La critique d'art dans le monde contemporain

Par Jacques Leenhardt

Il est prudent de commencer une réflexion sur la fonction de la critique d'art dans la culture contemporaine par une interrogation sur la définition même de la critique. Pour beaucoup en effet, et les artistes sont parfois de ceux-là, la critique est une activité parasite.

Face à de telles opinion, il est préférable de ne pas opposer un plaidoyer pro domo. Seule à mes yeux une réflexion à caractère historique permet de clarifier à la fois le pourquoi et le comment de la critique. Elle doit partir de l'évolution des arts eux-mêmes, de l'attitude des artistes ou de ce qu'on pourrait appeler leur "conscience de soi comme artiste" et enfin de l'évolution du public de l'art. Il est bien connu que l'ensemble de ces paramètres a subi une transformation majeure dans la deuxième partie du XVIIIème siècle, après qu'à la suite de Shaftesbury et de Baumgarten, la question de la sensibilité comme forme de la connaissance eut gagné une place dans la philosophie au côté de la raison sous le nom d'esthétique. Siècle de la Raison triomphante, le XVIIIème est aussi celui qui, de Diderot à Rousseau, donnera une place à la sensibilité parmi les facultés de connaissance humaines. La Critique du jugement de Kant constitue le point culminant de cette réflexion.

Si l'on se demande alors pourquoi Diderot inventa un genre littéraire qui portera le nom de "Salons", la raison en est que l'art est en train de gagner un public nouveau, relativement indépendant des critères de goût élaborés à la Cour et que les artistes eux-mêmes, pressentant l'autonomie nouvelle que peut leur garantir ce public, laissent leur propre sensibilité s'exprimer plus librement sur la toile. L'Académisme domine encore dans les Salons et sur le tout nouveau marché de l'art illustré par le tableau de Watteau *L'enseigne de Gersaint*, mais déjà la démultiplication du public, c'est-à-dire la coexistence de plusieurs publics soucieux de posséder des oeuvres d'art, ouvre une brèche dans l'unicité du goût.

Ce double mouvement qui affecte aussi bien les artistes que le public ouvre un espace entre ces différents acteurs, désormais dépourvu de règles. La subjectivité de l'artiste a tendance à se donner plus largement libre cours tandis que le spectateur, encore marqué par des normes de plus en plus obsolètes, ne sait plus comment apprécier ce qu'il voit. Il peine à laisser monter en lui une liberté de jugement jusqu'alors inexpérimentée, il cherche encore le béquilles d'un critère socialement accepté auquel se fier.

Il faudra attendre Baudelaire pour que la critique d'art pose clairement son rôle comme médiation entre un public, qualifié à l'époque de bourgeois, en principe capable de réactions sensibles mais insuffisamment libre pour se laisser aller à les exprimer pour elles-mêmes, et des artistes affirmant chaque fois davantage l'irrépressible transcendance de leur subjectivité.

Avec Baudelaire s'établissent les catégories fondatrices de la pratique critique dans le domaine de l'art. Une communauté d'horizon réunit l'artiste le public et le critique, que l'émotion du peintre fixe à sa manière sur la toile. Elle s'exprime dans l'objet esthétique. Le critique la reformule à son tour dans un langage où il investit toute la partialité de son regard, et c'est en restant au plus près de sa passion qu'il parvient à être le plus universel puisque cette passion subjective a le même fondement que celle de l'artiste et potentiellement du public. Il trouve par ce biais un accès auprès de la sensibilité endormie et mal exercée du public.

La reformulation sensible de l'art dans le langage jouit bien évidemment d'un avantage considérable sur la formulation picturale. Elle utilise la médiation d'une structure de communication universelle, le langage, parfaitement exercée en chacun. Si les publics sont relativement aveugles à ce qui se passe sur le tableau, c'est que leur expérience quotidienne ne leur donne que rarement l'occasion de prêter attention aux différences qui en font tout l'intérêt. Nous avons appris à lire et à écrire, pas à regarder. Le critique d'art sait, ou devrait savoir, apprécier une couleur, une intensité, un glacis, une ligne. Il devrait y trouver une signification et la communiquer dans le langage verbal. Ainsi transcrit, l'effet plastique devient perceptible à qui n'y est pas accoutumé et le texte critique fonctionne à son tour comme une école du voir, une pédagogie de la sensibilité.

