

Rédition **partielle** en fac-simile électronique de
l'édition originale de

ABC de la Peinture

de Paul Sérusier

(Revue La Douce France), Floury, Paris, 1921
tiré à part, broché - couverture avec la page de titre et, en
troisième, les références de la revue - 20 x 14 cm, 36 pages
portrait de l'auteur par Odilon Redon



2006

Cet ouvrage est dans le domaine public et peut donc être utilisé.
Merci d'en préciser la provenance : www.nanga.fr/s/serusier.htm

A B C
DE LA PEINTURE

PAUL SÉRUSIER

A B C
de la Peinture



PARIS

LA DOUCE FRANCE

251, BOULEVARD RASPAIL

HENRI FLOURY

1, BOULEVARD DES CAPUCINES

1921



1203

ODILON REDON, *Portrait de Paul Sérusier (lithographie)*

A B C DE LA PEINTURE

A

Art
et nature

La nature est l'ensemble des objets que nous révèlent nos sens.

Dans l'impossibilité où nous sommes d'inventer des formes et des couleurs, nous aurons recours à celles que nous fournit le sens de la vue.

Si son art se réduisait à imiter, en les reproduisant sur un écran, les images qu'il perçoit, le peintre ne produirait qu'un acte mécanique, auquel ne prendrait part aucune des facultés supérieures de l'homme; ce serait l'*impression* notée sans y rien

ajouter, travail inintelligent. La peinture ainsi comprise n'est plus de la peinture. Analysons, en effet, la formation d'une sensation visuelle.

L'homme normalement construit a deux yeux, dont chacun transmet au cerveau une image, et ces deux images sont différentes.

Il faut en choisir une et supprimer l'autre. Au lieu de cela, l'esprit construit, en la déduisant des deux autres, une troisième image, laquelle contient en outre la localisation dans l'espace, ou relief.

Etant donnée la forme plane de l'œuvre peinte, il devient nécessaire de représenter ce relief ou de le supprimer. Dans les deux cas, une simplification de l'image nous permettra de l'inscrire sur une surface plane : nouvelle modification de l'image donc, modification voulue, en vue de l'adaptation.

La sensation que nous donne l'objet évoque des notions antérieurement acquises et conservées par la mémoire. La plus importante est le concept de

l'objet, lequel est le résultat d'une généralisation. Après avoir reconnu et nommé l'objet, l'esprit travaille : il utilise les expériences fournies précédemment par les autres sens : forme, situation dans l'espace, poids, mobilité ou repos, utilité, etc.

A ces données s'ajoutent des sentiments personnels : amour ou répulsion (beauté ou laideur).

A tous ces facteurs qui modifient l'image se joint encore l'état psychologique et physiologique du sujet, à chaque instant variables (sensibilité).

Image
mentale

Tous ces coefficients ont agi sur la sensation au point de la transformer en une image que nous appellerons *image mentale*.

Nous sommes loin de l'image visuelle primitive qui n'a plus qu'un rôle effacé.

Les signes qui traduisent l'amour ou la beauté sont les éléments constitutifs de l'œuvre d'art.

Beauté

La beauté est l'amour que nous vouons à un objet, abstraction faite de toute idée d'utilisation à notre profit, amour inspiré par un aspect qui

satisfait en même temps nos organes visuels et notre intelligence, parce qu'il réalise l'arrangement que nous souhaitons pour notre plus grand bonheur : l'harmonie.

Harmonie L'harmonie est un arrangement de sensations tel que nous ne le désirons pas autre. Il satisfait à la fois nos sens, dont il facilite le fonctionnement, et notre esprit, qui y retrouve la soumission aux lois qui le régissent lui-même.

Il résulte de ces définitions que la beauté est relative à l'individu. Il pourrait exister une beauté absolue, mais elle ne serait accessible qu'à des êtres parfaits.

Les êtres bornés que nous sommes ne peuvent aspirer à la beauté qu'à travers le style.

