Document généré le 24 avr. 2024 18:56

Vie des arts

Vie des arts

Le critique d'art
Écrivain?

Bernard Lévy

Volume 50, numéro 205, hiver 2006–2007

URI : https://id.erudit.org/iderudit/52510ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Lévy, B. (2006). Le critique d'art : écrivain? *Vie des arts*, *50*(205), 31–41.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 2007

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

LE CRITIQUE D'ART : ÉCRIVAIN ?

De gauche à droite : Jean Larose, Bernard Lévy, Johanne Lamoureux et Jacques-Bernard Roumanes

À L'OCCASION DU 50e ANNIVERSAIRE DE LA REVUE *VIE DES ARTS*, LES *BELLES SOIRÉES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL* ET LA REVUE *VIE DES ARTS* ONT ORGANISÉ CONJOINTEMENT UN GRAND DÉBAT PUBLIC LE 9 NOVEMBRE 2006 À L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL. FACE À UN PUBLIC D'ENVIRON 200 PERSONNES (ARTISTES, CRITIQUES, ENSEIGNANTS, ÉTUDIANTS), LES QUATRE INVITÉS : JOHANNE LAMOUREUX, CRITIQUE D'ART ET PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART ; JEAN LAROSE, ÉCRIVAIN, PROFESSEUR DE LITTÉRATURE À L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL ; JACQUES-BERNARD ROUMANES, CRITIQUE D'ART, ARTISTE ET ÉCRIVAIN ET JEAN-ÉMILE VERDIER, CRITIQUE D'ART ET HISTORIEN-THÉORICIEN DE L'ART ONT RÉPONDU DE QUATRE FAÇONS DIFFÉRENTES ET ORIGINALES À LA QUESTION DE L'ANIMATEUR BERNARD LÉVY, RÉDACTEUR EN CHEF ET DIRECTEUR DE LA REVUE *VIE DES ARTS* : LE CRITIQUE D'ART DOIT-IL ÊTRE UN ÉCRIVAIN ?

LA QUESTION...

Autour de la question *Le critique d'art doit-il être un écrivain ?* s'opposent les tenants d'une conception « scientifique » et ceux favorables à une attitude « littéraire » à l'égard de la critique d'art.

En effet, dans la mesure où les productions artistiques peuvent être considérées comme résultant d'activités de recherche, elles peuvent être appréhendées, décryptées et jugées, voire évaluées à l'aide d'appareils critiques comparables à ceux dont usent les sciences naturelles (physique, chimie, biologie, géologie...). Dans cette optique, l'énumération et la description des données objectives (techniques de création, dimensions des œuvres, statistiques, etc.), leurs mises en rapport dans des grilles conceptuelles priment sur les qualités de style destinées à soutenir tout discours de réflexion.

Pour les défenseurs de la critique *scientifique*, les tenants d'une position où, au contraire, priment des qualités d'écriture sont qualifiés de « littérateurs ». Ils regroupent notamment sous cette appellation péjorative, les commentateurs qui considèrent l'exercice de la critique comme une

forme de création littéraire. Ils leur reprochent essentiellement leur manque de rigueur.

Évidemment, les « littéraires » reprochent principalement aux « scientifiques » l'hermétisme de leurs propos et leur jargon qui bien souvent ne recouvrent rien et évacuent à bon compte le champ des émotions. Beau dialogue de sourds.

Les conséquences d'une telle dispute – car c'en est une – ont pour effet de détourner le public des créations d'arts visuels, voire des créations littéraires, musicales, chorégraphiques. Jusqu'à quel point est-il possible de concilier rigueur et qualité d'écriture? Jusqu'à quel point est-il possible d'établir un jugement critique libéré de l'anecdote et recevable à la fois par les experts et les amateurs d'art? En d'autres termes, le critique d'art doit-il être un écrivain?

...LES ENJEUX

Contrairement peut-être à ce que certaines personnes pourraient penser, la rédaction d'une revue représente pour chaque édition une aventure chaque fois différente, une aventure nouvelle. Et l'issue heureuse de cette aventure représente la réponse donnée à de nombreuses questions: Sur quoi écrire? Sur qui écrire? Quoi écrire? Mais surtout quelle écriture adopter?

C'est évidemment cette dernière question qui est la plus sujette à réflexion et à discussion au sein de la rédaction de *Vie des Arts*. Et, à force d'en débattre entre les membres de l'équipe de rédaction, l'idée est venue de passer de la discussion privée portant sur le comment écrire au débat public plus large et plus radical encore mettant directement en cause ou en procès l'écriture critique face à l'écriture considérée comme la plus noble: celle de l'écrivain.

Car, ne nous y trompons, pas la critique d'art tire son origine du journalisme; elle ne serait d'ailleurs que l'une des très nombreuses rubriques de ce métier comme les sports, les finances, la mode, les sciences, le tourisme, la philatélie... C'est d'ailleurs une profession qui n'exige pas forcément de diplôme pour quiconque désire l'exercer. Aujourd'hui encore la plupart des critiques connus du public tirent leur notoriété des publications périodiques quotidiennes, hebdomadaires voire mensuelles qui impriment leurs articles plutôt que de parchemins qui attesteraient leur compétence. A cet égard, comme beaucoup d'artistes, leur succès dépend de leur capacité de retenir l'attention de leur public; en l'occurrence pour la presse écrite leurs lecteurs. Cette capacité se réclame de ce que les uns et les autres nomment leur talent.

Quoi qu'il en soit, peu de journalistes-critiques prétendraient faire œuvre d'écrivain. Probablement aucun. Il suffit de feuilleter les pages culturelles des journaux pour s'apercevoir que les textes publiés énumèrent des faits (lieu, date, objet de l'événement artistique), proposent une description qui relève de la paraphrase (dans le cas d'un roman, d'une pièce de théâtre ou d'un film la plupart des chroniqueurs résument l'histoire). Jamais, les auteurs d'articles des quotidiens et des hebdomadaires ni, sauf rarissime exception, ceux des périodiques trimestriels ne procèdent à des mises en scène, à des transpositions, à des mises en abîme, à des personnalisations, aucun ne recourt à des dialogues fictifs, à des rétroactions bref, ils ne se servent pas de la gamme des effets et moins encore de l'inventivité littéraire propres aux écrivains. Sauf exception.

L'une des raisons souvent invoquées pour se soustraire à ces artifices tient à la sacrosainte objectivité dont se réclament les journalistes. Or cette objectivité ne les empêche pas toujours d'émettre un jugement. Il se trouve que dans le domaine des arts visuels, il faut reconnaître que le jugement est souvent escamoté et, en tout cas, de moins en moins clairement exprimé. Cette retenue provient-elle du risque de se tromper?

Pire, beaucoup d'entre eux se réfugient sous le parapluie d'un vocabulaire technique qui, sous ses apparences de rigueur, présente le défaut d'exclure du plaisir de la lecture beaucoup d'amateurs pourtant animés de la meilleure volonté du monde.

Dans ces conditions, le moyen le plus approprié de retenir l'attention des publics qui est la raison d'être de tout commentateur et de tout organe de presse, ne serait-il pas de produire un texte qui aurait valeur artistique à titre de commentaire sur l'œuvre d'art et de conférer ainsi à l'œuvre non seulement son existence (on en parle donc elle existe) mais sa pérennité (on continuera à en parler)? Quitte à faire dire à l'œuvre plus qu'elle ne montre?

Sous quelles conditions alors le genre que constitue la critique d'art (genre second) peut-il gagner le statut (genre premier) de création littéraire? Tel est l'un des enjeux, me semble-t-il, de la question *Le critique d'art doit-il être un écrivain?*

De gauche à droite: Jean-Émile Verdier, Jean Larose et Bernard Lévy

JOHANNE LAMOUREUX

QUELQU'UN QUI NE CHERCHE PAS À ÉCRIRE EN ÉCRIVANT

Si je prends la question comme telle: «Le critique d'art doit-il être un écrivain?», l'une des manières d'aborder la question consisterait à me demander qu'est-ce qu'un écrivain? C'est une question que j'ai écartée laissant à mon collègue Jean Larose, professeur de littérature, le soin de la traiter.

