

L'oeuvre confisquée

Jean-Pierre Latour

Number 72, Spring 1997

La critique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/14789ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Latour, J.-P. (1997). L'oeuvre confisquée. *Moebius*, (72), 55-64.

JEAN-PIERRE LATOUR

L'œuvre confisquée

Bien plus que le rôle, l'utilité ou les devoirs de la critique d'art, ce qu'il m'intéresse de questionner ici, en premier lieu, c'est la relation entre l'écriture et l'œuvre visuelle, entre le travail du critique et celui de l'artiste (que l'on jugeait utile autrefois de préciser s'il était peintre, graveur ou sculpteur). Car ce sont là deux actes et deux acteurs qui depuis fort longtemps entretiennent une relation émaillée de très fréquents épisodes belliqueux. On devinera immédiatement que le point de vue sera celui de l'histoire, celui qui nous informe de la fortune et de l'infortune des échanges entre les deux pratiques. La critique d'art, telle que nous la connaissons aujourd'hui, est le fruit d'une longue fréquentation entre le mot et l'image et à ce titre conserve, de façon le plus souvent latente et parfois manifeste, certains reliquats de ces liaisons anciennes. C'est pourquoi, avant de parler du présent, quelques mots s'imposent au sujet du passé.

Il faut encore dire, en guise de préambule, que parler d'arts visuels, c'est parler d'un territoire aux frontières labiles. Et il faut reconnaître d'emblée qu'en employant cette expression ne sera donnée qu'une idée bien imparfaite du domaine évoqué. Mais chose certaine, cette collection de pratiques diverses, rassemblées maintenant sous le vocable d'«arts visuels», provient des transformations et des mises en question du lieu qu'occupaient jadis la peinture et la sculpture. Et c'est de là qu'il nous faut donc partir.

Une alliance à conclure, un tribut à payer

Dès la Renaissance, alors qu'elle s'acharnait à déclarer sa libéralité, multipliant les exemples et les arguments pour montrer et démontrer qu'elle est «chose de l'esprit», la peinture devait, en raison même

de cet objectif, rester soumise à l'ordre du discours. Car, à l'âge classique, il ne pouvait y avoir de pensée que verbale. Aussi, devient-il évident que la peinture, comme la sculpture, ne pouvait recevoir de légitimité, en tant qu'art libéral, qu'à la condition que sa visibilité puisse être convertie en lisibilité. C'est à partir du moment où le visible qu'elle rend devient dicible que la peinture accède à une pleine dignité. Bref, c'est par le truchement du mot que le tableau rejoindrait le prestige des choses de l'esprit. C'est là le prix à payer pour maintenir cette alliance avec les Humanistes qui, parmi les gens de lettres, tiennent la peinture dans une estime suffisante pour lui concéder le statut d'art libéral. Jusqu'à ce que la modernité artistique n'advienne, ce régime d'autorité sera certes contesté à l'occasion¹, mais régnera lourdement.

La suprématie que s'attribue alors le verbal (sur le visuel) va provoquer diverses séries de joutes où s'empoignent écriture et peinture². Il faut dire que la préséance que s'attribuent parfois avec brusquerie les «gens de lettres» mène à des situations ridicules dont l'historien français de l'art Bernard Tesseydre³ nous donne un délicieux exemple, au XVII^e siècle, dans les prétentions d'un Charles Perrault. «Mettre Apollon qui va se coucher chez Thétis après avoir fait le tour de la terre, pour représenter le Roi qui vient se reposer à Versailles après avoir travaillé à faire du bien à tout le monde⁴»: pour avoir énoncé cette seule phrase, Perrault revendique pour ainsi dire la propriété intellectuelle de la Grotte de Thétis des jardins de Versailles. Oui! rien de moins. Comme l'écrit Tesseydre, «la primauté reconnue à l'intention sur l'exécution et la hiérarchie entre fonctionnaires des bâtiments intercalent entre commande et œuvre toute une cascade "d'idées". "Je donnai le dessein de la grotte de Versailles, qui est de mon invention", déclare, avec suffisance, Charles Perrault. À quel niveau, demande Tesseydre, situer son "invention"?» Il suffisait donc à Perrault d'énoncer verbalement une idée de l'œuvre à sculpter, pour ensuite déclarer que la Grotte de Thétis était de son invention⁵.

