé ; son commencement et sa fin sont précis. Il ne démontre pas les vérités, mais ses formes composées auront une vraisemblance totale.

Le vers est le contraire de la prose, de la science.

Le vers peut rester beau, même s'il n'a pas de signification. Dans ce cas là, il doit avoir une *fonction*, c'est l'ornement. Fonction de border les images du vitrail (où le même ornement peut signifier couronne, mosaïque sous les pieds, plante, arbre), fonction de conduire l'eau et de tamiser la lumière dans les cannelures de la colonne dorique.

Le vers qui n'a ni signification, ni fonction est, comme on dit très bien, vide de sens. Il ne peut pas être beau, puisqu'il ne nous intéresse pas. Il n'est pas plus beau que ces ornements inutiles qui surchargent les façades des maisons 1900.

\* \* \*

Obligation de revenir aux éléments et de repartir *d'un* principe de l'art.

Après les polyphonies surcompliquées et des chants fleuris, Monteverdi revient au principe : la voix monte et descend ; quand elle monte de tant, elle exige telle base harmonique et suggère un tel sentiment ; quand elle descend de tant, etc.... Et c'est plainte, question, soupir, passion, douleur ou allégresse, chant ou danse, rien que par la voix qui monte, monte, descend, descend, le tout lié par un rapport harmonique quasi mathématique.

\* \* \*

Non éblouissement, mais lumière.

Dans cette pensée est contenue toute la méthode des rapports.

**1952**

Peinture d'abord, mais l'humain doit jaillir de la peinture, comme la voix de la gorge.

\* \* \*

Ce qui peut être tout, n'est rien.

\* \* \*

La pente naturelle du peintre est inclinée vers l'uniformité. S'il se laisse aller, tous les tableaux seront pareils. Le peintre n'aura donc pas une personnalité s'il s'efforce d'unifier sa production par un procédé extérieur ; il doit, au contraire, bien distinguer - et ce n'est jamais assez - une toile de l'autre. Ce qui donnera l'unité à toute l'œuvre, c'est la façon dont l'artiste applique la loi de la peinture à ce qu'il peint.

## 1953

*12 janvier 1953*

Le dessin s'observe dans la nature. La peinture (la couleur) se construit.

*19 janvier 1953*

La peinture au prix de la vision et non la vision au prix de n'importe quelle peinture.

*1<sup>er</sup> février 1953*

Miaulements

Tout nouvel art est un langage inconnu. Dans un langage inarticulé pour le public, on aurait tort de donner toute la force plastique aux seules syllabes et de ne pas s'occuper de la signification générale des trois grandes coordonnées. C'est la faute de tout cet art post-cubiste-abstrait, concassé. C'était le défaut des précieuses. Personne ne pense à ramasser la signification selon trois grandes lignes, qui elles, sont les moins tracées, les moins plastiques, mais les plus sensibles. C'est comme dans une entreprise : le portier et les caissiers sont plus *visibles* que les directeurs, mais les directeurs sont plus *sensibles*.

*9 février 1953*

Le génie est celui qui s'arrange avec ce qu'il a et non celui qui cherche l'irréel.

\* \* \*

Le dessin ne s'apprend pas, il se découvre.

Les vieux maîtres peuvent nous enseigner ce que c'est que le dessin, mais ils ne peuvent pas nous apprendre à dessiner.

\* \* \*

Le dessin est simple, la couleur est complexe ; la construction romane est simple, son relief est complexe.

\* \* \*

Le dessin n'est pas toujours le « tracé ». Chez les plus grands peintres, ce sont les *taches* qui forment le dessin.

### 18 mai 1953

Écouté hier des fragments d' « Aphrodite » d'Erlanger (1863-1919) ; il retombe sans cesse dans les conventions des ordres passés.

Quand on pense à Debussy (1862), on voit qu'il a surtout travaillé sa musique sur de nouvelles bases, alors qu'Erlanger pense d'abord au sujet, et se contente des formules passées, qu'il agrémente par des recherches de détails plus neufs.

