

ETC



L'art et le sens

Naïm Kattan

Numéro 44, décembre 1998, janvier–février 1999

Art et humanisme

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35431ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kattan, N. (1998). L'art et le sens. *ETC*, (44), 9–14.

L'ART ET LE SENS



Mona Hatoun, *Quartiers*, 1996. Acier doux; 275, 5 x 517 x 517 cm (dimensions hors tout). Collection de l'artiste, avec l'aimable collaboration de la Galerie René Blouin, Montréal. Présentée à Traversées, Musée des beaux-arts du Canada, du 7 août au 1^{er} novembre 1998.

Que cherchaient les hommes et les femmes qui, par milliers, visitaient l'été dernier l'exposition Rodin au Musée du Québec ? Que pense-t-on trouver, découvrir, en franchissant la porte d'un musée ? Cette exposition comme celles consacrées à Van Gogh ou à Picasso et comme tant d'autres, attire une multitude de spectateurs, leurs promoteurs ayant réussi à transformer l'art en spectacle. Attirés par la publicité, happés par l'effet de mode, ils s'y précipitent autant que ceux qui veulent écouter un pianiste ou un violoniste célèbres, oubliant qu'il s'agit d'abord de Beethoven ou de Mozart. Or, ceux-ci résistent en dépit des promoteurs qui proposent des virtuoses.

Attiré par une exposition qu'il ne fallait pas manquer, le spectateur se trouve finalement seul devant l'œuvre et c'est alors que, l'émotion à vif, l'interrogation surgit et

que le spectateur s'affranchit de sa passivité et s'engage de tout son être. Certes, il ne fait pas toujours le saut et restera alors ce spectateur anonyme pour lequel l'art se réduit au divertissement.

Historiquement, l'art fut soumis à des usages bien éloignés de l'intention de l'artiste et celui-ci était appelé, sinon forcé, à servir des intérêts et à répondre à des besoins nullement artistiques. Ainsi, l'art fut un instrument d'éducation, un outil de propagande, un objet de décoration et d'ornementation. Tout en répondant aux demandes des mécènes, les artistes ont su néanmoins exprimer une vision du monde et faire valoir une représentation du réel qui leur étaient propres.

Depuis l'entrée en scène de l'avant-garde et, précisément, depuis que l'artiste pouvait s'adonner à une entreprise non utilitaire, qu'il n'était ni portraitiste ni décora-



teur, quittant l'illustration des mythologies, des légendes et des figures religieuses, il a pu s'affirmer comme individu et s'exprimer comme tel. Les voies qui s'ouvraient à lui étaient libres et diverses. De tout ce que notre époque semble avoir retenu et favorisé, deux démarches, deux tendances dominant : celle qu'on qualifie d'expressionniste et celle, rationnelle, qui a conduit à l'abstraction.

Issus du romantisme — et certains les qualifient comme son avatar —, les expressionnistes puisent forme et contenu dans une intériorité qui brise et dépasse les limites du rationnel et les frontières de la conscience. Avant de condamner les Munch, les Nolde, comme décadents, les nazis ont cherché à exploiter leur irrationalisme

pour en faire une expression de l'âme populaire. Au même moment, le Bauhaus défendait, dans les formes géométriques, un rationalisme qu'on pouvait opposer aux incertitudes de l'irrationnel, celui-ci risquant d'aboutir à l'irresponsabilité voire à l'obscurantisme.

Aussi, irrationaliste ou non, l'artiste se mettait à distance d'une société surtout quand celle-ci en faisait l'objet d'une exploitation utilitaire. De plus, l'abstraction permettait à l'artiste de se mettre à distance de lui-même, d'une intériorité irrationnelle. Il devenait l'explorateur d'un espace soumis à un temps, à une rationalité en attente d'une forme. Dans les deux cas, l'artiste n'était plus confronté à l'Autre, à sa responsabilité envers l'Autre. Il



Mordecai Moreh, *Le triomphe du SIDA*, 1992. 390 x 500 cm.

n'avait de comptes à rendre que de l'authenticité d'expression, d'une intériorité libérée de toute contrainte et de tout contrôle ou bien, il se soumettait à une logique rigoureuse qui ne se pliait que devant la liberté des formes qu'il inventait.