Je voudrais plutôt réfléchir sur le *doit-il* sur quoi pivote la question. Il y a dans ce *doit-il* un impératif. Que je m'intéresse à une production contemporaine ou à une œuvre relevant d'une esthétique du passé, en tant qu'historienne de l'art, en tant que spécialiste, je pense que je me range aussitôt au sein du seul groupe peut-être qui est obligé de répondre: «Non».

Je m'explique. Les règles de l'esthétique de la réception exigent que je lise tout ce qui s'est écrit sur une œuvre aussi improvisé que soit le document, qu'il s'agisse d'un modeste entrefilet, d'une lettre, d'une inscription ou d'une thèse; rien ne doit être négligé, tout m'est bon, tout m'est utile; la note la plus banale, la plus neutre ou la plus anodine peut m'être d'une grande utilité. Je me rends bien compte que l'un des travers de l'histoire de l'art du point de vue de la critique provient de cette position bien particulière qui consiste à chercher ce qui est utile pour la compréhension d'un objet. Dès lors le discours de l'historien de l'art se sent vite à la merci de deux discours qui se mesurent à l'œuvre d'art et qui appartiennent aux champs de l'esthétique et de la littérature.

Du côté de l'esthétique, les historiens de l'art reprochent à la philosophie esthétique de produire des textes extrêmement intéressants à propos d'œuvres que le jugement de goût exigerait qu'on les ignore; ces textes sont rédigés avec une conceptualisation fine qui fait l'économie de toute prise en considération de la matérialité de l'œuvre.

Du côté de la littérature, les reproches de l'historien de l'art sont différents. Généralement, c'est une complaisance envers une certaine tradition d'écriture sur l'art associée à une expression ampoulée métaphysique, jalonnée de périphrases que d'ailleurs l'on ne peut pas créditer du terme écriture qui marque cette tradition-là.

Est-ce à dire donc que je réponds «Non» à la question initiale? Je dois encore différer ma réponse.

En effet, l'activité critique quand on s'intéresse à l'art contemporain comme je le fais, excède la simple pratique de l'écriture. Certes c'est un peu triste mais si l'on entend par l'acte critique un jugement qui s'exerce et qui transforme le réel des artistes et la perception que les gens ont d'une scène contemporaine et d'une œuvre d'art, il faut tenir compte des jurys, des comités d'acquisition d'œuvres, des expositions, des mille manières de rendre visible et d'accompagner l'œuvre et l'artiste. Ainsi donc pour moi la fonction de critique d'art est plus large que la fonction qui consiste à écrire sur l'art.

Pourtant, je demeure persuadée pour en avoir maintes fois fait l'expérience, qu'*écrire fait voir*. Écrire fait voir mieux, davantage, autrement... Il y a des choses que l'on ne voit pas avant d'avoir abordé le processus de l'écriture. Ce phénomène se vérifie même quand on a un œil aiguisé et que l'on a l'habitude d'être placé souvent dans l'expérience de l'œuvre voire dans la confrontation avec la pratique d'un art. Vous voyez que je me rapproche tranquillement d'un «Oui» à la question posée.

Si l'activité critique excède pour moi l'activité d'écrivain, l'écriture représente néanmoins une dimension extrêmement importante. Comment puis-je formuler le phénomène en vertu duquel on lise un critique d'art dans le présent et que l'on continue à le lire quand parfois les objets dont il parle ont cessé de nous intéresser, d'être valorisés dans leurs qualités artistiques ou même carrément quand on ne sait pas de quoi il est exactement question parce que l'artiste a été oublié ou parce que ses œuvres ont été égarées et qu'elles ne sont plus visibles.

Si j'avais à me résumer en une phrase, je dirais que l'une des exigences de la critique d'art c'est que l'énonciation excède l'énoncé: le *dire* excède *ce qui est dit*. Une telle position est difficile à tenir parce qu'elle n'est pas soutenue par le milieu où on l'exerce la plupart du temps. Il existe un fantasme de la critique perçue comme une activité ancillaire; elle serait au service de l'art où le critique prêterait sa voix à un discours de l'œuvre: «Ça fait ça, ça parle...»; il se ferait le mégaphone d'une intentionnalité artistique, d'un récit autorisé toujours problématique.

Mon expérience m'incite à penser qu'il y a une grande réticence quand, en se prononçant sur quelque chose, notre manière de dire ce que l'on dit excède la teneur de ce qui est énoncé. Quand je parle d'un excès, je ne parle pas obligatoirement d'un excès de la forme. Pour moi, il n'est pas nécessaire que le critique s'exprime en termes élégants ou opaques encore que cet aspect ne soit pas forcément négligeable. Mais je veux surtout souligner la nécessité d'une puissante intensité réflexive. J'évoque ici un ton qui d'une certaine manière l'emporte sur ce dont il est question.

À ce sujet et pour conclure, je donnerais comme exemple un modèle bien connu. Il s'agit d'une grande figure de la critique d'art du XXe siècle, la figure de Clement Greenberg. On a là, l'exemple d'un critique qui a soigneusement voulu décrire et décrire le plus objectivement possible. Voilà un critique qui s'est donné des balises extrêmement contraignantes. Ainsi il ne voulait parler à un moment – il s'agit des années 1950-1960 – où l'on parlait de l'angoisse de la création, de l'arène existentielle de l'acte créateur, il ne voulait parler que de ce qui pouvait être partagé dans l'acte critique. Il s'est strictement tenu à cette norme prenant pour acquis que la dimension existentielle de la production artistique ne pouvait pas être partagé dans l'acte critique. Il s'est même censuré par rapport à la dimension phénoménologique de l'expérience esthétique essayant de décrire le plus concrètement possible dans une espèce d'absence de temps, ce qui lui était donné à voir.

On doit à Clement Greenberg une terminologie précieuse où figurent des expressions comme *All over* ou encore *Drip*. C'est à lui

que l'on doit de savoir que le drip constitue une solution pertinente au débat qui, dans le monde occidental, opposait depuis des siècles les tenants de la couleur à ceux du dessin: il a dénoué l'opposition. Est-ce que c'est ça que l'on retient de Greenberg? Ou, au contraire, n'est-ce pas plutôt le fait d'alimenter encore la crise de la critique dans la perpétuelle crise où la critique doit être? Non.

Non. On retient l'autorité d'un ton, le caractère intempestif des jugements, les espèces de percées historicistes qui sont informées par une théorie de l'art qu'il ne présente pas mais qui justifie son assurance, son arrogance. Voilà donc un bel exemple de quelqu'un qui ne se qualifierait pas comme écrivain, qui ne cherche pas à écrire en écrivant mais qui néanmoins est un grand critique à cause de l'excès de l'énonciation sur l'énoncé comme en ont fait preuve les auteurs dont les noms figurent à l'endos du feuillet d'invitation au débat: Victor Hugo, Baudelaire, Diderot, Proust…

JOHANNE LAMOUREUX

CRITIQUE ET HISTORIENNE DE L'ART, ELLE EST DIRECTRICE DU DÉPARTEMENT D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL. ELLE DIRIGE LA REVUE *INTERMÉDIALITÉS*, PUBLICATION QUI PROLONGE LES ACTIVITÉS DU CENTRE DE RECHERCHE SUR L'INTERMÉDIALITÉ, DISCIPLINE NOUVELLE QUI, COMME SON NOM NE L'INDIQUE PAS, S'INTÉRESSE À L'HISTOIRE ET AUX THÉORIES DES ARTS, DES LETTRES ET DES TECHNIQUES EN FONCTION DES MILIEUX ET DES MÉDIATIONS.