### Mai 1953

#### Le comique dans *Le Misanthrope*

Alceste a, je crois, ce qu'on appellerait aujourd'hui, un complexe féminin. Alceste déversant sa mauvaise humeur sur Oronte, c'est la femme battant le soir les enfants parce que le mari n'est pas rentré ; c'est la psychologie de certaines femmes du « *J'suis comme ça* ». Alceste est un homme dont la puberté s'est faite mal, un homme resté garçon, boudeur, buté, entêté quand ça va mal. Le « *Vous feriez mieux de vous occuper de votre procès* » de Philinte, c'est un adulte morigénant doucement un gamin.

Si j'étais metteur en scène, je ferais prendre à Alceste, dans ses accès, cette voix de fausset qu'ont les hommes acariâtres et à Philinte la bonne voix de mâle assurance (d'habitude on fait le contraire : c'est Philinte qui prend la petite voix onctueuse du précieux efféminé). Et c'est là, je crois, que réside le comique d'Alceste : il est dans le contraste de ce grand moustachu qui criaille comme un gamin parce qu'il est amoureux.

Symétriquement, Célimène, c'est la même chose : c'est un beau corps de femme restée adolescente, froide, inconsciemment cruelle ; c'est la gamine qui pouffe de rire devant le vieux peintre travaillant dans la rue, pour se rendre intéressante.

Ils sont faits l'un pour l'autre : ils se retrouveront. Célimène trompera Alceste pour de bon, ni par passion, ni par besoin, mais en morveuse, et Alceste portera les cornes comme un petit garçon le bonnet d'âne.

Ce n'est pas une comédie de caractères, mais une comédie de glandes.

Le côté « romantique » du *Misanthrope*, c'est que Molière veut Alceste réellement amoureux, ce qui affaiblit le comique et donne le ton de fausse tragédie qu'on exploite, depuis le romantisme, au théâtre.

\* \* \*

Deux traits très définis, en se rapprochant ou en se croisant, peuvent créer le moment d'instabilité nécessaire à toute œuvre d'art.

\* \* \*

Le dessin est plutôt la phase terminale, l'aboutissement de la peinture. Le dessin dessiné sur un papier est un extrait, une essence tirée de la peinture plutôt que le premier croquis. Le dessin est tiré de la peinture comme l'eau de vie est tirée du fruit. C'est une erreur de poser un dessin sur une toile ; il se suffit à lui-même, il n'y a plus de nécessité, ni de possibilité de peindre.

*L'idée* du dessin (non le tracé) peut guider le peintre ; c'est ce que faisait Cézanne, ramifiant les tracés au fur et à mesure qu'il peignait.

Pour commencer, il est nécessaire d'avoir une certitude selon les trois coordonnées, soit sous forme d'écriture, soit sous forme de quelque chose devant nous, d'après quoi nous peignons. Dans ce cas, le tracé est presque inutile, ce qui était le cas pour Van Gogh. Ceux qui, à son époque, dessinaient soigneusement sur la toile le portrait avant de le peindre, fixaient par ce dessin une sorte d'essence d'enseignement académique basé sur les « anciens » (Raphaël, Léonard), leur peinture ensuite n'était que gâcherie, inutilité ou pédanterie.

\* \* \*

La simplicité réaliste attire ; seule la complexité retient.

\* \* \*

Le classique creuse, le romantique entasse.

**10 juin 1953**

La profondeur est une illusion facile ; l'espace est une création.

\* \* \*

*Le facteur « mobilité » : ébranler la solide habitude, du spectateur et de presque tous les peintres, de la notion du « haut et bas ».*

**17 juin 1953**

Quoi qu'on fasse, la forme doit toujours être claire, au maximum de la simplicité, dans la lumière essentielle.

