

Lectures

John Russel, *Seurat, Paris*, Thames & Hudson, L'Univers de l'art, 1989, (1965), 288 pages

George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*. Gallimard, 1991, 287 p. Traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw.

Thomas McEvelly, *Art and Discontent : Theory at the Millenium*, McPherson & Co., Kingston, N.Y., E.-U., 1991, 192 p.

Stephen Grenier and John K. Grande

Volume 36, Number 146, Spring 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53675ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Grenier, S. & Grande, J. K. (1992). Review of [Lectures / John Russel, *Seurat*, Paris, Thames & Hudson, L'Univers de l'art, 1989, (1965), 288 pages / George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*. Gallimard, 1991, 287 p. Traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw. / Thomas McEvelly, *Art and Discontent : Theory at the Millenium*, McPherson & Co., Kingston, N.Y., E.-U., 1991, 192 p.] *Vie des arts*, 36(146), 70–72.

SEURAT MÉCONNU

John RUSSEL, *Seurat*, Paris, Thames & Hudson, L'Univers de l'art, 1989, (1965), 288 pages, 225 ill. noir et blanc et couleur.

L'importance attribuée à Seurat dans l'histoire de la peinture française est somme toute assez récente, et le fait de la culture anglo-saxonne. La majeure partie de sa production n'est-elle pas dispersée à travers le monde? Aussi ne faut-il pas se surprendre de devoir recommander la lecture de la présente monographie, par un critique d'art américain, enfin disponible en traduction. Il s'agit d'une excellente introduction à Seurat, puisant abondamment dans les recherches les plus spécialisées, dans un effort de synthèse et de clarification des enjeux picturaux. Enfin, la rétrospective consacrée à Seurat pour le centenaire de sa mort par le Grand Palais de Paris, ensuite en montre au Metropolitan, sera de nature à corriger quelque peu cet oubli relatif.

De Delacroix à Courbet, la peinture française s'emploie déjà à fragmenter la touche. Dans la foulée de l'impressionnisme, Seurat relance le débat. S'inspirant de la découverte récente des lois optiques, il met au point le divisionnisme, cette technique

des contrastes simultanés de couleurs conjuguée à la fragmentation de la lumière.

Génie précoce, Seurat livre son premier grand tableau, *Une baignade à Asnières*, à l'âge de 24 ans. Innovation formelle mais aussi iconographique puisqu'il vise à « (...) démocratiser l'Arcadie et la représenter sous la forme d'une berge où se détend la classe ouvrière » (p.124).



Cette toile fut précédée d'une pratique assidue du dessin, sans recours au trait mais procédant par masses. Dessins où il met en scène de sereins fragments du quotidien. Ces oeuvres, auxquelles Russel se réfère amplement, font déjà la preuve d'une « maturité artistique et d'un style entièrement original » (p.84). Ils comptent d'ailleurs parmi les morceaux les plus avant-gardistes de sa production, ce qui

explique pourquoi ce sont « les dessins français les plus coûteux du XIX^e siècle » (p.84).

Doté d'une solide formation académique, Seurat s'entoure d'un ensemble de références pour le moins éclaté: images d'Épinal de son enfance pour la *Grande Jatte*, affiches modernes d'André Chéret pour *Le Cirque*, statuairerie grecque pour la structure en frise, Piero della Francesca pour l'ordonnance poétique, Poussin pour l'harmonie spatiale et J.F. Millet pour sa « rigoureuse iconographie de l'action » alternant avec une « monumentale immobilité » (p.52). Plus surprenant encore, il emprunte à un pompier comme Thomas Couture pour le coloris, mais davantage encore à J.F. Millet. Seurat revoit l'esprit de Barbizon, annonçant Malévitch, car il s'agit de se démarquer d'un univers archaïque, bref pour Seurat, « ...le travail du peintre consiste à regarder le siècle d'acier en face pour en extraire une oeuvre à la mesure de celle des Anciens » (p.40).

Plutôt que de voir en Seurat un « théoricien de la couleur », Russel nous dit qu'il est « inimitable », et est en plus confronté, comme Léonard, à de désastreuses réactions des pigments. L'auteur nous convie à découvrir en lui un expérimentateur rigoureux doté d'une profonde sensibilité.

On peut le percevoir comme un héritier du classicisme, un commentateur social, un précurseur du formalisme; il autorise ces diverses appréciations en réconciliant, selon le voeu de Baudelaire, l'éternité et le transitoire, le fugitif, en un mot: la modernité...

