TEXTE PROVISOIRE

COMMUNICATION POUR LE CONGRES DE L'AICA - BRUXELLES, septembre 1985

La critique d'art et les savoirs voisins.

par Jacques Leenhardt
Président de la Section Française de l'AICA

La critique d'art, un genre qui n'en est pas un, un métier qui n 'en est pas un, une activité louche parce que sans cesse côtoyant le marché, une activité bâtarde puisqu'aucun cursus académique ne lui confère la légitimité intellectuelle que constituent les diplômes, la critique d'art a perdu récemment ses derniers atouts en perdant une large part de son pouvoir médiatique, du moins si on s'en tient à la place que lui font les grands supports de presse ou télévisuels.

Aujourd'hui donc, la critique d'art s'interroge parce que la critique d'art est en crise.

Une des dimensions essentielles de cette crise tient dans l'équivoque concernant le lieu discursif spécifique de la critique d'art.

Le plus souvent, parce qu'elle s'occupe préférentiellement d'art contemporain, la critique d'art est perçue comme une sous-catégorie de l'histoire de l'art. Différents éléments interviennent ici, qui relèvent de l'objet, des méthodes et des finalités. Bien que le délai d'enregistrement des événements artistiques par l'histoire de l'art soit chaque jour plus bref, on oppose souvent critique d'art et histoire de l'art comme on opposerait une opinion subjective et immédiate, faite d'approximations et sujette nécessairement à révisions, à une histoire qui a pris son temps, qui, sur la base de catalogues raisonnés et de monographies, fixe pour longtemps le paysage de l'art.

Ce serait donc parce que les <u>données</u> sur le présent ne sont pas encore disponibles que l'histoire de l'art renoncerait momentanément à s'y risquer, laissant à une activité moins sourcilleuse en termes de documents et de savoir positif le risque de s'y aventurer. Contrairement

à ce que cette opinion sous-entend, et bien que passant son temps à faire jouer les références et les comparaisons historiques, la critique d'art n'use en réalité pas du même concept historique que l'histoire de l'art. La temporalité qui est la sienne est moins continue que celle des historiens, elle lui sert moins à établir un ordre chronologique qu'à esquisser des séquences emblématiques, à dégager des paradigmes.

Cette nature particulière de la temporalité de l'art, telle que l'utilise préférentiellement la critique d'art - dont je parle ici comme si elle constituait un objet unique et identifiable, ce qui manifestement ne saurait être qu'une vue de l'esprit - , rend la critique d'art plus avide d'idées et de concepts que sa soeur historienne. Par ce trait, elle se rapproche donc aussi et, pourrait-on dire, concurremment, de l'esthétique ou de la philosophie de l'art.

Par rapport à cette dernière, elle fait cependant une fois encore piètre figure. C'est que l'esthétique philosophique, le plus souvent, a été développée dans le cadre des systèmes philosophiques. Or à la systématicité la critique d'art ne veut ni ne saurait prétendre.

D'où provient cette incompatibilité de la critique d'art et du système ? La question est ardue, mais en première approximation on pourrait dire qu'elle repose sur le droit à légiférer que s'octroie dans la critique d'art l'émotion esthétique. Or on sait que de toutes les facultés humaines, la perception sensorielle et l'émotion qui peut en découler est celle qui échappe le plus généralement à l'opération savante du classement et de la catégorisation. Toute notre tradition occidentale repose ainsi sur une exclusion plus ou moins totale de ce que les Grecs nommaient αἴσθησις (aisthesis), la perception, qui est devenue bien plus tard seulement l'esthétique, vers le milieu du XVIIIè siècle, dans le mouvement d'avènement du romantisme et conjointement donc avec la réhabilitation de la sensibilité comme faculté. Et cela parce que, plus que toute autre, la perception est difficile à universaliser. Elle se

dérobe donc à toute tentative légiférante. A vrai dire, s'avancer dans l'ordre de la perception c'est accepter de considérer à la fois, et là réside toute la difficulté, l'objet de la perception et l'événement perceptuel, c'est-à-dire esthétique dans le sujet. L'empirie réclame dès lors un rôle que le discours philosophique, jusque récemment, n'était pas prêt à lui accorder. Il faudra attendre Merleau-Ponty pour que cette question soit enfin correctement posée.

Cette redécouverte de l' aisthesis engage à vrai dire un dialogue nouveau entre le discours philosophique et la critique d'art.

