

**S**ans doute à distance, la critique d'art apparaît-elle comme un milieu homogène : les jugements, plus ou moins "critiques" y naissent, y meurent ; les interprétations, plus ou moins singulières, s'y édifient pour s'y écrouler. A d'autres, et de plus près, elle semble mobiliser une telle diversité de savoirs et désigner une hétérogénéité si incommensurable de perspectives et de discours qu'elle constitue non pas une pratique interdisciplinaire mais un lieu *extradisciplinaire*. D'autres, au contraire, la considèrent comme une branche déterminée de l'histoire de l'art, ou de l'esthétique, ou encore comme une discipline en puissance et en voie de constitution. D'autres encore, ayant peut-être une vision moins dramatique de la séparation de l'art et de la vie, la tiennent pour une sorte d'attitude, plus ou moins informelle, que chacun reste libre d'adopter face aux expériences esthétiques quotidiennes. Ces différentes conceptions de la critique d'art coexistent de manière œcuménique au sein de chaque numéro de **CRITIQUE D'ART**. Or force est bien de reconnaître aujourd'hui que la critique d'art montre tous les signes d'être en proie à une crise épistémologique.

En quoi consiste cette "crise", qui ne concerne d'ailleurs pas que la critique d'art mais plus largement le contexte global dans lequel elle se situe ? Il s'agit moins d'une perte de repères que de leur renouvellement et de leur élargissement, comme si le besoin d'une métacritique se faisait sentir. N'en perçoit-on pas quelques prémices dans la plupart des textes dans cette livraison de **CRITIQUE D'ART** ? Pour renforcer la charpente de sa lecture de deux catalogues d'exposition –*Moi !* et *La Grande Parade*– et deux ouvrages critiques sur l'autoportrait, Jacques Leenhardt interroge les références sous-jacentes à la notion même d'autoportrait en s'appuyant sur le livre que le philosophe Vincent Descombes a récemment consacré aux illusions qui fonde les "philosophies du sujet" et aux implications du tournant linguistique pour le concept de "sujet". Cette "enquête sur le fait d'agir de soi-même", pour reprendre le sous-titre de l'ouvrage, vient à point nommé, comme le note Leenhardt, "jeter trouble et lumière" dans le discours sur l'art, qui reprend à son compte un concept épineux, chargé de toutes les ambiguïtés de son emploi philosophique.

La définition, mais également la position, du sujet est certainement pour beaucoup dans les interrogations épistémologiques qui émergent ici et là avec de plus en plus d'acuité. Depuis que la finalité de l'art a cessé d'être la création d'œuvres en tant que telles, pour devenir plutôt un territoire expérimental pour la production de subjectivités, l'art a lui-même instauré un autre rapport au discours. On pourrait être tenté de penser que cela ne concerne à la rigueur que des pratiques expérimentales, mais l'historiographie implicite dans toute inno-

vation est dynamique et agit à ce titre sur le passé comme sur le présent, engendrant de nouveaux discours (comme l'explique bien John Dewey, dont la traduction d'*Art comme expérience* est enfin censée paraître dans l'année).

La critique d'art dispose-t-elle dans sa propre caisse à outils de quoi démonter et reconstituer ce que Jean-Marc Poinot appelle (dans un article au titre très foucaldien, consacré à Raymond Hains et Jean Le Gac) les « improbables enchaînements érigés en méthode de travail par Raymond Hains » ? Pas forcément, et à cet égard son observation, de prime abord provocatrice, selon laquelle Philippe Forest a dressé un portrait de Hains que n'aurait pas aussi bien dressé « un critique d'art spécialisé » prend tout son sens. A propos du livre de Sandrine Morsillo sur Jean Le Gac, il revient sur cet élargissement de perspectives critiques sous le mode interrogatif, en se posant la question de la légitimité et de la valeur heuristique d'une méthodologie qui consiste à mêler histoire et fiction.

Didier Vivien, lui, part d'une petite fiction incisive et tout à fait heuristique avant de se pencher sur la situation de la critique d'art au sein de la société de l'*information* et par rapport au clivage épistémologique qu'il considère constitutif de la modernité : « le partage du monde entre les discours scientifiques et les autres ». Vivien commente le livre de Céline Lafontaine sur l'histoire du paradigme informationnel (« récit passionnant » dit-il, comme pour mieux déjouer l'opposition frontale entre fiction et histoire) dont il affirme que la fortune ne se dément pas sur le territoire de la critique d'art.

