

La culture contre l'art

Jean-Émile Verdier

Volume 44, Number 177, Winter 1999–2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53084ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Verdier, J.-É. (1999). La culture contre l'art. *Vie des arts*, 44(177), 30–31.

LA CULTURE CONTRE L'ART

Jean-Émile Verdier

CONTRE TOUTE ATTENTE LA CULTURE TRAVAILLE CONTRE L'ART. ET DANS L'ÉTONNEMENT LE PLUS COMPLET, FORCE EST DE CONSTATER QUE *ce travail du négatif envers l'art* TIEN À CE QUE L'ON OCTROIE À L'ARTISTE LE STATUT D'AUTEUR. AU FIL DU TEMPS, L'ART EST DEvenu L'OCCASION D'UNE CONNAISSANCE AIGUË DE CE QU'EST UN ACTE ÉTHIQUE. SAURONS-NOUS LE RECONNAÎTRE ?

La culture, son édification, suppose la négation de l'art. Mon hypothèse est d'autant plus troublante que l'on conçoit d'habitude l'art de concert avec la culture. Comment la chose artistique ne serait-elle pas d'allégeance culturelle? Et comment la chose culturelle pourrait-elle ne pas être en rapport avec la pratique artistique?

Le rapport de l'art à la culture est traité de deux manières principalement. La première, la plus répandue, et la plus acceptée parce qu'enseignée, est reflétée par la discipline de l'histoire de l'art, et consiste à rapporter culture et art l'un à l'autre par l'intermédiaire de l'œuvre d'art, parce que celle-ci est considérée comme un artefact culturel, comme un témoin du contexte culturel dans lequel elle a été conçue et réalisée. La critique d'art reflète la seconde manière de rapporter art et culture l'un à l'autre. Dans cette seconde manière, l'œuvre d'art y reste cet intermédiaire qui met en relation art et culture, mais elle y tient cette fois la place et la fonction de centre organisateur d'une catastrophe. L'œuvre d'art est comprise comme une dérogation dans les habitudes culturelles. Et elle est étudiée pour les traits de culture dont elle témoigne du fait d'y résister. L'œuvre d'art, en apparente discontinuité avec son champ culturel, s'avère être une mise en représentation de l'idéal de continuité entre art et culture tel qu'il est mis en place et orchestré par la

discipline de l'histoire de l'art depuis la naissance de cette discipline, c'est-à-dire depuis la fin du XIX^e siècle. La critique d'art sauvegarde ainsi l'idée de fusion de l'art à la culture dans la mesure où cette fusion – cette confusion faudrait-il dire – est fondatrice de la discipline de l'histoire de l'art. La critique ne cessera pas de maintenir bien vivace cette idée de fusion de l'art à la culture, car elle n'aspire qu'à une chose, intégrer le champ très recommandable de l'histoire de l'art.

PYTHAGORE : AUTEUR OU MATHÉMATICIEN ?

Mais Diderot? Diderot n'est-il pas homme du XVIII^e siècle et père de la critique d'art? Celle-ci précéderait alors l'instauration de la discipline de l'histoire de l'art. Si Diderot est père de quelque chose, il l'est d'avoir inféré l'idée que le titre d'auteur puisse être attribué à l'artiste. Ce n'est pas la meilleure chose qui soit arrivée dans l'évolution de la pratique artistique. On peut évaluer le dégât qu'un tel choix peut faire en observant l'usage des mathématiques tout au long de notre civilisation. Si les applications du théorème de Pythagore n'avaient servi qu'à rendre hommage à son « auteur », qu'à commémorer son ingéniosité, son intelligence, on peut imaginer combien la civilisation serait restée en proie à des questions comme celle d'un juste partage des terres par exemple, sans compter la résolution

qu'un tel théorème apporte, dès lors qu'il permet de visualiser, sous l'aspect d'une hypoténuse, une distance impossible à mesurer. Incarner l'impossible. Se rend-on bien compte du pas que Pythagore fit faire à la civilisation? Non pas comme auteur, mais plus simplement comme mathématicien.

