

Pour les désespérés de la modernité

Luc Joly

Volume 4, numéro 4, été 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9238ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Joly, L. (1988). Pour les désespérés de la modernité. *Espace Sculpture*, 4(4), 25–26.

Pour les désespérés de la modernité

LUC JOLY

L'esprit de l'art

La mort annoncée de la peinture -si elle devait se produire un jour- suivrait immédiatement celle de l'esprit. Prédissant la *dissolution* de la peinture dans un monde futur hyperindustrialisé, c'est principalement Mondrian qui a contribué à prophétiser cet étouffement de l'expression personnelle par le rendement économique ou le concept de production. Par contre, Malévitch, dans ses *Écrits* de 1920, affirmant que le *suprématisme* se situe au-delà de toute expression, laissait implicitement apparaître que *le besoin d'art prime et valorise toute matérialisation*. Par le biais de la peinture, ce n'est pas la mort de l'art qui était prédite, mais celle des folklores picturaux répéteurs de recettes et, accessoirement, celle de l'enquête technique sur la matérialité du fait artistique, refuge des sensibilités rationalistes. En effet, il est prévisible que l'on se heurte bientôt aux limites du matériel, se demandant si telle ou telle oeuvre d'art ressortit encore à la matière classiquement définie: sensible, tangible, audible ou non. Le son, le sens, la lumière sont-ils matériels? Si oui, jusqu'à quel point? Mais cela importe-t-il vraiment?

Plus ou moins consciemment, puis, relativement systématiquement, le discours sur la picturalité a traité des composants de l'image peinte ou sculptée jusqu'à l'orée de notre siècle. En respectant approximativement l'ordre historique, ce sont: la figuration, l'allégorie, le symbole, le réalisme, la luminosité, la coloration, la construction, l'illusion, le geste, la conception, la surréalité et la matérialité minimale. Il s'agit bien là d'une enquête techniquement menée au nom de la peinture. Elle s'est révélée facteur d'équilibre entre les effets de nos sens et ceux de notre esprit sur la matière. Le fait de réfléchir au bien-fondé des formes, des couleurs et des prétextes était envisagé comme la voie royale vers le mystère. Pourtant, entendre, voir, toucher devant a priori déboucher sur une signification, réflexion

et sensation se sont mises réciproquement en évidence. La mobilisation de l'esprit s'est avérée proche de la sensation heureuse. L'oeuvre d'art devenait à la fois un lieu d'émotion des sens et un stimulateur bienfaisant de l'esprit. Ainsi, *les codes et la primauté de l'écriture n'étaient pas loin*; de même qu'à l'esthétique de l'écrit succèdent la satisfaction de l'orthographe, puis la dilection de l'enchaînement des sens, l'oeuvre d'art présente un intérêt dont l'impact sur les sens prépare le plaisir de saisir les allusions pour conduire, enfin, le receveur à s'engager -ou à se dégager- devant l'ineffable. De l'écriture et de l'oeuvre plastique, on connaît des exemples troublants sinon ambigus où un texte tracé enveloppe les masses et les volumes. Il faut alors toucher, voir, comprendre. S'engager plus totalement.

Par le biais de la peinture, ce n'était pas la mort de l'art qui était prédite, mais celle des folklores picturaux répéteurs de recettes et, accessoirement, celle de l'enquête technique sur la matérialité du fait artistique...

On ne conteste plus que *l'essence absolue de l'art* n'est jamais un élément matériel. Mais on ne sait la définir mieux qu'en en mesurant les effets. Elle fonctionne comme le détonateur de l'émotion. Elle permet à un besoin intime de se manifester en toute liberté: une nécessité de quitter mentalement la quotidienneté et de joindre ou de rejoindre un état qui la transcende. Un rêve métaphysique. Une prière.

