

ETC



La question de l'intimité du point de vue de la psychanalyse La fonction des savoirs de l'artiste et de l'historien-critique d'art : une question d'éthique

Jean-Émile Verdier

Number 49, March–April–May 2000

Espaces intimes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35820ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Verdier, J.-É. (2000). La question de l'intimité du point de vue de la psychanalyse : la fonction des savoirs de l'artiste et de l'historien-critique d'art : une question d'éthique. *ETC*, (49), 17–19.

LA QUESTION DE L'INTIMITÉ DANS SON RAPPORT À LA FORME INSTALLATIVE DU POINT DE VUE DE LA PSYCHANALYSE. LA FONCTION DES SAVOIRS DE L'ARTISTE ET DE L'HISTORIEN-CRITIQUE D'ART : UNE QUESTION D'ÉTHIQUE.

Installation

SAVOIR 1. L'installation est d'abord une forme. Lieu, ensemble d'objets réunis dans un espace selon un système déterminé de relations. Creusement, invagination de l'espace de l'œuvre, passage du plat de la peinture et du plein de la sculpture aux vides des espaces, véritables instances du passage du corps visiteur. Un urbanisme à l'échelle de l'œuvre en apparence morcelée, mais réunifiée dans et à travers la déambulation de celui ou celle qui s'y confronte.

SAVOIR 2. C'est ensuite un mot. Un mot où résonne le sens d'un faire autrement. Installation comme marque d'une rupture dans l'histoire de la pratique artistique. On dit installation comme on dit tableau ou sculpture, mais pour être autrement que tableau, autrement que sculpture. Le discours aime la distinction, il tranche, classe, catégorise. Jubilation de l'historien. Installation-style, installation-forme; dernière prononciation en date, « installation »¹. « L'installation est le nom postmoderne de l'œuvre d'art » disait René Payant². Autrement dit, le mot appartient à un discours, c'est-à-dire à une idéologie, celui, celle de la postmodernité. Installation: marque d'une rupture historique dans la pratique artistique. Que gagne-t-on à nommer la chose? Un savoir historique. Du coup, rien ne se dit de la chose, de la pratique artistique, de la nature de l'acte qui la caractérise, des tenants et aboutissants de cet acte. À nommer la chose, on se trouve en quelque sorte à dire ce que c'est à défaut de le savoir. Le mot est un défaut de savoir; l'installation-mot est un défaut de savoir à l'en-droit de l'art³.

SAVOIR 3. Le « vouloir-être-autre » depuis lequel l'œuvre est répertoriée en terme de style, n'est-il pas porteur d'un sens supplémentaire au sens historique qui lui est ainsi imposé?

« Donc le mot si souvent accolé aux œuvres tout au long des quinze dernières années est la trace de ce *désir* [désir de se détacher de la collusion du discours et de la pratique artistique]. Le flou définitionnel devient dès lors secondaire puisque le terme, plutôt que de désigner un état de chose, semblerait au contraire faire être. C'est donc dire qu'il importe peu de savoir ce que signifie vraiment le terme *installation* mais plus de voir ce qu'il produit à être utilisé (comme nom actuel de l'œuvre d'art). »⁴

Autrement dit, qu'est-ce que la forme installative nous apprendrait de plus sur ce qu'il en est de l'œuvre d'art en général? Quoi déclarer depuis les propositions plastiques des artistes d'installations, après qu'une telle forme ait fini

Emanuel Licha, *Chupa vitrina* (1997)

À Valence (Espagne), le 31 mai 1997, il y avait un attroupement devant la galerie Læ SFERRAZUL. Un individu, dans la vitrine de la galerie, faisait signe aux curieux d'entrer. Il était vêtu d'un juste au corps blanc doublé d'un tissu en dentelle rouge dont le décolleté était souligné par une dentelle noire. Son visage était recouvert d'un maquillage blanc, et il portait un casque de bain assorti au juste au corps. Le vêtement avait un troublant appendice partant de l'entrejambe et se déployant en une forme de tuyau d'environ un mètre recouvert du même tissu que le juste au corps, et qui, à son extrémité, se dédoublait en deux gros œilletons que l'individu tenait dans sa main. « Entrez. Venez regarder dans les œilletons » semblait dire l'individu.

« J'invitais les passants [...] à venir me rejoindre afin de regarder dans les tubes. Une ampoule rouge bien visible m'aidait à attirer l'attention. Pour venir jusqu'à moi les "clients" devaient entrer dans la galerie et ensuite dans une petite pièce. Je les faisais entrer un à un, je tirais un rideau rouge devant la vitre (et alors, de la rue, on pouvait lire en lettres blanches cousues sur le rideau le mot *OCUPADO*), les faisais s'asseoir, puis leur demandais d'appliquer les embouts des tubes sur les yeux. Notre discussion – enregistrée sur magnétophone – débutait alors :

- *Comment vous appelez-vous ?*
- *Que voyez-vous? Cela vous plaît ?*
- *Avez-vous les yeux ouverts ou fermés ?*
- *Pourquoi êtes-vous venu(e) ?*
- *Saviez-vous que ces tubes étaient*

de nourrir l'historien de l'art, après que cet historien ait fini de reconduire son impasse à définir l'art dans une nouvelle catégorie stylistique, un genre nouveau, ou une méthodologie nouvelle?