Toutefois l'écriture elle-même présente des états différents. Apprendre à lire un texte informatif ne développe qu'une partie des potentialités et du langage et de la lecture. L'écriture est par nature à la fois descriptive, poétique et métaphysique, autrement dit elle décrit un objet référentiel, elle évoque les sensations provoquées par cet objet sur une sensibilité et elle subsume cet objet sous un concept, dégage sa validité universelle, son sens.

Ces trois fonctions se retrouvent dans la pratique de la critique d'art. Celle-ci doit désigner l'objet de son discours dans son autonomie : un tableau, une installation, l'image d'un corps, la photographie d'une brume à contre-jour etc.

On sait toutefois qu'il n'existe pas de description, ni absolue, ni purement objective. L'imagination du critique est donc toujours invitée à compléter ce référent offert, à l'interpréter, c'est-à-dire à lui attribuer un sens, à le faire entrer enfin dans un ensemble significatif plus vaste. Au langage, l'imagination critique emprunte pour ce faire sa fonction "poétique", principalement sa structure métaphorique. Dans le discours critique, l'objet d'art est toujours, en plus de ce qu'il paraît être, décrit sur le mode analogique du "comme". Il est cela et autre chose en même temps. Prestige et prestigiditation de l'écriture, que de pouvoir manifester deux états de la choses ou de l'idée dans le même

acte verbal. Qui ne voit qu'à ce point d'incandescence poétique, l'écriture entre, comme naturellement, dans le domaine de la philosophie, car si une chose est ceci et en même temps peut être cela, seule l'imagination saura rendre compte de cette complexité.

Cet état crépusculaire de toute oeuvre d'art sous le regard du discours critique tient au caractère mouvant et éphémère de toute réalité humaine. La « vie moderne », ainsi que Baudelaire nommait l'état de mouvement brownien permanentde la vie, du monde saisi par la conscience, fait de la fugitivité une caractéristique essentielle des choses et par conséquent aussi de leur représentation dans l'art. C'est une des raisons pour lesquelles l'inachèvement de l'oeuvre est devenu une qualité métaphysique de celle-ci. Il laisse ouvertes les portes de l'imagination qui aura pour fonction d'assigner une signification subjective à ce qui restait, dans son essence et son objectalité, proprement indéterminé.

La détermination de la signification n'étant jamais assurée de façon définitive par l'oeuvre elle-même, reste l'apanage du public, et éventuellement de celui qui en est comme la voix provisoire : le critique. Oscar Wilde ne disait-il pas dans son style ironique préférer un mauvais artiste à un qui serait bon "because I can make more of him than he is". Préférer l'esquisse à l'oeuvre accomplie, c'est donner plus de chances au possible, c'est prévoir la place et l'importance du critique et du spectateur dans l'accomplissement de la signification de l'oeuvre.

Et cela est vrai aussi bien de la part des artistes, qui peuvent souhaiter concevoir leur travail comme une oeuvre ouverte, et dire avec Duchamp que "ce sont les regardeurs qui font le tableau", que de la part du public dont on sait que le goût va, depuis un siècle, vers l'esquisse tout autant que vers l'oeuvre finie. Lui aussi prend plaisir à l'incomplétude de l'oeuvre, à condition toutefois que son caractère énigmatique ne soit pas pour lui l'occasion d'un renoncement à comprendre.

Le texte critique n'a jamais cessé, de Diderot à nos contemporains, de se placer dans la position de médiation que rend nécessaire un art dont les codes sont constamment en rupture par rapport à l'état actuel du goût, c'est-à-dire aux capacités spontannées de compréhension existant normalement dans les publics.

L'écrit et le musée

Lorsqu'on pense au discours critique, on imagine un texte imprimé dans des journaux et des magazines. L'écrit n'est cependant plus le seul à jouer un rôle essentiel entre oeuvres et publics, à assumer la fonction critique et à marquer la diffusion sociale de l'art.

L'évolution des systèmes de diffusion sociale de l'art a en effet produit de nouvelles instances de médiation. La multiplication des musées, et depuis quelques décennies, des <u>musées d'art contemporains</u>, a créé une situation inédite et des acteurs critiques nouveau. Les conservateurs de musée étaient dans le passé les gardiens du patrimoine, c'est-à-dire des valeurs socialement consacrées dans le domaine de l'art. Ils sont aujourd'hui souvent, à travers les musées d'art contemporains, (les Biennnales et les expositions), des intervenants immédiatement contemporains de la création, directements impliqués dans l'évaluation et l'interprétation des oeuvres proposées par les artistes. Le musée est donc venu prendre une place, qui n'existait pas au temps des salons que commentaient Diderot et Baudelaire.

