Evolution, le mot, la chose

Eric Darragon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2046>

DOI : 10.4000/critiquedart.2046

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2002

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Eric Darragon, « Evolution, le mot, la chose », *Critique d'art* [En ligne], 20 | Automne 2002, mis en ligne le 07 mars 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2046> ; DOI : 10.4000/critiquedart.2046

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Archives de la critique d'art

Evolution, le mot, la chose

Eric Darragon

RÉFÉRENCE

Bax, Marty. *Mondrian complet*, Paris : Hazan, 2002

De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso : vers l'art moderne, Paris : Flammarion, 2002

Mondrian : de 1892 à 1914, les chemins de l'abstraction, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2002

Maldonado, Guitemie. *Mondrian*, Paris : Hazan, 2002, (L'Atelier du monde)

- 1 Placée sous la direction de Serge Lemoine qui a su réunir autour de son projet des points de vue diversifiés, l'exposition du Palais Grassi, *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso*, ramène au grand jour une question qui n'a jamais quitté l'esprit des historiens bien qu'elle ait été, pour ce qui est du XIXe siècle, mise quelque peu au repos. La question de l'évolution a toujours été la véritable épreuve des moyens et des méthodes de l'histoire de l'art, surtout quand les termes de l'évolution précipitent la réflexion avec les noms de Matisse et Picasso associés "vers l'art moderne" à celui de Puvis de Chavannes. L'auteur du *Pauvre Pêcheur* a une position singulière dans l'histoire, ici rappelée avec force. En raison de qualités profondes, son œuvre n'a pas disposé des séductions nécessaires pour rivaliser avec les grands acteurs du modernisme. C'est pourtant lui qui, durablement, aura occupé l'esprit des plus novateurs. Tel est le point de vue choisi à juste titre, partir d'abord des artistes, de leur pensée, de leur histoire, en laissant les critères du goût à leur niveau. Tout ne s'éclaire pas pour autant comme par miracle, mais, au moins, un vaste champ d'analyse s'ouvre pour des confrontations nouvelles. Le déplacement de point de vue joue son rôle, il est justifié par des faits qui concernent Degas, Seurat, Gauguin, Picasso, des sculpteurs comme Rodin et Bourdelle, des ensembles esthétiques comme le Néo-impressionnisme, les Nabis, le Symbolisme.
- 2 Le résultat est d'abord de pouvoir, de cette manière, mieux voir l'artiste, Puvis tel qu'en lui-même. On peut se demander, hors programme de l'exposition, si des expériences plus

récentes encore ne contribuent pas aussi à l'intérêt. Elles concernent l'historicité de l'art, son universalité, ses moyens. La notion d'influence, c'est son intérêt, est délicate à manier mais avec Puvis elle se prête à un registre si vaste que l'on est obligé de la faire varier, notamment en fonction des cultures étrangères qui font surgir des alternatives majeures, Klimt en particulier. Par l'intermédiaire de R. Goldwater et Richard J. Wattenmaker, l'idée remonte à la problématique d'Alfred H. Barr. Elle s'inscrit donc dans une reprise de l'héritage moderniste qu'il est temps de reconsidérer. Si on veut bien laisser de côté les inévitables discussions sur le schématisme inhérent aux généalogies stylistiques, la position étonnante de Puvis révèle une capacité à être différent et solidaire, équidistant par rapport à des phénomènes dont il fut le contemporain éclairé, et réfractaire à l'assimilation sans diffraction des valeurs qu'il incarne. Elles semblent évidentes et pourtant, venant après Chassériau et Delacroix, il n'a pas cherché à être le restaurateur du grand décor classique. Son génie fut d'être le concepteur d'un ordre compositionnel nouveau qui, au sein de grands changements, entre Courbet et Signac, découvre, par une distance dont il eut le secret, la fonction harmonique de l'art. Devant Manet, devant Seurat et Van Gogh, il invente une forme expressive qui transforme la tradition. Il fait exister un ordre qui devient un objet de spéculation pour des artistes qui chercheront à l'actualiser dans les périodes les plus inquiètes, celles des temps d'anarchies comme celles des idéologies. Cet ordre garde son mystère, celui d'un mouvement idéal vers une réalité possédant une charge d'émotion austère, dépouillée de l'abondance faste de la rhétorique. Cette poétique du rêve, de la vision, de l'inspiration intégrée aux fins de la civilisation s'adresse, avant tout, de façon silencieuse à une solitude impersonnelle. Il n'est pas étonnant qu'elle ait parlé d'abord aux artistes, leur rappelant les moyens les plus exclusifs de leur art.

- 3 Une autre forme d'universalité est en cause avec Mondrian. Hans Janssen et Joop Joosten, connaisseurs éminents, se sont attachés avec méthode à donner un sens à la notion d'évolution, vécue, pensée, inventée par l'artiste dans un processus de conscience à son usage exclusif. Après l'exposition de 1994, après les travaux de Robert Welsch, il est devenu évident pour tous que l'œuvre entier exige une interprétation à la mesure de cette unité sans fin que les derniers tableaux révèlent encore parce qu'elle s'est constituée avec les premiers. En scandant la chronologie en unités discrètes, les auteurs sont parvenus à observer par l'étude serrée des documents (expositions, témoignages, déclarations du peintre) une pratique de la peinture qui finit par découvrir d'elle-même l'histoire qui lui est nécessaire. La pensée visible semble préexister aux formulations théoriques qui, dans cette approche, prennent une fonction plus aiguë, mais tout cela au prix d'une réticence marquée devant la question de la théosophie dont Marty Bax entend souligner, pour un Mondrian complet, la permanence. Une synthèse ne semble donc pas hors de portée et c'est ce que tente avec talent Guitemie Maldonado. Pourtant l'évolution selon Mondrian se rétracte devant la notion historique de synthèse. Elle demeure obstinément absolue —relative, sauvage— universelle, comme en témoignent ces propos de 1914 : « En art on ne doit pas chercher à produire quelque chose d'humain. C'est justement quand on cherche à ne rien raconter ou à ne rien dire d'humain, quand on s'oublie complètement, qu'apparaît l'œuvre d'art qui est un monument de Beauté : au-dessus de tout ce qui est humain et, pourtant, le comble même de l'humain, dans sa profondeur et son universalité ! ».