**19 juin 1953**

Une fable

Un peintre a décidé dans sa jeunesse de visiter toutes les expositions, tous les musées de tous les pays du monde, sûr que connaissant tout ce qui s'est fait, tout ce qui se fait, il deviendrait un parfait peintre. Après trente ans, il s'est aperçu qu'il est, en effet, devenu non le parfait peintre, mais le parfait visiteur.

\* \* \*

Sans travail attentif, point d'art.

**20 juin 1953**

Le tranchant

La valeur seule tranche, donc construit. La couleur se pose dessus comme un papillon sur un mur.

**22 juin 1953**

En art, seule compte la réalisation totale et continue (fût-elle d'apparence moins « moderne »). Les recherches opposées, les trouvailles prophétiques mais éphémères, en fin de compte, valent ... zéro.



Les œufs ne sont intéressants en art que s'ils aboutissent non seulement au coq, mais à une pleine basse-cour ; les œufs, dix ans après, ça sent le pourri.

### **16 août 1953**

L'art ne naît que de l'art.

Ce n'est que sur une œuvre déjà faite et connue que le nouvel artiste pourra faire une œuvre nouvelle. L'œuvre d'art se modifie, s'enrichit, s'appauvrit, de son entourage naturel. Mais les mutations, comme disent les biologistes, elle ne les tire que de sa propre substance sur les œuvres déjà faites. Dans nos limites, à notre échelle, ce mystère ressemble étrangement au mystère de l'origine de la vie. Jusqu'à présent pour nous, la vie ne naît que de la vie ; le milieu, « le sol », la modifie seulement.

\* \* \*

La chose indiscutable ne contient plus aucun sentiment humain.

\* \* \*

Le camping en masse, c'est la dernière dissipation en poussière (vraie poussière foraine) du « Promeneur solitaire ». C'est atroce.

### **1<sup>er</sup> septembre 1953**

Fromentine en Vendée

Rien ne paraît si difficile que ce qu'on connaît, mais qu'on n'a jamais fait. Rien ne paraît si facile que ce qu'on n'a jamais fait et qu'on ne connaît pas. Ainsi le dernier imbécile est persuadé qu'il aurait mieux fait que le plus grand des politiciens.

### **18 septembre 1953**

« Surprendre la forme à sa naissance ».

Voici pourquoi le grand peintre ne s'attarde jamais sur une forme, même lorsqu'il peint très longuement.

\* \* \*

Le sujet est dans Ésope, dans Phèdre, dans la nature, dans la vie ; la poésie est dans La Fontaine.

\* \* \*

Le sujet est public, la peinture est personnelle, hermétique (au début). Beaucoup de peintres, les précieux surtout, font le contraire : leur peinture est publique, et leurs sujets sont hermétiques, personnels.

\* \* \*

Le bon peintre est toujours simple dans ses sujets (généralement naturels et peu nombreux) et complexe dans sa peinture. Les peintres faibles recherchent souvent des sujets très variés, hermétiques, « intellectuels », « poétiques », sociaux etc.

\* \* \*

Non pas inventer, mais découvrir. Chercher non l'inconnu, mais le non remarqué.

*21 septembre 1953*

Penser à Ucello, Bazaine, aux romans, aux byzantins, aux grands traceurs et creuseurs du VI<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle. Non leur art, mais leur esprit.

Une véritable thèse à faire, rien qu'en considérant la manière de former en art les pieds et les mains.

Depuis les « impressionnistes », un peintre quelconque pour peindre « Le Christ bénissant Paris », de Montmartre, fait poser un modèle (on l'imagine) et peint « ce qu'il voit » ou « comme il le voit » quand il peint les pieds et les mains, (en trichant un peu pour concilier le « raphaélisme » avec Monet). Si on regarde le dessin des pieds et des mains dans la peinture venant de Byzance (à Saint Savin par exemple), on dirait que le peintre en dessinant observe ses propres pieds et ses propres mains...