Les salons étaient un lieu de rencontre sociale. Toutes les images que nous en avons le montrent plus proche du bazar que du temple. Or le musée n'a presque rien gardé de la fonction de place publique où l'on débat de l'art, de <u>forum</u> assumée jadis par les salons. Le public et les oeuvres y sont séparés l'un de l'autre par une barrière métaphysique qui tient à la fonction symbolique

que notre société a attribuée à l'institution muséale. Créé à la fin du XVIIIème siècle, le musée est le réceptacle cérémonieux d'objets censés présenter la quintessence des produits de l'Humanité, considérée d'un point de vue universel et abstrait.

Contrairement aux collections des Princes et des Prélats, qui signifiaient la puissance matérielle et symbolique de leurs propriétaires autant que la singularités des oeuvres qui les composaient, le musée signifie l'apparition d'une transcendance laïque affirmant l'Universalité de l'Homme, conformément à la tendance générale à la démocratisation qui se manifeste dans nos sociétés.

De fait le musée est devenu le temple d'une religion de l'Humanité, qui tend à se substituer à la religion chrétienne défaillante. Le frontispice du <u>Royal Ontario Museum</u> de Toronto porte significativement cette devise :

"Les travaux de Dieu à travers les âges, les arts de l'Homme à travers les siècles".

"Travaux" pour un Dieu assez homo faber, et "arts" pour un homme tout à fait homo sapiens sapiens.

Fonctions et buts des musées.

Cette transcendance laïque et démocratique a posé de tout temps des questions redoutables à la muséologie, et c'est sur l'horizon de celles-ci que s'est organisé le grand débat entre une conception sacrale du musée comme temple et une approche pédagogique comme espace d'apprentissage et de discussion. Instrument démocratique, le musée doit enseigner à tous, temple de l'universel, il implique un arrachement à toute circonstance particulière.

La décontextualisation des objets dans le musée, tient à l'idée même de musée, de collection d'objets censés représenter le schème du monde. Elle n'est que le symptôme de ce que la fonction de temple a pris le dessus sur celle de forum. L'écartèlement dans lequel est pris le musée tient au fait qu'il se trouve

dans le <u>présent</u> de ses vitrines et de ses cimaises, exactement à l'articulation du <u>passé</u>, mémoire des choses vraies déposée dans ses collections, et de l'<u>avenir</u> qui sera accompli par ceux qui viennent regarder derrière le verre des sarcophages la dynamique même de la vie.

Le musée - et le Panthéon est un musée et non pas un cimetière - est l'articulation du mort et du vif, sous l'angle de l'Humanité comme processus de communication trans-générationnel. Là est le caractère sacré du musée, mais là aussi son caractère pédagogique, car nous ne pouvons pro-jeter un avenir sans nous fonder sur le passé. Le musée est une métaphore de l'univers sous l'angle de la temporalité. Il relie, comme fait la vie, parce qu'il sépare. Il touche au sacré en tant qu'il relie, comme voulait la religion laïque d'Auguste Comte, il est pédagogique parce qu'en objectivant le passé, il permet au sujet de se construire un avenir. Parce qu'il me sépare de ce à quoi j'adhère, ma terre, ma culture, ma famille, il me donne les moyens à la fois de vivre ces détermination quotidiennes, et de les transformer.

Le dispositif muséal

Ainsi défini, le musée est une machine qui fonctionne selon deux principes : la visualité qui relie et la vitrine qui sépare. La visualité est ce qui définit l'activité du spectateur. La vitrine est ce qui sépare le corps du regardeur de la matérialité de la chose, ce qui empêche que la main ne vienne relayer le regard (" Favor, não tocar "). La vitrine radicalise l'abstraction du regard, elle matérialise la distance qui le constitue comme tel. La vitrine est une coupure épistémologique entre penser et sentir.

