Document generated on 06/02/2025 12:24 p.m.

Études littéraires

Pierre Daix, *Nouvelle critique et art moderne*, Coll. « Tel quel », Éd. du Seuil, Paris, 1967, 203 p.

Jean Coutu

Volume 2, Number 3, décembre 1969

André Gide

URI: https://id.erudit.org/iderudit/500108ar
DOI: https://doi.org/10.7202/500108ar

See table of contents

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)
1708-9069 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Coutu, J. (1969). Review of [Pierre Daix, *Nouvelle critique et art moderne*, Coll. « Tel quel », Éd. du Seuil, Paris, 1967, 203 p.] *Études littéraires*, *2*(3), 385–389. https://doi.org/10.7202/500108ar

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1969

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

eux identité de signifiants et non de signifiés. Malgré les apparences, ces chercheurs n'étudient pas le même problème, en dépit d'une grande prudence de leur part et d'un refus de s'enfermer dans des définitions trop étroites. Reste comme foyer réel de convergence pour cette recherche le caractère général de la fonction sémiologique dans divers domaines. Il aurait fallu définir des concepts opératoires véritablement communs faute desquels cette tentative multidisciplinaire ne réussit pas à réconcilier l'hétérogénéité de ses composantes. L'exemple à suivre serait celui de la cybernétique dont le système conceptuel rigoureux assure la collaboration effective de techniques et de sciences très variées. Si une symbolique s'impose distincte de la théorie de l'information et de la sémiologie, il faudrait lui délimiter un champ théorique propre, ce que malheureusement ce cahier ne fait pas.

On pourrait faire quelques remarques de détail. Il doit sembler à bon droit curieux que l'étude du « symbolisme littéraire » ne conduise jamais à s'interroger sur le mode de cette symbolisation : l'écriture . . . Faut-il révéler l'existence du groupe *Tel Quel*, de Jacques Derrida ? La bibliographie donnée en appendice le laisserait croire. On ne comprend pas bien non plus pourquoi l'article « symbole et linguistique » se préoccupe surtout de l'école américaine qui commence à peine à considérer le symbole comme fait linguistique au lieu de se tourner vers l'Europe où le champ sémantique fait depuis plus longtemps partie des domaines reconnus légitimes de la recherche en langue ; on aurait pu signaler par exemple Greimas. À « symbole et psychologie », exposé positiviste, descriptif et classificateur manque le pendant psychanalytique théorique et explicateur. La psychologie « behavioriste » a mauvaise prise sur la fonction symbolique. Et on pourra trouver à juste titre surprenante l'absence de Freud à la bibliographie « Symbolique générale » où l'on trouve pourtant Jung et son apparition dans la seule section spécialisée « Psychologie et psychanalyse ». Cela trahit une prise de position fort discutable face à la psychanalyse. Mais ces réserves ne doivent pas faire passer sous silence la valeur indiscutable de ce cahier. Si tout n'y apparaît pas incontestable, il faut bien se rendre compte que c'est la nouveauté même de l'entreprise qui entraîne certaines difficultés que les recherches en cours parviendront sans doute à surmonter. Espérons que le Centre de recherches en symbolique saura continuer ses activités sans trop s'épuiser et que ce premier ouvrage n'est que le prologue d'une importante collection dont nous attendons déjà les futures publications avec impatience.

Denis SAINT-JACQUES

St. Michael's College (*Toronto*)

□ □ □

Pierre DAIX, **Nouvelle critique et art moderne,** Coll. « Tel quel », éd. du Seuil, Paris, 1967, 203 p.

Cet essai porte essentiellement sur les perspectives nouvelles qu'ouvrent à l'interprétation de l'œuvre écrite ou peinte, les rapports entrevus entre la nouvelle critique littéraire et les problèmes posés par l'art moderne. L'intérêt des réflexions de Daix repose justement sur l'effort qu'il déploie à dégager les relations entre divers phénomènes, considérés trop souvent comme s'excluant : l'explosion du nouveau roman et le cinéma, la critique littéraire et la linguistique, et surtout la nouvelle critique et les conceptions neuves que révèle l'examen de l'art moderne.

