

ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART

VIème Congrès

Naples et Palerme, 16-22 Septembre 1957

THEME I

Méthode et Terminologie de la critique d'Art

Rapporteur: Werner HOFMANN

Cet exposé ne propose pas de solutions mais signale quelques insuffisances de notre langage professionnel. Pour nommer les improvisations dramatiques et convulsives de Kandinsky entre 1910 et 1920, on emploie les termes "abstrait", "non-figuratif", "non-objectif" etc; pour définir les équations classiques de Mondriaan, les mêmes termes sont appliqués. Néanmoins tout le monde sait que le message plastique d'un tableau aux lignes rectangulaires diffère essentiellement de celui qui est constitué par une danse fiévreuse de couleurs. Or, le terme "abstrait" ne suggère qu'un classement général, sans pouvoir évoquer les distinctions subtiles. Désigner Kandinsky et Mondriaan par les mêmes termes est comparable à celui qui ne connaîtrait qu'un seul mot pour l'aurore et le crépuscule.

Sans pouvoir énumérer les applications multiples du terme "abstrait", je veux rappeler, son évidente ambiguïté. Celle-ci se rencontre même dans la définition érudite que l'on lui prête dans un des plus réputés dictionnaires du monde: "Abstract: Presenting or characterized by non-representational designs depicting no recognizable thing, only geometric figures, or abstruse diagrams, or mechanical or amorphous shapes." (1) Voici abrités sous le même mot les improvisations tumultueuses de Kandinsky ("amorphous shapes") et l'immobilité géométrique de Mondrian; voici les phénomènes amorphe d'une existence éphémère et les figures géométriques chères à ceux qui réclament la paternité de Platon pour les artistes dits abstraits. Si nous admettons que K. et M. situent leur art dans "le monde de l'esprit", il me semble toutefois nécessaire que l'on se demande en quoi se distingue leur fraternité spirituelle, c'est à dire dans quel état respectif de ce monde chacun d'eux poursuit ses explorations picturales.

Je tâche de résumer les phases de leur création. On connaît les sensations que K. éprouva un jour devant Monet et devant une de ces propres toiles, mise par hasard sur le côté. De cette aliénation de la perception résulte une régression vers l'état primitif de la vue que l'on a décrit récemment de la façon suivante: "The eye faces a turmoil of light stimulations; light rays impinging on the retina have no intrinsic order as such; it is the dynamic need and tendency of the mind to find an order which transforms the sensuous basis into meaningful unities." (G. Kepes) Kandinsky adopte la dissociation des formes et choses, leur réduction dans le chaos qui est le germe primitif de toute différenciation future, il reconduit l'image empirique du monde dans un état qu'on pourrait appeler avec A. Ahrensweig: "an early infantile state of oceanic consciousness when the child's ego was not yet differentiated from the surrounding external world." (Sur le plan "spirituel" K. poursuit son introspection jusqu'au "flux" élémentaire dont parle Bergson dans l'Introduction à la Métaphysique.).

Toute forme différenciée est précédée de l'amorphe pré-batal dont elle sort. Déjà les fameux conseils de Leonardo signalent la naissance de la forme de l'informe: "Il m'est arrivé de voir, dans les nuages ou sur les murs, des taches qui ont éveillé en moi de belles et nouvelles inspirations..." Il suffit de citer une des phrases les plus merveilleuses de Cézanne pour montrer le point de départ commun du peintre figuratif et du peintre

(1) Webster's Dictionary

non-figuratif: "... Je prends, à droite, à gauche, ici, là, partout, ses tons, ses couleurs, ses nuances, je les fixe, je les rapproche... Ils font des lignes. Ils deviennent des objets, des rochers, des arbres, sans que j'y songe." Kandinsky cherche aussi à consolider l'univers mobile des éjaculations primitives mais en inventant des configurations inédites. Il va vers la différenciation, du balbutiement vers l'articulation.

De son côté, Mondrian réclame un monde multiforme pour pouvoir en extraire ses relations rectilignes. Aussi bien que K., son art voit dans la vie des formes le reflet exact de la morphologie cosmique, mais il en décrit la phase finale; chez lui, transformation veut dire purification et simplification vers la "Gestalt" définitive. En 1910, Kandinsky allait à l'origine, il empruntait les cris instinctifs et chaotiques qui signalent la naissance joyeuse et tourmentée d'un monde; plus tard, il inventa les "personnages" de ce monde de formes pures. Il va de soi que cet état de différenciation avec ses multiples phases lyriques ou dramatiques (ca. 1922-1944) est à nouveau accessible à la simplification et à la réduction de la variété au calme de quelque axiomes irréductibles. Partant du "chaos" qu'il rencontra chez les Cubistes, M. a achevé cette transformation de la multitude en l'unité avec un système de lignes verticales et horizontales. Certes, on peut attribuer un caractère "universel" au chaos et à l'équilibre. L'univers de K. éclate de possibilités futures, dans celui de M. ces possibilités se sont épuisés dans un équilibre final.

Conclusion: Montrer les relations organiques entre ces phases logiques et successives, indiquer leur rapport avec les lois optiques (on sait que "perception tends towards balance and symmetry" / Koffka/) et élaborer un vocabulaire qui prend conscience de la "vie des formes" dans l'art "abstrait" - tels me semblent les buts d'une discussion sur la terminologie de la critique d'art. On pourrait, tout en observant les problèmes et obstacles linguistiques, se servir comme base de cette discussion du vocabulaire de la psychologie gestaltiste qui distingue entre les phases de la Vorgestalt, suivi par le principe de la différenciation qui mène à la Gestalt, et la réduction de celle-ci dans l'état mondriaanesque que j'appellerai la "Reduktionsgestalt".

-----