

Claire
Fagnart

×

La critique
d'art

©
Presses
Universitaires
de Vincennes,
Saint-Denis,
2017.

Presses Universitaires
de Vincennes
Université Paris 8
2, rue de la Liberté
93526 Saint-Denis cedex 2

Publié avec l'aide du laboratoire Arts
des images et art contemporain (équipe
Esthétique, Pratique et Histoire des Arts)
et de la Commission recherche
de l'Université Paris 8.

Introduction	5
Chapitre 1 Les critiques fondationnalistes	25
Chapitre 2 Les critiques perspectivistes	67
Chapitre 3 Les critiques constructionnistes	91
Chapitre 4 La critique-postulat	117
Conclusion	163
Bibliographie	169

INTRODUCTION

L'ensemble de ce travail pose la question des liens entre écriture critique et croyances philosophiques et artistiques. En écrivant ce livre, je n'ai pas cherché à rédiger un pamphlet accusant la critique d'art actuelle, ni énoncer des règles ou des principes garantissant, à mes yeux, la rédaction d'une "bonne" critique, j'ai simplement voulu élaborer un outil théorique devant aider les praticiens de la critique et ses lecteurs à se situer. Cet ouvrage n'est donc ni une invective, ni une méthode. Mon objectif principal est de fournir aux rédacteurs les outils théoriques nécessaires à une approche réflexive.

L'irréductible spécificité de chaque expérience esthétique, sensible, cognitive, face à une œuvre d'art, l'indomptable particularité de chaque œuvre y reste un *a priori* non discuté. Parce qu'elle est un texte, la force rhétorique d'une critique, son aptitude à amplifier une œuvre est liée à la qualité de son écriture. En m'intéressant aux croyances sous-jacentes à la pratique de la critique, j'ai fait le choix de rester à la périphérie des œuvres dans leur singularité et des critiques dans leur particularité, pour aborder, le plus rationnellement possible la question des arrière-plans sur lesquels s'est construite cette pratique depuis le début du xx^e siècle (sur les questions de vocabulaire, voir *infra*).

Les facteurs qui conduisent à certaines positions critiques plutôt qu'à d'autres sont innombrables – individuels, psychologiques, sociologiques, politiques... Un petit nombre

de ces facteurs – principalement philosophiques – sont examinés dans cet ouvrage qui cherche donc à approfondir comment les textes critiques (fonctions, critères de jugement, méthodes) sont déterminés par les positionnements philosophiques et esthétiques des rédacteurs. Il en est de même de l'autorité accordée à la critique : le pouvoir de la critique dépend aussi des croyances et des attentes de son lecteur. L'objectif de ce livre est d'analyser les liens entre les discours critiques et les positionnements philosophiques. Les diverses *définitions* de l'art, les conceptions de l'œuvre, les philosophies générales et les conceptions des discours engagent divers types de critique. Trois groupes ont émergé de cette réflexion : les critiques fondationnalistes, les critiques perspectivistes et les critiques constructionnistes. J'ai rattaché chacun de ces groupes aux orientations théoriques qui les conditionnent, afin d'en saisir la cohérence idéologique. Si l'espace de ce livre avait permis de développer ces questions dans un cadre historique plus large, par exemple à partir de l'émergence de la critique comme genre littéraire au XVIII^e siècle, la typologie eût été différente du fait de l'évidente historicité des divers types de critique.

Le classement des types de critique a été complexe à élaborer dans la mesure où j'ai voulu articuler une approche esthétique concernant l'œuvre d'art et une approche épistémologique concernant le discours sur l'œuvre. Le classement finalement présenté est fondé sur la conception du discours : les trois types de critique correspondent à trois approches épistémologiques ici dénommées réalisme épistémique, relativité épistémique et design épistémique. Mais j'aurais pu imaginer un classement mettant au premier plan les conceptions esthétiques de l'œuvre d'art. En auraient résulté trois autres groupes de critiques correspondant à trois conceptions de l'œuvre 1. strictement ontologique, 2. modérément ontologique et 3. rejetant toute vision ontologique. Ces deux classements, élaborés à partir de deux perspectives – épistémologique ou esthétique – n'auraient

pas été strictement superposables alors même que ce travail établit de très forts liens entre les déterminants esthétiques et les déterminants épistémologiques de la critique.

L'enjeu de ce travail est de comprendre en quoi les textes critiques (objectifs, vocabulaire, place accordée à la subjectivité, forme du jugement, etc.) sont déterminés par les conceptions de l'œuvre d'art de leurs rédacteurs et par le type de savoir qu'ils cherchent à générer. Un exemple simple et évident de cette surdétermination se trouve chez Clive Bell et R. G. Collingwood quand ceux-ci s'appuient sur leur définition de l'art pour « défendre le néo-impressionnisme et le modernisme littéraire de leur temps (Joyce, Stein...) [...] » (exemple emprunté à Pouivet 2001). Les critiques mettent en jeu des conceptions de l'art ou des approches philosophiques préexistantes. Conjointement, elles participent au renforcement de ces conceptions et approches philosophiques.

Critiques fondationnalistes

La littérature critique *fondationnaliste* à laquelle nous allons consacrer le premier chapitre est une *critique-correspondance*, expression calquée sur celle de vérité-correspondance. Elle est déterminée par à une approche traditionnelle – ontologique – de l'œuvre d'art et un réalisme épistémique des discours.

Critiques perspectivistes

Les critiques perspectiviste sont des *critiques-interprétations* marquées par une ontologie modérée des œuvres d'art et une relativité épistémique des discours. Les perspectives individuelles conduisent à la critique de goût et la critique phénoménologique ; les perspectives disciplinaires conduisent à une herméneutique déterminée par une recherche de cohérence.

Critiques constructionnistes

Décomposé en *critique-postulat* et *critique-fiction* ce troisième groupe de littératures critiques est marqué par un anti-réalisme philosophique modéré ou un anti-réalisme radical, et un design épistémique.

La typologie des discours critiques constitue un outil théorique auquel la réalité des pratiques, toujours plus complexe, ne peut strictement correspondre. C'est par souci d'efficacité pédagogique que l'accent est mis sur des catégories franchement identifiées. Mais il ne faudrait pas perdre de vue que ces catégories peuvent se superposer, se chevaucher ou s'additionner de multiples façons. Outre celles proposées dans ce travail, d'autres possibilités de rapprochement ou d'alliance entre conceptions de l'œuvre d'art, conceptions des discours et approches critiques peuvent être pensées par les critiques et leurs lecteurs dès lors que ceux-ci sont en possession de ces quelques outils théoriques.

Les positionnements esthétiques et épistémologiques préalables des rédacteurs sont considérés ici comme des croyances philosophiques pour la raison qu'ils ne sont généralement pas explicites, parfois même pas conscients. Ils constituent un arrière-fond idéologique décisif. Certes poser la question de cet arrière-fond philosophique et esthétique en termes de croyances et d'idéologie n'est pas neutre. C'est une manière d'interroger les limites de la rationalité de tous les discours critiques. En effet, dès l'instant où l'on considère que les discours – même rationnels – sont conditionnés par des croyances, on est inévitablement confronté aux limites de leur rationalité.

La volonté de rendre les croyances explicites n'implique pas que l'on échappe aux croyances. Si la position réflexive du commentateur qui énonce explicitement le lien entre sa critique et ses croyances, attentes, positionnements préalables... est fondée sur un « criticisme démystificateur » (Mitchell 1986 : 27), cela ne signifie pas qu'il se situe *hors croyance* mais plutôt

qu'il a conscience de certains de ses *a priori*. Il ne s'agit pas de prétendre échapper aux déterminations, il s'agit d'être capable de situer ses propres positions.

Quand les positionnements philosophiques et esthétiques situés en arrière-plan de la critique sont partagés, les discussions à propos des œuvres sont toujours possibles, même en cas de désaccord ; quand au contraire les conceptions situées en arrière-plan sont opposées, on ne peut constater qu'infructueuses querelles à propos des œuvres, à moins évidemment d'orienter les débats vers ces divergences *d'a priori*. Il pourrait être intéressant de réexaminer les positions critiques qui avaient donné lieu à la fameuse « querelle de l'art contemporain » dans les années 1990, en les mettant en relation avec les conceptions de l'art des différents protagonistes de la polémique. Les arrière-fonds idéologiques qui déterminent les relations aux œuvres et à la critique sont aussi des marqueurs historiques, générationnels, sociaux, culturels...

QUESTIONS DE VOCABULAIRE

À quoi réfèrent les notions d'objet (TEXTE), paratexte, proposition artistique ou œuvre accomplie ? Qu'est-ce qu'une œuvre inaugurale ? Qu'est-ce que le monde de l'art et le système de l'art ? Qu'appelle-t-on interprétation ? Toutes ces notions, très présentes dans ce travail, seront explicitées le moment venu. D'ores et déjà deux mots nécessitent une mise au point : critique d'art et idéologie.

La **critique d'art** doit y être entendue comme :

– un texte écrit. Il y a maintes façon de faire connaître des œuvres d'art : une photographie ou un film pourraient être vus comme des commentaires d'œuvres et considérés comme des formes de critique. Cet ouvrage s'intéresse à la littérature critique ;

– un texte dont l'enjeu est singulier et non pas général : l'examen d'œuvres *spécifiques* ou d'événements *ponctuels* en vue de les décrire, de décrypter ou de construire leurs significations « directes ou implicites », parfois de les juger. L'enjeu (la *visée*) d'une critique d'art n'est ni l'histoire, ni la théorie de l'art. Autrement dit, la littérature critique « a la critique pour objet ». La littérature critique doit être distinguée des « énoncés critiques » (Vouilloux 2012 : 389) – propos sur les œuvres d'art dans des contextes variés d'historiographie ou de théorie – qui ont toujours existé. Le terme de critique d'art réfère à un genre littéraire particulier ;

– la critique concerne l'actualité. Les œuvres ou les événements particuliers dont parle le rédacteur appartiennent au monde dont il est le contemporain : le critique participe à l'histoire mais ne la rédige pas. La critique est écrite sans le recul historique de l'histoire ;

– la critique est un texte adressé. Il y a dans la critique une volonté explicite de transmission, de partage – d'une émotion, d'une intelligence, d'un point de vue. C'est pourquoi elle est parfois confondue avec l'information ou avec la médiation ;

– l'auteur de la critique n'est pas l'auteur de l'œuvre. Cette altérité est une première condition de la distance nécessaire à la critique. Il y a une distinction entre les écrits des artistes sur leur propre travail et la critique ;

– la critique est un texte fait pour être lu *in absentia* : c'est en cela qu'elle diverge de la médiation. Le moment de la lecture de la critique est généralement décalé par rapport à celui de celui de la confrontation avec l'œuvre. Cette absence de l'œuvre instaure une distance qui situe la critique entre médiation – pratique de discours *en présence* des œuvres – et histoire.