La nouvelle critique, comme le remarque Daix, ne constitue pas une pensée définie, mais groupe des conceptions diverses, qui ont, comme seul dénominateur commun, la négation de la tradition, une rupture radicale avec les schèmes conceptuels du passé. Or l'auteur se propose bien de donner à cette nouvelle critique un fondement plus précis, tout au moins, de suggérer l'orientation idéale qu'elle devrait prendre. Dans cette tentative, deux facteurs jouent un rôle privilégié : la découverte de la modernité dans l'art et les notions structuralistes des linguistes.

Pourquoi l'intérêt de l'art dans cette étude sur la critique littéraire ? Parce que la littérature comme l'art dépendent d'une certaine conception commune. Or, l'art moderne, comme le souligne Daix, a marqué une rupture beaucoup plus frappante avec la tradition, et, de cette manière, a pu révéler quels sont les mécanismes internes, inhérents à toute création, ainsi que le caractère spécifique de toute œuvre artistique, à savoir, l'organisation cohérente des formes. « Pour Courbet, la réalité est extérieure à la peinture. C'est le tas de fagots. Pour Manet, la réalité, c'est la couleur sur la toile » (p. 117). Quant au structuralisme, quel autre instrument d'analyse pourrait mieux rendre compte de l'art ou de la littérature, l'un et l'autre étant un produit dont la signification essentielle réside dans l'agencement combinatoire d'éléments formels en un tout unifié et indivisible ?

Si intéressant que puisse paraître ce point de vue, il faut rappeler qu'il n'est pas nouveau, et à ce propos, il est un peu décevant qu'un essai portant sur un sujet aussi brûlant que celui de la critique littéraire et de la critique artistique apporte si peu d'éléments neufs. Disons tout de suite que l'auteur semble méconnaître la longue histoire des travaux méthodologiques en histoire de l'art ; faute importante, si l'on considère qu'il s'inspire, en grande partie, pour les théories qu'il propose, des bouleversements survenus dans la « critique d'art ». Bien sûr, il mentionne les nombreux écrits de Francastel qui, seul parmi les historiens de l'art français, essaie de rénover l'approche de l'œuvre artisitique[1]. Encore faut-il dire que Francastel, en dépit de ses déclarations, innove peu, et que, d'autre part, Daix le cite mal à propos, puisque cet historien de l'art insiste sur les distinctions entre les méthodes d'analyse qu'il propose et celles que préconisent les linguistes.

La mise au point sur le renouvellement de la « critique d'art », parue en même temps que l'essai de Daix et que celui-ci n'a pas pu connaître, a été faite par Jean Duvignaud[2]. Ce sociologue rappelle l'importance de travaux beaucoup plus anciens que ceux de Francastel, les études entreprises par l'Institut Warburg et groupant des historiens célèbres comme Saxl et Panofsky. Ce dernier, en particulier, dont les œuvres les plus importantes remontent aux années 30, a tout récemment été l'objet d'éloges passionnés de la part d'un des porte-paroles les plus représentatifs du structuralisme, Michel Foucault qui reconnaissait en lui un pionnier de l'archéologie linguistique.

Rappelons aussi un essai par un autre historien de l'art, Sedlmary, qui s'apparente, beaucoup plus que Francastel et Panofsky, aux conceptions structuralistes, et qui justement refuse, dans l'analyse de l'œuvre, toute explication de caractère historique, tout donné extérieur

[1] Voir surtout : *la Réalité figurative*, Paris, Gonthier, 1965 et *la Figure et le lieu ; l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.

[2] *Sociologie de l'art*, Paris, P.U.F., 1967.

à celle-ci [3]. L'œuvre doit être étudiée comme un tout nécessaire se suffisant en lui-même, dont les éléments formels constituent dans leur organisation l'essence de la signification. De plus, ce petit ouvrage a l'intérêt de rappeler l'orientation progressive de l'histoire de l'art, depuis la fin du XIXe siècle, vers des conceptions de plus en plus formalistes et structuralistes. L'auteur rappelle, en particulier, comment, dans ce qu'il appelle la troisième phase de cette évolution, soit à partir de 1940, des historiens comme lui-même et Alpatoff ont élaboré une méthode d'analyse, appelée « méthode d'analyse structurale » que d'autres chercheurs en histoire de l'art, tels Brunov en 1932 et Salvini en 1936 ont reconnue comme « la méthode par excellence » pour l'étude des œuvres d'art. Devant ces faits, les incitations de Daix à exploiter l'analyse de type structural pour étudier les œuvres semblent venir quelque peu en retard, et de plus soulignent le manque déplorable de communication entre les diverses disciplines.