JOHANNE LAMOUREUX A PUBLIÉ DE NOMBREUX ARTICLES ET DIVERS OUVRAGES ; EN PARTICULIER, *L'ART INSITUABLE. DE L'IN SITU ET AUTRES SITES* (2001).

À TITRE DE COMMISSAIRE INVITÉE, ELLE A ORGANISÉ, AU MUSÉE NATIONAL DES BEAUX ARTS DU QUÉBEC LES EXPOSITIONS IRENE F. WHITTOME. *BIO-FICTIONS* EN L'AN 2000 ET *DOUBLURES/VÊTEMENTS DE L'ART CONTEMPORAIN*, EN 2003.

CETTE ANNÉE, ELLE A CO-ORGANISÉ L'EXPOSITION *EMILY CARR: NOUVELLES PERSPECTIVES* PRÉSENTÉE AU MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU CANADA, À LA VANCOUVER ART GALLERY, AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO ET AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL.

JEAN-ÉMILE VERDIER

NOUS N'APPRENONS PAS À ECRIRE, NOUS FAISONS LE CHOIX DE L'ÉCRITURE

La question de Bernard Lévy: « Le critique d'art doit-il être un écrivain ? », nous pourrions la traduire ainsi: *Le critique d'art, en ne cessant pas d'être toujours en train d'apprendre à lire les œuvres d'art, ne risque-t-il pas d'apprendre à écrire ?* Autrement dit – et ce sera mon hypothèse – le critique d'art flirte toujours avec le risque de devenir écrivain. Certains critiques sont inconscients d'un tel risque, d'autres le prennent très au sérieux, et d'autres encore n'en veulent rien savoir. Évidemment, lorsqu'un critique d'art devient écrivain, nous perdons un critique d'art et nous gagnons un écrivain.

Il y a une chose cependant, je ne crois pas qu'on apprenne à écrire. Je crois plutôt que nous faisons le choix de l'écriture. Dans mon cas, j'ai dû la rencontrer quatre fois avant de choisir. Je l'ai rencontrée d'abord sous sa forme symbolique, puis sous sa forme mathématique, ensuite sous sa forme poétique, et enfin sous sa forme discursive. C'est de ces rencontres dont je voudrais vous entretenir. Et je remercie Bernard Lévy d'avoir déclenché ce travail d'introspection. Voilà ce que j'appelle un éditeur, une personne qui sait mettre au travail le sujet dans la mesure où ce travail, bien qu'éminemment subjectif, a le potentiel d'ouvrir sur de l'universel. Merci M. Lévy.

À l'époque – j'avais cinq ans –, on nous faisait faire des lignes et des lignes de lettres à l'encre violette, avec les célèbres plumes « Sergent-Major ». C'était en 1961, nous devions nous munir d'un buvard. Il fallait le placer bien droit parallèlement à la ligne rouge, qui allait servir de socle aux lettres, que nous allions façonner. Le buvard servait à trois choses. Il servait à ne pas salir la page d'écriture avec la main qui n'écrivait pas, nous devions la poser sur le buvard et non pas sur la feuille. Le buvard servait aussi à éponger l'excès d'encre une fois l'exercice terminé. Il servait enfin à absorber les taches

plus ou moins catastrophiques que nous faisions en cours de route.

J'aimais beaucoup les buvards, leur texture, leurs couleurs vives, les savantes compositions créées au hasard de l'accumulation des taches, et l'incroyable retournement de l'écriture qui s'y produisait, car les lettres s'y imprègnaient à l'envers. Il y avait là une tout autre écriture à laquelle j'étais manifestement très sensible. Cette écriture avait cependant le tort de ne pas répondre à ce qu'on attendait alors de l'écriture dont on était en train d'apprendre les rudiments.

Pourquoi nous apprenait-on à dessiner ces lettres selon un rituel précis? Les maîtres les plus abrutis croyaient à un tel rituel au nom de l'ordre, de la discipline et de la droiture qui devaient transparaître dans l'impeccable propreté de la feuille. Les plumes ne portaient pas la marque « Sergent-Major » pour rien. Pour ces maîtres, toute trace sur la page qui n'était pas un trait s'appelait « tache », et dans leur esprit, toute tache était le sceau du désordre, de l'indiscipline et de la fourberie de l'apprenti, qui manifestement le faisait exprès. Pour des maîtres un peu plus éveillés, les taches étaient tout aussi malvenues, mais pas pour les mêmes raisons. Elles étaient malvenues, parce qu'elles n'étaient pas voulues. Or la lettre tracée peut produire elle aussi quelque chose d'aussi inattendu qu'une tache, mais qui n'aura pas la même portée. Le tracé d'une lettre reste un tracé jusqu'à ce que ce tracé acquière une valeur symbolique, jusqu'à ce que ce tracé acquière une valeur d'usage sans que nous ayons la moindre idée de la teneur de l'usage en question. Le maître éveillé ne souhaite pas de tache parce qu'il attend de l'exercice un autre type de surprise. Aussi, il ne prétendra pas comme le maître abruti que l'apprenti fait des taches, et qui plus est, qu'il fait exprès. Il prétendra que les taches ne sont pas la surprise souhaitée.

Que veut-il, ce maître pas comme les autres qui ne veut pas de taches non pas parce que les taches sont des marques de désordre, d'indiscipline et de fourberie, mais parce que ça n'est pas ça?

Les exercices d'écriture se faisaient parallèlement aux exercices de lecture. Nous apprenions à associer le son des syllabes avec l'image de la consonne et la voyelle qui lui correspondait et que nous reconnaissions dans des mots au tableau parce qu'elles avaient une consistance et une couleur différentes des autres lettres qui formaient le mot. B et a font « ba », comme dans **ba**teau, **ba**lle, ou **ba**llon.

J'imagine qu'à un moment donné, les lettres, que nous tracions soigneusement en suivant les consignes du maître, se mettaient à avoir le même statut que celles que nous reconnaissions au tableau. Je ne me souviens pas de ce moment de surprise. Car ce devait être toute une surprise de voir apparaître dans le tracé des lettres autre chose que le dessin; une chose qui n'avait aucune consistance sensible, quelque chose comme un potentiel, et qui plus est un potentiel tout à fait assimilable au désir du maître un tant soit peu éveillé, qui souhaitait nous voir surpris par autre chose que des taches. Et si les marques sur le buvard portaient elles aussi un tel potentiel...

Entre 12 ans et 16 ans, j'ai eu un plaisir fou à résoudre des équations et à analyser des fonctions. J'étais ce qu'on appelait à l'époque un matheux. Être un matheux, ce n'est pas forcément être scientifique. Un mathématicien est une personne qui a fait le choix d'une écriture, l'écriture mathématique. Et il est, à sa manière, un écrivain. Ça n'a strictement rien à voir avec la qualité d'être scientifique, qui désigne une tournure d'esprit. Le monde des mathématiques donne à voir. Il donne à voir, par exemple, comment se comporte une équation, quand l'une de ses variables est infiniment grande ou infiniment petite. C'est du moins là où j'en suis resté avant de rencontrer l'art.

Je ne me souviens plus exactement des circonstances, mais parallèlement aux résolutions et aux analyses d'équations, j'ai lu le livre en trois volumes de René Berger, *La Découverte de la peinture*. L'interprétation de *Guernica* de Picasso m'a sidéré. J'avais 15 ans. Il y était dit en substance qu'un trait de représentation n'était pas nécessairement assujetti à la représentation servile de l'aspect des choses qu'il est sensé représenter. J'étais là aux prises avec une étrange variable; une variable jamais rencontrée dans le monde des mathématiques. La même année, notre professeur de français, pour nous préparer au baccalauréat de français, nous faisait des analyses formelles époustouflantes des poèmes au programme. Là encore j'étais aux prises avec la même variable étrange ignorée du monde des mathématiques. J'apprendrais plus tard que la linguistique appelle ce genre de variable une « forme motivée », c'est-à-dire une forme sans autre contenu que celui que nous lui octroyons à partir de l'expérience que cette forme ravive en nous. Ainsi, nous serions tous autant que nous sommes faits d'écriture, parce que marqués par quelques expériences déterminantes, et assez universelles pour que des formes créées par autrui sachent raviver ces expériences.