Ce livre s'intéresse à la critique d'art en faisant de temps à autre – rarement – le détour par des énoncés critiques. La *définition* proposée semble laisser ouvertes toutes les formes de critique. On peut, pour la discuter, la rapporter à celle qu'en

donne Albert Dresdner : « [...] la critique d'art [est] un genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner, d'évaluer et d'influencer l'art qui lui est contemporain » (Dresdner 1915 : 31). Remarquable par sa clarté, cette définition néanmoins est datée sur plusieurs points : la présente étude de la critique relèvera l'historicité de l'« autonomie » de la critique et s'interrogera sur ses socles idéologiques. Elle mettra en évidence le caractère principalement conceptuel (interprétatif, cognitif, constructif) de la critique actuelle ainsi qu'un glissement de l'évaluation de l'œuvre vers sa valorisation, et réservera la question de l'évaluation au jugement du système plutôt qu'à celui des œuvres. Enfin, la question – qui réfère à la fonction de la critique – de « l'influence » de la critique sur l'art en train de se faire est discutable. Certains auteurs peuvent considérer que seul l'examen de la scène émergente participe de la critique. Cette conception introduit une ambition *prosélyte* dans la notion de critique. C'est par exemple le point de vue de Bernard Vouilloux (2012) pour lequel un texte actuel sur une œuvre reconnue – même contemporaine – ne relève pas de la critique. Selon son point de vue, la critique ne peut donc pas non plus être réécriture de l'histoire à l'occasion d'une exposition. De façon indirecte, la problématique de l'influence des critiques sur l'art en train de se faire renvoie aussi à l'histoire des relations de pouvoir entre écrivains, critiques, artistes et institutions, question qui n'est pas développée dans ce travail. La distinction entre critique instituante et critique d'œuvres déjà reconnues, introduite dans la quatrième partie de cet ouvrage, se base sur une approche plus ouverte de la critique. La critique n'y est pas limitée à un examen de l'art en train de se faire. Par le biais de l'événement, elle y est étendue à la critique d'exposition d'œuvres instituées. Mais cet élargissement du propos est aussi dû au fait que l'objectif de ce livre étant l'examen des relations entre discours et croyances, la question du pouvoir de la critique reste en arrière-plan. C'est aussi la raison pour

laquelle il pourra arriver qu'on se réfère à des « énoncés critiques » empruntés à des textes ne relevant pas de la critique comme genre littéraire, tels des textes de poètes – Jacques Dupin et Yves Bonnefoy – ou de philosophes – que l'on pense à Lyotard, Danto, ou bien d'autres.

Dans ce travail, le mot de *croyance* renvoie principalement aux diverses représentations de ce qu'est une œuvre d'art et de ce que font les discours... Il est intéressant de le situer par rapport à la notion d'**idéologie**. Dans un sens marxiste, l'idéologie est une « fausse conscience » (Mitchell 1986 : 37), une conscience manipulée. La construction de l'idéologie comme fausse conscience est basée sur un « mensonge organisé » (Arendt 1954 : 296) collectivement et publiquement. Les discours et représentations qui en résultent cherchent et parviennent à dissimuler les mécanismes de domination sous les figures du naturel et de l'universel et visent donc à maintenir cette domination. Cette approche de la notion d'idéologie présuppose que l'on puisse y échapper en s'interrogeant sur l'origine des discours.

Mais le vocable est aussi utilisé pour désigner un ensemble d'idées, de valeurs, d'intérêts partagés par la majorité. L'idéologie désigne alors un ensemble d'idées collectives. Elle constitue un contexte d'autant plus inexplicite (non conscient) qu'évident. Ici le caractère sciemment manipulateur et coercitif de l'idéologie a disparu. Le mot réfère plutôt à un ensemble de croyances collectives. Comme la précédente, cette acception de la notion d'idéologie semble sous-entendre que l'on puisse, en s'extrayant de la pensée majoritaire, échapper à l'idéologie.

Un troisième usage du mot consiste à l'employer pour désigner un ensemble d'idées, de valeurs, d'intérêts partagés par un groupe social caractérisé par une communauté de pensée. Ce groupe social n'est pas nécessairement majoritaire. Cette troisième acception sous-entend que – de la même manière qu'il n'y a pas de position sans croyance préalable – il n'existe aucune « posture en dehors

de l'idéologie » (Mitchell 1986 : 37) même quand celle-ci est minoritaire. C'est à cette acception, la plus large et la plus inévitable (personne n'échappe à l'idéologie ainsi définie) que je me réfère dans cette étude. Ainsi appréhendée, la notion présuppose l'existence d'une pluralité d'idéologies qui désignent diverses conceptions silencieuses, intégrées par diverses collectivités et qui peuvent être plus ou moins poreuses. Elles constituent divers fonds de pensées. Dans la perspective adoptée ici, ces idéologies constituent des « environnements philosophiques et esthétiques » et recouvrent la notion de croyance.

QUESTIONS DE CONTEXTE

Les conditions d'apparition de la critique permettent de comprendre pourquoi la critique fut évaluative au début de son histoire.

La critique comme genre littéraire est apparue au XVIII^e siècle, parallèlement à l'autonomisation de la pratique artistique et à l'apparition du concept général d'art (Gottold Ephraïm Lessing notamment). Gagnant en indépendance en se déliant de la commande et en s'émancipant progressivement des institutions politiques et religieuses, l'œuvre d'art acquiert fonction et valeur artistiques spécifiques qui justifient que la critique commence à se développer comme genre à part commentant les œuvres d'art *en tant que telles*. En France particulièrement, mais aussi en Allemagne, l'autonomisation de la pratique artistique conduit la critique, l'histoire de l'art et l'esthétique à se constituer explicitement comme des disciplines séparées, mettant en jeu des acteurs spécialisés : Diderot est écrivain, Winckelmann archéologue, Kant philosophe.

À cette époque, la reconnaissance de l'importance de la sensibilité individuelle, dans l'esthétique kantienne

notamment, favorise les discussions sur le goût amorcées au XVII^e siècle en rendant légitimes les points de vue individuels et personnels. L'esthétique kantienne pose la question du jugement de l'œuvre d'art en tenant compte de la subjectivité de la relation du spectateur à l'œuvre. Cette époque correspond à un moment où, en Europe, l'existence de normes du beau (mais aussi du bien et du vrai) sur lesquelles tout le monde s'accordait auparavant, sont mises en question. L'effondrement de la croyance dans des règles collectives et partagées sans discussion pour le jugement des œuvres donne sa raison d'être à la critique. Pour Diderot, si le génie est un sujet capable de transgresser le goût institutionnel et de créer ses propres lois, le jugement du spectateur n'est pas, lui non plus, déterminé par des règles qui existeraient ailleurs et indépendamment de lui. Dubos écrit en 1719 : « [...] c'est qu'un ouvrage peut être mauvais sans qu'il y ait des fautes contre les règles, comme un ouvrage plein de fautes contre les règles peut être un ouvrage excellent » (Dubos 1719 : 305). C'est parce qu'il n'existe plus de règles permettant de décider de la "beauté" ou de la "réussite" d'une œuvre que l'écriture critique devient une nécessité. L'incertitude sur la validité des critères communs de jugement précipite le besoin d'une critique principalement évaluative. L'évaluation est une discussion de critères.

L'autonomisation de la pratique artistique a eu une autre incidence : favoriser le développement du marché de l'art. L'œuvre, valant en tant que telle, est convoitée pour elle-même et peut être acquise pour être possédée. Il se développe un lien entre marché et valeur qui cherche une légitimation par les discours. Ceci favorise le développement d'écrits critiques évaluatifs qui visent à guider de potentiels acheteurs dans leurs choix (Diderot).

D'un point de vue social, avec la démocratisation de la société, les notions d'espace public et de public émergent et se développent. Par l'intermédiaire des salons, des salles de concert et des théâtres, l'art s'ouvre de plus en plus à un

public nouveau qui ne se constitue plus de façon exclusive de commanditaires et d'amateurs éclairés. « C'est [...] à l'institution des expositions publiques officielles [...], dites Salons, qu'on lie l'apparition d'un discours [critique...] » (Becq 1984 : 91). L'organisation d'expositions publiques permet la confrontation des œuvres à un public hétérogène de *citoyens* venant de toutes les couches sociales. Dans ces expositions ouvertes à tous, « les vêtements fatigués voisinent avec les tenues chamarrées des gens de cour et les costumes sombres des gens de plume » (Delon 2008 : 8). Ceci bien sûr ne se fait pas sans mal. Un critique de l'époque, réprouvant cette ouverture des salons, parle de « profanation » de l'art commise par cette « vile populace », cette « cour des miracles » : « Ce sont des boiteux, des aveugles, des sourds, des muets, des manchots qui sont les juges des arts et des proportions de la belle nature » (Fréron, cité par Becq 1984 : 94). Aux spectateurs – profanes, anonymes, occasionnels – est octroyée la liberté de juger les œuvres en leur nom personnel, indépendamment de toute considération des canons académiques. La demande de critique vient de ce public élargi qui « cherche à s'éduquer » (Becq 1984 : 102) et se fie à la critique pour évaluer ces œuvres *contemporaines*.

Cette critique *moderne*, en tant que commentaire de l'art en train de se faire, n'a pu émerger qu'à partir du moment où la notion de contemporain a été valorisée. Ce qui favorisera le développement, au XIX^e siècle, d'une conception de l'art comme création du nouveau.

Les artistes aussi ont de plus en plus besoin de cette critique. Dès la fin du XVIII^e siècle, le titre d'académicienne leur garantit plus la reconnaissance de leur talent. « Nous avons beaucoup d'académiciens et peu de peintres », lit-on en 1787 (Becq 1984 : 99). En cette fin de siècle, le besoin de critiques qu'ont les peintres répond à une tactique de reconnaissance liée au fait qu'ils sont désormais dans « l'obligation constante de faire la preuve de [leur] excellence » (Becq 1984 : 99). La dissolution de l'Académie royale en 1792 attise encore ce besoin.

