

ANTHOLOGIE ZERVOS

Pour une *archéologie de communion*

"L'un des soucis majeurs de cet ouvrage est de faire une large part aux fouilles méthodiques comme aux prospections, aux tentatives d'en commenter les produits ou de les éclairer par des développements historiques, aux probabilités et aux incertitudes du savoir relatif aux oeuvres d'art des Cyclades, à ce qui est énoncé avec preuves à l'appui et à ce qui est simplement suggéré, en un mot à tous les travaux d'approche indispensables à la connaissance d'un art qui constitue un des sommets sur lesquels l'esprit avance d'époque en époque.

On doit cependant convenir que ces travaux d'approche ne présentent d'intérêt qu'en tant que ressources matérielles et intellectuelles. C'est dire que ce savoir ne constitue qu'un seul aspect de l'archéologie. C'est la pénétration par le coeur et le sentiment dans l'ensemble des forces qui se rassemblent en une oeuvre qui en forme l'autre. Seule la coopération concertée de ces deux points fondamentaux de la critique, qui devraient être très proches mais qui paraissent si peu faits pour s'entendre, peut être l'occasion pour le savant de saisir les apports universels d'un art propre à éveiller en lui le soupçon du mystère de la création. Il faut que l'intérêt porté aux expressions de l'activité supérieure de l'homme, déjà historiquement situées, cesse de se réduire à une science dépourvue de tout sens en dehors du côté pratique, pour devenir une source vive et harmonieuse de valeurs spirituelles et de formes exaltantes. Il ne fait aucun doute que les archéologues sont des hommes fort instruits. Mais la science qui se prête à n'être qu'un rassemblement de savoir, une archéologie de catalogue de connaissances, ne peut nous faire approcher en rien de l'essence des oeuvres d'art étudiées. Par delà ce savoir pratique, l'archéologue doit éprouver en une expérience personnelle les émotions renfermées dans des oeuvres reprises à la terre et profiter de sa prodigieuse rencontre avec ces oeuvres pour pénétrer le mouvement qui les porte ensemble et se rendre ainsi compte combien chacune de ces oeuvres est lourde de son poids de beauté singulière et d'esprit. Ce serait pour lui se tromper sur l'objet de sa mission s'il négligeait d'entrer en communion avec ces oeuvres." (Préface à *L'Art des Cyclades*, éditions *Cahiers d'art*, 1957).

La Déesse-Mère

"Ainsi surgit de l'émotion et de la pensée de l'homme la conception de la Déesse qui porte en elle tout ce qui est à naître. Son énergie exprimant la frénésie génétique illimitée de l'univers, par des glissements inhérents à l'évolution de la société humaine, prendra au Néolithique un caractère agraire qui se confondra avec l'esprit de la Végétation et des troupeaux domestiques.

L'expression plastique de la divinité conçue par l'homme de la pierre taillée est donc (...) strictement conditionnée par sa foi aux rapports micro-macrocosmiques. L'identité des diverses parties de l'innombrable corps, lui faisait imaginer que la même conception reproductrice est valable pour lui comme pour l'univers entier. C'est ainsi qu'il en est venu à sculpter des figurines de femme, à en faire un type morphologique dont la stéatopygie et les seins exagérément développés suggèrent la permanence de la Nature et sa toute puissance de se renouveler sans relâche (...).

Il semble que pour les peuples collecteurs, chasseurs et pêcheurs de la pierre ancienne, la Déesse qui représentait le principe de l'efficacité prolifératrice et l'action du dédoublement des espèces vivantes, avait tout pouvoir d'assurer la fécondité des espèces et de provoquer leur union sans qu'elle s'accouple avec les mâles de chaque espèce. L'on sait que dans son développement ultérieur, au début du bronze et jusqu'à l'époque classique grecque, la déesse de la procréation est cruelle, lascive, sanguinaire, pareille aux fauves avec lesquels elle s'accouple." (*L'Art de l'époque du renne en France*, éditions *Cahiers d'art*, 1959, p. 37-38).