La mort annoncée est donc celle de la critique rationalisante avec ses explications illusoire et ses freins. À trop confiner la problématique de la peinture dans et jusqu'à ses ultimes effets matériels ou psychologiques -sans maintenir présente la cause première d'ordre sentimental- on finit par affirmer que l'expression humaine se limite à ce qui est matérialisable dans l'époque considérée. Ainsi, Roland Barthes pouvait-il annoncer que *l'art abstrait et la photographie sont des messages sans code*. En fait, il signifiait que le code non établi ou inconnu détermine l'illisibilité du message. N'importe quelle langue ignorée envoie, semble-t-il, des messages sans code, mais non sans exotisme séduisant, dont l'approche n'est pas du domaine de l'intellect, mais de l'affect. Démonstration faite que pour exister, l'art n'est pas nécessairement soumis à un code ou à un style, mais à un élan affectif.

Aujourd'hui, on s'interroge sur les *nouveaux média* et la *dématérialisation* de l'art. Ce sont les questions les plus récentes de cette épistémologie de l'art moderne qui suit celle des développements scientifiques et industriels. Même si l'on considère ces questionnements - qui ont au moins l'avantage

Actuellement, l'artiste est un homme techniquement plus riche que tous ses prédécesseurs; sur le plan spirituel, il est mieux orienté que jamais.

volonté de retour à un équilibre naturel où l'humain puisse respirer et se mouvoir avec une dilection certaine. On pourrait continuer à citer des exemples de ce malaise ressenti à vouloir éclairer -tacitement ou non- la *réalité spirituelle* à force de raisonnement. Pourtant, l'important reste dans ce qui est encore inaccessible, mais permanent, sous-jacent et vivant malgré les explications. De celles-ci, nous héritons une gamme, un vocabulaire ou une palette aux possibilités et aux implications inédites. Jamais encore les artistes n'ont disposé de si grandes documentations et d'aussi merveilleuses capacités techniques.

Clement Greenberg écrivait en 1965 qu'il ne peut y avoir d'approche ni, a fortiori, de critique d'un art, qu'en l'observant avec ses propres moyens: chaque expression étant une discipline autonome avec ses lois propres plus ou moins révélées. Ainsi, les arts visuels ne pouvaient se référer à rien d'autre qui ne procédât de l'expérimentation visuelle. Or, Stella et d'autres *minimalistes* se mirent à utiliser de la peinture préparée industriellement. Ils créèrent des séries répétées mécaniquement. Pour en juger, les critères habituels devinrent ni suffisants, ni insuffisants; il fallut déborder sur la sociologie, l'économie et la psychologie pour expliquer ces oeuvres. Il est certain qu'on n'aurait pu les juger qu'en termes de productivité ou de marketing. De toute manière, c'est bien de ce temps-là que date la mode de ne plus parler d'oeuvres, mais de *travaux*, comme si la respiration ou l'émotion provoquant la créa-

tion artistique avait été remplacée, dorénavant, par la notion de problème ou de difficulté à résoudre. En réalité, ce changement d'appellation correspond à une modification autrement plus profonde du comportement des gens: la *problématique citadine*, avec sa concentration de potentiels divers et discutables. Elle se distance de la vie idéale, naturelle, rousseauiste, à laquelle nous aspirions encore avec une innocence certaine au début du siècle, quand la pollution générale n'avait pas encore envahi les villes, les campagnes et les océans. Mais elle ne fait qu'exacerber ce mal de l'âme qui fait créer et pleurer.

Il va sans dire que les motivations ne peuvent ni ne doivent être cataloguées pour être valables. Les "Temps Modernes" de Chaplin continuent, mais avec moins de dérision et plus de tragédie. L'enquête sur les tenants et aboutissants de l'art, la mise en catalogue des innovations techniques et des trouvailles sémiologiques sont utiles à l'étude objective de l'Histoire de l'art, mais elles ne fournissent encore et toujours aucune aide à qui ne ressent pas ce besoin incoercible de faire ou de dire. Tout au plus et seulement quelquefois, la profonde satisfaction d'avoir créé une oeuvre d'art avec justesse indique le chemin à suivre.