L'œuvre confisquée

La prétention de Perrault fait aujourd'hui sourire, certes. Mais si l'on comprend sa déclaration à la lumière du contexte idéologique dans lequel elle s'inscrit, elle s'avère cependant moins saugrenue. Car Perrault ne fait que pousser à son extrême conclusion un raisonnement bien enraciné dans les idées de son époque, raisonnement selon lequel l'essentiel de l'acte créateur résiderait dans l'intention ou le dessein. En l'occurrence, le dessein de Perrault n'est pas une esquisse mais une phrase. Or, inversement, dans une même logique, l'esquisse du sculpteur ou du peintre tient lieu de phrase. Cette possible substitution réside dans l'usage du mot «dessein» qui, au XVII^e siècle, désigne en même temps l'esquisse et l'énoncé d'une intention, d'un projet. Ainsi, quand Perrault dit avoir donné son «dessein», il semble jouer sur une possible confusion entre *dessein* et *dessin* que l'orthographe ne distinguait pas encore. Le dessin est essentiellement un dessein. Et ce dessin-dessein prononce à répétition le serment d'allégeance de l'œuvre visuelle envers l'ordre du discours. Avant même de devenir pleinement visible, l'œuvre peinte ou sculptée doit être dicible. Elle doit déclarer naître des mots.

Bien sûr, Perrault s'approprie beaucoup de mérite pour bien peu de peine. Mais justement le mérite méprise la peine. Il doit s'en détacher. Car le travail est ignoble; c'est là la logique en cause. Et la primauté de l'intention (qui devient invention) sur l'exécution calque donc l'opposition entre *arts libéraux* et *arts mécaniques*, sur laquelle se fondait l'ordre social. Faut-il rappeler qu'au XVII^e siècle, en France, la peinture et la sculpture viennent d'être admises à la dignité des arts libéraux, dignité dont témoigne la formation de l'Académie⁶? Et encore... certains gens de lettres montraient encore avec entêtement leur résistance. Car ces arts sont de basse extraction... D'où ce tribut de mots qu'il faudra payer... Le dessin est une phrase. Il faut s'en souvenir.

La protestation du silence: peindre et se taire

Dans la recherche d'une peinture pure, les peintres de la seconde moitié du XIX^e siècle auront tendance à chasser bruyamment la littérature de leur toile. Pour ces modernes, le compromis littéraire, c'est le cadavre rabougri que cajolent obséquieusement les artistes académiques. Pour cette raison, les peintres modernes voudront se taire obstinément, leur mutisme étant garant de leur fidélité au seul ordre du visible et du pictural. La peinture, pour ne rien céder au verbal, veut se confiner au seul plan sensoriel, pure peinture signifiant pure sensation. Confondant ainsi le mot et l'idée, certains peintres ne peuvent imaginer la toile comme lieu où penser. Le senti règne en maître alors que l'idée est pourchassée, comme une détestable contamination. Il faudra attendre que la notion de pensée visuelle se forme et se précise pour que cesse cette confusion où penser veut dire nécessairement parler, pour qu'un penser-et-peindre puisse devenir plus largement concevable et admis.

Plus tard, au début du XX^e siècle, une partie des avant-gardes marchera dans la voie de la pure peinture; le suprématisme de Kazimir Malevitch, par exemple, et sa «suprématie de la pure sensibilité» s'opposera farouchement aux intrusions littéraires. Pour soustraire l'art au pouvoir de l'État et de l'Église, la peinture doit devenir abstraite et ainsi *inlittérisable* (qu'on me pardonne cet affreux néologisme). Mais une autre partie de ces avant-gardes se méfiera de la pureté revendiquée. Les dadaïstes, Marcel Duchamp en tête, refuseront le mutisme radical de la position de la pure peinture. Duchamp, au nom d'une «peinture d'idées», se fera le champion de l'abolition des frontières entre activités littéraire et visuelle. Ainsi le XX^e siècle inaugure une nouvelle ronde de négociations entre l'acte d'écrire et les arts maintenant dits visuels.

Les écluses de la théorie

Au Québec, dans les années quatre-vingt, on assiste à une spécialisation de la critique d'art. Ce sont alors les diplômés des programmes universitaires

d'histoire de l'art qui, de plus en plus, occupent les pages du discours critique. Comme on s'y attend, un changement de ton en résulte. Durant les années cinquante et soixante, la critique d'art était entrée peu à peu dans un processus qui allait la dégager⁷ de la tradition littéraire⁸, laissant de plus en plus de place à la discussion de questions spécifiques aux arts visuels. La venue des nouveaux critiques, de formation plus spécialisée⁹, allait donc donner une seconde impulsion à cette tendance, où des outils de discussion propres à la discipline devenaient d'usage courant.