Style Le style est l'ensemble des formes préférées qui serviront à construire l'œuvre, comme les mots et les tournures de phrases sont employés à construire une œuvre littéraire. L'ensemble des mots et leurs relations constituent un langage.

Style
individuel

« Le style est de l'homme. » Chaque individu a son style personnel conforme à ses goûts, à sa culture intellectuelle, et à son genre de vie. Le style peut être modifié temporairement par les états psychologiques et physiologiques.

Aux époques matérialistes, on a attaché une grande importance aux causes physiologiques résumées dans le mot « tempérament », qui devait tout expliquer, puisqu'on écartait systématiquement toute influence psychique.

Style
collectif

L'artiste subit en même temps le style de son temps et de sa nationalité, ou plutôt, de sa race. Ce style est fait d'un assemblage de formes transmises par l'hérédité, l'ambiance, l'éducation, surtout par la vue des œuvres d'art qui ont entouré l'artiste dès son enfance. C'est ainsi que, grâce à certains caractères, il nous est facile à première vue de dire d'une œuvre : Elle est de tel siècle, de tel pays.

Nul n'échappe à cette influence; cela tient à la tradition, mais ce n'est pas toute la tradition, et en effet, les formes qui constituent ce genre de

style dégénèrent en formules (diminutif de forme).

Le génie ne se plie pas aux formules, si ce n'est dans ses débuts. Quand il a pris possession de lui-même, il crée des formes nouvelles qu'il impose à ses successeurs ; ce sont ceux-là qui en font des formules.

Les formules restent utiles tant que subsiste l'idée qui leur a donné naissance. Plus tard, elles deviennent un mécanisme inintelligent ; il faut alors les abandonner.

Style
universel

En dehors du style propre à un individu, à une époque ou à une race, il est des formes d'une qualité supérieure, langage commun à toute intelligence humaine.

Sans quelque trace de ce *langage universel*, il n'existe pas d'œuvre d'art. Ce n'est que par l'abstraction et la généralisation que l'esprit peut y atteindre. Il est toujours identique à lui-même à travers le temps et l'espace. Ses éléments sont inhérents à notre constitution, donc innés. Nous les trouvons dans toutes les œuvres d'art, dans

tous les temps, dans tous les pays, mais ils se manifestent plus clairement chez les hommes simples, que nous appelons des primitifs, même chez les sauvages. C'est là que nous pouvons les découvrir et les étudier.

J'ai dit que nous apportons en naissant l'intelligence de cette langue universelle.

Cela est vrai, mais la mauvaise éducation a tôt fait d'obscurcir ces notions. C'est pourquoi, à notre époque, nous sommes forcés de les retrouver par l'abstraction et la généralisation.

Ce langage universel s'appuie sur la science des nombres, surtout des nombres simples, la Mathématique, dont l'application à l'art plastique, forcément spatial, est la géométrie. D'ailleurs, comme nous œuvrons avec la matière dans des proportions limitées par la portée de nos sens, la géométrie euclidienne est suffisante.

Le style émane naturellement de l'esprit ; c'est en ce sens qu'il doit être *naïf*, en donnant à ce mot le sens qu'il avait dans la langue du XVI^e siècle (natif, naturel).

Toute tentative de s'assimiler des formes ou des formules empruntées à d'autres races ou à d'autres époques n'aboutit qu'au faux-style, dont notre siècle a abusé. À d'autres époques, sans doute, on est tombé dans la même erreur, mais le temps a fait justice de ces productions en les laissant dans l'oubli.

C'est le faux-style qui, à la fin du XIX^e siècle, a donné naissance à l'affreux barbarisme « styli-ser ». L'idée est aussi barbare que le mot.

La mode est un diminutif du style, essentiellement changeant et fugace, parce qu'elle ne s'appuie pas sur le langage universel ; elle est donc méprisable.

Pour lire la totalité du texte

allez sur la page des téléchargements des
éditions Nanga

www.nanga.fr/edition/tele/liste.htm