Ni l'histoire de l'art ni la critique d'art n'auront encore traité de ce qui s'idéalise à travers les concepts de culture et d'art. La chose artistique se confond avec la chose culturelle et réciproquement, et, dans les deux cas, la conception que l'on se fait de l'œuvre d'art sert une telle fusion. L'histoire de l'art considère l'œuvre d'art comme résultat de l'évidence de la continuité entre art et culture. La critique d'art la considère comme le trait même du tracé de cette continuité. Pas d'œuvre d'art sans l'évidence d'une continuité entre art et culture pour l'historien d'art. Pas d'évidence de cette continuité sans l'édification d'une œuvre d'art pour en marquer l'existence selon la critique d'art. À l'horizon de l'histoire de l'art, il n'y a pas d'art sans une culture pour le rendre possible. À l'horizon de la critique d'art, il n'y a pas de culture sans un art qui la mette en représentation. Le tour est joué. De l'art, il ne sera jamais question, intégré qu'il est à la culture par la conception que l'histoire de l'art et la critique d'art se font de l'œuvre. Le rapport art/culture se sera

ainsi échafaudé en un système hermétiquement clos, où il devient impossible de parler d'art hors de l'histoire de l'art et de la critique d'art jusqu'à ce que l'irrecevable advienne; c'était le 9 août 1948, date à laquelle *Refus global* fut lancé.

L'OBSCURANTISME D'AUJOURD'HUI

Quel avenir y a-t-il pour l'artiste dans la société du savoir de demain après la forclusion que Paul-Émile Borduas a connue? J'ai quelques craintes. Car notre culture continue de faire de Paul-Émile Borduas l'auteur de son œuvre. Il n'y a pas de meilleur moyen de neutraliser le travail d'un artiste. Bien sûr, les artistes au Québec ne baisseront pas les bras; c'est le propre de l'attitude artiste. Je crains plutôt pour leurs conditions. Tant que leur société neutralisera le savoir qu'ils livrent – et dont je vais parler plus loin – en les assimilant à des auteurs, il leur semblera travailler pour rien.

Telle est la forme de l'obscurantisme d'aujourd'hui. Si, comme on ne cesse pas de l'entendre et de le lire, le Québec est entré dans la Modernité avec *Refus Global* et le mouvement des Automatistes, eh bien, il aura quitté une noirceur pour une autre, plus subtile, plus raffinée, parce qu'elle laisse tomber le voile de la nuit sur ce qu'il en est de la pratique artistique tout en valorisant l'art – la finesse est là – à travers une sacralisation des œuvres qui en chutent, et une mise à l'honneur des auteurs qui les pendent. À cette thèse, que j'exposais en conférence au printemps 1997 dans un colloque organisé par les étudiants en arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal, un professeur, en désaccord avec mon propos, me faisait remarquer que nous vivions bien en pleine lumière, et que nous en avons pour preuve ces fruits et légumes que nous trouvons sur l'étal de nos marchés dont on ne soupçonnait même pas l'existence, il y a trente ans. Quel progrès! Légumes ou pas, nous refusons toujours de savoir de quoi il en retourne de la pratique artistique. Et pour cause, on se sera vite empressés de faire de *Refus global* un manifeste; l'occasion était trop bonne de s'aligner sur l'idée exportée que le manifeste est un des labels de la modernité. Et encore tout récemment

Nathalie Heinich annonçait à Montréal que «le manifeste de Borduas s'inscrit dans la droite ligne de la tradition du manifeste artistique» tout en prenant le temps de le démontrer, avec cependant l'instrument le plus douteux de la pratique scientifique, je veux parler de l'analogie¹. Comme l'affirme Nathalie Heinich, *Refus global* n'a-t-il aujourd'hui qu'une valeur historique? Si tel était le cas, pourquoi le commémore-t-on? *Refus global*, comme toute œuvre d'art, documente son époque. Mais à l'inverse d'un document d'archive, nous l'érigions en monument. Pourquoi? Qu'est-ce qui s'y prononce ainsi d'imprononçable? La fin d'un rouage où se confondent art et culture. Expliquons-nous.

