

LÉON WERTH
« Orner la nudité de mes murs »
présenté par Pierre Brullé

Comment est-il possible que j'aie pu me lasser des tableaux que j'avais depuis vingt ans rassemblés? Pourtant, avec quel enthousiasme je les avais choisis aux temps légers de ma vingtième année. Mais suis-je bien sûr qu'aucune vanité ne se mêla à ce choix parfait et – si j'ose dire – grandiose? Peut-être, à cet âge, n'est-on pas assez sûr de soi pour se passer de l'approbation des autres. Et, je dois l'avouer, je jouissais de l'admiration de mes visiteurs, sitôt que mon valet de chambre les avait introduits. J'entends encore l'identique murmure approbateur, je vois encore l'identique hochement de tête comme religieux, par lesquels M. Henri Lafenestre et Mme Liane de Pougy, M. Dujardin-Beaumetz et Mme Caroline Otero manifestèrent, devant mon Rembrandt, leur émotion esthétique. Mon Rembrandt! De la même époque, sans aucun doute, que le portrait du vieil Homère. Un lumineux joyau émergeait de lumineuses ténèbres – si j'ose dire – et tenait à la fois de la perle par sa douceur et du rubis par son éclat. Du moins telle était la première apparence de ce portrait de femme. Mais comme elle pesait à la terre et remplissait l'espace! Elle était dans l'espace comme un doigt dans une bague. Et mes yeux, si l'on peut dire, empoignaient ses contours et tenaient tout le corps comme au creux de la main. Et la forme qu'ils saisissaient n'était pas selon cette grossière géométrie dans l'espace que combinent les sculpteurs, mais on la sentait, comme on sent la forme d'une main aimée que l'on tient dans la sienne.

J'aimais aussi à raconter comment, lors de ma première croisière aux Indes, je l'avais découvert à Java, dans la case d'un indigène, entre une magnifique image hindoue (le rouge de la robe et le noir du cheval) et une gravure du *Supplément du Petit*

Journal. Sans doute un négociant d'Amsterdam l'avait apporté dans ses bagages vers la fin du XVII^e siècle, du XVII^e siècle hollandais bien entendu. Mais je ne pus rien connaître de l'histoire du tableau, sinon qu'un déserteur de la Coloniale hollandaise l'avait laissé dans la case et qu'il n'était jamais revenu.

Ma grande figure de Corot était d'un sentiment si tendre et si pudique que même un critique d'art ou un politicien en aurait peut-être obscurément saisi la noblesse. Et ce bleu au centre de ce gris! Mon Corot d'Italie juxtaposait la terre, les maisons et le ciel avec une solidité dans la grâce qui, déjà, était comme un pressentiment de Cézanne. Je m'entends et ne compare pas Corot à Cézanne, ni personne à Corot, ni personne à Cézanne, ni personne à personne. Mais je veux dire que, dans des siècles, un spectateur sensible devra joindre la grâce définitive, le bonheur plein de cette petite toile compacte et la soudaine allégresse qui, parfois, jaillit de l'acharnement contracté de Cézanne. Ainsi un mystique sait joindre Saint François d'Assise et Siméon le Stylite.

Et je ne veux ici que rappeler mes deux Ver Meer de Delft, le portrait et le paysage, qui est, avec celui de La Haye, le seul paysage qu'on ait retrouvé de lui, et si moderne qu'accroché entre un Cézanne et un Monet d'Argenteuil nulle grâce surannée, nulle gloire d'ennui et de musée ne pesaient sur lui et qu'il semblait fait pour nous par un homme d'aujourd'hui ou de toujours.

Et je ne dirai rien de mon Tintoret, de mon Delacroix, de ce portrait de jeune fille par Ingres, aussi parfait que celui de la collection Beurdeley, où la chinoise férocité de ce notaire de génie s'infléchit à une prise de possession moins sexuelle, je ne dirai rien de mes Courbet, de mes Cézanne, de mes Renoir, de mes Manet, de mes Van Gogh...