Nous savons que les totalitarismes ont asservi l'artiste, le soumettant aux impératifs politiques décrétés par les idéologues. Ailleurs, dans l'univers capitaliste, l'artiste était ironiquement libre de se mettre au service de la publicité et de l'industrie.

Au sortir de la deuxième guerre mondiale et surtout depuis l'échec des idéologies qui ont sévi au cours d'une bonne partie de notre siècle, les artistes ont poussé jusqu'à

l'extrême les deux tendances. Même quand il se plaçait en marge ou à distance de la société, l'expressionnisme en reconnaissait la présence. La rationalité a poussé l'abstraction aux extrêmes limites, au minimalisme.

Sans tenter de cerner les diverses voies de l'art actuel et les incursions de certains artistes dans le réel social, on peut avancer qu'au-delà de l'expression d'un moi volatil, insaisissable et, pour nombre d'artistes, sans intérêt, la recherche de l'art actuel se concentre sur l'exploration des formes, que ce soit dans une logique intrinsèque ou dans leur mouvement dans l'espace. S'inscrivant dans cette quête de forme, la couleur devient si elliptique, qu'elle ne rencontre aucune limite en dehors d'elle-même. Il en ré-





Lucian Freud, *Last Head of Leigh Bowery*, 1995. Huile sur toile; 29, 5 x 20, 3 cm.
Collection particulière. Photo: Trustees of the Tate Gallery, Saunders and Williams.

sulte, parfois, des installations qui s'apparentent à des jeux qui vont jusqu'à la futilité ou à une épuration telle qu'elle correspond à une élimination de l'objet. Le sujet étant retranché, on assiste à l'absence de l'art par dissolution, par élimination. Paradoxalement, la recherche de la forme ultime aboutit à l'élimination de la forme.

S'il y a crise en art, il s'agit, d'après moi, d'une crise de sens. Certes, poussé à l'extrême limite, l'expressionnisme conduit malgré tout, comme dans les cas de Francis Bacon et de Lucian Freud, à une vision tragique de l'homme revêtant parfois des signes de morbidité et d'auto-destruction.

Par la mise en question d'une intériorité malheureuse, les recherches de ces peintres aboutissent, fut-ce par des voies tortueuses, à un appel au sens.

À trop s'enfermer dans la recherche de la forme, de ses propres limites, l'artiste actuel se voit confronté soit au silence, soit au soliloque bavard et futile, à une rhétorique rodondante et répétitive. Comme on l'a vu récemment à l'exposition *Traversées* au Musée des beaux-arts à Ottawa, certains artistes, en quête de thèmes au-delà du jeu et des formes éclatées, s'accrochent à des idées qu'ils habillent d'objets comme s'ils étaient en perte de mots. Quand on demande que dit ou que veut dire un artiste, on ne commet pas une contradiction dans les termes. En effet, l'artiste dit, dans une parole sienne.

L'histoire des cultures et des civilisations abonde en exemples de décadences et de mutismes. Un exemple ?

Entre la fin du quinzième siècle, celle de la fin de la grande période de la civilisation arabe et la *nahda*, la renaissance, au début de notre siècle, il y eut des siècles de silence. L'absence des écrivains, des créateurs, laissa toute la place aux grammairiens. Le discours sur la parole eut le dessus sur la parole elle-même. Aussi, la grammaire arabe est parmi les plus raffinées, la plus compliquée, la plus commentée et la plus étudiée. Il fallut attendre le vingtième siècle, l'impulsion de l'Occident, la présence de grands esprits issus et nourris par la tradition coranique comme Taha Hussein ou de celle du christianisme comme Jibril Khalil Jibril, qui a puisé dans sa liturgie des accents propres, pour qu'on assiste au renouvellement de la littérature arabe.