On a vu ces dernières années, que ce soit par exemple dans la lignée de Merleau-Ponty chez Deleuze, ou dans celle de Heidegger chez Derrida, un intérêt nouveau des philosophes pour les arts visuels. Contrairement à ce qui se passait habituellement dans les rapports entre philosophie et critique d'art, ce n'est pas l'aspect systématique qui aujourd'hui domine. Tout au contraire . On pourrait même dire que la philosophie, dans une période où elle s'emploie à dé-construire les discours trop fortement structurés de la tradition philosophique occidentale, trouve dans les arts plastiques un objet privilégié. Deux hypothèses sont ici à envisager. S'agit-il, pour le discours philosophique, de s'ouvrir à la dimension de l' aisthesis , et par conséquent de mettre en concurrence les codes discursifs et la perception-transformation de ceux-ci dans l'expérience esthétique ? ou bien, comme cela apparaît chez certains, l'univers figural, par opposition à l'univers discursif, est-il objet d'un intérêt subit parce qu'on y pressent une moindre rigidité des codes, et par conséquent une plus grande liberté d'expression que dans le domaine discursif ? Certains s'émerveillent ainsi que les arts visuels puissent, sans devenir inintelligibles comme ce serait le cas d'un discours, révolutionner leur grammaire, leur langue et leurs tropes, comme fit la peinture figurative séculaire en se transmuant au tournant du siècle en cubisme, abstraction, constructivisme, etc.

Il est difficile de décider laquelle de ces deux hypothèses sur l'intérêt renouvelé pour le monde figural est la plus pertinente. Il est possible que les deux ordres de raisons jouent conjointement. Le résultat en est en tout cas que des philosophes s'essaient désormais à la critique d'art, voire à organiser des expositions.

Depuis les expériences dadaïstes ou futuristes il est en effet devenu évident que les "révolutions" littéraires s'institutionnalisent plus difficilement que celles dont l'univers visuel est le lieu. Il reste peu de chose des expériences les plus radicales sur le langage, presque tout est resté des expériences sur la vision. Inégalité qui fait problème, à ceux-là mêmes en particulier qui ont voulu tresser un réseau de correspondances ou d'équivalences entre ces domaiens. La critique d'art, dont la position d'inconfort est symptômatique, ne peut négliger cette question.

Il semble bien, comme on va le voir, qu'elle ne l'ait pas négligée. Le système traditionnel de la critique d'art reposait, jusqu'à la fin du XIXè siècle, sur l'équivalence entre une peinture figurative - ou représentative, c'est-à-dire dont l'objectif est le rendu du monde extérieur ou des symboles institutionnalisés - et un langage écrit soumis aux mêmes normes. Or cette équivalence fondatrice de la possibilité même du discours sur l'art se trouva remise en question, à la fin du XIXè siècle, par les recherches formelles engagées par les peintres depuis l'impressionnisme. Une seule alternative s'offrait donc, dans les années 1970, à la critique d'art. Ou bien inventer un langage nouveau, mimétique des révolutions figurales que traversaient les arts plastiques, ou bien enjoindre le figural à entrer dans des catégories littéraires en lui offrant des voies de transformation dont la logique ressortirait à l'univers de la langue plutôt qu'à celui de l'oeil. A défaut de pouvoir, comme on l'a vu, révolutionner le langage, la critique d'art se mit donc à intervenir dans l'évolution de l'art, et à fournir à celui-ci des paradigmes "avant-gardistes".

Considérée de ce point de vue, l'histoire de l'art à laquelle nous sommes habitués demande une légère retouche. On fait en effet traditionnellement remonter à Duchamp le mixage de la tradition littéraire et des arts plastiques. Ce transfuge de la peinture rétinienne post-impressionniste marquerait la nouveauté du XXè siècle: l'inscription des codes du discours critique dans l'exercice de la peinture.

Il ne s'agit pas ici de contester l'antériorité de M. Duchamp, comme artiste, mais plutôt de faire remarquer, en citant un mouvement antérieur, que c'est moins à un développement propre à la peinture qu'à une intervention critique, externe si l'on peut dire, que l'on doit cette nouveauté dont le siècle fera une révolution picturale et un marché.

Remontons donc à 1883 et à cette exposition chez Jules Lévy où étaient présentées des oeuvres, diverses de technique et d'intention, sous le titre commun: "Les arts incohérents".

Dès le titre de l'exposition, on voit se dessiner une orientation, presque un programme. C'est la fameuse et sacro-sainte cohérence, l'unité et la convenance classiques, qui sont ici visées. Rien n'explicite mieux ce probramme que le tableau de Colonna de Cesari, Drapeau national incohérent, lequel reprend, comme on le voit, le titre générique de l'occrochage : Cesari y peint l'emblème national, rouge, surmonté d'un aigle, ailes déployées, et semé de fleurs de lys d'or.

L'incohérence consiste donc ici en un collage d'emblèmes réputés contradictoires: République, Empire, Royauté. La notion d'incohérence, prise dans ce cas au plan des significations et de l'iconologie, invente donc à sa manière l'univers du collage tel que Ernst le développera. Cesari ne s'en tient toutefois pas là. Dans une autre oeuvre exposée chez Jules Lévy, il pousse l'incohérence plus loin et fait sortir son travail de la catégorie traditionnelle de tableau. Sous le titre Lapin, il donne en effet à voir, peints sur une toile, deux personnages, un homme et une femme du beau monde, buvant des bocks. De la bouche du monsieur part un

cordon qui est noué au cou d'un lapin vivant, croquant des carottes fraîches dans une cage placée devant la toile.

On est ici entre Dada et Rauschenbert, au-delà de la représentation comme au-delà du partage entre le vrai et le figuré. Qui est donc ce révolutionnaire: Raoul Colonna de Cesari ? C'est tout bonnement le critique d'art régulier du Petit Caporal, dont l'histoire n'a pas retenu le nom mais qui pourtant mériterait quelque attention.