Art du passé, art contemporain, transcendance : contre le dogmatisme

"L'occasion se présente d'expliquer combien il est absurde de la part de certains de regarder les oeuvres du passé comme des faits extérieurs à nous par leur éloignement, destitués de tout pouvoir de fécondation plastique. N'est-il pas de leur devoir de s'appliquer à en pénétrer les principes et de les préserver pour les adapter aux conditions si complexes de l'art contemporain ? Un contact avec des oeuvres essentiellement originales, exclusif de toute théorie esthétique, où les impressions de l'oeil et du sentiment sont si directement notées, est susceptible de garantir les créations artistiques d'aujourd'hui contre tout dogmatisme. Considérables sont certes les gains que l'on peut tirer d'une alliance contractée avec des oeuvres d'art où le créateur, sans nier la réalité sensible qui correspond à son existence quotidienne, la double d'une autre réalité qui laisse transparaître ses jeunes inquiétudes, où les battements du coeur et les intuitions de l'esprit d'une part, la sûreté de l'oeil à décider les contours des choses et à les enserrer pour les dominer d'autre part, peuvent tenir en échec la tendance d'un grand nombre d'artistes qui, désarmés ou excédés de fatigue, introduisent l'abstraction à part entière dans le jeu de l'art sans rapport avec les données essentielles de celui-ci et sans ouvertures sur la transcendance qui, seule,

peut activer les formations mentales de l'homme." (fin de l'Avertissement à *L'Art à l'époque du renne*, éditions *Cahiers d'art*, 1959 , p. 11).

A propos de la critique d'art

"Un critique est un témoin des naissances, et, en tant que tel, il doit être doué d'un sens de l'émerveillement qu'aucune somme d'analyse logique ou scientifique ne saurait atténuer. S'il tente d'être un critique de sa propre époque, il doit se contenter de travailler sur une échelle limitée, observant naissance et développement et essayant d'introduire autant d'analogies lumineuses que possible dans la description qu'il donne de ces expériences. **L'artiste et son oeuvre se tiennent comme dans un cercle magique. Le critique se trouve à la circonférence.** C'est sa tâche d'envoyer autant de rayons de compréhension que possible vers le centre d'autant de points que possible. A sa tâche, il apporte la mémoire, le conditionnement, sa propre histoire, l'histoire de l'art, et l'arrière-plan de l'oeuvre d'art. Par l'analogie, le critique contemporain peut suggérer la portée ou la largeur de la conception de l'artiste. Mais il ne saurait jamais espérer déterminer sa signification ultime en termes d'histoire de l'art.

Tous les grands systèmes de la critique d'art, toutes les méthodes postulées pour déterminer le style ont été élaborées par des hommes qui tournaient leur regard en arrière. Leurs impérieuses simplifications ne se déploient que dans la rétrospective et sont imposées, souvent avec brio, par des esprits qui ont *sélectionné* la matière à classer. Wölfflin fut prompt à devancer l'objection qu'aurait pu faire un artiste à sa méthode, mais il souligna que "le cours du développement de l'art, cependant, ne peut simplement se résoudre en une série de points séparés ... c'est-à-dire : au style personnel, il convient d'ajouter le style de l'école, le pays, la race."

Mais le critique d'art contemporain *doit* considérer l'artiste comme un "point séparé". Quoiqu'on puisse découvrir des lignes de descendance manifestes, et quoiqu'il y ait des points de parenté apparents, on doit les considérer comme parenté de *tempérament*.

Tout système esthétique sérieux, toute analyse de style et de période a son mérite, son élément de vérité, parce qu'il sert à concentrer une étroite attention sur les oeuvres d'art. Mais nul système ne peut rester isolé. Si nous nions une suite historique absolue et insistons sur l'identité séparée du tempérament, c'est plus qu'une commode échappatoire dialectique. C'est un moyen d'approcher l'art de notre milieu, un moyen de renforcer l'intention personnelle de l'artiste qui est de vivifier notre sens de la vie.