UN TRAIT DE REPRÉSENTATION N'EST PAS NÉCESSAIREMENT ASSUJETTI À LA REPRÉSENTATION SERVILE DE L'ASPECT DES CHOSES QU'IL EST SENSÉ REPRÉSENTER.

C'était ma troisième confrontation à l'écriture. J'avais rencontré le symbole à cinq ans, l'algèbre à douze, et le poème à quinze. Il me semble par contre avoir un tant soit peu saisi la faculté de l'écriture à donner à voir ce qui autrement ne saurait l'être en croisant un catalogue des œuvres de Sol Lewitt. J'ai été complètement séduit par les dispositifs de répétition conçus par cet artiste. Ces dispositifs de répétition me donnaient à voir autre chose qu'une suite sans fin. Au contraire, ces dispositifs me donnaient à voir quelque chose que je n'avais pas sous les yeux et dont je faisais pourtant l'expérience comme si je l'avais

JEAN-ÉMILE VERDIER

CRITIQUE D'ART ET HISTORIEN-THÉORICIEN DE L'ART. JEAN-ÉMILE VERDIER EXERCE DES ACTIVITÉS DE CRITIQUES EN PUBLIANT DES ANALYSES MONOGRAPHIQUES DANS DES REVUES COMME ETC ET VIE DES ARTS DONT IL FAIT PARTIE DES COLLABORATEURS RÉGULIERS.

IL ORGANISE DES EXPOSITIONS DANS DIVERS CENTRES D'ARTISTE ET NOTAMMENT À LA GALERIE B-312. IL EST L'AUTEUR DE COURTS ESSAIS D'ANALYSE CRITIQUE QUI QUESTIONNENT LA NATURE DE L'ART, L'ACTE MÊME DE PRODUIRE UNE ŒUVRE D'ART. IL EN EST AINSI DE SON OUVRAGE : LA MATIÈRE DE L'ART (1996) OU ENCORE DE SON ESSAI EN FORME DE DIALOGUE INTITULÉ DIALOGUER DES YEUX (2000).

ENFIN, JEAN ÉMILE VERDIER EST MEMBRE DU GIFRIC, GROUPE INTERDISCIPLINAIRE FREUDIEN DE RECHERCHE ET D'INTERVENTION CLINIQUES ET CULTURELLES, GROUPE QUI RASSEMBLE DES MÉDECINS MAIS ÉGALEMENT DES PROFESSIONNELS DES SCIENCES DE LA SANTÉ, DES SCIENCES HUMAINES ET DES ARTISTES.

sous les yeux, quelque chose comme une unité, comme un tout, une totalité. En mathématiques, on appelle ce type de phénomène une suite convergente. Cette expérience, je l'ai faite aussi à la lecture de la *Vie mode d'emploi* de Georges Perec, que j'ai commencé en France et que j'ai terminé au Québec.

J'avais la vingtaine et je venais d'immigrer, avec dans mes bagages l'expérience d'un autre type d'écriture. Je passe sur les détails, toujours est-il qu'avant de quitter la France, je venais de suivre un cours d'esthétique qui m'a littéralement ravi. Il avait été donné conjointement par Dominique Château et Jean-Michel Rabaté. Ils avaient abordé le chamanisme tel qu'il avait été étudié par Marcel Mauss, le bricolage tel qu'entendu par Claude Lévi-Strauss, la distinction tel que travaillée par Pierre Bourdieu, et quelques éléments de l'esthétique de Kant et de la philosophie de l'art de Hegel. Un assortiment assez hétéroclite de discours, qui a eu pour effet de me confronter au discours comme quatrième type d'écriture, avec le symbole, la mathématique et la forme motivée. Quelle rencontre! La plus heureuse et la plus malheureuse à la fois. La plus heureuse, parce que j'ai rencontré la puissance des mots à pouvoir rendre compte d'une idée à autrui. La plus malheureuse, parce que j'ai joué à l'apprenti sorcier. Imaginez, maîtriser le discours, c'était ni plus ni moins qu'imposer ses idées aux autres. J'ai passé dix ans englué dans ce fantasme. C'est, je crois néanmoins un passage obligé.

Au Québec, j'étais encore sous le charme du discours. Tellement que j'ai voulu en refaire l'expérience, et prendre par la même occasion un peu de galon. Je me suis inscrit au Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. J'ai rencontré là une équipe, un projet, un élan, une direction, une orchestration entre deux choses indépassables à mon avis : *l'impasse du sens* et *l'hégémonie du concept* ; l'impasse du sens quand elle ne cesse pas d'être soutenue par les œuvres d'art ; et l'hégémonie du concept quand elle ne cesse pas d'être déroutée par la puissance des œuvres d'art à soutenir l'impasse du sens.

Je m'excuse auprès des professeurs que j'ai eus, mais je n'ai retenu que ça : qu'il y a du discours, qu'il y a des œuvres, et qu'il y a ce rapport de haine amour entre le discours et les œuvres. Depuis, je me suis forgé une voix à partir de laquelle je ne cesse pas de reconnaître l'art comme ce qui, dans les œuvres, fait symptôme dans le discours.

En affirmant ceci, je suis ni plus ni moins en train de dire qu'il n'y a pas d'art sans critique d'art. Il n'y a pas d'art sans critique d'art pour traduire dans le discours ce que le discours ne peut pas assimiler de l'œuvre d'art.

Mais il y a plus encore à faire pour le critique d'art que de soutenir cet inassimilable. Il y a plus encore à faire que de soutenir l'impasse du sens dans le discours étant donnée cette existence de l'art. Il y a plus encore à faire que de dénoncer ainsi l'hégémonie du concept.

Il y a à travailler sans cesse – à la manière d'une suite convergente – à un accès libre à l'art, à un accès libre à l'art comme impasse du sens. Nous nous interdisons trop souvent cet accès libre à l'art comme impasse du sens ; nous nous l'interdisons quand bien même nous sommes artistes, centres d'artistes, galeries, musées, éditeurs de revues d'art et critiques d'art bien sûr.

Par exemple, il suffit de dire que l'art est une sorte de « terrorisme socialement acceptable », et du même coup l'acte artistique est assimilé à un discours en soi, qui a tôt fait d'interdire toute expérience de l'absence de sens. Il suffit aussi d'affirmer que « l'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » pour d'emblée laisser sous-entendre que nous pourrions nous passer d'art, si nous accordions un tant soit peu d'intérêt à la vie, sans pour cela devoir passer par l'art.

Robert Filliou a écrit là une définition très subtile de l'art, qui interdit tout accès à l'art, si nous ne prenons pas acte, que l'art n'est pas ce qui rend la vie plus intéressante que l'art, mais est ce qui introduit la vie à son sens le plus absolu : *celui de ne pas avoir de sens*. Car la vie n'a pas de sens, c'est bien ce que nous rappelle sans cesse, non pas l'art, mais le fait que l'art existe, ce qui est tout différent.

Alors, si la vie n'a pas de sens, ou, ce qui revient au même, s'il y a de l'art pour nous rappeler que la vie n'a pas de sens, que fait-on?

Eh bien – et je conclurai ainsi : il faut essayer de bien le dire. C'est du moins ainsi que je comprends que le critique d'art ne peut pas faire autrement que de tendre vers l'écrivain, comme on dit de la fonction f(x) qu'elle tend vers l'infini quand x égale 0.

JEAN LAROSE

COULEUR PLAINTIVE

Ne sachant par où prendre la question, puisque, écrivain peut-être, je ne suis pas critique d'art, je suis parti d'une proposition, dans le programme de la soirée, selon laquelle « dans la mesure où les productions artistiques peuvent être considérées comme résultant d'activités de recherche, elles peuvent être appréhendées, décryptées et jugées, voire évaluées à l'aide d'appareils critiques comparables à ceux dont usent les sciences ».