Ce qu'il faut aussi reprocher à l'ouvrage de Daix c'est le manque de rigueur dans son argumentation, ses définitions. Les explications qu'il apporte sur la notion de structure, à partir de quelques formules générales, empruntées à Garaudy et à Saussure, sont trop sommaires, comme par exemple, « la primauté du tout par rapport aux parties » (p. 104) ou la prédominance, sur les éléments, de leurs relations mutuelles (p. 100). On aimerait être servi de principes opératoires plus précis, à la manière de Barthes par exemple, qu'on est d'ailleurs surpris de ne pas voir cité dans un essai comme celui-ci.

De même, on déplore que l'auteur simplifie à l'extrême sa distinction entre l'art traditionnel « où le modèle est ce qu'on reproduit par imitation » et l'art moderne « où le modèle est construction d'un équivalent dynamique du réel » (p. 115). Rien n'est plus faux que de réduire l'art d'imitation des anciens à un « reflet passif du réel » (p. 120). Francastel, dont Daix semble beaucoup s'inspirer, s'est justement efforcé de démontrer, dans *la Figure et le lieu*, que la vision du peintre renaissant, par exemple, est une vision essentiellement utopique, sans équivalent avec le réel, et qu'au contraire, elle anticipe sur celui-ci. Car la théorie de l'imitation implique bien autre chose que la reproduction mécanique du réel perçu par l'artiste ; elle suppose, au contraire, la création d'un objet imaginaire dont les éléments normatifs sont toujours à réinventer ; d'où les traités constamment écrits par les artistes qui ne cessaient de réviser cette trop fameuse doctrine. Il est, par contre, erroné de voir déjà la peinture pure chez Manet ou même chez Cézanne [4].

Finalement le point de vue de l'auteur est radical ; il prend violemment parti pour un seul type d'explication des œuvres littéraires ou artistiques, l'explication structuraliste. Ce parti est légitime et entraîne des positions doctrinales qu'il serait beaucoup trop long de débattre ici. Mais on est quand même gêné par la manière cavalière de Daix de dénigrer le point de vue de l'histoire et de tous ceux qui, comme Sartre, par exemple, refusent d'admettre la validité de la seule lecture synchronique. D'autre part, si une interprétation strictement structuraliste peut être admise dans le cas des œuvres littéraires, où les éléments formels sont constitués

[3] *Kunst und Wahreit; zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg, 1958.

[4] Voir entre autres l'étude magistrale de Kurt Badt, *The Art of Cézanne*, Berkely, 1965.

par des signes caractérisés par leur permanence, un tel type d'interprétation se prête moins bien aux réalisations plastiques, dont les éléments formels portent beaucoup plus la marque d'une mutation constante. Et comment comparer aux structures du langage, sinon par analogies lointaines, les œuvres du type assemblage, les collages cubistes par exemple, où un objet réel est introduit dans le tableau et juxtaposé à d'autres éléments qui ne sont que des signes ?

Dans l'interprétation de l'art, même si on peut s'inspirer de notions structuralistes, telles la notion de totalité ou d'interrelations formelles, on est forcé d'adopter un point de vue plus élargi que les linguistes, et d'englober dans la notion de structure des éléments extérieurs à l'œuvre, pouvant d'ailleurs comprendre le créateur ou le spectateur. On peut aller plus loin et concevoir, comme le fait Eco pour les œuvres littéraires, musicales ou plastiques, l'idée de structures ouvertes [5]. Autrement dit, les œuvres artistiques en général et plus particulièrement les œuvres contemporaines n'auraient pas de structures définitives ; celles-ci seraient sujettes à une « ambiguïté fondamentale » et dépendraient d'une réinterprétation constante de la part non seulement du critique mais du consommateur.

