

Les idées et l'art visuel en crise

Jorge Romero Brest

Volume 23, Number 91, Summer 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54824ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brest, J. R. (1978). Les idées et l'art visuel en crise. *Vie des arts*, 23(91), 53–56.

LES IDÉES ET L'ART VISUEL EN CRISE

Jorge Romero Brest

J'avais signalé, il y a près d'un quart de siècle, que les idées issues de domaines étrangers à l'art, en particulier des mathématiques, risquaient de dénaturiser celles qui sont spécifiquement artistiques. J'étais loin de prévoir que le développement incontrôlable de celles-là et de d'autres encore aurait non seulement cet effet dénaturisant mais qu'il serait désastreux pour la permanence de l'art visuel parce qu'elles le supplantent. Devant cela, quelle alternative reste-t-il au peintre, au sculpteur et au graveur? Appliquer ces idées pour être à la page ou grossir les rangs de l'arrière-garde du suicide?

Je fonde mon analyse de ce phénomène sur les prémisses suivantes: que l'idée — logique, psychologique ou métaphysique — s'oppose à l'image bien qu'elles se complètent pour ordonner la connaissance et le comportement. La première généralise alors que la seconde synthétise les expériences particulières. Que, comme il n'y a pas de pensée plastique originale, les idées proviennent de domaines étrangers à l'art; elles deviennent spécifiquement artistiques selon leur mode d'intégration à l'œuvre. Que ce mode d'intégration implique que l'on conserve l'idée comme symbole d'un savoir, ce qui s'accorde avec l'existence de l'œuvre dans l'imaginaire. Que, parce que les images de l'art visuel sont statiques et institutionnalisent les conceptions d'une époque, les idées risquent de devenir idéologie lorsqu'elles ne subissent pas l'intégration à laquelle j'ai référé. Qu'au delà de l'image et de l'idée, c'est l'intentionnalité orientée vers l'absolu qui donne un sens à l'art. Cette assertion pourrait sembler discutable pour le philosophe: elle ne l'est pas pour le véritable artiste, qui en a l'intuition sans la nommer.

L'analyse de ce phénomène m'entraîne également à réévaluer le passé où l'artiste avait une intuition — bonne ou mauvaise — de l'absolu. J'aimerais y vérifier la relation entre idées et images et découvrir pourquoi certains artistes actuels s'approprient les premières sans les intégrer, biaisant ainsi l'imaginaire. C'est sans doute là une conséquence et non une cause de la crise qui affecte l'art visuel.

Retour en arrière

L'on sait qu'une société ordonnée laisse peu de place à un débat ardent sur les idées qui régissent la créativité; celles qui sont relatives au mode de symboliser les réalités sont sous-jacentes alors que celles qui sont relatives au mode de concevoir l'absolu planent. L'artiste sait ce qu'il veut; il est en accord avec ce qu'on exige de lui et peut, sans danger, imposer des variations à l'intérieur du cadre établi. On retrouve cette perfection de la méthode dialectique qui opposent expérience, idéalisation et imagination à l'horizon de l'absolu dans les formes artistiques des 12^e et 13^e siècles. Elles intégraient les idées théologiques à celles qui concernent l'homme et le monde; ainsi tous les membres de toutes les classes sociales s'élevaient vers Dieu.