Je sais bien de quelle « mesure » on parle ici, puisque j'enseigne moi-même à l'université, où mes écrits sont soumis à ce système de mesure qui considère « les productions artistiques comme résultant des activités de recherche ».

Répondre à la question posée par *Vie des Arts*, ce sera donc aussi pour moi réagir à la situation faite à mes écritures par l'idéologie scientiste qui domine dans mon milieu de travail (je ne veux pas dire dans mon département). Ma position ici n'a rien de sereinement détachée : il y a une théorie critique qui ne m'aime pas et, non seulement à l'université, mais partout, la valeur critique de mon langage symbolique d'écrivain n'est plus reconnue.

L'adversaire qui ne m'aime pas, je ne sais au juste s'il faut l'appeler *théoricien*. Je devrais distinguer dans ce qu'on appelle théories critiques, celle qui refoule le langage symbolique pour mieux dominer un objet esthétique, et celle qui, fidèle à une tradition qu'on peut faire remonter aux Romantiques d'Iéna, considère que le théoricien doit avoir autant de force esthétique que le créateur. Les théoriciens qui approchent les œuvres par la théorie pour dominer une force esthétique dont ils ne partagent pas le travail me sont hostiles, mais je me sens proche d'autres théoriciens pour lesquels l'œuvre et sa théorie, dans leurs présentations respectives, participent de la même force formatrice (*bildende Kraft*), l'une et l'autre présentations étant inséparables de celle d'un *sujet*.

Je parlerai en mal, donc, des théoriciens qui usent de la théorie pour éviter et même pour refouler le langage symbolique au prétexte d'objectivité, puisque je me reconnais fraternellement dans les autres, *inavouable communauté* de sujets qui se risquent eux-mêmes dans leurs écrits.

Baudelaire me propose le modèle admirable d'un *sujet* risqué personnellement, qui ose l'inavouable en affirmant que « le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui ». *Sainte prostitution*, ajoute-t-il, qui permet d'accueillir en soi l'étrange et l'étranger ; je dirais position critique par excellence, qui fait fructifier, au risque de sa propre subjectivité radicale, les ressources infinies du langage symbolique.

Pour sujet, Baudelaire dit « tempérament » ; il exige de l'artiste et du critique, avant tout, un tempérament, en somme une même force esthétique. « Qui n'a pas de tempérament n'est pas digne de faire des tableaux... », (877) ; et de même « la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni tempérament, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament (...) Ainsi, le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie ».

On sait que le tempérament n'est pas le caractère, que tempérament est le fond physiologique du caractère, et que le mot signifie aussi appétit sexuel. Baudelaire dit encore que la critique « pour être juste (...) doit être partiale, passionnée, politique, faite à un point de vue exclusif » en somme radicale comme le désir ou comme la haine.

L'auteur du *Peintre de la vie moderne* souffrait déjà, à son époque, de la mainmise de ceux qu'il appelle « les accapareurs », ou les « artistes bourgeois ». Ces critiques d'art, dit-il, écrivent dans un jargon intimidant afin d'empêcher, d'une part, le public d'aimer une autre peinture que celle qu'ils ont décrétée la bonne et, d'autre part, les artistes de faire une autre peinture que celle qui peut plaire à ce public dont ils ont ainsi confisqué le goût.

Cette intimidation sévit toujours aujourd'hui, elle s'est même beaucoup enhardie.

Une certaine théorie, étrange migration, a transporté dans le domaine esthétique l'ambition de *répondre à tout* du matérialisme scientifique ; cette théorie sans génie, et qui ne déteste rien tant que l'idée de génie, montre l'urgence d'un mouvement révolutionnaire. Dans ses travaux théoriques, on dirait qu'elle veut moins servir les œuvres que se servir elle-même, faire avancer une *cause*, sa cause, comme si sa méthode critique n'était pas une méthode mais un *mouvement*, comme si des succès de cette méthode dépendait une cause plus grande et plus noble, comme celle d'un mouvement révolutionnaire. Le marxisme se disait une science de l'histoire, telle théorie critique prétend être une science de la lecture. Et comme le marxisme, qui ne voulait pas seulement interpréter le monde mais le transformer, la théorie à prétention scientifique paraît vouloir plus qu'interpréter l'art, exiger qu'il change, se conforme, se soumette, son mouvement théorique étant à lui-même son véritable objectif – dont les analyses d'œuvres ne sont que des illustrations et les instruments.

En regard de la théorie qui se donne ainsi l'autorité du matérialisme scientifique, les approches critiques *littéraires*, celles qui pratiquent le langage symbolique, sont devenues suspectes d'essentialisme, de métaphysique, de lyrisme subjectif – crimes idéologiques analogues à ce que purent être ceux d'idéalisme contre-révolutionnaire ou réactionnaire.

Les lois de l'histoire ont cessé de faire illusion, mais les lois de l'art sévissent toujours. C'est une forme de ce que Jean Paulhan appelait *La Terreur dans les lettres*, terreur dont les prescriptions sont surtout des proscriptions : plutôt que d'ordonner, elle défend, plutôt que dire ce qu'il faut faire, elle dit ce qui *ne se fait plus*, ce qu'on *n'a plus le droit* de faire sous peine d'être exclus du temps présent, coupable d'hypocrisie esthétisante, et exclus du *mouvement*.

JEAN LAROSE

PROFESSEUR DE LITTÉRATURE À L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL ET ÉCRIVAIN, JEAN LAROSE EST UN SPÉCIALISTE DE L'ŒUVRE DE RIMBAUD ET DE MARCEL PROUST.

IL S'EST FAIT CONNAÎTRE D'UN PUBLIC PLUS LARGE QUE CELUI DE L'UNIVERSITÉ EN PUBLIANT DES ESSAIS CRITIQUES: *LA PETITE NOIRCEUR* (1987), *L'AMOUR DU PAUVRE* (1991), *LA SOUVERAINETÉ RAMPANTE* (1994). IL EST L'AUTEUR DE DEUX ROMANS: *PREMIÈRE JEUNESSE* (1998) ET, TOUT RÉCEMMENT, *DÉNOUEMENT* (PRINTEMPS 2006).

JEAN LAROSE A ANIMÉ PENDANT CINQ ANS L'ÉMISSION DE RADIO *PASSAGE*, DIFFUSÉE À LA DÉFUNTE CHAÎNE CULTURELLE DE RADIO-CANADA, UNE ÉMISSION CRITIQUE QUI RÉUNISSAIT CHAQUE SEMAINE LES ESPRITS LES PLUS AIGUISÉS DU MONDE DES SCIENCES, DES LETTRES, DE LA PHILOSOPHIE, DES ARTS; EN SOMME, DE TOUTES LES DISCIPLINES.

Pour accaparer l'ancien domaine des belles lettres et des beaux-arts, la terreur dans la critique commence par décréter que le langage symbolique est dépassé de notre temps, et pour en convaincre les sceptiques elle le réduit à un lyrisme sans pensée. Ils interdisent, dit Baudelaire des accapareurs, de jouir de tout art qui ne répond pas à «l'intelligence de la technique des arts» (875) telle qu'ils l'ont définie. Nécessairement, cette définition s'appuie sur la vieille opposition métaphysique entre l'intellect et le sensible: de même qu'elle exclut le tempérament, elle confine l'écrivain, ou le critique d'art *littéraire*, dans le sensible subjectif, s'attribuant à elle-même l'intellect objectif. Elle méconnaît que l'artiste est justement celui qui a la double maîtrise, celle de l'intellect et celle du sensible, que l'art parce qu'il use d'un langage symbolique, abolit la distinction même de l'intellect et du sensible.