Si l'on peut se poser des questions sur la validité d'un structuralisme trop rigide pour interpréter les œuvres d'art, à plus forte raison doit-on le faire quand il s'agit de tendances toutes récentes de l'art contemporain. Ici on peut reprocher à Daix de n'avoir pas été fidèle à sa propre conception du structuralisme, qui n'admet que les rapports vraiment synchroniques. S'il avait voulu respecter l'équivalence chronologique des rapports entre les phénomènes observés, ce ne sont pas les œuvres de Manet, de Courbet, de Cézanne ou même des cubistes qu'il aurait dû mettre en relation avec la nouvelle critique et le nouveau roman, mais les expériences artistiques beaucoup plus neuves, comme par exemple, la nouvelle figuration, l'art cinétique, l'art minimal, etc. Évidemment, il aurait été forcé d'abandonner des notions qu'il défend encore, à savoir, celles de l'image et de l'œuvre, et par conséquent de renoncer aussi à la méthode structurale des linguistes.

On peut même remonter jusqu'au dadaïsme avec les objets trouvés ; il est bien difficile dans ce cas de parler d'organisation de formes et de structures formelles significatives. La signification est alors à rechercher dans l'intention. Plus près de nous, les exemples de l'art abstrait offrent aussi matière à réflexion. Bien sûr les tableaux d'Hartung, de Mathieu ou même d'un Riopelle, en dépit de la recherche du geste spontané, présentent un aspect de nécessité. Il existe un équilibre dans l'arrangement des formes qu'on ne peut pas déranger sans mutiler l'œuvre. Mais que dire d'un Pollock, dont on pourrait aussi bien couper le tableau en deux ou en réduire le pourtour — comme il l'a fait fréquemment lui-même pour en adapter les dimensions à diverses destinations — sans en affecter la signification. Là encore, la structure n'est ni dans les formes ni dans l'œuvre. Le tableau n'est qu'un résidu plus ou moins factice, rappelant ce qu'a pu être la réalisation gestuelle, elle-même la composante essentielle de l'œuvre. Celle-ci s'évanouit avec la fin de la cérémonie qui a donné naissance aux formes.

Les tendances plus récentes de l'art contemporain échappent encore davantage aux conceptions

[5] *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éd. du Seuil, 1965.

structuralistes des linguistes. Beaucoup de mouvements artistiques plus ou moins apparentés à ce qu'on appelle le supergraphisme rejettent absolument toute idée de formes organisées en un tout cohérent. Intentionnellement, les « œuvres » — si le terme est encore acceptable — sont fragmentaires et privées de structures définissables. Cependant, on peut exploiter la notion de structure, mais elle ne peut être conçue qu'en termes sociologiques; elles ne concernent plus l'organisation de formes, mais l'utilisation de celles-ci pour susciter des expériences nouvelles de comportement, de participation, de réflexion critique sur certaines conditions sociales. Ces considérations valent encore plus pour l'art cinétique, les arts à média multiples et ce qu'on appelle les environnements. Les expériences sociales qui sont le fondement de telles réalisations ne représentent même pas le caractère de totalité et de définition, nécessaires aux analyses structurales.

On est alors bien obligé de redonner toute l'importance à la notion de praxis chère à l'existentialisme sartrien — dénoncée par Daix, et d'accepter, dans l'explication de l'art contemporain, l'apport fondamental de disciplines connexes comme la sociologie, sans pour cela concevoir le produit artistique comme un équivalent du réel, à la manière de Goldmann, mais plutôt comme un processus privilégié de fabrication du réel, l'art devenant dans ses manifestations récentes un instrument ultime de liberté et de contestation qui s'exprime non par des œuvres, mais par des comportements et des attitudes. La comparaison avec la littérature n'en est pas moins intéressante. On peut se demander si celle-ci, par sa dépendance de l'écriture, ne perd pas son emprise sur le réel contemporain. En tout cas, si l'on soutient que la littérature contribue, comme l'art, à faire l'histoire, l'analyse structurale ne peut constituer qu'un niveau d'explication. On constate d'ailleurs que les plus grands défenseurs de la pensée structuraliste, comme Foucault en témoigne dans le *post-scriptum*, reconnaissent la nécessité d'intégrer leur point de vue dans un système plus vaste tenant compte des changements de l'histoire. De même, Barthes admet que « les choix initiaux » des éléments synchroniques « sont forcément en partie arbitraires », et que le but peut-être essentiel de la recherche sémiologique est précisément de découvrir le temps propre des systèmes, l'histoire des formes [6] ».

Jean COUTU

Université Laval

[6] *Le Degré zéro de l'écriture, éléments de sémiologie*, Paris, éd. du Seuil, 1964, p. 172.