1

2



1. J.-H. FRAGONARD
*La Lettre, ou Conversation
espagnole*, 18^e siècle.
Chicago, Art Institute.

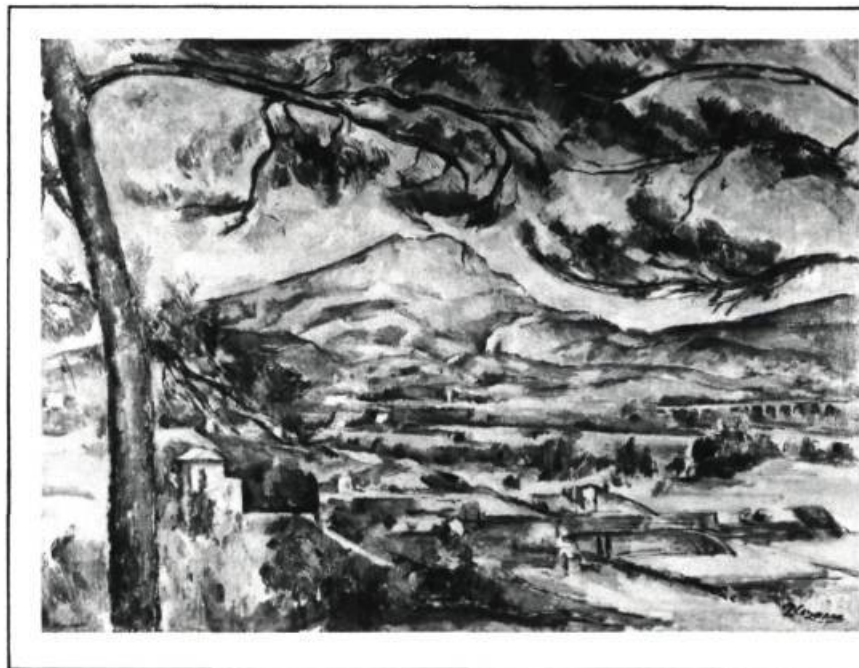
2. Georges ROUAULT
Femme assise aux jarretières.
(Phot. Bulloz)

Doit-on cela à l'imagination fertile des artistes, à l'accord parfait des formes avec celle-ci, au consensus social? Sans doute, mais essentiellement à la subordination de ces idées à ce qui n'était pas une idée, sinon la conscience d'une action englobante. Même l'athée sent, quand il entre dans une église de l'époque, un frémissement indicateur d'une présence divine.

Au contraire, dans le siècle et demi qui suivit (Renaissance et Réforme), on débâtit avec ardeur les idées scientifiques qui révolutionnaient le monde, les idées historiques qui poussaient à réévaluer les formes gréco-romaines et les idées philosophiques qui introduisaient la nécessité de la méthode. Les débats conduisirent à la formation de groupes plus ou moins tendancieux qui s'opposaient, ouvertement ou non. Les artistes, eux, traduisaient leurs inquiétudes par des formes. Ils proposaient de nouveaux thèmes, variaient le traitement des matériaux et inventaient des moyens pour créer l'illusion de l'espace et timidement rattraper le temps. Les idées n'empêchaient donc pas l'action de l'imaginaire dans leurs œuvres. Le noeud de la crise qui allait affaiblir le consensus se manifesta toutefois, pas autant parce que l'on créait des œuvres pour plaire aux classes dominantes que parce que l'on concevait Dieu comme une idée qui incluait également les idées de l'homme et la nature. Dieu devenait l'univers, une idée cumulant les expériences particulières ou encore l'absolu ramené au rang du visible. Le visiteur d'un grand musée doit sentir ce rabaissement lorsqu'il passe des salles d'art médiéval à celles de la Renaissance. En effet, les nouvelles idées, en particulier les mathématiques qui donnèrent naissance à la perspective, ne s'intègrent pas entièrement à l'imaginaire comme le faisaient les idées théologiques.

Les cent cinquante ans qui suivirent la Renaissance et la Réforme furent une époque de violentes contradictions. Tout fut sujet de débat encore plus ardent autour des idées: rationalisme-empirisme dans les domaines de la science et de la philosophie: liberté-oppression dans celui de la foi, féodalisme-absolutisme dans celui de la politique. Celles-ci, et d'autres encore, furent assimilées de façon inégale par les artistes à cause des rythmes différents de développement dans certaines régions d'Europe. Mais, sous une telle diversité, agissait une idée de l'absolu qui, si elle n'était pas Dieu, s'en approchait, du fait que les artistes produisaient des images plus riches et utilisaient extensivement la méthode dialectique pour résoudre les contradictions. Plus que les sentiments, ils opposèrent aux idées les impérieuses passions des classes dominantes et dominées et inaugurèrent un cycle historique qui remplaça définitivement celui qui avait culminé pendant les 12^e et 13^e siècles. Une volonté oecuménique permit de retarder la crise bien que le consensus et l'identité des peuples fussent en train de se débiliter.