La critique de cette première époque, qui s'étend approximativement de 1760 à 1870, manifeste une forte visée évaluative, outre bien sûr sa fonction descriptive (Diderot) ou son objectif expressif (Baudelaire). Diderot écrit pour la *Correspondance littéraire*, revue destinée à des abonnés éloignés de Paris, aristocrates européens pour la plupart, auxquels ses textes cherchent à rendre visibles les œuvres. L'invention de la photographie a sur l'histoire de la critique un fort impact, rendant sa fonction descriptive assez inutile. Baudelaire ne cherche plus tant à décrire qu'à ancrer son évaluation dans son vécu face à l'œuvre d'art. Dans l'ensemble, jusqu'aux années 1870, les textes critiques sans exception opèrent un tissage de la perception visuelle à la compréhension linguistique de manière transitive. Le critique dit ce qu'il voit, il dit ce que raconte la peinture qu'il a sous les yeux, il dit ce qu'il ressent, il parle et juge *au nom du public* qui lui est gré de remplir ce rôle. Son point de vue devant une œuvre est celui d'un « observateur bien éduqué » (Groys [1997] 2008 : 62) et à distance, qui fait part de son jugement. Mais, nous dit Boris Groys, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, la position et le rôle du critique dans le triangle œuvre-critique-public se modifient. L'art moderne non mimétique exige du spectateur qu'il soit « capable de saisir la signification cachée de la forme et de la couleur pure » (Kandinsky cité par Groys [1997] 2008 : 62), capable de « soumettre [son] imagination [...] à la loi de la stricte géométrie », capable de « reconnaître un urinoir comme une œuvre d'art »... (Groys [1997] 2008 : 62). Les œuvres modernes, abstraites ou conceptuelles ont besoin de critiques plus théoriques, rompant du même coup avec une certaine évidence de la critique traditionnelle de jugement. La critique jusqu'alors descriptive, sensible et évaluative devient plus explicative et interprétative. Le critique est amené à ne plus se penser comme la « voix du public » mais comme quelqu'un qui « sait », qui est capable de saisir les significations cachées des œuvres. Il devient

un intermédiaire savant entre des œuvres plus ou moins opaques et un public qui se considère ou qui est considéré comme incompetent. Le critique parle *au nom de l'artiste* et tend à développer une position de surplomb à l'égard du public. Boris Groys note que si les œuvres des avant-gardes semblent juger et parfois même condamner les regardeurs en les agressant, les critiques n'hésitent pas à reprendre à leur compte ces réquisitoires contre la société. Ainsi l'auteur constate que l'autonomisation radicale de l'art à cette époque, qui donne aux artistes la liberté de soumettre la société à une critique sévère, autorise en même temps les critiques, à la suite des artistes, à accabler la société. Pour échapper au regard scrutateur des artistes, les critiques se mettent de leur côté, faisant partie d'une « nouvelle humanité », dit encore Boris Groys. Ils sortent de l'espace ordinaire du public pour rejoindre l'espace spécifique et choisi des artistes, pour rallier le monde de l'art. Et c'est au nom de l'art qu'ils parlent. Les avant-gardes ont donc introduit une rupture dans la place de la critique qui n'est plus à distance de ce dont elle parle – des œuvres, des artistes – mais qui par contre se trouve à distance d'un public qu'elle est pourtant sensée représenter. Boris Groys analyse ce changement comme une forme de prise de hauteur. La relation entre le critique et son public s'inscrit désormais dans la verticalité et non plus dans l'horizontalité. Par contre, la verticalité qui caractérisait auparavant la relation du critique à l'artiste ou à l'art cède la place à une horizontalité avec l'art selon laquelle le critique est un allié de l'artiste.

Ce faisant, Boris Groys explique que le critique se trouve dans une situation duplice et contradictoire puisqu'il doit à la fois juger l'art au nom du public conformément à la tradition de la critique et critiquer la société (le public) au nom de l'art. Cette situation antagonique est intenable et précipite la critique dans une *crise* dès lors qu'elle rêve d'être à la fois dehors (pour évaluer) et dedans (pour être le porte-parole de l'œuvre à partir de sa compréhension intime

et de sa proximité avec l'artiste), mais ne le peut. L'idée de crise suggère donc immédiatement une situation qui attend, prépare, aspire à de nouvelles pratiques, de nouvelles valeurs.

Ainsi l'autonomie économique et fonctionnelle des œuvres d'art qui s'est développée à partir du XVIII^e et tout au long du XIX^e siècle du fait de la disparition du système de commandes et de la prise en charge de la fonction idéologique de l'art par les nouveaux outils techniques et les médias, a autorisé l'art à critiquer le monde. Cette nouvelle critique du monde par l'art, conjointement, a renforcé la dépendance des artistes à l'égard des critiques : plus que jamais, les artistes, « esseulés », se sont mis à avoir besoin des soutiens des critiques, des marchands, des institutions pour faire connaître, reconnaître, comprendre, apprécier leurs œuvres. L'autonomisation de la pratique artistique a induit un remaniement du fonctionnement du monde de l'art. Au cours du XX^e siècle, ce monde de l'art s'est transformé – contre sa volonté et ses discours qui affirmaient plutôt « l'art c'est la vie » – en un système quasi fermé tournant comme une machine avec de multiples engrenages dont tous les éléments – les acteurs du monde de l'art – sont interdépendants. Aujourd'hui, dans un monde où règne un capitalisme quasi global, l'art contemporain institué fonctionne comme un système international où sont imbriqués marché de l'art, institutions privées et institutions d'État, lieux de conservation et d'exposition des œuvres, apprentissage de l'art et de ses discours, supports d'information, etc. La critique est devenue un rouage de ce système. Si le monde de l'art contemporain est un monde à part, ni les œuvres, ni la critique n'ont d'autonomie à l'intérieur de cette structure. La notion de post-critique telle que l'utilise Hal Foster ne réfère pas tant à une nouvelle forme de critique qu'aux conditions actuelles d'exercice de la critique.

Pour Hal Foster, les « conditions post-critiques » sont telles qu'elles ne permettent pas à la critique, dépourvue de toute autonomie, d'exister de manière indépendante (Foster

2012). Ces « conditions post-critiques » renvoient souvent à l'impuissance de la critique actuelle. Les critiques sont bien souvent considérés aujourd'hui par le public comme des *insiders* au service du système de l'art contemporain, comme des privilégiés sociaux dont l'autorité est contestée. Selon ce point de vue, l'absence d'autonomie de la critique renvoie à l'impossibilité d'une critique évaluative.

Hal Foster articule son point de vue à l'idée que la critique se trouve en difficulté croissante depuis les années 1980. Il met cette difficulté de la critique en parallèle avec la déception sociale et la déroute idéologique qui se sont instaurées dans ces années-là. Pour cet auteur, cette défaite de la critique s'est consolidée dans les années 2000 sous le régime de G. W. Bush Junior. À cette époque, pour contrer le désarroi général ambiant, « la demande d'affirmation était totale » (Foster 2012 : 3). Foster explique aussi que cette demande d'affirmation a donné lieu à une critique qui « célèbre la beauté », « affirme des affects », « espère le “partage du sensible” », « fait confiance à “l'intelligence générale” », bref à une critique bien trop candide et gentille. (Foster 2012 : 3). Pour lui, la faiblesse de la critique actuelle est quasi générale, que l'on regarde du côté d'Internet, des musées, des journaux, des universités. Cette impuissance de la critique est renvoyée à la « condition post-critique » et au relativisme selon lequel « tout se vaut » (Foster 2012 : 3).

Boris Groys continue lui aussi à penser la critique comme nécessairement autonome (Groys [1997] 2008). Ceci le pousse à affirmer que les critiques ne sont pas faites pour être lues et que par conséquent, elles n'ont pas besoin d'être claires et compréhensibles. Il soutient même l'idée inverse, à savoir que les critiques sont d'autant meilleures qu'elles sont hermétiques et opaques, car elles sont là pour protéger les œuvres, pour les « habiller ». Pour cet auteur, les textes critiques créent des remparts qui préservent la majesté des œuvres, des enceintes qui les entourent pour les abriter, à la manière de forteresses. Par conséquent, ce qui compte, c'est

que la critique existe matériellement, alors que ses contenus sont superflus.

La *crise* de la critique telle que l'ont formulée Boris Groys ou Hal Foster semble générée par une nostalgie de ce qu'elle fut autrefois, évaluative et autonome. Ne peut-on pas plutôt se demander si la critique trouve à se réinventer dans le cadre du système de l'art actuel ? Si l'accueil de l'art contemporain exige que l'on se déleste de la nostalgie de ce qu'il fut hier au profit d'une hospitalité à l'égard de sa pluralité contemporaine et de son émiettement, il en est de même de la critique. Aux indéniables bouleversements des pratiques et des codes artistiques, aux évidentes transformations du fonctionnement du monde de l'art, aux mutations des notions d'œuvre, de public, de valeur, de codes artistiques, de langage, répond une mutation de la pratique traditionnelle de l'évaluation des œuvres. Ce point de vue est aussi celui de James Elkins (Elkins 2003) pour lequel il est temps d'affirmer la nécessité d'une critique protéiforme réinventée dans le cadre des pratiques artistiques actuelles et de sa perte d'autonomie institutionnelle. La question de l'imbrication du visuel et du verbal, celle du système de l'art contemporain institué et celle du développement des outils de communication sont particulièrement déterminantes du point de vue de la transformation de la critique.

Pour Nelson Goodman, les mondes différents s'excluent les uns des autres. Ils constituent des entités qui ne cohabitent pas ou peu. Le monde de l'art contemporain n'a rien à voir avec le monde de la police, de la marine ou de la pêche à la ligne. On soutiendra néanmoins la co-existence de plusieurs mondes de l'art : le monde de l'art contemporain institué n'a rien à voir avec le monde de l'art tel qu'il se déploie Place du Tertre à Montmartre. Ses valeurs sont différentes, et donc ses conceptions de l'œuvre et de la critique. Il y a plusieurs mondes de l'art dont les fonctionnements ne sont guère superposables. Dans ce travail, il est question du monde

de l'art contemporain mondialisé et de son fonctionnement comme système.

C'est dans ce contexte que l'on constate une marginalisation de la place de l'évaluation dans la critique, au profit de sa visée cognitive. Dans le chapitre intitulé « La critique », Cometti, Morizot et Pouivet remarquent que depuis le début du xx^e siècle, la critique tend « à privilégier la seule interprétation » (Cometti, Morizot, Pouivet 2000 : 176). Rejoignant l'analyse de Boris Groys, ils avancent que la « critique interprétative » a été favorisée par les œuvres modernes dont le sens nécessite d'être déchiffré ; stimulée aussi par le développement de « la psychanalyse, [de] l'herméneutique philosophique ou [de] la sémiotique ».