Heureusement nous avons appris à rejeter les théories du "*progrès*" dans les arts. Il serait logique de rejeter les systèmes clos de détermination du style. Des tendances dominantes existent bien, mais elles ne sont jamais exclusives. Tout est toujours présent dans le corps de l'art, mais à certains moments un élément peut être plus apparent qu'à un autre. (...)

Il est possible qu'un critique résolu et original sache projeter sa théorie avec une telle force que les désignations précédentes doivent céder. Tel est le terrain fragile de la critique et son impératif créateur." ("Perspective de la peinture américaine", *Cahiers d'art*, 1960).

A propos du cubisme

"Je tiens en effet le cubisme pour l'entreprise esthétique la plus surprenante et l'une des plus considérables qui aient jamais été. Il ne s'agit pas, bien s'en faut, d'un changement de l'art par voie normale de transformation et d'additions successives mais d'une nouvelle conception de celui-ci.

Le cubisme marque le point de départ d'une lutte sans merci entre la conception de l'art fondée sur le primat de l'aspect des choses et la transcription de leurs surfaces planes et la conception de l'art résolue à instituer le primat de la structure des choses. (*Picasso*, Hazan, 1949)

A propos de Fernand Léger

"Ce qui caractérise les derniers dessins de Léger, c'est que les objets sont décrits sur le papier sans aucun souci de combinaison. Ce sont des objets isolés qui trouvent en eux-mêmes leur expression. Bien que l'artiste ait cherché à figurer dans ses dessins des objets réels, il ne se trouve pas humilié par le monde des choses. Au contraire, il en triomphe en le pénétrant de son esprit et en laissant voir que c'est lui qui communique aux objets leur pouvoir évocateur. Seuls, ils n'auraient pu nous communiquer que de simples associations. (...) Ce qui nous frappe dans ces dessins de Léger, ce sont les transpositions qui sont, dans les cas importants comme celui de Léger, des agrandissements, nous perdons de vue la ressemblance des objets pour ne penser qu'à la représentation dernière qui n'est qu'une pure évocation poétique." ("Fernand Léger et la poésie de l'objet", *Cahiers d'art*, 1934, n°1 - IV).

A propos des dessins de Matisse

"Forme, mouvement, lumière sont tenus dans l'espace d'une manière miraculeuse. La forme dans la nature est rejetée dans l'espace parce que nous la voyons par rapport à d'autres formes. Toute la distance est supposée par l'expérience quotidienne de l'oeil. La position d'une forme dans le dessin de Matisse suppose un espace illusoire. C'est dire que sa pensée se joint à la forme et la place dans un espace qui, pour être proprement inexprimable, n'en offre pas moins de la profondeur. (...)

Dans tous les dessins de Matisse, il y a l'espace, une mesure soutenue d'espace, non réductible au nombre. L'espace est compris de l'horizon jusque derrière l'artiste. Ce n'est pas

un calcul des valeurs, mais l'espace qu'il perçoit et dans lequel il travaille. C'est pourquoi il peut peindre un nuage au-dessus de sa tête. Quand Matisse dit que l'espace vient de l'horizon et l'enveloppe, il l'exprime en fixant son action dans le dessin. Dans la plupart des dessins publiés par lui il se met toujours en action.

Dans l'espace illusoire ainsi créé l'air qu'il fait circuler est d'une limpidité qui le séduit. Il supprime la poussière et le brouillard, car ils ne sont pas dans son esprit." ("Automatisme et espace illusoire", préface au numéro de *Cahiers d'art* de 1936 consacré aux dessins récents de Matisse).

A propos de Domela et du dépassement du néoplasticisme

"Ces constatations ont amené Domela à considérer comme une nécessité impérieuse pour son art d'outrepasser les limites telles que le néoplasticisme les avait fixées. A l'encontre de nombreux admirateurs de Mondrian, demeurés définitivement prisonniers de son esthétique, Domela s'est livré à des investigations nouvelles, mais contingentes à celles de Mondrian.