Il n'est toutefois pas isolé. Alphonse Allais, qui n'a alors pas 30 ans, montre un "tableau" - guillemets de rigueur, ici aussi - dont le titre est aussi un programme pictural : Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige. Le tableau exposé était en tout et pour tout une surface blanche, immaculée ! D'autres écrivains comme Prosper Mérimée, d'autres critiques comme Guillaume Livet participaient également à cette manifestation, dont on pourrait presque dire qu'elle était un manifeste. Ainsi Valtesse de la Bigue exposait-elle deux sauriens en position de copulation sour le titre Lézards cohérents. On touche ici au calembour, et c'est bien ce qui retient Fenéon dans son compte rendu:

> "Jules Lévy a réuni, écrit-il, "tout ce que les calembours les plus audacieux et les méthodes d'exécution les plus imprévues peuvent enfanter d'oeuvres follement hybrides à la peinture et à la sculpture ahuries".

Calembour et collage de tous ordres (les Langlois avaient exposé un portrait vériste agrémenté de vrais cheveux et de vrais poils de moustache) constituent donc les ressources principales de ces artistes militants de l'incohérence. La tradition surréaliste avait déjà commencé.

Cet avant-gardisme à la fois inventif et sacrilège relève, comme on le voit, principalement de procédés littéraires, encore qu'on doive souligner dans le choix des matériaux une interrogation plus strictement philosophique sur le "véritable" et le "représenté" (1). Plus encore, ces arts incohérents sont produits principalement par des critiques ou des écrivains, comme si une obscure opposition existait

entre cette révolution, qui donna Dada, Duchamp, Ernst et Magritte, Rauschenberg et l'art conceptuel, et une autre qui s'ourdit parmi les peintres proprement dits, Monet, Seurat, Cézanne, Picasso, et relève de l'analyse de la lumière, de la forme et de l'organe visuel.

Apparemment le calembour figural ne naît pas spontanément de cette dernière tradition. Certes le trompe-l'œil , l'anamorphose et les illusions d'optique ont toujours intéressé les peintres, mais il semble bien qu'ils n'aient jamais songé à tirer de ces possibilités limites une remise en question de l'univers figural , du moins jusqu'à notre siècle.

On en arriverait alors à l'idée que la révolution dans les arts de notre siècle, issue pour une large part d'écrivains et de gens de plume, est une affaire de critiques d'art. Affaire qui intéresse assurément un temps la peinture, comme fit la photographie, mais ne l'arrache finalement pas à son mode figural plus que le temps d'une avant-garde ou deux.

La clôture, aujourd'hui, de l'ère des avant-gardes serait donc aussi la fin de ce rôle leader de la critique. Le sentiment d'être intervenu de façon majeure dans le destin de l'art va aujourd'hui s'affaiblissant. Durant les années 1960 on croyait encore l'écrit supérieur au travail figural, le critique se donnait encore le beau rôle, et le peintre suivait le courant. Alain Jouffroy pouvait alors écrire:

> "Bosch n'égale pas Erasme ou Thomas More. Fragonard et Watteau n'égalent pas Sade, Delacroix et Moreau Lautréamont, et si Duchamp a parfois égalé Vaché, c'est sans doute parce qu'il est, comme Vinci, écrivain lui-même." (2)

Le climat des années 1980 a bien changé . L'homme de plume regarde le tableau avec un intérêt nouveau, il n'y cherche plus seulement un espace de réalisation de ses propres possibilités langagières, mais s'ouvre au risque de la rencontre entre discours et figure.

Ce risque, à nouveau pleinement assumé, relance la question de ce qu'est la critique d'art. Nous sommes ici pour en débattre. Je

dirai simplement pour conclure ces remarques et ouvrir notre discussion, qu'il me paraît indispensable qu'elle reste dans l'entre-deux, qu'elle soit donc active, inventive à l'égard du visible sans pour autant prétendre lui donner forme. Elle courrait alors le risque de se prendre pour un savoir solide et d'imposer aux artistes de s'y conformer.

La critique d'art est un savoir trop labile parce qu'elle est non pas savoir des choses, choses de la nature ou choses de l'art, mais un savoir des relations, et dans notre cas un savoir de la perception et de l'émotion. Un tel savoir a une place éminente - bien que non reconnue - dans l'ensemble de nos savoirs, mais une place d'autant plus instable qu'il sait devoir se soumettre à la temporalité du vécu et du perçu. Ambition légitime et à la limite du possible, à l'opposé en tout cas du système. VOilà où je nous rencontre en ces temps d'interrogation, des "frères voyants" comme disait joliment Eluard.

Jacques Leenhardt
Bruxelles, septembre 1985

(1) Comme dans le cas du Lapin de Cesari, ou comme dans les dessins que faisait à l'époque Fabre des Essarts sur une thématique morbide et avec un matériau de sa composition fait de cendres et de sang d'une femme malade.

(2)in L'abolition de l'art, Genève, 1968, p.31.