Dans cet ouvrage apparaît plutôt l'idée que la tendance cognitive de la critique ne signifie pas que le jugement a disparu, mais que son expression s'est modifiée. On assiste à un double glissement, de la fonction traditionnelle de jugement vers une pratique de valorisation d'une part, et d'autre part du texte critique comme expression d'un jugement vers le texte critique comme instrument de jugement, procurant au public des éléments nécessaires aux évaluations individuelles. Car si la critique s'est transformée, l'œuvre d'art reste un objet soumis à l'évaluation des récepteurs qui trouvent dans la critique cognitive les moyens de leurs jugements.

Ce livre cherche à situer l'orientation cognitive de la critique relativement aux conceptions de l'œuvre d'art et au fonctionnement du système. Parce que le caractère cognitif de la critique y est sondé sans relâche, la question de l'interprétation y est récurrente. Il faut donc encore préciser comment ce mot devra être entendu à la lecture de ce texte.

L'INTERPRÉTATION

Dans le champ artistique, on peut mettre en évidence divers sens et divers degrés de la notion d'interprétation :

comme compréhension instantanée et infra-linguistique (approche behavioriste), comme activation d'une œuvre (approche pratique), comme représentation discursive (approche discursive).

L'interprétation comme compréhension infra-linguistique : une approche comportementaliste (behavioriste)

Ils s'agit ici d'un usage étendu de la notion d'interprétation selon lequel toute relation à un objet ou à une situation, dès lors qu'elle est une relation intelligente de reconnaissance, est une interprétation. Être devant une porte, savoir que c'est une porte et pouvoir la passer, l'ouvrir ou la fermer, c'est l'interpréter. Être devant un tableau, savoir que c'est une œuvre et pouvoir le contempler, c'est l'interpréter.

Toute interprétation met en jeu une opération de décodage. Quand les codes sollicités sont complètement intégrés, l'opération de décodage n'est pas consciente. Il y a bien sûr décodage mais celui-ci est immédiat, spontané et silencieux car il repose sur un savoir et sur des conventions totalement intériorisées. Ce type d'interprétation est infra-linguistique. Infra-linguistique plutôt que non linguistique parce que l'intégration des codes repose sur un apprentissage qui est passé par le langage. L'interprétation infra-linguistique n'est possible qu'à partir du moment où, basée sur un apprentissage, elle s'est transformée en habitude. Quand je vois une porte, je n'ai pas besoin de me dire « c'est une porte », pour pouvoir la passer. Passer la porte implique un savoir linguistique sans élaboration linguistique. Face à une peinture impressionniste la compréhension/perception immédiate consiste à 1. comprendre/percevoir qu'il s'agit d'une œuvre d'art, 2. comprendre/percevoir qu'il s'agit d'une peinture, 3. percevoir/ comprendre que cette image représente un paysage bucolique et printanier. Cette compréhension immédiate implique de nombreux décodages. Quoiqu'en philosophie, l'approche constructionniste tende à faire de toute perception et de toute compréhension une interprétation, je n'utilise pas le mot *interprétation* dans cet

ouvrage pour désigner ce type de compréhension infra-linguistique.

L'interprétation comme activation d'une œuvre : une approche pratique

Le mot *interprétation* est utilisé en musique pour désigner l'exécution instrumentale d'une partition. On peut étendre cet usage aux dessinateurs suivant les instructions (*statements*) d'un artiste comme Sol Lewitt, aux curateurs déterminant l'emplacement d'une peinture et décidant du contenu et de la place du cartel qui l'accompagne. Instrumentistes et chanteurs, dessinateurs et curateurs interprètent les œuvres qu'ils activent. Ces interprétations ne sont pas linguistiques mais musicales, graphiques, etc. Dans le cas des arts allographiques notationnels, l'interprétation est décodage d'un langage, lequel est ensuite exécuté dans un autre langage. « L'interprétation n'est jamais affaire d'accès à des significations mais ajustement d'un langage à un autre [...] » (Michaud 1991 : 6). En ce sens l'interprétation est une forme de traduction. L'œuvre activée – musicale, théâtrale – n'est pas de même *substance* que la partition ou le texte. Quand l'activation met en jeu le passage d'un médium à l'autre, l'interprétation est comparable à une traduction intersémiotique. L'usage du mot *interprétation* pour désigner l'activation de l'œuvre d'art est aussi valable en littérature. Dans ce cas, parce qu'il n'y a pas de traduction d'un langage à l'autre, l'opération se limite à un déchiffrage : l'œuvre, écrite, est lue. Dans ce cas, l'interprétation se constitue d'une action de décodage. Elle est une forme de compréhension linguistique immédiate. On comprend avec l'exemple de la littérature que les significations différentes de la notion d'interprétation – comme compréhension immédiate ou comme activation – sont liées. L'interprétation comme activation n'est pas le sens accordé au mot interprétation dans cet ouvrage.

L'interprétation comme représentation discursive : une approche discursive

Il existe, dans le cadre de la critique d'art, un usage spécifique du mot *interprétation*. Selon cette acception du terme, l'interprétation ne se limite pas à un décodage (interprétation comme compréhension immédiate), elle est un acte de langage (comparable en cela à l'interprétation comme activation). Mais selon cette troisième acception du terme, l'interprétation est spécifiquement linguistique. Dans le cadre de la critique, l'interprétation est une pratique consistant à produire des représentations linguistiques de l'œuvre d'art. L'interprétation est logos, elle est un acte discursif conscient et volontaire, l'élaboration d'un raisonnement. En ce sens, elle doit être distinguée de la compréhension instantanée et des perceptions immédiates (approche comportementaliste de la notion). Elle implique l'existence d'un objet (situation, phénomène, texte, etc.) à interpréter.

Ce point de vue s'inscrit en partie contre le *linguistic turn*. Ses représentants ne font pas de différence entre le premier sens du terme – l'interprétation comme compréhension immédiate – et le troisième sens – l'interprétation comme élaboration discursive. J'ai pour ma part choisi de maintenir une différence entre compréhension immédiate et interprétation, sans pour autant m'opposer de manière stricte aux représentants du *linguistic turn* (Gadamer par exemple, Derrida ou Richard Rorty) quand ils mettent en évidence « le caractère essentiellement linguistique de toute expérience humaine du monde » (Gadamer cité par Shusterman [1991] 1994 : 64). La discussion reste ouverte.

×

Chapitre 1
Les critiques
fondationnalistes

Réalisme épistémique + conception ontologique de l'œuvre

œuvre = objet

ONTOLOGIE SUBSTANTIALISTE :

l'œuvre = l'objet (> réalisme philosophique)

- × descriptivisme
- × l'évaluation porte sur les caractéristiques plastiques :
valeurs formelles (d'invention, d'harmonie, etc.)

ONTOLOGIE IDÉALISTE :

l'œuvre = l'idée (> essentialisme philosophique)

- × critique de contenu (intentionalisme, « ut pictura
theoria », etc.)
- × l'évaluation de l'œuvre est une évaluation de
contenu : valeurs de contenu

ONTOLOGIE CLASSIQUE :

l'œuvre = l'idée incarnée

- × critique formelle et de contenu
- × évaluation formelle et de contenu : valeurs de
cohérence entre forme et contenu



Critique-correspondance

Critique comme « présentation » discursive de l'œuvre

Logique textuelle de la critique (œuvre comme texte)

L'expression de « critique fondationnaliste » est empruntée à Richard Shusterman (Shusterman [1991] 1994 : en particulier 51-79). Selon cette approche, l'œuvre est dotée de caractéristiques formelles, plastiques, substantielles, détentrices de qualités esthétiques et de contenus que la critique met en évidence (voir Goodman et Elgin 1988 : 55 *sq.*). Ces qualités esthétiques et sémantiques sont stables, intrinsèques, inscrites dans l'objet. Elles déterminent une *identité* de l'œuvre qui est par *nature* un objet signifiant. Le pouvoir émotionnel et symbolique de l'œuvre est imputé aux caractéristiques propres à l'objet. Si l'œuvre d'art est un artefact qui génère de l'émotion et des significations, c'est à cause de ce qu'elle est.

Le double arrière-plan philosophique de la critique fondationnaliste est l'ontologie du point de vue de la conception de l'œuvre d'art et le réalisme épistémique du point de vue de la conception du discours critique. Outre l'extériorité radicale des œuvres d'art *en tant que telles* par rapport aux discours critiques, cette conception de la critique présuppose la possibilité de connaître les œuvres et de les traduire verbalement de manière adéquate.

LES PRÉSUPPOSÉS
PHILOSOPHIQUES
DE LA CRITIQUE
FONDATIONNALISTE

*Les conceptions
ontologiques de l'œuvre d'art*

Le livre de Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art* (Pouivet 1999), est une référence majeure pour tout ce qui, dans cet ouvrage, concerne l'ontologie de l'œuvre d'art. L'ontologie, d'un point de vue général, peut être comprise comme « l'étude des êtres en eux-mêmes et non tels qu'ils nous apparaissent » (www.cnrtl.fr. Je souligne). L'ontologie implique la possibilité d'une définition des *êtres* (artefacts, choses naturelles) ou des idées à partir de leurs propriétés fondamentales communes. Une définition ontologique est une définition à partir de caractéristiques propres, inhérentes à une réalité, à un fait, à un concept candidat à la définition. L'ontologie suppose généralement la croyance dans la connaissabilité des *êtres* ou idées en tant que tels. Cette approche selon laquelle le monde est accessible en tant que tel, est bien illustrée par cette remarque de Clive Bell pour lequel l'émotion de l'artiste face à un objet est liée à sa perception de ce qu'est cet objet *en tant que tel* : « L'émotion que ressent un artiste dans un moment d'inspiration n'est pas liée à ce que signifie l'objet mais à l'objet comme pure forme c'est-à-dire comme fin en soi. » (Bell 1913 : 70.) « *The emotion that the artist felt in his moment of inspiration he did not feel for objects seen as means, but for objects seen as pure forms—that is, as ends in themselves.* »

Il y a de bonne raison de croire que les émotions que ressent l'artiste dans ses moments d'inspiration, que d'autres ressentent aux rares moments où ils voient des objets de manière artistique, et que beaucoup

d'entre nous ressentons lorsque nous contemplons des œuvres d'art, sont de même nature. Toutes doivent être des émotions ressenties pour la réalité se révélant elle-même. (Bell 1913 : 74, je souligne.)

There would be good reason for supposing that the emotions which artists feel in their moments of inspiration, that others feel in the rare moments when they see objects artistically, and that many of us feel when we contemplate works of art, are the same in kind. All would be emotions felt for reality revealing itself.