Est-ce à dire qu'il faille voir dans ces prolongements directs ou indirects du néoplasticisme l'aliénation acceptée par Domela des principes fondamentaux de cette discipline ? On ne peut guère nier que sa nouvelle direction n'a pas exigé de lui un renoncement complet aux données essentielles du néoplasticisme. A ce point, l'examen de ses innovations ne fait apparaître aucun abandon des servitudes volontaires de ses compositions antérieures. Domela demeure attaché à l'art abstrait. Seulement il se propose de donner l'irréfutable preuve que tout en rejetant la représentation des modèles naturels, l'art n'exclut pas nécessairement sa liaison avec le monde sensible. En quoi il se montre d'accord avec Kandinsky qui avait lié son oeuvre à cette faculté qui, selon son propre aveu, lui permettait de toucher, sous la peau de la nature, son essence et son contenu." (*Domela*, collection "art et architecture aux Pays-Bas, J. M. Meulenhoff, Amsterdam, 1965).

A propos des personnages du dernier Picasso

"Qu'il plaise ou non d'en convenir, les personnages de Picasso finissent toujours par nous fasciner. En leur présence c'est d'un effet d'envoûtement qu'il s'agit. Il était nécessaire de signaler ce quelque chose d'autre dans ces figures car c'est peut-être là le plus important de ces images. Du fait de leur inhabituelle et inexplicable beauté, de leur diversité inépuisable, les figures de Picasso dépassent considérablement les points de repère habituels du jugement. D'un poids essentiel, elles échappent aux données de la critique qui répond tout juste à des exigences bien définies. Ses critères habituels, ses explications aussi bien que ses termes maintenus dans leur signification courante, ne peuvent circonscrire celui qui ne se détache presque jamais de son hypersensibilité mais aspire inlassablement à se diriger vers la transcendance des formes dont il a la vision, ce qui permet à son oeuvre de conjoindre l'être et l'homme, le dieu et le diable." (Préface au catalogue de l'exposition Picasso dans le cadre du XXV^e festival d'Avignon, 1970).

La question du musée

"D'une manière générale une oeuvre d'art dans les musées est parfaitement close et résumée. Elle s'y répète toujours identique à elle-même, comme si elle avait été inventée une fois pour toutes ; elle y fait figure d'un point d'arrivée et de perfection qui n'a jamais connu de doute ; elle s'y fait voir indolore, quiète, attachée à toutes les liaisons syntaxiques ; on croirait qu'elle n'a jamais connu le passé et qu'elle ne compte pas sur l'avenir ; on admettrait presque que le temps et la mort s'y sont accrochés pour tous les jours qui viendront.

Cette mise de l'oeuvre d'art hors du circuit de la vie, la fait infailliblement apparaître comme une chose à jamais résolue. Elle escamote sa charge poétique, à laquelle se substituent les rébus de tous ceux qui imposent aux autres les commentaires oiseux de leurs suppositions.

L'oeuvre d'art devient ainsi intransmissible ...

Mies van der Rohe, qui, toute sa vie n'a visé qu'à des lendemains nouveaux, se refuse de contribuer à laisser exposer des oeuvres d'art à de si grands périls. Au lieu donc de refermer l'espace autour d'elles, il l'ouvre et le déploie littéralement jusqu'à les mettre en contact avec le visiteur, jusqu'à les lui jeter pour ainsi dire dans les bras. En telle sorte que le visiteur, en prend d'un seul coup, et le temps d'un éclair, une vive impression physique. Cette fulguration s'intègre bientôt à la sensation de son esthétique. Si bien que l'oeuvre d'art qu'il a devant les yeux devient pour lui le point de départ d'émotions, de sentiments, de réflexions, de liaisons et d'échanges inépuisables. La voix de l'oeuvre d'art, le son même de la lumière qui l'enveloppe laissent deviner les émotions les plus rares dont l'artiste l'a chargée et auxquels les musées semblent mettre fin pour toujours." ("Projet d'un petit musée d'art moderne par Mies van der Rohe", Cahiers d'art, 1945 - 1946 , p. 424).