En somme, c'est cette critique théoriciste qui, loin d'être matérialiste, s'avère métaphysique et essentialiste, quand elle projette sur–et renverse contre–l'écrivain l'opposition simpliste de l'intellect et du sensible qui lui est nécessaire à elle pour se concevoir objective. Et l'écrivain, ou le critique *littéraire*, ou le plasticien qui jouit d'une culture littéraire, est le vrai critique matérialiste, puisqu'il est le seul à pouvoir discourir en connaissance de cause de la *matière* d'une œuvre, c'est-à-dire de son tissu matériel de mots, de traits, de couleurs, matière inséparable des significations que la lecture en tire.

Proust a fait une description saisissante du critique d'art qui n'a plus de cœur: Swann pouvait être «extrêmement précis pour une recette de cuisine, pour la date de la naissance ou de la mort d'un peintre, pour la nomenclature de ses œuvres. Parfois, malgré tout, il se laissait aller à émettre un jugement sur une œuvre, sur une manière de comprendre la vie, mais il donnait alors à ses paroles un ton ironique comme s'il n'adhérait pas tout entier à ce qu'il disait».

Dans l'enseignement, l'approche des œuvres d'art par théories a pour effet, sinon pour but, de réduire la jeunesse, de l'humilier dans sa jeunesse même, d'empêcher sa *nouveauté* d'adhérer aux œuvres, de lui interdire comme ridicule et dépassée une lecture des œuvres où il entrerait «une manière de comprendre la vie», de lui discipliner un tempérament de schéma, de lui faire confondre rigueur et intellect, maîtrise et accaparement. Le jargon séduit beaucoup les étudiants et les jeunes professeurs l'ont souvent agressif et superbe. Quand mes étudiants disent «champ lexical», un frisson de plaisir les traverse, ils croient dominer une page et ne même plus avoir besoin de lire l'œuvre au complet pour mériter le beau nom de *chercheur*. Il y aurait des abîmes à explorer de ce côté-là: la théorie n'aurait pas tant de succès si elle ne répondait pas à un désir de répression... De répression du risque de vivre, du risque de parler en sujet, de répression de sa propre étrangeté poétique. Puisque, cause pour cause, mouvement pour mouvement, il n'y a pas d'oeuvre qui ne soit de combat, du combat terriblement risqué d'un sujet radical dans sa propre parole. De même pour la vraie critique. C'est en cela que la critique doit être *politique*, au sens de Baudelaire. Sans subjectivité radicale, de la théorie sans cœur on tombe dans un relativisme pour lequel tout se vaut, qui est un nihilisme–comme Swann qui craignait de paraître ridicule dans la coterie Guermantes s'il portait le moindre jugement sur une œuvre. Aujourd'hui, la crainte théoriciste d'être lyrique ou essentialiste est la nouvelle forme de la crainte mondaine du ridicule.

Alors, le critique d'art doit-il être écrivain? C'est imprudent, et ce serait trop demander. Mais le critique devrait au moins désirer l'être et *exercer* une culture littéraire (je dirais la même chose d'ailleurs du critique de cinéma).

Julien Gracq invoque un autre argument: plus que l'image, l'écrit introduit une distance entre l'objet et le sujet. Les religions, rappelle-t-il, «ont jeté les images au feu et n'ont gardé que le Livre». L'écrit protège mieux de la fascination idolâtre dans laquelle risquent de tomber ceux pour qui l'image, la culture des images et la seule théorie de l'image, sera toute la culture et toute la science pour parler des images. Le symbole interpose une *distance*, il vient en remplacement de l'origine perdue, il invoque la signification en la pliant à certaines formes, et cette contrainte est elle-même formatrice.

La force formatrice du symbole écrit– il faudrait beaucoup développer cela... Mais comme, ici, faute d'espace, l'affirmation doit l'emporter sur la démonstration, disons que, sans une pratique du langage littéraire, et sans le risque radical d'un tempérament, la théorie littéraire ou plastique ou cinématographique, qu'elle soit à base de psychanalyse, de philosophie, de sociologie ou d'une quelconque des «sciences» humaines, risque le délire. C'est la pire issue possible de la théorie: elle peut succomber à la fois à l'abstraction et à la fascination idolâtre, son abstraction masquant son idolâtrie, comme dans certains délires dont elle reproduit si bien le dynamisme auto engendré. Toute théorie d'ailleurs, partage avec la philosophie –et comme elle, en risquant l'abstraction démente–l'épreuve de communiquer la pensée je dirais *au moindre corps possible*.

La pratique des œuvres littéraires est ce qui prépare le mieux à une attitude critique, devant les œuvres anciennes ou nouvelles, de scepticisme sans nihilisme, de hauteur sans cynisme, de distance sans *cause*, d'admiration sans idolâtrie; elle permet à la fois une distance, qui suspend le jugement, et un parti

pris radical, qui ne se dérobe pas à la responsabilité risquée de juger.

La littérature, en effet, parle un certain langage, un certain français, je ne dis pas le beau langage, je dis une langue pleine d'échos, le langage symbolique. Dans la langue littéraire résonnent la mythologie, la mystique, la galanterie, la grammaire, la beauté, le pouvoir, la guerre – mille tournures pour les dire qui se répondent, prenant élan de leurs innombrables échos pour enrichir incomparablement le tissu des significations qu'on peut lire dans un texte ou dans un tableau. L'écrivain, ai-je dit, est le vrai matérialiste : c'est que rien n'est plus matériel que ce qu'il *fait*, ce qu'il *produit* (pour reprendre le vocabulaire universitaire), c'est-à-dire l'immense variété des sens tissée par les échos symboliques du langage. Ce langage littéraire, le plus matériel de tous, qui attise les mots avec l'expérience du corps, qui pathétise le tempérament avec la mémoire, qui tempère les prestiges du temps présent avec la mélancolie des *années profondes*, est celui qui permet les plus vastes et les plus fortes propositions critiques. Si je dis d'une femme qu'elle est belle comme le jour, ou d'un tableau qu'il est beau comme un ulcère – ou Baudelaire écrivant que la « couleur de Delacroix est souvent plaintive », qu'un tableau « s'il est mélodieux (...) a déjà un sens » parce qu'il a « déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs », c'est la mémoire et un tempérament fournissant à un langage matériel sa puissance de pensée. Contre cela, le *tableau mélodieux*, je peux dénoncer à mes étudiants, à mes lecteurs, la subjectivité indéfendable des rapports symboliques, des impressions partiales, des *correspondances* arbitraires – tout ce savoir et cette culture dont Baudelaire s'autorise pour parler de *couleur plaintive* ; je peux leur renvoyer tout ça à l'histoire littéraire, au passé, au dépassé, mais ce faisant, étouffant mon propre tempérament sous le langage « savant », je les priverai d'une vision géniale, je les priverai de voir Delacroix en compagnie de Baudelaire.

Parlons donc de couleur plaintive !

JACQUES-BERNARD ROUMANES

PHILOSOPHE, PARDI !

J'ai été présenté comme philosophe et artiste. Une autre tribune de *Vie des Arts* me fait être écrivain et critique d'art. Précisons. Philosophe, je suis épistémologue c'est-à-dire spécialiste de la validité du discours scientifique. Artiste, je suis peintre. Écrivain, je suis romancier comme tout le monde mais plutôt poète, il en faut. Quant à ma conception de la critique d'art, elle vise à faire évoluer le monologue de l'expert vers le dialogue de la raison partagée de tous, autrement dit : le grand public.

Mon point de vue joue donc constamment sur le double clavier de la critique et du public. Pour fin de simplification, je vais exposer ce point de vue et son double en dix articles.

Article I – En tant que critique d'art et, plus encore, en tant que public, j'aime les artistes et, à un moindre degré, leurs œuvres. Car leurs œuvres me divisent en multipliant les points de vue possibles. Ce qui ne rend pas ma tâche facile. D'autant que l'Article II contredit l'Article I, car...