Le 18^e siècle, le siècle des lumières, fit de la raison l'absolu. Le plaisir des sens, celui des classes dominantes, fut admis à condition qu'il se réduise à ce que l'artiste pouvait trouver dans les formes naturelles, artificielles ou sociales. Il y eut bien des changements dans les thèmes et dans la façon de traiter les matériaux, mais la puissance créatrice ne fut pas atteinte par le débat idéologique que provoqua la Révolution. Les idées politiques qui s'opposaient au pouvoir politique et le consensus qui s'ajustait à des classes sociales déterminées n'empêchèrent pas l'exercice de l'imagination. Les idées, issues de domaines multiples, se laissèrent intégrer dans un grand organisme symphonique, sauf quand les artistes, séduits par les philosophes, fu-



3

rent infidèles à l'art. Il y manquait Dieu mais l'univers de la jouissance, même dans le domaine de la foi, était puissant, de sorte qu'on ne remarqua pas son absence ou qu'il fut considéré comme implicite par ceux pour qui la jouissance était plaisir. La crise fut donc à nouveau évitée.

Si l'on peut parler de crise, c'est bien en rapport avec le 19^e siècle. La montée de la bourgeoisie modifia le climat de la créativité, et ce, sous l'influence du positivisme et de l'individualisme, du socialisme et du capitalisme naissant, tous nés de la négation de l'absolu et s'affirmant dans l'expérience immédiate. Cette façon de l'envisager aurait annulé toute possibilité d'être artistique; on ne s'interposa pas au maintien de la conception universaliste antérieure et l'on se centra sur l'individu, concevant l'absolu comme une impulsion de l'intimité psychique. Hommes et choses, naturelles ou artificielles, occupèrent la scène de l'art et le consensus fut rompu puisque l'on excluait du plaisir les classes dominantes. De plus, l'on ne s'interposa pas aux nouvelles idées scientifiques du siècle dernier qui faisaient de l'absolu un univers mental qui assurerait la transcendence vers un Dieu éloigné. La crise de l'art visuel fut alors plus évidente; elle isolait l'artiste des classes dominantes et dominées, un artiste imbu d'une foi en l'art conçu comme l'absolu en notre siècle.

Au début du 20^e siècle apparut un slogan: L'art pour l'art. Il servit de prétexte aux artistes non conformistes pour commencer le démantèlement de l'organisme plastique, en quête d'une plus grande pureté, comme si celle-ci pouvait être l'absolu. Certains se fièrent à leur instinct, d'autres à une idée nouvelle, que concrétisa la géométrie, libérée de toute morphologie naturelle. L'absolu reçut le nom de lyrisme, terme vague qui faisait référence à une attitude extrêmement individualiste. Cette conception risquait de détruire le consensus en annulant la relation dialectique, soutien de la créativité, bien que le donné sensible et la faculté d'imaginer aient continué encore, mais faiblement, à alimenter l'art visuel. Les générations successives devinrent les protagonistes de la crise; à travers divers cheminements, elles se rapprochaient dans leur quête du fameux lyrisme. Il arriva un point où cette mode

4





3. Paul CÉZANNE
La Montagne Sainte-Victoire,
1886-1888.
Londres, Courtauld Institute
of Art.

4. *L'Ange à l'olifant*.
Chapiteau du 12e s.
Vézelay, Basilique.

5. Antoni TÀPIES
White in White Space, 1962.
New-York, Martha Jackson
Gallery.
(Phot. O. E. Nelson)

6. Piero della FRANCESCA
Cortège de la reine de Saba
(détail), 15e siècle.



commença à décliner; certains artistes rejetèrent l'idée de lyrisme et se relancèrent à la conquête de l'instinct et de la sensibilité, guidés en cela par l'absolu qu'imposaient à nouveau les scientifiques: l'énergie. Pendant ce temps, ceux qui reconquerraient, par le biais de la fantaisie, l'imagination, avec des idées métaphysiques imprécises, crurent trouver l'absolu dans le surréalisme. Ceci dura jusqu'à ce que se produise l'avalanche des géométriques enfermés dans l'exercice de la sensibilité formelle et des néo-réalistes qui accentuèrent la crise en oubliant l'absolu et les désirs du spectateur ordinaire. Il apparut alors que les artistes poursuivaient leur succès personnel; au point le plus bas du processus, l'artistique se confondait avec l'économique.