La conception ontologique implique que les œuvres sont « quelque chose d'indépendant de tout autre chose » (Pouivet 1999 : 75). Elles sont appréhendées comme des entités particulières dotées de caractéristiques cognitives et esthétiques *intrinsèques stables* : des qualités ontologiques. Les œuvres sont des réalités ontologiques, existant en soi, indépendamment de tout discours, de toute connaissance, de toute perception. La croyance dans l'idée que l'œuvre peut être abordée *en tant que telle* à partir de ses qualités *intrinsèques* génère une sacralisation de l'art. Au cœur de cette conception se trouve le concept d'entité comme « unité organique », « assurément l'une des notions les plus centrales et les plus influentes de la pensée occidentale » (Shusterman [1991] 1994 : 20) que l'on retrouve dans des disciplines aussi variées que l'astronomie, la biologie, l'éthique, la philosophie (avec, par exemple, la notion de sujet), la philosophie politique (avec la notion de nation ou celle de peuple), l'esthétique (avec la notion d'œuvre). Depuis le début du xx^e siècle, des œuvres d'art ont remis en cause cette notion d'unité organique en développant les concepts de non fini, de fragmentation, de *work in progress*. L'œuvre comme entité se rapporte à une conception traditionnelle de l'art occidental, qui émerge progressivement à partir de la Renaissance et s'épuise à partir du xx^e siècle. L'œuvre comme *unité organique* se conjugue avec les notions de totalité, d'entité achevée et clôturée, de

tout et de parties, de structure de l'objet, de frontières. Une fois créée, elle devient un objet *en-soi*, souverain. La notion d'œuvre a triomphé quand l'objet *en soi* (*per se*) a constitué la finalité de l'acte créateur. Dès lors, la spécificité de l'œuvre est devenue un important critère de jugement – l'œuvre réussie est une œuvre ayant une forte *particularité* : du tempérament, du caractère... On comprend que la notion d'unité organique va de pair avec l'idée que l'objet d'art est pourvu de qualités (sémantiques et formelles) et de valeur *intrinsèques* : L'œuvre est un objet signifiant, un TEXTE.

La notion d'indépendance de l'œuvre est combinée à celle de permanence : la conception ontologique correspond à la conviction qu'il existe une « réalité fixe permanente » (Shusterman[1991]1994 :52) de l'œuvre, qu'une œuvre donnée est toujours la même quel que soit son contexte d'instanciation et quelles que soient ses conditions d'actualisation. L'œuvre en tant que telle est « la même chose dans tous les mondes possibles » (Pouivet 1999 : 55). Ce sont les caractéristiques formelles, substantielles, sémantiques d'un objet qui en font une œuvre d'art. La conception ontologique de l'œuvre d'art est une définition qualitative. Cette conception ontologique selon laquelle c'est l'objet/TEXTE qui est l'œuvre d'art, n'est pas historicisée. Les humains ont de tout temps créé des objets sensibles et cognitifs. Considérer que les qualités esthétiques et sémantiques des œuvres sont intrinsèques, c'est ne pas tenir compte, dans la conception de l'œuvre, de la visée artistique (l'intention fonctionnelle), des codes artistiques, du fonctionnement artistique ; c'est considérer l'œuvre en-dehors de toute institution, de toute convention, indépendamment de l'art comme concept historique, comme objectif, comme conscience, etc. Ce faisant, les œuvres d'art peuvent exister alors même que l'art n'existe pas. Ainsi Roger Pouivet affirme qu'« avoir l'intention de faire une œuvre d'art ne suppose pas que [l'artiste] possède le concept d'art » (Pouivet 1999 : 199), que « le concept d'œuvre d'art n'est pas

historique » (Pouivet 1999 : 200), que « le concept d'œuvre est transhistorique et transculturel » (Pouivet 1999 : 200).

Une autre conséquence logique de cette conception est qu'il n'importe pas qu'une œuvre soit un original ou une copie dès lors que la copie présente strictement les *mêmes* caractéristiques que l'original. L'œuvre est manifestation de propriétés, de qualités, intrinsèques et durables. Cette conception selon laquelle l'œuvre a une *nature* stable et indépendante de tout contexte conduit à la notion d'*identité* de l'œuvre d'art qui s'est trouvée très largement remise en cause tant dans le champ de la philosophie (Derrida, Paul de Man, Jonathan Culler, Christopher Norris), dans le champ de la création (*work in progress*, interactivité, "jouabilité", etc.), et dans celui de la théorie de l'art et de la critique avec l'approche constructionniste dont il est question plus loin. La conception ontologique de l'œuvre d'art ne pose pas la question de l'instanciation. L'instanciation désigne l'activation publique de l'œuvre : la peinture est exposée, la pièce de théâtre est jouée, la partition musicale est exécutée. L'œuvre d'art est simplement ce qu'a réalisé l'artiste, sans qu'on fasse de distinction entre l'objet en tant que tel (l'objet/TEXTE), la PROPOSITION ARTISTIQUE (l'objet en tant que candidat au fonctionnement artistique) et l'ŒUVRE ACCOMPLIE (la proposition instanciée). La conception ontologique fait coïncider ces trois *états* de l'œuvre.

Cette manière traditionnelle et ontologique de penser l'œuvred'art ne développe aucune considération relationnelle mais fait de l'œuvre un concept fermé : elle précise les caractéristiques nécessaires pour qu'un objet soit une œuvre d'art et sans lesquelles il ne le sera pas. La référence à une conception fermée de l'œuvre énonce par conséquent ce que les artistes peuvent faire ou non. L'approche ontologique réfère à une méthode qui cherche à définir l'œuvre d'art à partir de la mise en évidence des caractéristiques *de nature* propres à l'objet, sans considérations contextuelles d'aucune sorte, que celles-ci soient intentionnelles, attentionnelles,

institutionnelles, conventionnelles. Le fonctionnement de l'objet comme une œuvre d'art – le fait qu'il soit exposé, contemplé, écouté, interprété, apprécié, etc. – est induit par sa *nature* qui est artistique. Les propriétés qui donnent à l'œuvre son caractère artistique sont immanentes à l'objet concret lui-même.

L'ŒUVRE = L'OBJET

Il n'y a pas de distinction entre l'objet (qui est un objet/TEXTE), l'objet candidat au fonctionnement artistique et l'objet instancié. La notion de TEXTE est utilisée ici de manière générale. Elle concerne toute œuvre d'art, quel que soit son médium, et désigne ce que la chose est, de manière persistante, dans le temps : pour la littérature, un agencement de mots appartenant à une langue spécifique et de signes de ponctuation ; pour la peinture un support et une disposition sur ce support de matières colorées ; etc. considérés comme signifiants. Le pouvoir sémantique et émotionnel de l'objet est envisagé indépendamment de son paratexte et de son instantiation. La définition ontologique de l'œuvre d'art suppose que l'œuvre, comme TEXTE, contient en son sein toutes ses significations.

La définition ontologique des œuvres d'art comme des choses radicalement indépendantes présuppose « l'existence d'une identité fondationnelle de l'œuvre "simplement comme elle est" (Susan Sontag), indépendamment de la façon dont nous la saisissons » (Shusterman [1991] 1994 : 55). Puisqu'elle est une « réalité indépendante », une œuvre d'art, même non exposée, même sans spectateur pour la regarder et l'analyser, est considérée comme une entité ontologique objective. Dans ce contexte philosophique, l'autonomie de l'œuvre devient un critère positif de jugement.

La conception ontologique tend à isoler l'œuvre du monde commun. Elle se conjugue habituellement avec l'idée que l'art est le lieu de la liberté, de l'intelligence, de la sensibilité et qu'il s'oppose au monde ordinaire de la banalité, de l'ennui, de la grisaille, des contraintes, de la médiocrité,

de l'insignifiance, de la vulgarité, de la morosité, etc. Cette opposition « a servi [...] [à] isoler [l'art] de l'action socio-politique en le congédiant comme nécessairement non pratique de par son opposition avec le réel » (Shusterman 1994 : 141). Cette approche qui s'est développée au XIX^e siècle avec le romantisme a contribué à une sacralisation de l'art propice à sa survalorisation économique. Cette idée que le monde de l'art n'est pas le monde commun, continue à être entretenue par le collectionnisme qui en a besoin pour justifier la spéculation économique et se trouve renforcée par le marché de l'art. Elle est évidemment plus facile à argumenter pour les arts autographes pour lesquels l'œuvre se confond avec l'objet fabriqué, plus difficile à appliquer aux arts allographes (qui mettent en jeu une notation) quoiqu'on la retrouve, par exemple dans la musique savante, non plus alors en relation au collectionnisme mais à la notion kantienne de désintéressement faisant de l'art une « catégorie spéciale d'objets ou d'activités distincts et séparés de la vie ordinaire "réelle" » (Shusterman 1994 : 135). Quand la critique d'art est au service du marché de l'art elle tend à s'appuyer sur cette séparation entre l'art et la vie qui soutient et justifie la spéculation. Cette séparation peut alors devenir un critère d'évaluation, les œuvres qui mettent en cause cette séparation pouvant être dénoncées comme « non-art ». La conception de l'œuvre d'art détermine la critique tant du point de vue de son examen sémantique que du point de vue du jugement.

*Le réalisme épistémique
de la critique fondationnaliste*

Avec les critiques fondationnalistes, les approches ontologiques s'accompagnent de la croyance que le savoir humain peut percevoir, saisir et dire les choses telles qu'elles sont. John Searle qualifie cette *croyance* de

« réalisme épistémique », un « réalisme » qui ne concerne pas la réalité mais qui s'applique aux énoncés qui portent sur cette réalité. À noter que le réalisme épistémique des critiques fondationnalistes n'empêche pas que les énoncés puissent être objectifs ou subjectifs. John Searle explique que quand des énoncés sont déterminés par la relation que nous avons avec un fait éprouvé (un "vécu") dont nous parlons, ils sont subjectifs. Les énoncés « j'ai mal au bras », « j'aime cette peinture » sont des énoncés subjectifs. À un énoncé subjectif, peut correspondre une réalité ontologique objective comme, par exemple, une fracture du cubitus ou une œuvre de Picasso. Les énoncés peuvent aussi être factuels, indépendants de la relation que nous avons avec les entités ou les faits dont nous parlons. Ils sont alors objectifs. L'énoncé « Pablo Picasso est l'auteur des *Demoiselles d'Avignon* » est objectif. John Searle souligne que les concepts d'objectivité et de subjectivité n'ont pas le même sens selon qu'on les utilise dans une perspective ontologique ou dans une perspective épistémique. Dans un sens ontologique, ces concepts désignent des types de réalité (fait, entité physique, vécu), dans un sens épistémique, les concepts qualifient des types d'énoncés (jugements, explication, énoncés de connaissance, croyances, etc.) (Searle 1995 : 19 sq). Le réalisme épistémique désigne le fait que des énoncés puissent correspondre à des réalités extérieures. Sur cette croyance se greffe la notion de « vérité-correspondance : nos représentations sont "vraies" quand elles *correspondent* à des réalités qui leur préexistent : notion courante de la vérité, qui se retrouve dans le langage de la vie quotidienne quand je dis par exemple « il y a de la salade dans le frigidaire ». Affirmation qui peut être momentanément *vraie*. Le réalisme épistémique présuppose une équivalence entre réalités et connaissance de ces réalités. Il implique une confiance absolue dans les pouvoirs du langage. Ceci nous ramène à la croyance – largement obsolète – en la toute puissance du sujet. Le réalisme épistémique va de pair avec une approche

ontologique : pour les tenants d'un réalisme épistémique radical, si des réalités peuvent être étudiées en tant que telles c'est parce qu'elles existent en tant que telles.