Je ne dirai rien non plus des joies qu'ils m'ont données, ni de l'enrichissement intérieur que je leur dois. Certains soirs pourtant... j'étais seul dans mon hôtel... (Je n'ai jamais pu souffrir que mes gens couchassent, fût-ce dans le plus lointain réduit, sous le même toit que moi. Il y a dans la promiscuité de ce sommeil en commun quelque chose qui me répugne. Et même mon valet de chambre, dont je puis avoir besoin la nuit, si je

veux boire un verre d'eau ou un whisky and soda, couche dans une aile du bâtiment que j'ai fait construire près du garage, au fond du jardin, et qui est reliée à l'hôtel par une sonnerie électrique.) Certains soirs pourtant... J'éteignais d'abord l'électricité. J'allumais une bougie. Mes tableaux s'éveillaient dans l'ombre. C'était comme si je les découvrais à nouveau, comme s'ils naissaient devant moi, pour moi seul. Parfois je détachais un tableau de ma galerie. Je l'emportais dans mon cabinet de travail. Le peintre et moi, nous étions seuls, face à face. Quelles confidences mystérieuses il me chuchotait! Des nuits entières, je suis resté ainsi à écouter Rembrandt.

Comment ai-je pu consentir à la dispersion de cette collection unique? Comment? De ces toiles admirables, qui sont maintenant l'honneur de diverses collections particulières et dont quelques-unes ont échoué dans des musées étrangers, une lassitude cependant m'était venue, une lassitude dont j'ignorais les causes et que tout d'abord je ne voulus pas m'avouer à moi-même.

Je crus tout d'abord que la patine du temps avait donné à tous mes tableaux un tel apaisement qu'ils en avaient perdu leur puissance excitatrice. La patine et aussi un phénomène beaucoup plus complexe, d'ordre psychologique et social; les témoignages des époques passées sont dépouillés de leur turbulence et comme cristallisés. C'est comme si les voix du passé nous arrivaient identiques et voilées, ayant perdu, à travers un appareil enregistreur, leur timbre individuel. Je me disais qu'il y a toujours du musée dans une œuvre ancienne, que nous pouvons saisir sa grandeur ou sa noblesse, mais que, par le travail du temps, le tassement et la stratification des époques, elle est devenue impuissante à nous donner aussi cette sorte de plaisir direct que nous donnent par exemple un beau sac de voyage, une belle femme ou une belle automobile.

Toujours est-il que je me séparai de ces chefs-d'œuvre avec la brutalité et le cynisme habituels aux amateurs. C'est alors que j'achetai des œuvres plus récentes. Et non pas seulement des Signac, des Bonnard, des Roussel, des Vuillard, des Marquet, des Marval, des Vlaminck, des Vallotton... Mes secrétaires découvrirent pour moi dans de petites galeries et des soupentes

de Montparnasse des peintres inconnus. J'ai eu des Picasso plus Picasso que Picasso, des Rousseau plus Rousseau que Rousseau.

Les toiles encombraient mes salons de réception et mon fumoir. Elles vivaient avec moi d'une vie plus familière. Je ne pouvais les accrocher toutes. Beaucoup n'étaient pas encore encadrées et étaient posées au plancher, tournées contre le mur. Quelle joie de retourner une toile, de la regarder isolément, de la retourner encore et d'en reprendre une autre! Je fus pris d'une grande admiration pour cette époque où le langage de la peinture semble un langage naturel, où tant d'hommes et tant de femmes s'y expriment avec agrément et parfois avec puissance. Les hommes d'aujourd'hui savent écrire en valeurs et en rapports de nuances, tout comme un humble boy japonais sait calligraphier la nature en quelques formes charmantes et traditionnelles.

Mais, au bout de quelques mois je fus aussi las de ces tableaux modernes que je l'avais été de mon Rembrandt, de mon Tintoret, de mes Ver Meer et de mes Corot.