Finalement, apparurent les thérapeutes, qui utilisaient l'ellipse pour éliminer au maximum la dénotation tant sur la toile que dans l'espace. Ils avaient une conception de l'absolu qu'ils étaient incapables d'apprécier et, encore moins, de confesser. Après cela, il ne manquait qu'un pas pour que se désagrège l'armature de la créativité. Le pas est aujourd'hui franchi par ceux qui se livrent entièrement aux idées, à d'autres idées qui n'ont aucune relation avec la géométrie ou le fantastique, encore moins avec la métaphysique: je veux parler des idées logiques, linguistiques, sémiotiques, anthropologiques, informatiques, sociologiques, ... Il est franchi par ceux qui se disent artistes préoccupés à signaler, plus que l'idée choisie pour sujet de leur recherche, la contingence même de ce sujet. Ils ont comme point commun de nier l'art du passé parce qu'il représentait un message et un symbole imposé par l'imagination. Ils analysent l'acte créateur pour en éliminer les attaches qu'ils croient novices et atteindre l'impersonnalité totale; c'est là un faux moyen de concevoir l'absolu à cause de l'influence prépondérante du néo-positivisme logique. Ainsi sont détruites les bases de l'art visuel, malgré parfois d'adroits arguments, ne serait-ce que parce qu'en étant partiels et répondant à une méthodologie instrumentale dédaigneuse des contenus, ils révèlent aussitôt une volonté destructrice. Les artistes, et les théoriciens qui les soutiennent, le confessent. Catherine Millet, par exemple, admet que cet art est une forme d'aboutissement. Je fais mienne cette

affirmation, mais dans le sens opposé: à quoi mènent ces analyses, si ce n'est à sceller l'aboutissement d'une ère.

Ceux qui répondent à des consignes politiques fondées sur l'idéologie marxiste mal comprise détruisent également l'art visuel. Ils nient la sensibilité et s'amourachent du mimétisme transformé sous l'apparence scientifique de la théorie du reflet. Mais, heureusement, ils ne font des ravages que dans quelques pays où l'oppression est loi et, conséquemment, où l'art ne peut exister. De cette façon, ils ne hâtent pas l'aboutissement mais reprennent le pire des poncifs en confondant représentation et imitation maladroite des choses réelles, sans pour autant obtenir l'unité des classes qu'ils recherchent avec une anxiété stérile.

C'est à vol d'oiseau que je présente ce sommaire, sans y mentionner mouvements ou artistes, afin de mettre l'accent sur la relation idée-image. Le lecteur pourra compléter selon sa propre expérience. Espérons qu'elle soit grande pour comprendre comment se profila la crise à mesure que l'absolu-Dieu était remplacé par les idées: l'univers, l'esprit, la raison, le plaisir, l'individu, l'univers mental, le lyrisme, la pureté et le surréalisme. La méthode dialectique déclina jusqu'à ce qu'elle soit complètement abandonnée par ceux qui ne recherchaient que le succès. Viser ce qui est, sans condition, avec indépendance, ce n'est pas la même chose que de poser au créateur. Néanmoins — et j'insiste — une dialectique boiteuse continue à fonctionner jusqu'à l'arrivée des iconoclastes qui n'admettaient pas la transcendance vers l'absolu.

Art et œuvre d'art

Pour comprendre cette crise, il serait important d'établir que, nonobstant leur étroite relation, art et œuvre d'art n'ont pas la même signification quand on les réfère à l'imaginaire et, pour autant, au passé. En effet, si l'art n'avait été qu'une émanation de l'œuvre en ce qui concerne la chose et l'image, on aurait du mal à comprendre la situation spéciale qu'il provoquait ni comment le créateur et le spectateur auraient pu viser à l'absolu; à plus forte raison, si le passage de la situation sensible qui déterminait l'œuvre à la situation imaginaire que créait l'art ne se produisait pas.