De littéraire qu'il était, le discours critique devenait alors théorique. Autrement dit, l'effet rhétorique était délaissé au profit de la construction théorique¹⁰. Cela se traduisait souvent, de prime abord, par une généreuse (et parfois redoutable) recherche de surprises lexicales. Bref, il régnait alors l'enthousiasme de mettre en action le savoir acquis. De cette ardeur toute neuve, on pourrait croire qu'il y avait matière à se réjouir. Pourtant, beaucoup d'artistes exprimaient, eux, de la réserve bien plus que de la satisfaction. Du mécontentement était même visible à l'occasion. L'histoire de la critique d'art au Québec reste à faire... Je ne pourrai donc fournir ici aucune référence particulière. Et je ne réclamerai aucun témoignage. Ce dont je parle ici, c'est d'abord le sentiment que m'ont alors laissé de nombreuses conversations informelles: plusieurs artistes semblaient plus perplexes que ravis devant ce grand déploiement théorique, face à ces avalanches de concepts qui s'abattaient sur les œuvres.

De l'appropriation à la dépossession ou le piège du perraultage

Il y a là un phénomène intéressant à relever et à comprendre. À première vue, on serait tenté d'entendre dans cette réserve, voire ce mécontentement de certains artistes, le simple reproche d'une négligence. Dans ces pages critiques, les théories (de l'interprétation) auraient été davantage servies que les œuvres dont elles parlaient. Selon le point de vue de ces artistes, les œuvres auraient été négligées et les

théories surchoyées. En réponse, la critique en cause revendiquait un droit à la création, en d'autres mots celui de se dégager de la servitude de promouvoir les œuvres visuelles. Rupture! Une de plus, une de moins... Mais il y a peut-être autre chose à saisir dans ce différend.

Une première piste à explorer serait celle de l'effet du travail interprétatif de l'écriture. Persiste souvent, d'une manière entendue, l'obligation du discours de clarifier la signification de l'œuvre. On dirait parfois qu'il y aurait au cœur de l'œuvre quelque chose d'urgent à élucider... Mais qu'importe ici le sens de l'acte d'interprétation, il faut entendre d'abord sa manière de faire, sa façon de s'acquitter de cette tâche. Car, quand cette façon devient autoritaire, surgit un problème. L'autorité semble se convertir en propriété. En fait, il demeure que l'écriture critique, bien que devenue plus analytique dans ses délibérations et surtout plus réservée dans son appréciation, opère néanmoins une forme d'appropriation de l'œuvre que l'artiste peut percevoir comme une forme de dépossession. Et, du point de vue de l'artiste, l'œuvre semble en effet devenir la création d'un autre, *si l'écriture s'évertue à évincer son travail*¹¹, en voulant, par exemple, établir péremptoirement la signification de l'œuvre ou en s'empressant, aussitôt vue, de l'expédier au rang des preuves et des arguments de l'exposé théorique d'un système général de l'art.

Loin de moi néanmoins l'idée de soutenir que l'écriture doit s'incliner et se soumettre docilement au dessein de l'artiste. Passer de l'autorité à la complaisance. De la morgue à la flatterie. Non, l'écriture critique a son propre travail à faire qui n'est pas de cet ordre. Mais une fois justement que l'écriture a traversé et traduit une possible expérience de l'œuvre, celle-ci ne doit-elle pas être, pour ainsi dire, rendue à elle-même, l'appropriation signalant alors son échéance et sa suspension? Autrement dit, pour ne pas commettre quelque subtil perraultage, n'importe-t-il pas de faire cette restitution, poursuivant ainsi le travail visant à abolir le rapport hiérarchique naguère instauré?

Une nouvelle critique: faire voir pour prendre pied

Toute écriture critique hérite de parcelles de cette histoire, de ses conflits comme de ses rencontres fertiles. Pour le critique, le texte à écrire sera toujours un lieu où transiger avec cette histoire, l'œuvre à commenter, le projet intellectuel poursuivi et le contexte de publication.

Il me semble que depuis quelques années une nouvelle critique se soit faite visible. On y constate un évident plaisir de sonder le pouvoir de la description, sa capacité de réanimer la présence évanouie des œuvres, de reconstruire dans l'imaginaire du texte un effet d'espace et la tangibilité des objets.