On peut toutefois inverser ces propositions, exercice qui élucide le caractère paradoxal du musée. La vitrine est ce qui introduit tout objet dans l'ordre du sacré, fabrique un tabernacle pour l'objet le plus simple, l'anoblit et le rend*tabou*. Sans cette distanciation, que Duchamp exploita avec plus de

science que tout autre en installant l'objet industriel anonyme au musée, pas de sacré, pas d'art.

Si donc la vitrine unit autant qu'elle sépare, à des plans bien entendu différents, que dirons-nous de la visualité? Dans l'espace où sont disposés images, textes, objets, architectures, etc., la sensibilité visuelle opère des regroupements, elle crée des liens entre objets et symboles épars. Le musée suggère une cohérence à travers ses catégorisations techniques habituelles : peinture, sculpture, dessin; ou bien géographiques et chronologiques : art égyptien, peinture du XVIIè siècle hollandais, ou art contemporain). Dans tous ces cas, c'est au spectateur d'harmoniser pour lui la diversité des objets qui lui sont présentés sous ces catégories trop imparfaites : des natures mortes, une scène religieuse, une parade royale, une allégorie de la paix et une scène de taverne pour le XVIIème siècle hollandais, ou bien une installation, une video, une peinture pour l'art contemporain. Comment constituera-t-il une unité correspondant à l'époque ou au style annoncé? Et tout cela dans une architecture qui sera peut être du XIXème siècle, ou du XXème, muséale ou industrielle, dans un mobilier lui aussi variable, avec un gardien somnolent, quarante touristes, et lui, lui-même, perdu et tentant de se trouver une place dans le monde.

Arrêtons-nous un moment à cette expérience de la sensibilité visuelle. Elle relève du collage, non seulement parce que le visiteur doit ressaisir dans une seule expérience une variété d'images et de concepts qui ne sont guère harmonisés, mais parce qu'il y a dans l'aménagement muséal même, collage de plusieurs discours les uns sur les autres. Une salle de musée, une exposition, rend en effet visible et présent bien plus que le silence assourdissant des oeuvres qu'elle présente. Vient s'y superposer le discours d'un conservateur (curador), qu'on considérera ici comme un discours critique. La volonté démonstrative qui habite tout organisateur d'exposition ne se heurte pas seulement à l'évidente mauvaise volonté que met toute oeuvre d'art à entrer

dans un schéma de sens élaboré par un critique. De plus, le commissaire de l'exposition (curador) est constamment confronté à une instance à laquelle il ne peut échapper : l'histoire de l'art. Sur ce plan le conflit est inévitable car le critique-commissaire ne peut échapper à l'histoire de l'art, qui est comme le surmoi de la critique, en même temps qu'il sait que le principe même de cette histoire de l'art est contraire à celui de son travail comme commissaire-critique qui ne peut qu'affirmer sa propre historicité et fonder sur cette historicité partagée, la relation avec les publics qui visiteront "son" exposition.

Face à cela, le spectateur produit quant à lui un troisième discours, pour lui-même, obligatoirement en décalage par rapport aux discours institutionnels.

La situation muséale présente donc une particularité essentielle dans le dispositif social de la critique d'art. Pendant la lecture de son journal ou de son magazine, le futur spectateur est libre d'entendre un discours critique qui jouit d'une autonomie, comparable à celle du poème ou de l'essai. Lorsqu'il se retrouve au contraire dans le musée, le lecteur se transforme en visiteur. La présence physique des espaces et des cimaises donne alors une forme déterminée au discours de la critique et de l'histoire de l'art, indépendamment de ce discours sur l'Universalité qui est celui de l'Institution muséale ellemême. Ce que ce visiteur a devant les yeux entretient une multitude de rapports avec ce qu'il a lu ou pourrait avoir lu, avec ce qu'il sait ou pourrait savoir. Alors que le Temple dans lequel il a pénétré devrait lui faire sentir la force d'une vérité au-delà de toute discussion, le voilà aux prises avec une multitude de doutes que la circonstance l'empêche en plus de formuler. Même le monologue intérieur est raréfié dans l'enceinte du musée!

L'exposition contre le musée

Il y a dans l'expérience que fait le visiteur de ces multiplicités de points de vues quelque chose qui fait ressembler une visite à la lecture d'un roman. Là aussi on est confronté à une multiplicité d'événements et d'idées dont il faut bien tirer une substance unique. C'est que le roman est un **espace expérimental** pour le romancier-curador et pour le lecteur-visiteur.