La modernité d'aujourd'hui n'est plus celle de *l'analyse de la matérialité de l'art*, mais celle de *l'intégration psychologique de l'art dans la vie quotidienne*, compte tenu des connaissances largement divulguées par les média, des dangers encourus par toute l'humanité et des corrections que celle-ci doit absolument adopter pour survivre. *L'oeuvre d'art actuelle* est plus que jamais autonome, indépendante de toute tradition figée: à cause de cela, elle devient responsable de ce qui l'entoure. Elle doit être considérée comme un *élément vivant*, doté d'une *aura* et d'un *pouvoir de transformation*. Mais tout cela ne se fait pas sans dégâts, sans refus, ni sans oppositions déclarées. Dans les années 80, le *néo-expressionnisme* s'est essoufflé, de même cette réaction abyssale à l'intellectualisme qu'était le *bad-painting*. Par contre, des formations hâtives ou absentes, ainsi que des prétentions techniques, ont été dénoncées. Un tri s'est opéré. Encore invisible pour le grand public, mais effectif. Un certain bon sens, demeuré inemployé depuis fort longtemps, vient au secours d'artistes véritablement novateurs et imperturbables, malgré les partis pris et les modes. Un écho se fait dans la rue à leurs oeuvres nouvelles, qui fonctionnent à tous points de vue. L'approbation populaire est accordée à ceux qui ne démeritent ni de la traditionnelle *vocation figurative et délectative de la peinture*, ni des nombreuses oeuvres majeures qui ont émaillé l'Histoire de l'art. Encore faut-il préciser que la figuration n'a pas à être nécessairement réaliste; au contraire, elle doit même, et de plus en plus, jouer d'allusions et de métaphores, telles, comme exemple extrême, la symétrie ou le prolongement des structures de l'oeuvre sur ce qui l'entoure comme la physiologie induit le comportement humain. Enfin, les oeuvres d'aujourd'hui ne peuvent pas négliger les schémas de la géométrie classique dont la charge expressive a passé depuis longtemps dans l'inconscient collectif, bien avant que le *post-moderne* et le *néo-géo* n'apparaissent. L'angularité, l'orthogonalité et la circularité demeurent notre syntaxe.

Donc, proclamer aujourd'hui que l'art refuse toute *allusion* à la réalité, toute *narration* ou *dilection*, serait simplement oublier que ces moyens-là furent dénoncés comme des écueils possibles à une certaine époque sentimentaliste bien dépassée. Ce ne sont plus des dangers pour les créateurs actuels, qui sont non seulement avertis par l'Histoire, mais confrontés à une réalité dramatique. Que faire d'eau de rose, sinon pour montrer l'inutilité des seuls bons sentiments dans la lutte que l'humanité continue à mener pour la vie et le bonheur?

Actuellement, l'artiste de génie est un homme techniquement plus riche que tous ses prédécesseurs; sur le plan spirituel, il est mieux orienté que jamais. Picasso en est encore le paragon. Déjà en 1956, Clouzot montrait ce demiurge, jouant et disposant de toute sa gamme personnelle de possibilités techniques et imaginatives, branché sur la réalité, mais la dépassant; allant de l'esquisse expressionniste à la structuration cubiste, posant sur le noir-blanc magique la symbolique de la couleur et passant de l'anecdote à l'abstraction sans aucune hésitation ni scrupule.

Ni la peinture, ni les arts ne meurent; ils sont plus vivants et plus troublants que jamais. Ils s'enracinent toujours plus profondément dans le passé affectif de l'humanité. Ils ont des aspirations universelles et dépassent les petites problématiques momentanées.

L'actuelle technicité envahissante, loin de les étouffer, les provoque en leur rappelant leur rôle de porte-parole de l'esprit.