Article II – ... Car en tant qu'artiste, je préfère plutôt les œuvres que les artistes et surtout, surtout, comme la plupart des artistes, je déteste les critiques... Je les déteste à la manière de Flaubert, Proust, Sacha Guitry et bien d'autres, et d'ailleurs pour les mêmes raisons qui n'en sont pas...

C'est là une *opinion* totalement irrationnelle et passablement injuste, j'en conviens. Mais qu'on se rassure, cette opinion n'est pas mon point de vue. Surtout pas mon point de vue critique ! Cette distinction étonnante mérite une brève explication.

Une opinion, parce qu'entièrement subjective, n'exprime qu'un sentiment impartageable et donc indiscutable. Par exemple, si ma voisine aime passionnément quelque chose ou quelqu'un que je déteste, il n'y a rien à y faire ; sinon éviter de se marier ensemble, peut-être... À l'inverse, et comme le dit très bien l'expression elle-même, toute personne qui prend la peine de se placer au point précis d'où une lunette balaye un panorama, bénéficiera du même point de vue, objectif, c'est le cas de le dire ; sans pour cela se priver de son interprétation personnelle, bien sûr. De là un dialogue, une critique, deviennent possibles.

Article III – Mon point de vue s'opposant formellement à mon opinion, ma position n'est pas simple, on le voit. Par contre, elle est beaucoup plus intéressante en ce qu'elle me permet de *m'opposer à moi-même* de l'intérieur, si j'ose dire, mes propres arguments...

Cela rend possible de bien voir ce qu'il y a d'irréductible et de juste ou, au contraire, de totalement subjectif et d'arbitraire dans un *jugement de goût*. Et cela, quelle que soit la personne qui l'exprime : critique, artiste, scientifique ou littéraire ou... moi-même !

Article IV – N'étant jamais exercée sur soi mais adressée aux autres, une critique ne peut en aucun cas n'être qu'une opinion. C'est donc, par définition, un point de vue ; très précisément, *un jugement de goût*, objectivable et discutable. Et ne peut être que cela. Rien de plus certes, mais rien de moins ; ce qui n'est pas mal. Car de ce point de vue en question, c'est une première conséquence : tout public, même le plus éloigné d'une sensibilité à l'art est, par là, *qualifié pour s'exprimer sur l'art* (comme il l'est sans qualification particulière pour voter). Deuxième conséquence, si donc tout public est qualifié, cela crée une exigence : on doit *s'adresser à lui*. D'où, la critique doit s'adresser au public le plus large possible.

Article V – Je suis donc, toujours de ce point de vue, tout naturellement obligé – et j'en suis très heureux – de récuser les prétentions « d'experts en arts » dont l'arrogance le dispute à la médiocrité (là, je satisfais à mon opinion) quant à la soi-disant scientificité de leur discours. Je vais dire à l'article VI pourquoi la critique ne peut pas être une science et à l'article VII pourquoi elle ne saurait pas davantage être amalgamée à une œuvre d'art.

JACQUES-BERNARD ROUMANES

PHILOSOPHE ET ARTISTE. PHILOSOPHE ET NON PAS SEULEMENT PROFESSEUR DE PHILOSOPHIE COMME EN TÉMOIGNE, PAR EXEMPLE, SON OUVRAGE *LA SOCIÉTÉ DES CŒURS*, OÙ IL DÉCRIT UNE ESTHÉTIQUE FONDÉE SUR LE CONCEPT DE DIATHÈSE, CONCEPT QUI PERMET DE CONCILIER LES CONTRADICTIONS.

ARTISTE : SOUS CE TITRE, ON PEUT ENGLOBER SES ACTIVITÉS DE PEINTRE ET D'ÉCRIVAIN.

PEINTRE, JACQUES-BERNARD ROUMANES A NOTAMMENT EXPOSÉ SES ŒUVRES À LA GALERIE SIMON BLAIS.

ÉCRIVAIN, IL EST EN PARTICULIER L'AUTEUR D'UNE SUITE DE MINIATURES INTITULÉE *ADIKIA* (1997).

MAIS, EN TANT QU'ARTISTE ET ÉCRIVAIN, IL EST L'AUTEUR DE NOMBREUX LIVRES D'ARTISTE QUI SONT RÉGULIÈREMENT ACQUIS PAR NOS BIBLIOTHÈQUES NATIONALES ET PAR DES COLLECTIONNEURS PRESTIGIEUX.

JACQUES-BERNARD ROUMANES EST UN COLLABORATEUR RÉGULIER DE LA REVUE *VIE DES ARTS*.

Article VI–Pourquoi la critique n'est-elle ni art ni science? Commençons par l'aspect scientifique.

Premier argument: *l'art n'est pas un objet de science*. Ni l'œuvre d'art, ni la démarche artistique, ni, moins encore l'artiste lui-même, ne sont réductibles à une objectivation scientifique significative, de quelque ordre que ce soit. Ni les sciences exactes, ni le bric-à-brac des sciences humaines n'y font: l'art reste à ce jour inobjectivé.

Deuxième argument: On le constate et c'est un fait, *il n'existe pas «d'art-logie»*. C'est-à-dire une discipline scientifique dont l'objet soit l'art et ne soit que ça. L'art, tout le monde en parle. Et alors? Tout le monde, c'est le grand public! Même en science.

Troisième argument: Il n'existe pas de science des arts tout simplement parce qu'*il n'y a pas de science du singulier*. Il n'existe pas de Rembrandt-logie ou de Picasso-logie... Chaque artiste, chaque œuvre, chaque démarche artistique, tout est singulier, s'affirme différent, reste original; en art, tout revendique cette singularité. Ce qui est contraire à la démarche scientifique qui, elle, abolit les singularités dans des régularités, afin d'aboutir à des lois universelles.

Quatrième argument: La formulation strictement rationnelle du discours scientifique, en abolissant la sensibilité singulière de l'artiste, c'est-à-dire sa conscience esthétique au profit de sa conscience cognitive, signe *la mort de l'art* (je ne développerai pas ici cette vieillerie qui remonte à Platon pour l'Antiquité et à Hegel pour la modernité. Qu'il s'agisse de l'alibi d'une quelconque volonté de puissance, de la querelle des Anciens et des Modernes de chaque génération, ou de la violence du système de la mode, c'est chaque fois la ridicule course au pouvoir de leurs suiveurs, plus ou moins incultes, plus ou moins adolescents ou cyniques, violents et provocs, ou plus généralement inconscients...c'est-à-dire insuffisamment développés au plan intellectuel pour accéder au dialogue des singularités. Fermons la parenthèse).

Article VII–*La critique d'art n'est pas une œuvre d'art.*

Je propose aux esprits confus, généralement nostalgiques d'un structuralisme qui n'est plus ce qu'il n'a jamais été, même chez Barthes, de s'acheter des lunettes; des lunettes constructivistes, bien entendu ... paradigme oblige.

Premier argument: *Le discours critique n'est pas un discours littéraire* au sens d'un poème, d'un récit ou d'un roman. *La critique n'est pas le roman de l'art*. De grâce! Elle doit même tout faire pour éviter de l'être. À commencer par la séduction des formules littéraires qui risquent de masquer l'importance des idées. Sans doute est-il louable de viser à écrire aussi bien qu'un écrivain. Mais c'est une toute autre chose que d'être un écrivain, d'écrire de la littérature et d'avoir une vision poétique quand on prétend faire de la critique. Il y a là une confusion évidente.

Et pourtant... je suis d'opinion contraire! Dans la mesure où, d'accord avec Molière, je sens bien que le grand principe est de plaire au public, pour le rejoindre, n'est-ce pas? Mais Molière savait et je le sais aussi que, si le public préfère se distraire, il adore s'instruire...en plus. (Si ça continue, je finirai par me fâcher avec moi-même pour être d'accord avec tout le monde).