Appliqué à la critique, le réalisme épistémique désigne la croyance dans la possibilité de faire coïncider le discours critique et l'œuvre *dans sa vérité*, de telle sorte que la critique réalise une *correspondance*, un *accord* entre l'œuvre en soi et ce qui en est dit. Le discours est perçu comme une sorte de transcription de l'œuvre dans le langage. Le réalisme épistémique propre à la critique fondationnaliste implique qu'il est possible de parler adéquatement des œuvres d'art, autrement dit qu'il existe une bonne manière de les aborder, de les décrire, de les interpréter voire d'en épuiser les significations. Calquées sur la notion de *vérité-correspondance*, les expressions de *critique-correspondance* voire de *critique-vérité* peuvent être appliquées à la critique fondationnaliste. En termes radicaux, cette critique se veut saisie discursive de la *vérité intrinsèque de l'œuvre*. La critique fondationnaliste est parallèle, en philosophie, aux notions d'« unique réalité », de « donné pur », et d'« unique perspective correcte » (Goodman et Elgin 1988 : 49). En tant que *critique-correspondance*, la critique fondationnaliste semble dépourvue de questionnements sur les pouvoirs et les limites de la langue. Le point de vue du critique saisissant *la vérité de l'œuvre* est comparable au point de vue unique et incontestable de Dieu ! Ou de nulle part ! En ce sens il n'est pas de plus grande fiction que le fondationnalisme.

TROIS EXEMPLES DE CRITIQUES FONDATIONNALISTES

Si les approches ontologiques ont en commun de croire que l'œuvre est un TEXTE – de quel type de TEXTE s'agit-il ? Qu'est-ce qui fait œuvre ? La matière mise en

forme ? L'idée ? L'idée incarnée ? Parmi les partisans d'une conception ontologique de l'œuvre d'art se trouvent des substantialistes, qu'on pourrait aussi nommer matérialistes, pour lesquels c'est la matière, la substance mise en forme, qui fait œuvre ; et des idéalistes, pour lesquels ce sont les idées qui font l'œuvre ; et encore des classiques, pour lesquels ce sont les idées incarnées qui font œuvre. À quels arrière-plans philosophiques ces diverses ontologies se rapportent-elles ? Les exemples de critiques fondationnalistes qui suivent mettent en jeu des conceptions ontologiques distinctes de l'œuvre d'art.

*Ontologie substantialiste :
une critique descriptive*

Les substantialistes considèrent que l'œuvre d'art est l'occurrence concrète, dotée de « propriétés physico-phénoménales », « médiumniques », « substantielles » (Pouivet 1999 : 191) particulières. L'occurrence est considérée comme une « substance » (Pouivet 1999 : 28, 30), une *entité* concrète dotée d'un pouvoir suggestif singulier. La *nature* de l'œuvre est matérielle. Selon cette conception, un objet est considéré comme une œuvre d'art en raison de ce qu'il *est* matériellement. Les caractéristiques tangibles attribuées au médium en font une œuvre. Ces propriétés substantielles et formelles sont considérées comme « objectivement artistiques ». Appliquée à la musique, la conception substantialiste défend le point de vue que c'est l'événement musical – l'exécution d'une sonate par exemple – qui constitue l'œuvre dès lors que la partition, les indications instrumentales, rythmiques, expressives (nuances) sont respectées. Dans ce contexte, l'événement musical n'est pas une interprétation mais la manifestation de l'œuvre elle-même. À noter que cette approche rejoint la conception nominaliste – radicalement anti-réaliste – de l'œuvre dont il sera question dans le chapitre 3 !

La philosophie générale à laquelle on peut articuler l'ontologie substantialiste est le **réalisme philosophique**. Le terme de « réalisme » ne doit pas être compris ici comme une forme de naturalisme à la Courbet. Il ne s'agit pas d'un courant artistique ou d'un style mais bien d'un présupposé philosophique. Ce réalisme philosophique – ou ontologique – qui concerne les choses, ne doit pas être confondu avec le réalisme épistémique qui concerne la connaissance des choses. Il correspond une approche selon laquelle « il existe une réalité [matérielle] qui est totalement indépendante de nous » (Searle 1995 : 193) ; « il existe un monde réel indépendant de notre pensée et de notre discours » (Searle 1995 : 12), indépendant de tout sujet percevant. Sans les humains, le monde concret existe mais non les représentations humaines de ce monde. (Searle 1995 : 197). En l'absence d'êtres humains, le mont Everest ne peut être appelé « mont Everest », il ne peut être décrit, évalué ou dessiné, mais il existe néanmoins comme a existé la planète Terre avant d'être peuplée par les hommes, ou comme a existé l'Amérique avant d'être habitée par des populations venues d'Orient. Le réalisme philosophique désigne l'existence d'un monde hors conscience de ce monde, dans son extériorité radicale. Appliqué à l'art, le réalisme radical s'accorde avec la conception ontologique de l'œuvre d'art selon laquelle « les propriétés esthétiques sont possédées par les choses auxquelles on les attribue » (Pouivet 1998 : 129).

Le réalisme philosophique constitue *a priori* matérialiste de l'approche traditionnelle ontologique. L'idée que la réalité se constitue de choses qui ont une existence concrète en dehors de notre conscience, de notre esprit, de notre connaissance, semble cohérente avec la croyance dans une existence autonome des œuvres créées. La conception selon lesquelles l'œuvre (objet/TEXTE) est de nature substantielle, ses caractéristiques de médium, de forme, de matière sont porteuses de ses qualités, est cohérente avec le réalisme philosophique. En toute logique, cette conception

substantialiste va induire une critique descriptive et des critères d'invention, de nouveauté, d'imagination formelles. La critique formaliste anglo-saxonne de l'abstraction moderniste, quand elle s'est concentrée sur la forme, constitue un exemple de cette critique descriptive illustrée ici par un extrait de Clement Greenberg évoquant les « tableaux figuratifs » de de Kooning :

Et pourtant les traînées de blanc, les gris et les noirs, de même que les vermillons, les jaunes et les vert menthe qui enserrant ces contours légèrement en profondeur continuent de rappeler Picasso dans leur application et leur inflexion. On retrouve le même nuancement plus ou moins furtif de chaque plan et la même insistance sur la rigidité sculpturale. Pas plus que Picasso, de Kooning ne peut se dégager de la figure et de son modelé pour lequel son sens du contour et du clair-obscur le sert si bien.
(Greenberg 1961 : 232.)

*Ontologie idéaliste
et essentialisme :
une critique de contenu*

L'autre versant de l'ontologie est celui selon lequel l'œuvre *en tant que telle* se constitue non pas de l'objet concret (substantialisme) mais de l'idée de cet objet concret (idéalisme). Les conceptions idéalistes de l'œuvre considèrent que l'œuvre *en tant que telle* est de *nature* idéelle. L'œuvre est une idée de sorte que son « instanciation sensible » peut être considérée comme un « simulacre » (Pouivet 1999 : 29). Ce **versant idéaliste de l'approche ontologique** des œuvres réfère à l'**essentialisme** : il existe une vérité de nature spirituelle pour chaque artefact, chose et *être* naturel, phénomène, catégorie conceptuelle ; une essence métaphysique. Appliqué à l'art, l'essentialisme métaphysique renvoie à une définition

transcendantale de l'art comme manifestation d'un universel abstrait. C'est cet environnement philosophique que l'on retrouve dans la conception moderniste de l'œuvre selon laquelle celle-ci cherche à accomplir « une tâche ontologique » (Schaeffer 1992) mettre au jour sa propre essence. Écoutons Ad Reinhardt :

La seule préoccupation de cent ans d'art moderne est de prendre conscience de l'art en tant que tel, d'un art qui analyse son évolution et ses procédés, son identité et sa spécificité, d'un art soucieux de sa définition de lui-même dans sa singularité, de son évolution, de son histoire et de sa destinée, de sa progression vers sa liberté, sa dignité, son essence, sa raison d'être, sa moralité et sa conscience.

Peut-on être plus explicite quant au projet philosophique autocentré de l'œuvre moderniste ? Selon Jean-Marie Schaeffer, cette ambition philosophique est une réponse à la perte des fonctions traditionnelles de l'art. C'est le contenu métaphysique qui fait, de l'objet, une œuvre d'art. Autrement dit, l'objet est considéré comme une œuvre d'art s'il remplit sa mission : « révéler l'Être, révéler l'essence de l'art » (Schaeffer 1992).

Cette conception induit logiquement une critique de contenu. L'interprétation que propose Jean-Marie Schaeffer des œuvres modernes abstraites du début du xx^e siècle illustre bien la conception essentialiste de l'œuvre selon laquelle ce qui fait œuvre est le contenu métaphysique de l'objet. Quiconque adhère à cette conception essentialiste de l'art en usera forcément comme d'une grille de lecture et d'évaluation des œuvres. La lecture consistera alors à mettre en évidence cette *vérité* philosophique de l'œuvre, engageant une critique de contenu. Avec l'art moderniste autotélique, le jugement est évaluation de la capacité de l'œuvre à déjouer tout « contenu » extra-référenciel, extérieur à l'œuvre, spécifique (« réaliste », « individualiste », « social »...