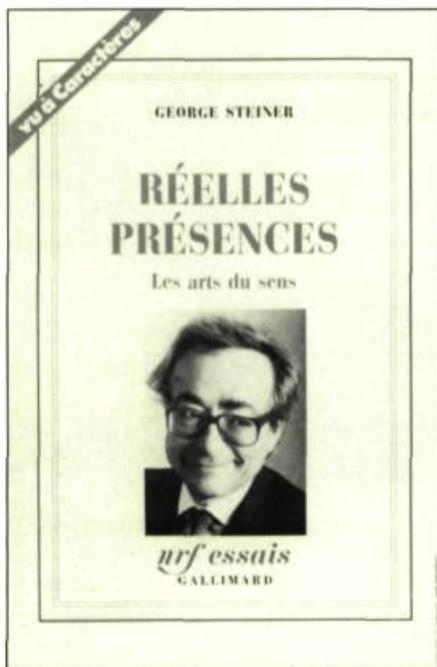
Stephen Grenier

SENS ET PRÉSENCE

George STEINER, *Réelles présences. Les arts du sens*. Gallimard, 1991, 287 p. Traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw. Index des noms propres.

Cet essai est important. D'emblée, l'auteur affiche une citation de Baudelaire, et demande aussitôt: « Sommes-nous aujourd'hui à même de lire ce passage? (...Les splendeurs situées derrière le tombeau): la phrase est strictement *illisible* dans le sens que lui donne Baudelaire pour quiconque nie – ou, ce qui revient au même, ramène à une rhétorique de l'illusoire – toute hypothèse, toute métaphore en fonction de la transcendance. »

Il précise: « exil », « révélation », « immortalité »... l'usage légitime de ces termes clés renvoie impérativement à la question de Dieu – appelons ainsi la transcendance d'un sens



arts» serait rigoureusement interdit. Il étudie alors les diverses conséquences qui s'ensuivraient, cela, afin de mieux poser une question qu'il estime fondamentale: «Quel est le statut d'être et de sens des arts plastiques, de la musique, de la poésie dans la cité d'aujourd'hui?» Tous les fonctionnaires, écrivains, journalistes et critiques d'art devraient absolument lire cet essai et en retenir (*par coeur, voir* pourquoi en page

auquel adosser notre faculté de compréhension— à la question des présocratiques comme de Leibniz: «Pourquoi n'y a-t-il pas rien?» Questionnement de la «réelle présence» sans laquelle le poème n'est que jeu trivial et la mort une contingence statistique. Mais comment parier sur une «réelle présence» après l'effondrement en Occident des données religieuses?

George Steiner répond que par son essai il ne cherche pas à élaborer une doctrine ou à postuler une certitude: «L'intuition est sûre, dit-il, non pas certaine.» «Je cherche à préciser l'enjeu, qui est majeur.» Ainsi donc, parmi les hommes, il y a ceux qui acceptent l'hypothèse de transcendance, et ceux qui la nient. Ces derniers refusent toute valeur sérieuse tant aux arts qu'aux religions —et si d'aventure quelques-uns d'entre eux deviennent de hauts gradés dans les uns ou les autres, ils feignent alors d'y croire. N'auraient-ils pas avantage à se recycler? Voilà déjà une précision.

En voici une autre: l'auteur imagine une société où «tout discours sur la littérature et les

29) certains passages, certaines vérités —dont celle-ci parmi tant d'autres: l'art est fait pour durer, il est de l'ordre de la survie et du désintéressement, tandis que le journalisme est éphémère, de l'ordre des «sensations momentanées», et très intéressé.

L'herméneutique, c'est-à-dire l'interprétation et la critique de l'art, est-elle donc inutile? L'auteur répond que si elle est le plus souvent éphémère, médiocre et même totalitaire (*couvrant* les oeuvres), elle n'en reste pas moins utile pour les débutants (*premier roman, première exposition...*) ainsi que pour les lecteurs hésitant sur le choix de leurs lectures. Cours d'eau secondaire, sans doute, mais qui apporte un enrichissement, «aussi maigre et aussi fugace fût-il, aux grands courants de la création». Cela, à au moins deux conditions: rester secondaire et ne pas devenir une drogue, un valium —ce que le commentaire est devenu, nous rendant somnambules et nous «protégeant» contre le rayonnement de la «présence nue» et de la «vie du sens» dans l'œuvre originale, l'œuvre-source, l'œuvre-mystère.

Contrairement à un préjugé tenace, l'auteur affirme que ce sont les artistes eux-mêmes qui s'avèrent les meilleurs critiques et auto-critiques. «Les lectures, les interprétations et les jugements critiques sur l'art qui proviennent de l'intérieur même de l'art ont une autorité dont la pénétration est rarement égalée par ceux qui viennent du dehors, par ceux qui émanent du non-créateur, c'est-à-dire du journaliste, du critique ou de l'universitaire.» Voilà une précision fameuse, qui mérite un encadré. L'auteur donne de multiples exemples qui la corroborent, et révèle pourquoi il en est ainsi.

Il apporte aussi des précisions sur la *déconstruction*, cette «méta-théorie» à la mode dans certains milieux et qui prône l'inconfort (sauf pour ses tenants, qui s'installent dans le confort du jargon). Il l'analyse, la soupèse, et la refuse pour plusieurs raisons dont la principale est son nihilisme rejetant tout postulat de la transcendance.