Il faudrait en dire autant de ce que j'appellerai l'exposition pour distinguer un événement lié à la monstration des activités artistiques ou autres de l'homme, propre à nos démocraties modernes et profondément distincte du musée. De même que le roman accompagne depuis l'ère démocratique la construction symbolique et sociale du citoyen, de même l'exposition l'accompagne. L'exposition serait, de ce point de vue, une forme d'art privilégié à l'âge de la démocratisation. Je dis bien une forme d'art et non pas une manière de montrer de l'art. Une forme symbolique comme Panofsky disait de la perspective.

Par son dispositif spatial, par l'autonomie qu'y conserve tout objet, par l'impossibilité de construire un discours sans faille avec les éléments exposés, par la pluralité des " correspondances " qu'elle favorise plus encore que le roman, l'exposition fait apparaître une vérité essentielle : l'histoire de l'art ou de l'homme ne constitue pas une objectivité face à laquelle se trouverait, passivement, le spectateur, mais un champ ouvert proposant à ce spectateur de construire lui-même sa propre histoire. Non pas sa propre histoire de l'art (de la littérature ou du cinéma), cela c'est l'affaire des conservateurs de musée ou des historiens de la littérature ou du cinéma, mais sa propre histoire dans l'art, à l'intérieur du monde de l'art et de l'histoire, par les moyens mis en oeuvres si diverses par les artistes.

L'exposition est une occasion de réappropriation des oeuvres de l'art (cette mémoire artistique conservée dans les musées) pour un visiteur à qui seraient donnés les moyens de fabriquer son histoire par la médiation symbolique des différents arts existants. Le visiteur dès lors n'est plus devant le spectacle d'une histoire de l'art se déroulant dans un monde séparé, abstrait, organisé

par la conscience transcendantale de l'universalisme, mais il est confronté aux traces de l'activité humaine à partir desquelles il doit, et il peut, construire le lieu propre de son activité dans l'histoire.

En arrachant l'oeuvre d'art au musée pour la mettre en exposition, l'évolution démocratique, encore bien loin d'être achevée, romprait avec l'enfermement du temple muséal. Déjà nous pouvons constater que le musée s'ouvre et, surtout, que des espaces difficilement sacralisables (usines désaffectées, lofts, etc.) servent de plus en plus de lieux d'expositions. Ce que permettent ces lieux, ce qu'accompagnerait une scénographie révolutionnaire, ce serait le renouvellement de ce que Tapiès appelait " le jeu de savoir regarder ". Suivant les préceptes baudelairiens, Tapiès veut nous réapprendre à construire, pour nous, l'exposition :

Etant donné par exemple une oeuvre de Tapiès : Chaise,

Suivons à la lettre les préceptes du peintre catalan

- cette vieille chaise, elle ne paraît pas être grand-chose.
 Mais pensez à tout l'univers qu'il y a en elle:
 - 2. les mains et la sueur de qui a taillé ce bois;
 - 3. l'arbre robuste d'où il a été tiré;
 - 4. l'énergie vitale de cet arbre dans la forêt;
 - 5. la densité des arbres au flanc de la montagne;
 - 6. le travail amoureux de l'artisan qui l'a construite;
 - 7. le plaisir de qui l'a achetée;
 - 8. les fatigues qu'elle a épargnées;
 - 9. les douleurs et les joies qui s'y sont reposées;
 - le grand salon ou la pauvre salle à manger de banlieue qui l'accueillent.

et Tapiès conclut: "Tout, absolument tout, représente la vie et son importance". C'est ce que fait l'exposition.

"Regardez, regardez à fond. Et laissez-vous porter par tout ce que fait résonner en vous votre regard."

Cette résonnance, espace intérieur des correspondances, l'exposition peut la réouvrir quand le musée a eu tendance à la forclore, ayant privilégié le fétichisme de l'objet parce qu'il considère toute chose abstraite de son contexte.

En cela, ce que j'appelle **exposition** se présente comme un **musée éclaté**, un anti-musée (comme on disait anti-psychiatrie). Elle devient le lieu privilégié de cette activité critique d'éveil, partiale, contemporaine, active et poétique que réclamait Baudelaire et qui est aujourd'hui encore la noble tâche de la critique.

¹La pratique de l'art Gallimard 1974.