[Reinhardt 1962]) au profit d'un *contenu* intra-référentiel, essentiel et métaphysique. À la conception spéculative de l'art correspond une critique théorique dont les objectifs sont le déchiffrement et l'évaluation d'un contenu intrinsèque, métaphysique et « essentiel » de l'objet/TEXTE, sans lequel il n'y a pas d'œuvre. Ce type de critique se distingue de la critique théorique dont il sera question plus loin, car elle cherche à *révéler* les contenus essentiels particuliers des œuvres spécifiques. Victor Burgin met en garde contre la tendance idéaliste de tout un pan de la critique de l'art conceptuel à mettre en évidence les idées véhiculées par les œuvres conceptuelles en les opposant à l'abstraction moderniste examinée quant à elle dans une perspective exclusivement formaliste (Burgin 1976). Cette tendance de la critique, représentée par Donald Karshan (1970), Lucy Lippard ou John Chandler (1968) fait écho au point de vue de l'artiste Joseph Kosuth, disant « "l'idée de l'art" ("l'œuvre") et l'art sont une même chose [...] » (Kosuth 1969). Plus que l'équivalence entre art et œuvre d'art, ce qui m'intéresse dans cette citation est l'assimilation de l'œuvre à « l'idée de l'art ». Cette forme de critique idéaliste qui dans les années 1960 s'affirme comme une réaction contre le formalisme, se trouvait déjà chez les anglais Bell et Fry quand ils expliquaient l'abstraction comme une quête essentialiste de l'esprit situé au-delà des apparences.

Les conceptions idéalistes de l'œuvre peuvent se décliner. On peut donner l'exemple du **mentalisme** pour lequel « l'œuvre d'art est un objet idéal existant [...] dans l'esprit de l'artiste » (Pouivet 1999 : 39) au point qu'à la mort de ce dernier, ne subsistent que des exemplifications plus ou moins concrètes des œuvres disparues avec lui. On pourrait douter de l'autonomie de l'œuvre d'art qui existe principalement dans l'esprit de son créateur et disparaît à sa mort et douter par conséquent de la définition ontologique de l'œuvre sur laquelle se fonde cette conception mentaliste. En effet, comment une entité mentale peut-elle être considérée

comme indépendante, dès lors qu'elle siège dans l'esprit de son créateur ? Néanmoins, l'œuvre (objet/TEXTE), idée qui préside à la création de l'objet, est traitée par les mentalistes comme une structure abstraite autonome, comme une unité mentale, une « entité purement idéale », une « entité universelle abstraite instanciable » (Pouivet 1999 : 51). Contrairement à la conception substantialiste, avec le mentalisme, ce qui fait l'œuvre n'est pas lié à la substance, au médium, à la forme de l'objet. Pour les mentalistes, l'œuvre est ce qu'imagine l'artiste précédemment et donc indépendamment de sa réalisation, l'idée du TEXTE, idée qui tend à se confondre avec l'intention de l'artiste. La conception mentaliste a été appliquée à toutes les disciplines artistiques. L'objet réalisé n'est qu'une manifestation concrète de l'œuvre, l'objet exposé n'est qu'une instanciation de l'œuvre qui est, elle, de *nature* spirituelle. Selon cette approche, « le monde esthétique est moins celui, sensible et concret, des occurrences, que celui abstrait et immatériel d'entités platoniciennes » (Pouivet 1999 : 50) suprasensibles. Pour les mentalistes, l'œuvre est une idée immatérielle, originelle et unique, elle est un « particulier abstrait » (Pouivet 1999 : 62), une « entité modèle instanciable » (Pouivet 1999 : 52) dont l'objet n'est qu'une occurrence. Cette doctrine a été avancée par Benedetto Croce et Robin Collingwood au début du *xx^e* siècle et se retrouve, semble-t-il, chez Jean-Paul Sartre (Sartre 1964).

Appliquée à la musique, cette conception implique que ni l'exécution d'une sonate par un instrumentiste ni d'ailleurs sa notation sur une partition ne constituent l'œuvre. L'une comme l'autre ne sont que des objectivations d'une œuvre située ailleurs. L'exécution est une exemplification – un exemplaire – de l'œuvre. Cette exécution musicale peut être correcte ou non, selon que les bonnes notes sont jouées au bon tempo, par les bons instruments, en respectant les nuances imaginées par le compositeur ! Il y a une distinction

ontologique entre l'œuvre elle-même et son exécution par divers musiciens.

Dans les arts autographes, la conception mentaliste de l'œuvre d'art suppose, en toute logique, qu'une copie conforme est équivalente à un original ; que l'attachement à l'original n'est que fétichisme, collectionnisme, dérive marchande, etc. Dernière remarque, au delà de l'« improbabilité » de la conception mentaliste et au-delà du fait qu'elle ne tient compte d'aucun *faire* artistique autre que mental, il faut souligner « le tort qu'elle cause au caractère public de l'art » (Levinson 1996 : 132). Levinson critique la conception mentaliste de l'art : la création ne résulte pas de manière exclusive d'une activité mentale, car il y a pour lui une insurmontable différence entre l'idée d'une œuvre et sa réalisation concrète.

La critique de l'œuvre (objet/TEXTE) envisagée selon une conception mentaliste génère un discours centré sur l'élucidation – illusoire, faut-il le dire – de l'entité abstraite imaginée par l'artiste. La critique fondationnaliste cherchant à saisir le noyau de l'œuvre dans sa *réalité*, cherche ici à saisir la structure abstraite qui a présidé à son objectivation. La conception mentaliste conduit la critique à une forme d'« **intentionnalisme radical** » selon lequel « les significations de l'œuvre et les intentions de son auteur sont logiquement équivalentes » (Pouivet 1999 : 208). La critique se confond avec l'exposé de l'intention de l'artiste. Ce point de vue plutôt traditionnel de l'œuvre comme produit d'une « intention dans la pensée » (Cometti 1993 : 43) exclut de la création toute indétermination et toute incertitude. On sait – comme Kendall Walton (1970) – que l'intention des artistes est souvent inaccessible, « peu claire, changeante » voire inconnue des artistes eux-mêmes. L'intention et l'idée de l'œuvre relèvent de la vie intérieure subjective de l'artiste. L'idée de l'œuvre, partiellement consciente et explicite est également inconsciente et relative aux croyances, connaissances, culture de l'artiste. En outre, l'évaluation de

l'œuvre mentaliste est très largement problématique dans la mesure où, devenue jugement de valeur d'une intention, elle est indifféremment d'ordre esthétique, moral, éthique, social, politique, etc.

*La conception classique
de l'œuvre d'art
comme conjugaison
du substantialisme et de l'idéalisme*

La conception ontologique classique de l'œuvre d'art tient à la fois d'une approche substantialiste et d'une approche idéaliste dans la mesure où l'objet/TEXTE est considéré comme la « coalescence [d'une] réalité sensible et de son fondement spirituel » (Schaeffer 1992). Cette conception de l'œuvre comme *incarnation* d'une idée dans une forme sensible correspond à l'approche traditionnelle classique de l'art exprimée par Hegel. Pour ce philosophe, l'expression sensible de la vérité constitue l'essence de l'art : l'œuvre est « présentation sensible du vrai ». L'œuvre, comme TEXTE, résulte de l'articulation d'une entité abstraite, universelle, avec une substance (matière mise en forme). Néanmoins, de manière assez générale chez les critiques qui adhèrent à une conception ontologique classique de l'art, il se manifeste une supériorité de l'idée, une préséance du contenu idéal de l'œuvre sur la forme sensible qui justifie que l'on situe cette conception de l'art du côté de l'idéalisme plutôt que du substantialisme. En effet, la conception classique s'accompagne généralement de l'idée que l'art représente des vérités, que la forme est au service de l'idée. Le médium, mis en forme, manifeste l'idée de manière adéquate. Quoique moins radicale que les approches mentalistes ou strictement essentialistes, la conception classique appréhende l'œuvre comme une structure abstraite matérialisée, une structure abstraite qui parvient à l'existence par sa concrétisation

dans un objet. L'œuvre est incarnation d'idées dans un objet concret.

Pour les tenants d'une conception classique de l'art, l'œuvre est de *nature* substantielle et idéale, son *contenu* est idéal. L'œuvre est à la fois matérielle et sémantique : l'objet matériel est pourvu de significations intrinsèques. L'œuvre est l'idée matérialisée dans l'objet d'art. Dans un tableau, un texte, une symphonie, etc., les caractéristiques qui font de l'occurrence une *œuvre d'art*, ce sont les idées philosophiques, mais aussi les idées plastiques, musicales, littéraires, chorégraphiques... qu'il *incarne*. L'œuvre musicale est donc l'idée de l'œuvre matérialisée dans une partition ou dans une exécution instrumentale. À la différence du mentalisme, les idées, *incarnées* dans des objets, ne peuvent en être séparées. Cette conception détermine à terme une critique du contenu en relation avec la forme – idéaliste et substantialiste. Le jugement, quant à lui, n'est plus lié seulement à ce *contenu*. Il pourra porter sur l'aptitude de la forme à exprimer des idées, sur la cohérence entre forme et idées, renouant avec l'esthétique. Du point de vue de l'évaluation donc, il faudra ajouter aux jugements de contenu, des jugements esthétiques dont les principaux critères sont ceux de la cohérence, de l'équilibre, de l'harmonie entre forme et contenu, voire de rationalité (étant donné l'importance de la notion de cohésion entre forme et contenu).

Quand elle est alliée à une conception ontologique classique de l'œuvre d'art (l'œuvre comme incarnation d'idées), la critique fondationnaliste pourrait être rapprochée de la conception primitive de l'herméneutique qui désignait les techniques de lecture, de déchiffrement et de compréhension de la Bible afin d'en écarter les fausses interprétations et d'en saisir *le sens* authentique.

*Pour conclure
sur la présentation
des critiques fondationnalistes*

La critique fondationnaliste développe une logique TEXTUELLE de l'œuvre comme objet/TEXTE. De manière générale, elle n'est pas interprétative, à moins bien sûr que l'on ne comprenne le terme d'interprétation dans le sens de l'herméneutique primitive – la recherche du juste sens – plutôt que dans celui, plus actuel, de points de vue possibles sur l'œuvre. Elle propose une présentation discursive des œuvres, à partir de l'observation de leurs *caractéristiques propres*. Critique-correspondance, elle sous-entend qu'il n'y a sur chaque œuvre d'art – en principe tout au moins – qu'une seule analyse correcte, qu'un seul commentaire adéquat, qu'un seul discours exact qui constituent « l'horizon d'attente » de la critique, son objectif ultime. C'est pourquoi la critique fondationnaliste peut se faire description, explication, *dévoilement*, *révélation* mais n'apparaît jamais sous forme de postulat, d'hypothèse ou de fiction. Elle est incompatible avec la complexité et le scepticisme actuels.