Deuxième argument: *Penser n'est pas la même chose que réfléchir*. L'action suspend la réflexion comme la réflexion tue l'action. Ainsi, *penser un monde*, le créer dans une œuvre, mettre en forme une pensée–faire (poiésis) ce n'est pas du même ordre que *réfléchir sur cette œuvre*, ce monde déjà pensé–c'est là l'espace critique–toujours en décalage. Ne pas en être conscient, c'est être encore incapable de réfléchir... d'un point de vue critique.

Article VIII–Compte tenu de ce qui précède, le critique d'art doit-il être un écrivain? Non! Surtout pas, grands dieux!

D'une part, le critique n'a pas à imiter Iznogoud et vouloir être un savant à la place des savants. Pourquoi? *Parce que trop de connaissances tue l'intérêt du public* en bloquant sa compréhension de l'art; ce qui est un crime pire qu'un crime: une faute de goût...

D'autre part, le critique n'a pas à imiter Iznogoud pour devenir artiste à la place des artistes. Pourquoi? Parce que trop de puissance stylistique, trop de brillantes métaphores, *détournent l'attention du public sur le critique lui-même* au détriment de son objet, l'art. Deuxième crime, deuxième faute... double imposture! Grave, celle-là.

Article IX–L'article VIII ne me plaît pas du tout et, en tant qu'écrivain, je proteste!

Ce n'est pas simple, on le voit. J'avais prévenu. Mais enfin, comme mon sujet porte sur la critique, je suis bien obligé de me ranger à mon point de vue et de donner raison à la critique... malgré moi.

Article X–Conclusion. Art et science renvoyés dos à dos, la question devient: ni scientifique, ni écrivain, que doit alors être le critique?

Un philosophe, pardi! (Du moins est-ce mon point de vue; bien entendu ceux qui ne sont pas d'accord avec moi n'ont qu'à ne pas changer d'avis...)

Mais entendons-nous bien: le critique est un esprit philosophique, pas un expert en philosophie. Surtout pas. Un philosophe du sens commun, un critique de la raison partagée de tous, par tous et pour tous. Car de ce point de vue-là, tout le monde est philosophe. Tout le monde, c'est, encore une fois, le grand public. Ce qui n'exclut pas mais inclut les publics d'experts pourvu qu'ils ne règnent pas. Tout est là. À partir de là, tout peut être instrumentalisé des sciences, des arts, des religions, des politiques... Tout, absolument tout, peut être ordonné à la confection d'un point de vue esthétique propre, un jugement de goût. Or ce point de vue, bien que personnel, pourra, s'il est suffisamment riche, être objectivé par tous ceux qui le voudront; tous, cela signifie: *universellement*. En dialogue, donc.

Ainsi, à l'opposé d'une vérité qui s'impose à tous de gré ou de force par la violence instituée, ma critique se profile à l'infini des discours sur l'art comme un simple point de vue du dialogue. Mais cette simplicité n'est qu'apparente car ma critique ne perd de vue aucun de ses buts: qu'il s'agisse de conscientiser le public en le touchant, d'attirer l'attention sur certaines démarches critiques, de juger de l'importance de certains travaux inédits, d'anticiper de nouveaux talents, de saluer l'originalité séminale de nouveaux modes d'expression ou encore de formuler une conception des arts et des œuvres qui, tout à la fois embrasse le public, s'avère utile à l'expert et reste savoureuse pour l'amateur.

Ni roman de l'art ni Vérité de l'art, la critique – ma critique – poursuit ce but d'être, ultimement, *une fête de l'intelligence* adressée à tous.

BERNARD LÉVY

LE RISQUE D'UNE SYNTHÈSE

Les exposés des quatre conférenciers Johanne Lamoureux, Jacques-Bernard Roumanes, Jean Larose et Jean-Émile Verdier sont certes fort différents. Pourtant, loin de s'opposer, les objectifs et les perspectives dont ils font état s'emboîtent si bien que leur complémentarité vaut la peine d'être remarquée et soulignée.

Si l'exercice critique consiste à débusquer les signes porteurs de sens dans l'œuvre d'art, alors l'attitude historienne proche de l'enquête qu'illustre Johanne Lamoureux et qui conduit à ne négliger aucune source d'information (aucun indice, si l'on préfère) susceptible d'éclairer les conditions de production d'une œuvre, répond au premier objectif de tout discours soit le transfert de connaissances en vue de l'appropriation de ces connaissances. Quelles connaissances est-il possible de tirer de l'art? Voilà la grande question de l'historien. Réciproquement, sur quelles matérialités se fondent les œuvres pour exister? Dans ces conditions, si l'art ne peut se réduire à un langage, la critique ne saurait se limiter à n'être qu'un métalangage.

Le point de vue décliné en dix articles de Jacques-Bernard Roumanes répond au souci de participation du public grâce à l'accès à la parole que peut exercer tout un chacun. Le philosophe justifie la pertinence de tout discours à condition de déterminer le lieu d'où il s'exprime. Ainsi répond-il à un objectif de valorisation et de dialogue par le partage qui en découle.

L'objectif d'épanouissement personnel et collectif est sans doute atteint par Jean Larose qui réhabilite le discours symbolique contre les grilles d'analyse théoriques rigides, totalisantes et totalitaires. Ce discours symbolique coïncide avec l'exigence d'une écriture singulière, personnelle et inventive.

Ce serait sur l'effet – pragmatique – des discours sur l'art et donc sur les perspectives de modification du comportement tout autant de celui qui commente que de celui qui reçoit le commentaire que s'exerce la pensée de Jean-Émile Verdier. Il propose sa propre aventure avec ses bifurcations et donc ses propres modifications de comportement comme exemple et comme modèle. Son texte répond de son attitude.

Quant à moi, si j'avais eu la parole, je me serais risqué à suggérer que la critique d'art soit fondée sur une rhétorique – conçue comme art de persuader – qui, en tenant compte des contraintes matérielles propres à la production d'une œuvre d'art, soit nourrie de l'ambition de l'inscrire certes dans un média mais, plus encore, dans une mémoire. N'est-ce pas là l'ambition de tout écrivain?

BERNARD LÉVY

CRITIQUE D'ART: DIRECTEUR ET RÉDACTEUR EN CHEF DE *VIE DES ARTS* DEPUIS 1992 APRÈS AVOIR ÉTÉ MEMBRE DU COMITÉ DE RÉDACTION À PARTIR DE 1970 PUIS CONSEILLER DE LA RÉDACTRICE EN CHEF ET FONDATRICE DE LA REVUE, ANDRÉE PARADIS, EN 1982.

PROFESSEUR: IL ENSEIGNE LES TECHNIQUES DE RÉDACTION: L'ÉCRITURE POUR LES MÉDIAS (AUTOMNE) ET LA VULGARISATION SCIENTIFIQUE (HIVER) À LA FACULTÉ DE L'ÉDUCATION PERMANENTE DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL.

ÉCRIVAIN: IL EST L'AUTEUR DE DIALOGUES *COMMENT SE COMPRENDRE AUTREMENT QUE PAR ERREUR?* DE NOUVELLES REGROUPÉES SOUS LE TITRE *UN SOURIRE INCERTAIN*, AINSI QUE DU LIVRET DE L'OPÉRA *À QUELLE HEURE COMMENCE LE TEMPS?*

JOURNALISTE: IL A COLLABORÉ À DE NOMBREUSES REVUES TECHNIQUES, SCIENTIFIQUES, CULTURELLES. IL A NOTAMMENT TENU LA PAGE SCIENTIFIQUE DU QUOTIDIEN *LE DEVOIR*.

ANIMATEUR: IL A NOTAMMENT ÉTÉ CHRONIQUEUR À L'ÉMISSION DE TÉLÉVISION *DE BOUCHE À OREILLE* (MAGAZINE CULTUREL DE RADIO-CANADA), DE L'ÉMISSION DE RADIO *LA SCIENCE ET VOUS*.