La crise peut prendre les allures belliqueuses, et c'est tant mieux, comme lorsque Jean-Charles Massera – cité par Vincent Pécoil dans son article sur Vito Acconci – décrit son texte comme « une machine de réécriture opérant dans l'imaginaire de l'ennemi ». Le cas d'Acconci est exemplaire parce qu'il est l'un des artistes qui a le plus œuvré pour arracher l'art à lui-même. Si, comme le rappelle Pécoil, il y avait, dans le New York des années 1960 et 1970, une situation de *crossover* intense entre artistes, performers et danseurs, aujourd'hui les artistes ont plutôt tendance à chercher des collaborations en dehors du monde de l'art, à croiser leurs compétences avec celles d'acteurs venant d'autres champs d'activités. A l'instar d'Acconci, mais différemment, ils partent de l'art pour aller vers autre chose.

De tels croisements de compétences s'étendent également au champ de la critique d'art. Dans le livre de Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* dont rend compte ici Mario Côté, l'auteur déploie ses compétences d'historien de l'art et de l'image dans une analyse des images *inimaginables* du Shoah, plus précisément de quatre clichés pris en 1944 de l'intérieur d'une chambre à gaz à Auschwitz. Le livre ne pouvait que déclencher une vif débat, mais par la rigueur de son approche, il montre à quel point les compétences développées pour l'analyse de l'art peuvent fonctionner utilement en dehors de leur champ d'application initial, contribuant à notre compréhension éthique du monde.

Pourquoi l'art se fait-il si peu souvent critiquer, en tout cas pas par ceux qui le connaissent ? Dès lors qu'on parle de l'art, n'en dit-on pas très généralement du bien ? Au pire, on passe sous silence ce qu'on n'apprécie pas. A ceux qui déplo-

rent une démission de la critique, on n'a pas tort de répondre qu'on écrit mieux sur ce qu'on connaît et apprécie, et que la critique négative –ou même différenciée– a produit bien peu d'écrits mémorables. Mais on ne peut que saluer le récent essai "critique" au plein sens du terme, voire impitoyable, qu'a consacré Dominique Baqué à ce qu'elle considère comme l'échec, la naïveté et la posture de l'art politiquement engagé des dernières deux décennies. Dans sa lecture critique du livre (et de deux autres essais sur l'art et le politique), Emmanuelle Chérel, tout en signalant quelques jugements hâtifs et exprimant son scepticisme à l'égard de l'engouement de l'auteur pour le documentaire comme seule modalité d'action possible, en dresse un bilan en fin de compte positif. Car prendre au sérieux la dimension politique du signe, mesurer l'efficacité politique réelle de l'art à l'aune de ses propres prétentions, est un appel à la vigilance artistique et politique, et à la réflexion quant à la définition d'art susceptible de retrouver sa capacité de nuire à l'idéologie dominante. Il est éclairant de repenser dans cette optique le travail souvent fascinant d'un Claude Closky (dont Pascal Beausse esquisse ici le portrait pour ainsi dire épistémologique), et l'esthétique des données (*dataesthetic*) sur laquelle reposent ses détournements par appropriation des signes médiatiques. « Claude Closky est un méta-média, affirme Beausse, il met en boucle les modèles de représentation majoritaires. » Mais s'agit-il pour autant d'une démarche "critique" voire politique ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une célébration cynique de la faillite intellectuelle du néolibéralisme omniprésent, dont finalement l'artiste tire œuvre et profit ?

"Une sorte de drame théorique en trois actes". C'est ainsi que François-René Martin décrit la stratégie discursive de l'ouvrage de Philippe Junod, *Transparence et Opacité*, paru il y a trente ans, mais depuis des années indisponible, consacré à l'exploration des présupposés épistémologiques de l'art moderne. Ce ne sera qu'en s'appropriant certains outils conceptuels aux projets aussi ambitieux et rigoureux mais en en rejetant d'autres que la critique contemporaine saura s'outiller à une époque où l'esthétique du document semble en phase de ravir la place hégémonique tenue jusqu'ici par l'œuvre d'art dans les lieux d'exposition. Dans sa présentation de *La Peinture de Manet* par M. Foucault, suivi d'un recueil d'appréciations critiques de l'œuvre du philosophe, Bruno-Nassim Abouddrar fait observer que Foucault, dans cet ouvrage, est lu de très près tandis que Edouard Manet est peu regardé... Ne serait-ce pas en raison des incertitudes qui traversent le discours sur l'art quant à sa propre légitimité ? A travers la lecture de ce numéro, pour citer la conclusion d'Abouddrar dans sa recension du livre sur Foucault, se forment quelques prémices d'un « axe pour interroger de l'extérieur de la discipline le regard du philosophe [du critique d'art], ou encore ce que la philosophie [la critique d'art] permet de dire de ce que l'on voit, mais peut-être aussi ce qu'elle interdit de voir. » Si la critique d'art peut contribuer, pour paraphraser Filliou, à rendre la vie plus intéressante que l'art –et malgré la boutade, c'est bien de cela qu'il semble s'agir– ce n'est qu'en pensant ses fondements aux nouveaux frais.

STEPHEN WRIGHT