« Par cette incertitude définitionnelle, on échapperait peut-être à l'esprit et à l'idéologie de l'*Aufklärung* dont le modernisme est la version récente. Dans la mouvance du référent (l'ensemble des installations) un savoir serait constamment déstabilisé qui déstabiliserait la vérité des savoirs qui fonde le projet encyclopédique. Utiliser le terme installation ce ne serait donc pas désigner un lieu postmoderne, c'est-à-dire souligner de l'objet une qualité particulière, mais vraisemblablement *opérer* sinon la sortie hors du modernisme du moins sa mise en scène critique. »⁵

SAVOIR 4. La culture nous intime de saisir l'art depuis ce que l'on sait de la beauté. L'art serait affaire de bon goût. Or rien n'est moins sûr depuis que le travail artistique se reconnaît aussi dans des outrages faits aux règles du bon goût. La pratique de l'outrage a même été élevée au rang de critère stylistique par Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois dans l'excellent catalogue *Informe. Mode d'emploi*⁶. Mais comment alors reconnaître ce qui distingue le travail artistique du mauvais goût? Car enfin ce qui n'est pas de bon goût peut très bien faire art; le contraire est aussi vrai, ce qui est de bon goût n'assure en rien que nous ayons affaire à de l'art.

SAVOIR 5. Il est encore de bon ton pour l'artiste au Québec de présenter son travail sous la forme d'une installation. C'est là le gage, nous venons de le dire, de son appartenance au postmodernisme, c'est-à-dire de la distance prise avec le modernisme. Mais cette distance prise avec le modernisme suffit-elle à faire art? Après que la beauté ait perdu sa puissance de nous introduire à l'art, la distance critique lui succèderait-elle dans cette fonction? Oui dans une certaine mesure, du moment qu'il devient de bon ton de se distancier, de ne pas appartenir à, de marquer une différence nette avec. Ce n'est plus une question de goût, mais ça n'en reste pas moins une question de jugement. Il est de bon ton de marquer sa distance avec le modernisme sous peine de paraître dépassé, pas d'actualité, mal informé voire pas informé du tout. Mais être de bon ton n'a jamais assuré de faire art, de même que reconnaître le bon ton de l'artiste de s'être distancié du modernisme n'assure en rien d'avoir mis le doigt sur ce qui dans l'œuvre fait art.

*

ÉTHIQUE. La sortie postmoderniste de la collusion moderniste entre le discours et la pratique artistique s'avère donc immanquablement l'élaboration d'une collusion du même ordre; les formes de l'art et l'argumentation discursive auront varié, et l'on sera en droit de traiter de la différence

connectés à mon phallus?

- *Êtes-vous déçu(e) de ne pas le voir?*
- *Savez-vous pourquoi je suis là? (je racontais alors l'origine de mon propre voyeurisme, que dès mon plus jeune âge, j'aimais les promenades dans la rue le soir, pour regarder chez les gens, imaginer ce qu'ils faisaient, pensaient... et que mon rêve était d'être capable de les paralyser afin de pouvoir pénétrer chez eux, et toucher, voir, tout ce qu'ils ne m'auraient pas laissé soupçonner autrement, c'est-à-dire leur INTÉRIEUR. Je disais ensuite que comme personne ne m'avait jamais donné cette occasion, je voulais aujourd'hui faire ce plaisir aux gens, en les laissant atteindre mon intérieur, au cas où ce fut aussi un de leurs désirs).*
- *Est-ce un de vos désirs?*
- *J'aimerais que vous me racontiez quelque chose de très intime. J'ai reçu la visite de vingt personnes. »⁷*

L'intimité. Comment la dire sans la trahir? Comment en parler sans tomber dans l'outrecuidance? Comment en rendre compte sans l'exhiber? Car enfin, il n'y a d'intimité que de soi. Que de soi, mais depuis l'existence d'un autre à qui je la livre, parce qu'il la respecte, de qui je la protège, parce qu'il la viole. Mon intimité, son existence du moins, suppose plus que soi. Si l'intimité représente une chose, elle représente cette ouverture à plus que soi.