Pour ma part, je sais devoir ce goût à la lecture répétée de la critique de Diderot¹². Il y avait chez lui la patience et le souci de décrire soigneusement. Dans ses «Salons» et ses écrits sur l'art, au fondement de toutes subséquentes considérations, il y a de soigneuses descriptions. Il faut faire voir la chose pour en parler. Bien sûr, dira-t-on fort justement d'ailleurs, au XVIII^e siècle, l'absence de reproduction¹³ d'image l'exigeait. Par le truchement des mots, il fallait déplacer le tableau et le dresser à nouveau dans la tête du lecteur. Mais reste que pour celui qui lit aujourd'hui ces textes, en ce temps où l'image voyage instantanément, pour être déposée sur une multitude de supports, cette volonté d'injecter dans les mots la présence de l'œuvre prend un tout autre sens: elle devient l'énoncé d'un parti pris, celui d'une antériorité du visible par rapport au discours. Il y aurait alors dans cela, dans le fait de répéter, de refaire, de rejouer dans les mots sa présence, un jeu de préséance où le discours reconnaît ce qui l'a fait naître et qui, définitivement, le précède. C'est dire ainsi au lecteur: «Voilà ce qui a été devant moi, que je revois sur ces photos et qui me fait écrire.»

Pour écrire, donc, d'abord décrire. Assurer au départ une forte saillie de l'œuvre. C'est là que le discours prend résolument pied. Regarder avec attention, avec cette idée que les œuvres ne servent la cause d'aucune thèse et n'en illustrent aucune. Elles les font naître.

Être vu, être lu: même combat

L'écriture critique serait bien sûr médiation. Mais l'action de cette médiation reste plus visible d'un point de vue extérieur à celui du critique. On le sait, depuis que la modernité a défini de nouvelles conditions à la pratique artistique, l'artiste n'a plus de rapport direct avec son public. Comme le résume la sociologie de l'art, cette relation est dorénavant médiatisée par les structures du champ artistique. L'institution muséale, gouvernementale, universitaire, la galerie, la revue, et tous les discours qu'elles construisent, constituent ce que l'artiste peut connaître de la réception de son œuvre, constituent ce par quoi est connue et reconnue l'œuvre en question. Si le critique est partie de cette médiation, reste que lui aussi a de son public et du public de l'œuvre qu'il médiate une représentation tout autant spectrale... En dehors de son effet médiatif, certain mais demeurant intangible pour lui, le premier public du critique serait peut-être l'artiste. Car c'est avec lui que s'engage concrètement une évidente communication.

Le mythe de l'artiste moderne exclut l'interlocuteur. Son projet créateur est posé idéalement comme un acte autoréflexif dont la valeur même tiendrait à sa cohérence artistique interne. On comprend la nécessité de cette démarche, de cette construction, étant donné la médiatisation de l'œuvre par les structures du champ. Le destinataire n'étant qu'hypothétique, mieux vaut en faire abstraction. Or, il me semble que cette situation soit pour plusieurs devenue inadmissible ou insupportable. C'est du moins ce que me laissent croire quelques signes dont celui-ci.

Lors d'un événement récent¹⁴, *Paysage(s) de la vidéo*, durant le colloque où les différents participants commentaient leur prestation, j'ai été frappé de constater que plusieurs des collaborateurs impliqués (artistes vidéastes, musiciens, historiens, critiques, philosophes, etc.) avaient échangé une correspondance en cours de travail. Ainsi, par exemple, l'artiste vidéaste Gabrielle Schloesser et la philosophe Suzanne Foisy se sont écrit de nombreuses lettres où elles discutent comment la notion de paysage peut s'articuler dans leur collaboration, et une foule

d'autres choses. À maintes reprises, durant les communications des différents participants, une correspondance était en jeu. Comme si connaître son interlocuteur devenait urgent, du moins précieux et surtout agréable. Cette dimension de l'événement me semblait alors intéressante, elle m'apparaît aujourd'hui cruciale. Ce besoin de rompre le soliloque était dans toutes les bouches.

