

Ce que je poursuis par-dessus tout, c'est l'expression. Quelquefois, on m'a concédé une certaine science, tout en déclarant que mon ambition était bornée et n'allait pas au-delà de la satisfaction d'ordre purement visuel que peut procurer la vue d'un tableau. Mais la pensée d'un peintre ne doit pas être considérée en dehors de ses moyens, car elle ne vaut qu'autant qu'elle est servie par des moyens qui doivent être d'autant plus complets (et, par complets, je n'entends pas compliqués) que sa pensée est plus profonde. Je ne puis pas distinguer entre le sentiment que j'ai de la vie et la façon dont je le traduis.

L'expression, pour moi, ne réside pas dans la passion qui éclatera sur un visage ou qui s'affirmera par un mouvement violent. Elle est dans toute la disposition de mon tableau: la place qu'occupent les corps, les vides qui sont autour d'eux, les proportions, tout cela y a sa part. La composition est l'art d'arranger de manière décorative les divers éléments dont le peintre dispose pour exprimer ses sentiments dans un tableau, chaque partie sera visible et viendra jouer le rôle qui lui revient, principal ou secondaire. Tout ce qui n'a pas d'utilité dans le tableau est, par là même, nuisible. Une œuvre comporte une harmonie d'ensemble . tout détail superflu prendrait dans l'esprit du spectateur, la place d'un autre détail essentiel.

La composition, qui doit viser à l'expression, se modifie avec la surface à couvrir. Si je prends une feuille de papier d'une dimension donnée, j'y tracerai un dessin qui aura un rapport nécessaire avec son format. Je ne répéterais pas ce même dessin sur une autre feuille dont les proportions seraient différentes, qui par exemple serait rectangulaire au lieu d'être carrée. Mais je ne me contenterais pas de l'agrandir si je devais le reporter sur une feuille de forme semblable, mais dix fois plus grande. Le dessin doit avoir une force d'expansion qui vivifie les choses qui l'entourent. L'artiste qui veut reporter une composition d'une toile sur une toile plus grande doit, pour en conserver l'expression, la concevoir à nouveau, la modifier dans ses apparences, et non pas simplement la mettre au carreau. [...]

Il y a deux façons d'exprimer les choses : l'une est de les montrer brutalement, l'autre de les évoquer avec art. En s'éloignant de la représentation littérale du mouvement, on aboutit à plus de beauté et plus de grandeur. Regardons une statue égyptienne : elle nous paraît raide ; nous sentons pourtant en elle l'image d'un corps doué de mouvement et qui, malgré sa raideur, est animé. Les Antiques Grecs sont calmes, eux aussi : un homme qui lance un disque sera pris au moment où il se ramasse sur lui-même, ou du moins, s'il est dans la position la plus forcée et la plus précaire que comporte son geste, le sculpteur l'aura résumée dans un raccourci qui aura rétabli l'équilibre et réveillé l'idée de la durée. Le mouvement est, par lui-même, instable, et ne convient pas à quelque chose de durable comme une statue, à moins que l'artiste ait eu conscience de l'action entière dont il ne représente qu'un moment.

Il est nécessaire que je précise le caractère de l'objet ou du corps que je veux peindre. Pour y arriver, j'étudie mes moyens d'une manière très serrée : si je marque d'un point noir une feuille blanche, aussi loin que j'écarte la feuille, le point restera visible c'est une écriture claire. Mais à côté de ce point, j'en ajoute un autre, puis un troisième, et déjà, il y a confusion. Pour qu'il garde sa valeur, il faut que je le grossisse au fur et à mesure que j'ajoute un autre signe sur le papier.

Si, sur une toile blanche, je disperse des sensations de bleu, de vert, de rouge, à mesure que j'ajoute des touches, chacune de celles que j'ai posées antérieurement perd de son importance. J'ai à peindre un intérieur : j'ai devant moi une armoire, elle me donne une sensation de rouge bien vivant, et je pose un rouge qui me satisfait. Un rapport s'établit de ce rouge au blanc de la toile. Que je pose à côté un vert, que je rende le parquet par un jaune, et il y aura encore, entre ce vert ou ce jaune et le blanc de la toile des rapports qui me satisferont. Mais ces différents tons se diminuent mutuellement Il faut que les signes divers que j'emploie soient équilibrés de telle sorte qu'ils ne se détruisent pas les uns les autres. Pour cela, je dois mettre de l'ordre dans mes idées la relation entre les tons s'établira de telle sorte qu'elle les soutiendra au lieu de les abattre. Une nouvelle combinaison de couleurs succédera à la première et donnera la totalité de ma représentation. Je suis obligé de transposer, et c'est pour cela qu'on se figure que mon tableau a totalement changé lorsque, après des modifications successives, le rouge y a remplacé le vert comme dominante. Il ne m'est pas possible de copier servilement la nature, que je suis forcé d'interpréter et de soumettre à l'esprit du tableau. Tous mes rapports de tons trouvés, il doit en résulter un accord de couleurs vivant, une harmonie analogue à celle d'une composition musicale.

Pour moi, tout est dans la conception. Il est donc nécessaire d'avoir, dès le début, une vision nette de l'ensemble. Je pourrais citer un très grand sculpteur qui nous donne des morceaux admirables mais, pour lui, une composition n'est qu'un groupement de morceaux, et il en résulte de la confusion dans l'expression. Regardez au contraire un tableau de Cézanne, tout y est si bien combiné qu'à n'importe quelle distance, et quel que soit le nombre des personnages, vous distinguerez nettement les corps et comprendrez auquel d'entre eux tel ou tel membre va se raccorder. S'il y a dans le tableau beaucoup d'ordre, beaucoup de clarté, c'est que, dès le début, cet ordre et cette clarté existaient dans l'esprit du peintre, ou que le peintre avait conscience de leur nécessité. Des membres peuvent se croiser, se mélanger, chacun cependant reste toujours, pour le spectateur, rattaché au même corps et participe à l'idée du corps : toute confusion a disparu. [...]