Le sens commun figure le plus souvent l'intimité comme un lieu clos où l'on se sait en sécurité. On reconnaît là l'exact inverse d'une ouverture à plus que soi. Mais nous sommes, il est vrai, dans le cas où soi est davantage entendu comme un groupe. En groupe, l'intimité est protectrice. Seule, elle est la figure d'une

en opposant le postmodernisme au modernisme. Je ne m'engagerai pas sur cette voie. Il faut faire ce travail de classement des formes de l'art et des argumentations discursives les unes par rapport aux autres. Il revient à la part historique de l'analyste de le faire. Insistons plutôt sur les raisons pour lesquelles il faut le faire. Quelle éthique légitime la décision de s'engager dans un travail de classement ? René Payant était on ne peut plus clair envers ses étudiants à ce propos. J'ai plusieurs fois eu l'occasion de l'entendre se prononcer sur l'importance d'épuiser les possibilités qu'offrent une méthode d'analyse dans l'étude des œuvres d'art, non pas tant pour élaborer un savoir capable d'expliciter les tenants et les aboutissants de l'existence d'une œuvre d'art, mais pour repérer ce qui de l'œuvre d'art est irréductible à l'analyse, et du coup, oblige à reconsidérer les fondements de l'appareil analytique.

Faire d'une partie de l'œuvre une part irréductible à l'analyse est encore et toujours, depuis que l'art existe, l'intention même de l'artiste. Tout ce que l'artiste fait est prétexte à arriver à cette fin. C'est ainsi que jamais le critique ou l'historien n'enquêtera sur les intentions de l'artiste, car au fond, il n'y en a qu'une, celle de cerner l'inalysable. Discutant des transitions du modernisme au postmodernisme, des années soixante aux années soixante-dix, du formalisme au post-minimalisme en passant par le minimalisme, le discours continuera de faire écran à cette évidence en lui donnant la forme historique du passage d'une forme à l'autre, d'une rupture entre une intention d'autoréférence et une intention contraire.

La forme installative est le réengagement éthique de la pratique artistique sur la voie de l'inalysable, là où un savoir, historien la plupart du temps, travaille à faire autorité. Mais cet engagement n'est évidemment pas à l'abri d'un investissement intéressé, d'un désengagement éthique de la pratique artistique, où la marque du trait éthique de l'artiste est retournée en un trait de marque (*trade mark*) de l'auteur⁸.

JEAN-ÉMILE VERDIER

menace en même temps que celle de la fin de la méfiance.

Ou bien l'intimité est exclusive, ou bien elle se partage. En groupe, l'intimité semble pourtant être davantage prétexte à l'exclusion. Ce n'est pas l'intimité qui se partage en groupe, mais la peur de sa violation.

L'intime est l'inséparable de soi. Pas de distanciation possible. Pourtant, ce simple constat nous assure, sans que nous puissions nous tromper, de l'existence d'une doublure, d'un plus-que-soi, inanalysable, irréductible aux savoirs. Avons-nous le courage d'une telle chose? Question d'éthique.

NOTES

¹ Un néologisme qui émane du comité de rédaction d'*Inter* n° 74 pour classer ces œuvres qui ne sont ni installations, ni performances, mais à la fois performance et installation. Un acte on ne peut plus académique de classement posé depuis un soi-disant anticonformisme.

² « Désigner une œuvre comme *installation*, la nommer ainsi — que ce soit l'artiste ou le récepteur qui le fasse — c'est vouloir en signifier la différence : précisément, la distance critique que l'œuvre cherche à prendre par rapport aux formes modernistes de la pratique artistique. On dira donc que l'*installation*, c'est le *nom postmoderne* de l'œuvre d'art ». René Payant, *Vedute. Pièces détachées sur l'art. 1976-1987*, Montréal, Éditions TROIS, 1987, p. 338.

³ « Si on ne peut davantage dire ce qu'est l'installation, on peut au moins dire que le terme signale cette volonté de distanciation, ce vouloir-être-autre que le modernisme artistique. Même si cet autre reste pour le moment imprécis — et il le restera peut-être infiniment — l'usage confirme que le terme *installation* marque cette volonté de détachement, cet *après*. » René Payant, *op. cit.* Précisons cependant que s'il se met à exister un certain nombre d'artistes qui optent pour une forme artistique capable de se distancier, de se détacher de la

forme moderniste, ce n'est pas tant de la forme artistique que l'artiste prend ses distances, mais d'une collusion entre le discours et la pratique artistique. Ce n'est d'ailleurs que cette collusion qui mérite d'être étiquetée et non pas l'activité artistique. La description de René Payant de l'usage du mot *installation* comme « *nom postmoderne* de l'œuvre d'art », pour désigner une sortie du modernisme, n'est pas sans portée critique à l'endroit des discours quels qu'ils soient, modernistes, postmodernistes ou autres, quand ils ont la manie de décrire la forme que les artistes donnent à leurs œuvres comme la résolution d'un problème, et par voie de conséquence comme un aboutissement indépassable.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *L'Informe. Mode d'emploi*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996.

⁷ Extrait de ma correspondance avec l'artiste.

⁸ Sur la conséquence de faire de l'artiste un auteur, je réfère à mon article « La culture contre l'art », *Vie des Arts*, n° 177, hiver 1999-2000, p. 30-31.