Refus global énonce une définition de la pratique de l'art d'un point de vue éthique, si l'on donne à cet attribut le sens extramoral qui lui convient. Si on reçoit encore aujourd'hui le texte sous les traits d'un manifeste, c'est que cette proposition est encore inconcevable, voire insoutenable, comme s'il s'agissait de mesurer une hypoténuse à la règle.

LE PRÉSENT AU COUP PAR COUP

Pourtant cette éthique est tout à fait reconnaissable, mais sous les traits cependant d'une esthétique qui se laisse saisir dans le déroulement logique du travail de l'artiste automatiste à l'atelier. J'en énumère ici les cinq moments:

1. La *peur* est au commencement.
2. L'*angoisse* suit quand constat est fait qu'il n'y a que la peur qui puisse être au commencement de tout acte quel qu'il soit.
3. La *nausée* envers toute représentation qui fait écran au constat que la peur est immanquablement première.
4. Le *refus global* de toute représentation qui fasse écran à la peur en tant qu'état premier de l'être.
5. La *responsabilité* entière envers le présent et l'imprévu engendrés par un tel refus.

Avec *Refus global*, Paul-Émile Borduas opérera en quelque sorte une transposition dans le domaine de l'éthique de cette conduite dont chaque artiste fait l'expérience

seconde après seconde à l'atelier depuis la nuit des temps. La culture canadienne française, encore très attachée aux valeurs édictées par la religion catholique, est confrontée au mouvement qui, depuis la fin du XVIII^e siècle en Europe, est en train d'édifier le monde moderne en substituant la science et le matérialisme historique à la volonté divine. *Refus global* remet en question cette habitude de penser selon laquelle un idéal est toujours à l'origine de l'accomplissement d'un acte, et que c'est sur cet idéal que se fonde le contrat social qui légifère sur la conduite humaine. Dès lors l'éthique automatiste suppose d'abord le refus des idéaux qui commandent l'action humaine au nom de causes sublimes. Elle suppose ensuite d'être en société sans aucune autre raison que de devoir l'être, non pas par obligation morale justement, mais parce qu'il ne peut pas en être autrement. Être en société, non pas en reconnaissant aux valeurs morales un pouvoir législatif, mais en reconnaissant la responsabilité de prendre en charge au coup par coup le présent et l'imprévu occasionnés par la contingence d'un tel état de chose. Tel serait le sens commun qui, du point de vue automatiste, est à même de laisser se révéler une «brûlante fraternité».

Pythagore a su nous donner le moyen de connaître avec exactitude la mesure d'une hypoténuse; depuis il nous faut faire des mathématiques. Qui s'en plaindrait, puisqu'elles nous permettent de saisir l'impossible en l'incarnant. Borduas a su, de son côté, nous donner le moyen de connaître avec exactitude la mesure d'un acte éthique. Quand envisagerons-nous de le reconnaître? Pour cela il faudrait commencer par cesser de réduire le travail de l'artiste à celui d'un auteur, et commencer à travailler, non pas sur l'œuvre, mais à partir d'elle. □

¹ «Je vis dans un drôle d'état depuis un mois! J'oscille entre la certitude d'avoir fait exactement ce que la conscience la plus exigeante m'obligeait de faire, et en même temps l'impression d'une parfaite impossibilité de vivre en faisant vivre ma famille dans des conditions pareilles.» Extrait d'une lettre du 20 octobre 1948 que Paul-Émile Borduas adresse à J. J. Sweeney qui réside à New York, pour s'enquérir des possibilités de s'y installer.

² Je réfère ici à la conférence que Nathalie Heinich donnait à Montréal le 19 février 1999 à la Galerie de l'Université du Québec à Montréal dans le cadre du colloque inscrit dans l'événement *L'art inquiet. Motifs d'engagement* et dont les actes sont publiés dans *L'Art inquiet. Motifs d'engagement*, Montréal, Galerie de l'Université du Québec à Montréal, 1999, pp. 86-106.