Je donne au mot situation le sens de lieu où se réalise l'œuvre ainsi que celui des déviations et connotations que provoque l'art. Le créateur devait donc accepter quelques présupposés: les supports et moyens matériels ou encore les modalités ou moyens imaginaires qu'ils permettent. Le spectateur, lui, devait s'approprier cette activité en y introduisant ces propres variables. Ce n'est que quand l'un et l'autre visaient à l'absolu, avec les différences que je viens de signaler, que la situation artistique existait.

L'art n'était donc pas l'œuvre, pas plus que le fruit du créateur et du spectateur agissant individuellement. S'il s'agissait d'une situation imaginaire, comme je le soutiens, le créateur et le spectateur y participaient tous deux et l'œuvre constituait le scénario dans lequel ils jouaient. Pierre Francastel confirme cette idée quand il décrit la créativité comme la réalisation d'une relation dialectique entre trois termes: l'œuvre y est le relai des opposés et, en aucune façon, l'art lui-même. L'art n'était pas une chose mais la culmination occasionnelle d'un processus, une situation intense, spontanée et sans durée, impossible à répéter dans ses mêmes formes. C'était une étincelle potentielle du créateur qui se déchargeait sur le spectateur et qui les libérait. Que voulait dire se libérer? C'était lutter

contre la force aliénante de l'œuvre; celle-ci avait les éléments pour établir cette lutte, précisément parce qu'elle était une image accueillante de ce qu'expérimentait l'homme.

J'utilise le temps imparfait parce que les œuvres d'aujourd'hui ne provoquent pas cette étincelle, pas plus qu'elles ne contiennent les éléments susceptibles de désaliéner le créateur et le spectateur. Ou bien elles sont sensibles, dans le meilleur des cas, ou bien ce sont des propositions intellectuelles ou encore des consignes politiques. Elles ne permettent pas, en tout cas, le passage à l'imaginaire, par lequel se réalisait l'art tel que décrit plus haut. Ainsi, la véritable cause de la crise ne réside pas dans l'avalanche d'idées mais plutôt dans l'incapacité d'accéder à l'art parce qu'on ne sait pas les sublimer: les artistes se contentent de les appliquer et elles deviennent idéologies. A moins qu'elles n'annoncent un changement tellement radical qu'il ne soit plus légitime de continuer à donner le même nom à des produits différents. Le problème se pose donc d'une autre façon: si le créateur et le spectateur ne visent pas à l'art, détruisant l'œuvre ou lui ôtant sa raison d'être, comme ils le font, c'est qu'il n'est plus le lieu ouvert où se produisait le passage de l'existant que nous ne sommes pas à l'existant que nous sommes. C'est ainsi qu'Heidegger signale le cheminement vers l'authenticité et, bien qu'il ne le dise pas, vers la rencontre de l'absolu. Ce cheminement ne se fait pas en ligne droite; il exige la contradiction dialectique, non seulement entre créateur et spectateur, non seulement des deux avec les réalités, mais surtout avec l'absolu. On en vient donc à démontrer que c'est dans la rupture de la dialectique que se situe la véritable cause de la crise.

Les artistes iconoclastes, consciemment ou non incapables d'accéder à l'absolu, se réfugient dans les idées, toujours plus sûres et solides que les images lorsqu'on a perdu le lieu existentiel. Ils parlent de méthodes, se basent sur des connaissances scientifiques, font des incursions dans la psychologie — gestalt ou profonde —, se submergent dans la sémiotique, appliquent les préceptes de l'anthropologie, se servent de l'informatique et tombent dans le piège de la cybernétique, identifient le milieu artistique au langage disséqué par les linguistes, tout cela en pensant trouver dans ces idées la genèse de l'art. Mais ils ne se rendent pas compte que, contrairement aux idées utilisées auparavant, celles-ci sont méthodologiques et que, si la méthode est fondamentale, son contenu ne suffit pas à en assurer la réussite opérationnelle. En agissant ainsi, ils violentent le contexte artistique, sans doute avec un objectif sain, mais sans marquer une intention valable; en séparant la méthode des réalités, ils stérilisent le travail, ce qui ne les mène à rien, pas plus qu'à la négation de ce que pourrait être l'absolu en tant qu'origine de l'être. D'un autre côté, ceux qui déguisent l'absolu avec la promesse d'une société sans classe violentent le contexte artistique en utilisant incorrectement la dialectique, bien qu'elle soit un cathéchisme pour eux.