À certaines manifestations artistiques, je me demande parfois si l'insistance sur les limites des moyens et des manières de dire, si l'interminable exploration des voies de l'espace pictural et de la couleur ne finissent pas dans le jeu et la redondance. Quand on n'a plus rien à dire, on disserte et on glose sur la manière de dire. On tombe dans l'exercice ludique qui prend des allures de liberté, de découverte et de renouvellement du langage. Inconsciemment, on glisse dans un risque de vacuité, car les limites du discours sur la méthode sont vite atteintes et à force de répétition, ce discours se transforme en négation de la parole. Prolonger à l'infini la quête de la méthode et de ses frontières révèle dès lors une profonde stérilité, qui se dissimule en se drapant de diverses formes d'évasions et



Mordecai Moreh, *Paternité*, 1993. 390 x 330 cm.

d'échappatoires. On se réfugie alors dans les marges de l'art, dans des jeux et des bavardages, quitte à s'abriter derrière un écran de provocations qui, à la longue, se révèlent futiles quand elles ne sont pas puériles.

À la fin de la journée, l'artiste regarde sa toile et se trouve devant le miroir de ses clins d'oeil, ses soupirs et ses grimaces. Il existe certes des soubresauts, des prises de conscience, voire des illuminations. Le miroir s'obscurcit soudain et l'ombre de l'Autre, son visage surgissent et se profilent comme un rappel. Le monde continue d'exister, le réel résiste et l'homme vit dans une alternance de joies et de misères, de plaisirs et de souffrances. Cet homme a un visage, un corps et, aussi subtils que soient les exercices de style, l'artiste finit par être conscient, par ressentir sa responsabilité envers l'autre.

L'artiste ne redevient pas pour autant un ingénieur de l'âme, un militant de la transformation sociale, encore moins le promoteur d'une action politique. Par l'humilité et la grandeur de ses moyens, il peut contribuer à cette transformation, à rendre le monde plus habitable. Il chante la joie et souffre de la souffrance de l'autre et se met à explorer les styles et les méthodes pour le dire. Obéissant au besoin de dire l'autre, il atteint les limites de son énergie et de son talent et oublie la méthode et le style.

L'œuvre d'art est également un objet à vendre et à acheter et peut être réduit à une marchandise qui obéit aux règles du marché. Avec la mondialisation, celles-ci exigent la présence de promoteurs qui vendent des célébrités

et créent des modes. D'autant plus que l'œuvre d'art est aussi un investissement et que des critiques servent parfois de conseillers. La rareté, l'unicité de l'œuvre accroissent son prix sinon sa valeur. Inutile de s'attarder sur des faits universellement observés et reconnus.

La quête du sens est, pour l'artiste, sans pertinence vis-à-vis de l'entreprise des promoteurs et des organisateurs de spectacles. N'impliquant ni un style, ni une forme définie, cette quête permet à l'artiste de vaincre les effets de mode. Nous pouvons la percevoir aussi bien dans les espaces de blancs et de noirs de Borduas que dans les étranges animaux de Mordecai Moreh. Il s'agit d'une disposition de l'être, d'un comportement face au réel, qui dicte et les thèmes et la manière de les exprimer et de les mettre en œuvre.

Il ne suffit pas de s'en prendre au marché et au spectacle. Il me semble important d'affirmer à nouveau que l'artiste n'est pas un simple fabricant d'objets éphémères, même quand ceux-ci ont cours sur le marché de l'art. Il s'adresse à une personne qui n'est pas uniquement un spectateur ou un investisseur. Il est engagé puisqu'il reconnaît sa responsabilité envers l'autre. Partenaire, interlocuteur et complice, cet autre est indissociable de cette quête de sens qui les unit dans la traversée d'une longue route jalonnée de confusion, d'incertitudes mais aussi de lumière et d'éclat.

NAÏM KATTAN