Et je les donnai tous à une petite chanteuse, qui... Mais cela ne vous regarde pas. Et je partis pour une croisière autour du monde.

J'oubliai la peinture. Je vis des mers, des paysages et des villes. Je connus des négresses et des femmes peau-rouge... Ce fut pendant une nuit d'insomnie, devant un paysage désolé de la Cordillère des Andes que je compris soudain les raisons profondes pour lesquelles je m'étais lassé et dégoûté de mes plus belles toiles anciennes et modernes.

Et ces raisons, si diverses et complexes qu'elles fussent, se ramenaient à une seule: j'étais, je suis riche. Et je sais bien qu'ici ni les riches, ni les pauvres ne me comprendront. Je suis riche, absolument riche. Et non pas de cette richesse encore laborieuse des grands fabricants d'engins, non pas de cette richesse soudaine des grands profiteurs, dont eux-mêmes s'émerveillent, pauvres perpétuels qui ne sentent leur richesse que par contraste, non plus de cette richesse des grands trusteurs d'Amérique, richesse trépidante, où passent sans cesse le souffle de la Bourse, l'odeur du cuir ou du pétrole. Certes, l'argent est une des conditions de ma richesse. Mais fussé-je mendiant sur

une route d'Espagne ou porteur de colis dans un port sud-américain, je ne saurais pas vivre, penser, sentir autrement que comme un riche. J'ai l'instinct, le sentiment, le goût du luxe. Et cela ne s'achète pas avec de l'argent... Je sais désirer, trouver, goûter le luxe là même où il n'est pas catalogué, là même où les riches professionnels ne sauraient pas le reconnaître. Je sais le luxe d'un lit de paille et le luxe des poutres de grange où pendent, en lambeaux, des toiles d'araignée. Je sais ce luxe comme je sais le luxe d'un palace, le luxe de mon hôtel ou de mes châteaux, de mes automobiles, de mes yachts, de mes chevaux et de mes chiens. Ce n'est pas l'argent qui m'a appris à penser et à sentir en riche. C'est une disposition naturelle de ma nature. Je saisis l'angle par où les choses sont luxueuses et cet angle seulement. Le reste me rebute ou me répugne. C'est ainsi. Et c'est dire à quel point je déteste aussi bien l'angoisse intérieure et les problèmes moraux que la béatitude du confort vulgaire et l'épaisse trivialité du riche professionnel ou du pauvre vertueux.

Or, tous mes peintres étaient en quelque sorte des peintres pour les pauvres. (Je ne sais si je me fais bien comprendre.) Ils charriaient dans leur œuvre, si plastique qu'elle fût, de la vie, quelque chose qui sentait la sueur de la vie. Et je déteste la vie. Je la déteste parce qu'elle s'enferme mal dans la seule catégorie du luxe, je la déteste enfin parce que je la déteste. Et, pour moi, Rembrandt sent la terre. Le Tintoret est éloquent. (Qu'est-ce qu'un tribun?) Ver Meer de Delft est d'une sérénité trop matérielle. (Je fume l'opium.) Ingres est semblable à un notaire congestionné qui rédige un acte parfait. (Et je sais bien à quoi il pense.) Corot est tendre et la tendresse a toujours je ne sais quoi de canaille.

Quant aux modernes, je sais trop pourquoi ils ne m'ont donné qu'une satisfaction provisoire. Cézanne bafouille parfois (et pour de vrai, pas comme un homme distingué qui prend l'accent anglais ou pousse ses finales en fausset, parce que le genre pédéraste est – quoi qu'on dise – de bon ton). Renoir peint trop souvent des dessus de boîtes à bonbons. Monet est d'une santé qui fait penser à l'andouillette et au vin blanc. Quant aux peintres plus récents, il est trop facile d'apercevoir par quoi ils ont manqué à la mission de parfaire le luxe qui

m'est indispensable. Ils sont trop près de moi. Je suis trop près d'eux. Le temps n'a rien limé pour eux. Je saisis leur intention et leurs moyens. Je les vois au motif. Si j'aime leur paysage, j'ai envie d'y voyager. Si je les aime moins, je suis obsédé par leur technique. C'est tout comme si, au lieu d'aller au théâtre, j'écoutais un acteur pendant qu'il apprend son rôle.