Or, «l'expérience d'une forme créée est une rencontre entre deux libertés», entre deux sérieux, entre deux intuitions. George Steiner a des développements abondants, merveilleux dirions-nous, sur les conditions nécessaires à la fécondité d'une telle rencontre. État d'accueil, de réceptivité, mouvement de confiance, connaissance et étude du langage de l'œuvre... Tout cela afin d'arriver à une «relation individuelle» avec l'œuvre, s'y sentir *chez-soi*, jusqu'à ce que l'œuvre en question pénètre en nous et mette alors «à notre portée notre propre naissance à la conscience». Et, précise l'auteur, elle le fait «à un niveau de profondeur inaccessible par une autre voie».

«Notre époque, conclut-il, est celle du long samedi»,

partagée entre le vendredi et le dimanche, c'est-à-dire entre la souffrance et le rêve de libération. Que viennent faire les oeuvres d'art là-dedans? «Elles ont surgi d'une immensité de l'attente qui caractérise l'homme. Sans elles, comment pourrions-nous patienter?»

Stephen Grenier

ART AND DISCONTENT

Thomas McEvilly, *Art and Discontent: Theory at the Millennium*, McPherson & Co., Kingston, N.Y., E.-U., 1991, 192 p.

Art and Discontent, de Thomas McEvilly n'est rien de moins qu'une tentative de revoir et refaçonner complètement nos énoncés hypothétiques sur le «modernisme». Retraçant les étapes qui conduisirent au développement de la théorie de l'art contemporain, l'auteur tente de nous délivrer de bon nombre de confusions qui entourent notre présente situation sur la signification de l'art. La tradition moderniste telle que décrite par McEvilly est myope, bornée dans le temps, incapable d'objectivité face à la culture et impliquée dans de futiles discussions sur les significations relatives de la forme et du contenu.

Parmi les critiques et les auteurs dont les diagnostics formels sur l'art sont attaqués sans retenue par l'esprit mordant de McEvilly, se retrouvent Clive Bell, Roger Fry, Clement Greenberg et Susan Sontag. L'auteur nous amène à percevoir la critique d'art historique de Roger Fry comme étant celle d'un darwinien culturel en rappelant qu'il qualifie l'art primitif d'art «semblable à celui des enfants, avec des symboles», et permet «d'attendre les œuvres des impressionnistes français pour une exploration totale de la couleur atmosphérique et de la

Art & Discontent

THEORY AT THE MILLENNIUM

Thomas McEvilly

DOCUMENTEXT

déguisement pour le concept romantique du «je» en création, directement lié à un impératif intime face au progrès. Le post-modernisme, d'un autre côté, demeure désespérément cloué sur place, sans savoir s'il doit rétablir les liens avec les traditions passées, ou s'il doit poursuivre l'embellissement d'un culte de l'individualisme déjà bien fatigué.

La réfutation par McEvilly de la critique formaliste est ironiquement plus intéressante lorsqu'il décrit des comparaisons historiques, comme lorsqu'il remarque qu'au 6^e siècle avant J.C., la culture grecque était, sur bien des points, similaire à nos propres

couleur de perspective». Même les distinctions sémantiques de Clement Greenberg sur l'abstraction et le représentation ne sont, selon McEvilly, qu'un mince

cultures: une vue positive du progrès amena les artistes grecs à préférer la nouveauté et le changement aux forces stabilisantes de la tradition (à tel point qu'une clique de potiers et de peintres-céramistes se mirent à signer leurs œuvres, s'attendant à ce que les éléments individuels de leurs styles respectifs soient reconnus). Xénophane était leur Clement Greenberg. Vers 500 ans avant J.C., des galeries privées voyaient le jour, exposant des œuvres esthétiquement édifiantes pour une classe de collectionneurs mercantiles. Une phase «post-moderne» suivit pendant l'ère alexandrienne, alors que les artistes cherchèrent à renouer de ténus liens avec les traditions plus anciennes.

Les remarques de McEvilly sur le flux et le reflux du débat critique au fil des décades, sa recommandation à toutes les cultures du monde d'abandonner leurs mythes locaux afin d'embrasser un naturisme international plus vaste est sans aucun doute très convaincante. Il n'y a cependant aucun moyen de prévoir comment les cultures du monde répondront à la dissolution de leurs identités collectives par des forces économiques plus puissantes que celles de leurs régions, surtout face aux problèmes écologiques plus urgents auxquels nous sommes maintenant tous confrontés.

John K. Grande

Traduction : Monique Crépault

COLLECTION COMPLÈTE



Renseignez-vous
(514) 282-0205



PHOTOGRAPHIE JAC MAT

CAROLINE BUSSIÈRES
AVRIL 1992

OEUVRES RÉCENTES

galerie Frédéric Palardy

307, rue Sainte-Catherine Ouest, Suite 515
Montréal, Québec H2X 1Z7 Tél.: (514) 844-4464