Je n'en conclus pas que les analyses subtiles de la manière dont créaient les artistes par le passé soient un inconvénient, pas plus que je ne recommande le retour aux vieilles formes comme le proclament les fanatiques de l'idéologie marxiste. J'indique seulement que les nouvelles méthodes, qui élargissent sans aucun doute le panorama de l'existence, doivent être utilisées pour faire face aux réalités et même pour les émettre, à condition que l'expérience serve à extraire le symbole qui provoque la communion entre les hommes.

S'ils ne le font pas, ils montrent au lieu de créer et n'arrivent pas à comprendre la cause de la crise qu'ils contribuent à aggraver. Ils ne comprennent même pas la relation quasi inexistante entre créateurs et spectateurs qui en est une conséquence, si ce n'est la perte de Dieu ou de son substitut, parce que c'était l'objectif que visait la dialectique. Il ne peut y avoir intégration d'idées ni ubiquation des œuvres dans l'imaginaire sans cela. La conscience artistique se retire et s'appauvrit, se limite à l'œuvre quand ce n'est pas au fait et, devant l'impossibilité d'englober les parties dans le tout, l'art n'existe plus.

En excluant l'exemple de l'histoire et en admettant que les temps ont changé, je crois que les artistes devraient étendre leur analyse à l'environnement moderne de l'homme envahi par la technologie. C'est dans ce nouveau paysage qu'ils devraient trouver le répertoire esthétique susceptible de renforcer leur conscience artistique. C'est l'unique façon de lutter contre l'alternative: «appliquer les dites idées pour être à la page ou grossir les rangs de l'arrière-garde du suicide» (cité au début du texte). Mais il est clair qu'ils ne comprennent pas leur tâche. Bien que le développement efficace d'autres arts moins prêts à admettre les excès intellectuels saute aux yeux, bien que les attentes de ceux qui seront protagonistes de l'art dans le futur sautent également aux yeux, ils préfèrent se perdre dans les idées et jouer avec les méthodes. Et il leur importe peu de confesser tacitement leur impuissance créatrice.

Quelques précisions

Je tiens à préciser que je n'appartiens à aucune église et que je ne suis ni idéaliste ni matérialiste. Les réalités, y compris les œuvres d'art et les moyens qu'utilisent ceux qui les font et ceux qui les regardent, sont mon point de départ. Je rejette les systématisations historiques qui ont toujours odeur d'idéologies. Cette approche me permet de comprendre que si la conscience l'est toujours de quelque chose (Husserl), les consciences prennent naissance au delà de ce à quoi on vise (Sartre) et l'intentionnalité se redresse par le jeu dialectique vers l'unique qui les englobe. Si j'appelle absolu cette instance finale, c'est pour ne pas me séparer d'un terme millénaire. De plus, mon expérience de comment sent l'artiste et de comment moi-même je sens, me font croire que les idées qui substituent Dieu à l'absolu continuent de se référer à lui; elles réduisent néanmoins la possibilité de ce que les œuvres d'art mènent à la communion entre les hommes. La situation de l'art est critique aujourd'hui parce que l'abandon de l'imagination empêche le fonctionnement de la relation dialectique. L'homme est amputé de sa faculté de créer des symboles; et, sans eux, la vie manque de sens et il n'y a pas de préparation à la mort.

Un dernier mot sur les illustrations. Elles sont rares et visent à rejoindre l'imaginaire. En outre, une photographie ne remplace jamais l'œuvre d'art, et une seule œuvre ne saurait représenter avec satisfaction la conception de l'absolu d'une époque. Je me fie avant tout à l'expérience du lecteur: il doit se familiariser avec l'art pour qu'il lui soit révélé en même temps peut-être que la jouissance, le plaisir qu'exprime l'apophtegme de Maître Eckhart: «Les yeux avec lesquels je vois Dieu sont les mêmes que ceux avec lesquels Dieu me voit.»

(Traduction de Louise-Ysult Paradis)