Je cessai d'ailleurs de penser à la peinture. J'aimai à Rio de Janeiro. J'aimai à Ceylan. Et, je puis le dire, luxueusement.

Quand je revins à Paris, il n'y avait plus un seul tableau chez moi. Et j'en fus d'abord très satisfait. On ne sait guère combien la surface nue d'un mur est belle. Et j'en arrivai à trouver aussi ridicules les tableaux accrochés à un mur que les fleurettes du papier peint, dans les appartements des petits-bourgeois. Le plus beau tableau, la plus laide fleurette sont la manifestation d'un même besoin grossier d'ornement ou de tatouage. Et si le tableau est riche de quelque émotion, cela est d'un goût plus ignoble encore. On n'accroche pas les émotions et les sentiments au mur, comme des porte-manteaux.

Certes je n'avais plus aucune vanité de collectionneur. Mais le goût ou la manie que j'avais de la peinture n'étaient pas morts en moi. Je devais bientôt m'en apercevoir. Une passion dort, mais ne meurt pas. Quand elle meurt, c'est nous qui mourons. Je ne pouvais me résigner à me priver pour toujours des joies de la peinture, à ne plus connaître jamais – pour parler un langage distingué – cette possession du monde dans l'espace d'un cadre. J'étais semblable à un homme qui n'aime plus aucune femme, mais au cœur duquel persiste le besoin de l'amour.

Mais – je vous l'ai dit – aucun peintre ne pouvait plus me satisfaire. Les plus grands et les plus subtils avaient à mes yeux je ne sais quelle tare de femmes de ménage. Aucun ne me semblait digne de pénétrer dans le palais du luxe qu'était mon hôtel. Et, je le répète, n'oubliez pas que ma conception du luxe fût celle de M. Dufayel ou d'une grande grue.

C'est à Matisse que je dois d'avoir pu à nouveau orner la nudité de mes murs. La grande nature morte, rose, bleue, blanche et noire qui est accrochée dans mon fumoir ne me lassera jamais, car elle est exactement adaptée à ma propre lassitude, à la lassitude que j'ai de tant de choses. Elle est parfaite,

comme sont parfaites certaines robes de femmes. Isolément parfaite, si je puis dire, d'une perfection en soi qui ne préjuge rien des pensées et des sentiments. J'ai connu une petite danseuse qui portait des robes austères. Cela ne signifiait pas qu'elle eût une âme grave. J'ai connu une mystique anglaise qui s'habillait en cocotte. Toutes deux s'habillaient bien.

La nature morte de Matisse orne mon fumoir, vaste pièce tendue aux deux tiers de sa hauteur d'une toile tissée de cordages, blanchie à la colle au tiers supérieur, meublée d'un canapé en cuir et de fauteuils de paquebot. Quelques meubles en frêne verni font corps avec le mur et sont ingénieusement divisés en compartiments dont les panneaux intérieurs sont complètement recouverts de plaques de platine, afin que les havanes restent frais. Il n'est pas dans mon fumoir d'autre tableau que cette nature morte de Matisse. Je n'ai pas besoin d'un autre tableau. Dans l'espace clos du cadre tout confié à quelques signes, à la discrétion de quelques signes, plus rien de ce qui me dégoûtait jadis dans la peinture, plus rien de ces élégances de plâtrier allant au motif le dimanche, plus rien de cet effort de maçon, plus rien de cette ratatouille qui me faisait penser à un ragoût mijotant dans une loge de concierge.