Parmi les nombreux et fort intéressants documents que contient le catalogue de l'événement, il est une lettre, lettre fort touchante, de Suzanne Foisy à Gabrielle Schloesser où la philosophe écrit : « Nous voulions d'ores et déjà inverser nos rôles — tu pouvais intervenir dans mes lettres, et moi surgir dans les tiennes. Nous voulions nous situer "hors champ" de notre propre discipline¹⁵. » Il y a là, bien sûr, la question de l'interdisciplinarité sur laquelle Monique Langlois, la commissaire, voulait insister. Mais cette question est tout près d'une autre dans l'art actuel, car depuis un bon moment les rôles n'y ont plus la fixité d'hier. Une même personne sera tour à tour critique, commissaire d'exposition, artiste... Le « hors-champ » profuse. Et j'aime cette idée, cette métaphore cinématographique du « hors-champ ». Il y a là traces d'autres lieux qui échappent à l'objectif, quelque chose qui se dérobe et se désigne du même coup. L'interchangeabilité¹⁶ des rôles contribue d'une façon importante à transformer les rapports entre le discours et l'œuvre visuelle. Il y a conséquemment un jeu de relais, une alternance. Des interdits à enfreindre. Des clôtures à franchir. Bouger. Bouger et puis bondir.

Notes

1 Par exemple, Roger de Piles, au XVII^e siècle, qui, dans sa défense du coloris par rapport au « dessein », reprochera aux gens de lettres d'exiger du tableau un fonctionnement identique à celui du discours. Voir JACQUELINE LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.

2 Je précise ici peinture car c'est là au premier chef le fait des peintres. Voir à ce sujet NATHALIE HEINICH, *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, 303 p.

3 BERNARD TESSEYDRE, *L'art au siècle de Louis XIV*, Paris, Le Livre de Poche, 1967, 382 p.

4 *Ibid.*, p. 92.

5 En fait, ce monument rassemble la contribution de plusieurs artistes dont François Girardon, Gérard Van Obstal, Thomas Regnaudin,

Nicolas Delaubray, Claude Perrault (sculpteur à ne pas confondre avec Charles Perrault)...

6 L'Académie royale de peinture et de sculpture est fondée en France dans le dernier tiers du XVII^e siècle.

7 Du côté francophone, au Québec, parmi ceux qui déblaient cette voie, mentionnons: Rodolphe de Repentigny, Laurent Lamy, Yves Robillard, Normand Thériault...

8 Dans cette tradition littéraire qui s'institue en France à la fin du XIX^e siècle, il devenait obligatoire pour tout écrivain d'envergure d'écrire sur la peinture. Baudelaire est l'exemple même de l'écrivain sensible aux questions spécifiques aux arts visuels. Mais il est amusant aussi de lire ce que pensent des peintres d'un Joris-Karl Huysmans, par exemple. Voici à son sujet ce qu'écrit Gauguin à Pissarro en 1883: «(...) il se trompe d'un bout à l'autre et met en avant les impressionnistes sans comprendre du tout en quoi ils sont modernes»; puis, ce que Pissarro écrivait à son fils encore à propos de ce même écrivain: «(...) comme tous les critiques, sous prétexte de naturalisme, il juge en littérateur, et ne voit la plupart du temps que le sujet». Cité dans *La promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, textes réunis par J.-P. BOUILLON, N. DUBREUIL-BLONDIN, A. EHRARD ET C. NAUBERT-RISER, Paris, Hazan, 430 p., p. 277.

9 Ce mouvement va de pair avec celui, général, de la professionnalisation des métiers de la culture, à partir des années soixante.

10 On arguera avec raison que la distinction entre rhétorique et théorie n'était pas toujours bien claire.

11 Cette attitude de la critique avait été vivement dénoncée dans les années soixante-dix par des artistes comme le conceptuel Joseph Kosuth qui justement revendiquait l'intégration du processus critique à la démarche artistique.

12 Diderot est habituellement considéré, rappelons-le, comme le premier des critiques d'art, au sens moderne, parce que sa critique visait des expositions précises et était publiée dans une revue (manuscrite!), *Les nouvelles littéraires*, dont l'une des célèbres abonnés était Catherine de Russie.

13 Il y avait les procédés de gravure mais ils s'avéraient longs, coûteux et passablement infidèles, en ce sens que l'œuvre s'y trouvait interprétée. De toute façon, *Les nouvelles littéraires* n'en comportaient pas.

14 *Paysage(s) de la vidéo*, commissaire MONIQUE LANGLOIS, du 19 août au 12 septembre 1994, galerie de l'UQAM.

15 MONIQUE LANGLOIS et alii, *Paysage(s) de la vidéo*, Montréal, galerie de l'UQAM, 1994, 110 p., p. 79.

16 Sur l'interchangeabilité des rôles, voir RAYMONDE MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 423 p., p. 212.