*11 octobre 1953*

Le coup de poing dans l'art

(Écoutant Mendelssohn qui est incapable de donner un coup de poing avec sa patte de velours).

Le « coup de poing » dans l'art, c'est le contraste total, inattendu. Il n'y a pas de composition puissante sans le coup de poing, ni dans l'architecture, ni dans la sculpture, ni dans la peinture, ni dans la musique. Tout est fondé d'ailleurs sur les mêmes éléments.

Dans « l'art » du cinéma qui est un « art » *photographique*, il est logique qu'un des éléments premiers soit justement le coup de poing textuel (un coup de revolver).

\* \* \*

Achévé *Les Voyageurs de l'Impériale*.

Stylisé. Malgré l'apparente abondance, cela n'a ni le rythme, ni la complexité de la vie, de la nature.

Pour Aragon, il n'y avait avant 1914 que deux sortes de gens :

1. Les individualistes, égoïstes, parasites, espions conscients ou inconscients ( conscient : Pierre Mercadier, inconscient : Dora Tavernier )
2. Les futurs communistes, patriotes ( conscient : Jaurès, le chauffeur, inconscient : Eugène Méré )

C'est vraiment trop schématique, par conséquent plat.

C'est curieux : dans les *Voyageurs*, on s'intéresse aux personnages et aux événements, dans *Les Faux Monnayeurs*, on s'intéresse au *livre* et à *ses morceaux*.

Gide change de *plan*, Aragon change d'*événements*.

À la fin des *Voyageurs*, où il y a trop de personnages, tous également bien croqués (donc tous dans le même plan), on se demande quand le livre est fini : mais que sont devenus Méré ? la famille roumaine ? qu'est ce qu'il s'est passé ensuite ? que sont devenus Pascal Mercadier, son fils Jeannot, etc... ?

À la fin des *Faux Monnayeurs*, on ne se pose aucune question.

Maurice Denis peint les objets, Cézanne les formes. Si Maurice Denis laisse une partie de la toile non couverte, le tableau est inachevé ; à l'endroit non couvert on voit la toile vide. Chez Cézanne, à l'endroit non couvert on voit le plan et la forme.

Aragon, c'est comme la photographie : si une partie du cliché est détruite, ça fait trou, ça manque ; ce qu'il ne raconte pas manque ; il devrait tout raconter.

Décidément, il est facile « d'imaginer » les personnages et les événements, en partant d'une idée simpliste à deux faces :

bonne ou mauvaise. Je suis sûr qu'Aragon a voulu écrire un roman populaire.

Ce qui est difficile, c'est de bâtir un livre, de peindre les morceaux.

### *Octobre 1953*

Homme, Femme.

La force de l'homme est dans la faculté d'objectivation que très peu de femmes possèdent. L'homme donne, la femme se donne.

\* \* \*

Le procès

On sait ce qu'on va peindre, mais on ne le voit pas, l'image n'existe pas, il faut la créer.

\* \* \*

Seul le mariage, l'étreinte simultanée interpénétrante du corps et de l'imagination unis, peut créer l'image digne de la grandeur de la nature.

\* \* \*

Arriver par une nouvelle structure aux nouvelles images.

Le pur damier n'est pas plus image que certains purs composés chimiques ne sont nourriture humaine.

\* \* \*

Vermeer : *La liseuse*

Les tranchants ( noirs) sont si forts que les tons moyens laissent une large marge à l'improvisation.

\* \* \*

Les haïssables petits précurseurs qui embrassent le nouveau problème, posant familièrement la peinture sur leurs genoux, lui font sentir leur talent sous leur vêtement, la tripotent avec leurs doigts agiles et s'en tiennent là ; ils traitent désormais la peinture comme une camarade, comme une fille, une vieille amie refroidie qui leur rapporte de petits profits qui n'engagent à rien !

Oh ! Comme il faut l'étreindre de tout son corps, avec toute sa chaude puissance et toujours et toujours de nouveau !