Bleu du ciel, bleu de la mer, encadrement de la fenêtre, rose du tapis, fleurs et statuette sur la table, noir d'un sac de voyage ou d'un étui à violon (qu'importe?). Et la lumière. Et non pas la lumière telle que rudement la captèrent les impressionnistes. Une lumière qui ne fait qu'un avec les choses et les rapports des choses! Et quels rapports! Le monde réduit à ces rapports. Une mathématique et un caprice non pas combinés, mais confondus, la certitude et la grâce réduites à leur commune unité.

Léon Werth

L'écrivain Léon Werth (1878-1955), dont les récits et chroniques d'inspiration autobiographique sont progressivement redécouverts, a aussi écrit sur l'art. Auteur de livres consacrés à Puvis de Chavannes, à Monet et à Cézanne, il a surtout apprécié, parmi les artistes de sa génération, Bonnard, Marquet, Matisse et Vlaminck, choix qui n'en font certes pas un révolutionnaire du point de vue de l'histoire de l'art, mais dénotent un engagement sincère qui se refuse à être dupe du marché.

Pour le besoin d'une monographie sur Henri Matisse publiée en 1923 par *les Cahiers d'aujourd'hui* et Georges Crès, qui réunit, outre le sien, des textes d'Élie Faure, de Jules Romains et de Charles Vildrac, Werth développe une approche singulière, écrivant à la première personne la confiance artistique d'un collectionneur fabuleusement fortuné, passionné mais las des vulgarités de la vie, assumant avec superbe sa différence « naturelle » – autrement dit, la fortune mise à part, une sorte d'alter ego de Werth lui-même. En se glissant avec ironie dans la peau de ce parfait *amateur* et *connoisseur*, Werth dresse un portrait du type social créé à l'époque autour de personnalités comme Jacques Doucet ou, mieux encore, le Dr. Barnes qui avait justement frappé les esprits au début de l'année 1923 en exposant à la galerie Paul Guillaume les œuvres qu'il venait d'acheter pour sa fondation de Philadelphie avant leur expédition aux États-Unis. Le thème du voyage qui revient à plusieurs reprises dans cette étonnante sotie évoque également, comme celui du luxe, le personnage de Barnabooth inventé par Valéry Larbaud qui a par ailleurs bien connu Werth et en a fait un portrait particulièrement révélateur d'une grande connivence.

Pince-sans-rire, Werth nous entraîne dans différents fantasmes qui reposent néanmoins toujours sur un sentiment bien personnel des choses, sur une finesse d'observation remarquable et sur un exceptionnel talent d'évocation et d'allusion. Il se plaît ainsi à mentionner des tableaux imaginaires, à suggérer la dimension érotique de la jouissance esthétique et la pertinence limitée de certains raccourcis historiques, ou encore à inventer une incroyable *story*, où un chef-d'œuvre de l'art occidental est retrouvé, de manière assez dérisoire, en pleine jungle entre une œuvre de production probablement locale et une gravure des plus communes... Lorsque le collectionneur, brutal et cynique comme il se revendique, ravale l'art au niveau le plus prosaïque, celui du papier peint et du besoin de décoration, Werth fait allusion de manière évidente au texte fameux d'Adolf Loos « Ornement et crime » que *les Cahiers d'aujourd'hui* avait justement publié en juin 1913 et dont Werth a donc sans aucun doute eu connaissance: une attaque générale qui sert à mieux faire l'éloge particulier de Matisse, peintre du calme, du luxe et de la volupté, dont les œuvres essentielles et nécessaires sont en mesure de délasser le collectionneur – une nouvelle allusion transparente, cette fois aux considérations bien connues de Matisse sur son « art d'équilibre », analogue à un bon fauteuil. Avec ce texte subtilement conçu, Werth répond aux préoccupations mêmes de Matisse: « Un tableau doit être tranquille au mur. Il ne faut pas qu'il introduise chez le spectateur un élément de trouble et d'inquiétude, mais le conduise doucement dans un état physique tel qu'il n'éprouve pas le besoin de se dédoubler, de sortir de soi-même. »

Pierre Brullé