Les critères propres aux jugements fondationnalistes ont été évoqués. Il est néanmoins utile, avant de terminer cette section, d'insister sur de vocabulaire de la critique fondationnaliste :

Opposition forme/contenu, contenu intrinsèque, qualités propres, œuvre en tant que telle, identité, identité sémantique/identité morphologique, incarnation, dévoilement, révélation, être, esprit, entité, totalité. Il s'agit d'un vocabulaire à consonance principalement métaphysique et religieuse.

L'alliance des conceptions ontologiques de l'œuvre au réalisme épistémique a pour incidence que la critique fondationnaliste ne s'accompagne d'aucune interrogation sur le point de vue du récepteur, sur la perspective du critique, sur les *limites* du discours ou encore sur la *réalité* de l'œuvre. *Critique-correspondance*, elle n'est pas tant conçue

comme une interprétation – même bonne – que comme une tentative de présentation discursive de l'œuvre en tant que telle, indépendamment de l'expérience sensible, contingente et subjective du récepteur, indépendamment des préjugés et des perspectives, indépendamment des conditions de réalisation et d'exposition des objets. D'après Danielle Lories, c'est cette idée de la critique que l'on trouve par exemple chez Rainer Rochlitz pour lequel l'œuvre d'art, possédant une intelligibilité autonome, indépendante même des intentions de son auteur et du contexte culturel d'émergence et de réception, est « universellement intelligible » (Rochlitz, cité par Lories 1996 : 26), c'est-à-dire compréhensible par tout un chacun quelle que soit sa culture. Ceci ne doit pas être confondu avec l'universalisme critique (ou pan herméneutique) selon lequel toutes les interprétations sont valables. La critique est fondationnaliste dans la mesure où, sans interrogation sur le point de vue et convaincue que les idées qu'elle expose sont inhérentes aux objets et constitutives de leur *noyau*, elle ne développe aucune relation au contexte.

Mais pourquoi discuter d'une approche critique qui, ainsi présentée, semble éventuellement anachronique, assurément illusoire ? Une des conditions de la critique traditionnelle – l'extériorité des œuvres, leur autonomie radicale – activée au XIX^e siècle avec la théorie de l'art pour l'art et la conception romantique de l'œuvre comme le dit si bien Jean-Marie Schaeffer (1992) – n'est plus guère présente dans l'art contemporain. Mais c'est surtout la notion de critique-correspondance qui semble caduque. On peut bien sûr alléguer que cette notion – quelle que soit sa naïveté – mérite d'être énoncée parce que l'exploration des pratiques plus contemporaines de la critique – perspectiviste ou constructionniste – implique que l'on saisisse le terrain sur lequel ces conceptions se sont développées. Mais surtout, la critique fondationnaliste est largement présente au XX^e siècle, certes de manière très paradoxale, chez

des critiques modernistes qui ont adhéré à la conception ontologique de l'œuvre d'art telle qu'elle s'est édifiée au début du siècle. Comme on va le voir, l'alliance de cette conception ontologique au réalisme épistémique (autrement dit à l'exigence de vérité du discours) – à cause peut-être de son impossibilité – a induit le recours contradictoire de la critique moderniste à la notion de silence ou encore a entraîné le glissement de la critique vers la théorie de l'art : deux formes d'auto-négation de la critique, de stratégie d'évitement qui semblent plaider comme un aveu de la volonté fondationnaliste de la critique moderniste, en même temps que comme un constat de son impossibilité.

L'IMPOSSIBLE
FONDATIONNALISME DE
LA CRITIQUE MODERNISTE

Kandinsky

Cette notice sur les écrits de Kandinsky a été rédigée à partir de la lecture de Jean-Paul Bouillon, « Kandinsky : trois notes » (Bouillon 1993). Les idées qui suivent lui appartiennent.

La relation de Wassily Kandinsky au verbal et au commentaire critique est instructive. Elle procure une aide précieuse pour aborder la question de la critique fondationnaliste. Quand il écrit sur d'autres artistes – Édouard Manet, Henri Matisse, Le Douanier Rousseau, etc. – Wassily Kandinsky se refuse à toute analyse spécifique d'œuvre particulière, autrement dit à tout discours de type *critique*. Contrairement à ce que l'on constatera chez Clement Greenberg, il n'y a jamais chez lui de description d'un tableau précis. Ceci est bien sûr volontaire : ce serait réduire l'œuvre à ce qu'elle raconte (une histoire) ou à ce qu'elle représente (un motif). Pour Kandinsky, ces éléments – le motif ou la

narration qui pourraient faire commentaires – ne sont pas spécifiquement « picturaux ». C'est d'ailleurs pour cette même raison que Kandinsky ne donnera pas à ses œuvres de titres « figuratifs » qui spécifieraient ce que représente le tableau. Ses titres sont génériques. Ils peuvent évoquer un processus d'élaboration – *Improvisation*, *Composition* – commun à plusieurs œuvres. Leur seule spécificité se fait alors numérique : *Improvisation XII*, *Improvisation XIII*. Les titres peuvent aussi faire référence à un élément visuel évident – *Tableau avec bordure blanche* – dont la descriptivité quasi tautologique nous renvoie à l'objet *per se*. La seule spécificité admise est « picturale », indice de la polarisation sur l'œuvre *en tant que telle*, et donc ici de son substantialisme ontologique.

On sait que Kandinsky a beaucoup écrit particulièrement entre 1910 et 1914. Pendant cette période, il y a chez lui une véritable « urgence de l'écriture ». Son exigence théorique culmine en 1912 avec « Sur la question de la forme », qu'il publie dans *L'Almanach du Blaue Reiter*. À partir de 1913-1914, les textes théoriques cèdent la place à des écrits autobiographiques comme *Regards sur le passé* (1913). Ce texte néanmoins, n'est pas tant un retour sur son passé et son histoire que sur « l'enfance de l'art », nous dit J. P. Bouillon, confirmant ainsi que l'ensemble des textes de Kandinsky s'accordent à son point de vue métaphysique et essentialiste sur l'art. Alors comment concilier cette abondance de textes à sa conception de l'œuvre ? Malgré leur abondance, les écrits de Kandinsky illustrent une autre version de son refus de toute approche critique : le repli sur l'approche théorique. Ces écrits, qui reflètent sa conception de la peinture – une peinture qui aspire à l'abstraction, à une « pure picturalité » – ne font jamais référence à une œuvre particulière car alors « Un mot sans vie prend[rait] la place d'une œuvre vivante. Il est donc clair que l'explication en tant que telle ne peut rapprocher de l'œuvre d'art » (Kandinsky 1912b. Cité par Bouillon 1993 : 24). Et comme il évite la description du

motif, il évite toute narration, il évite aussi le récit du « comment », l'exposé du processus particulier d'élaboration d'une œuvre spécifique. À ses yeux, ce type d'approche serait trop terre à terre, elle passerait à côté de ce qui est important, le « contenu spirituel » du tableau. Ce contenu spirituel est « une essence intérieure purement picturale » (Kandinsky, cité par Bouillon 1993 : 43) que le spectateur peut « vivre » ou « ressentir » « tant qu'il est sous l'effet de la forme et de l'agencement des couleurs du tableau » (Kandinsky, cité par Bouillon 1993 : 51). Ce contenu est « avènement de l'art », un avènement qui dépasse son créateur et son époque. Excluant de son discours tout élément descriptif, narratif ou processuel spécifique, mais aussi toute donnée psychologique ou biographique, Kandinsky semble dans ses écrits, chercher à « échapper à l'histoire pour atteindre au stade de "l'art éternel" » et « échapper au formalisme de l'art pour l'art » (Bouillon 1993 : 56). Il faut entendre ici la volonté de Kandinsky de dépassement d'une ontologie exclusivement substantialiste et sa coalescence avec l'essentialisme. Le souci de Kandinsky à préserver l'ordre du visuel de toute contamination langagière l'empêche de parler des œuvres, il est amené à écrire des textes théoriques anhistoriques qui renvoient à son questionnement générique sur l'art, jamais sur les œuvres. Kandinsky dénie ainsi toute possibilité d'une écriture critique au profit de la seule écriture générale – détachée des œuvres. Pour Kandinsky, il y a une stricte distinction entre l'ordre de l'œuvre, du visuel, du sensuel, de l'émotionnel qui renvoie à une *vérité essentielle* (vérité de la peinture ou vérité de *l'âme*, on ne sait pas), et l'ordre du discours, du langage qui ne peut que ternir l'accès à cette *vérité*. C'est la vigueur de cette séparation, son indissolubilité, qui élude toute possibilité de texte critique, le texte critique étant toujours – et par définition – articulé à la particularité des œuvres. C'est le texte critique en tant qu'articulation de l'ordre du visible à l'ordre du langage qui est dévalué. Kandinsky ne refuse pas le discours théorique, à la condition

que celui-ci soit radicalement séparé des œuvres. Il s'agit chez Kandinsky d'un refus de faire fonctionner les œuvres particulières en relation avec des discours spécifiques. On comprend que la conception ontologique de l'art, et particulièrement l'idéalisme – malgré sa relation négative aux discours critiques au profit de la toute puissance des œuvres – peut parfois générer l'attitude inverse, à savoir, un excès accablant de discours, nous conduisant au « *ut pictura theoria* » dont il sera question un peu plus loin. Pour Jean-Marie Schaeffer (1992), la croyance que l'art et la philosophie se situent dans le même champ – celui de l'« Absolu », de la « révélation de l'être » – plutôt que de générer un silence déférent, tend à mettre la philosophie à la place de l'œuvre, poussant le discours à écraser l'œuvre.

Il importe de remarquer, avant de faire le lien entre l'approche ontologique de Kandinsky et celle des critiques modernistes, que si le modernisme désigne la peinture abstraite américaine des années 1940 et 1950 qu'elle situe dans la continuité de l'art européen du début du xx^e siècle, élaborant ainsi le grand récit téléologique de la *pureté*, cette filiation – toujours contestable car il s'agit d'une lecture – ne peut s'appliquer qu'à une petite partie de la production artistique du début du xx^e siècle : les pères de l'art abstrait – Kandinsky, Malévitch, Mondrian, Delaunay, des peintres russes des années dix, certains artistes abstraits des années 1930. Une part quasi majoritaire de la production artistique de la même époque (expressionnisme, cubisme synthétique, futurisme, dada, surréalisme et aussi constructivisme en tant que sculpture abstraite) est attachée au contraire à développer les relations entre l'ordre du visuel et l'ordre du langage : intégration de mots et de textes aux collages cubistes et futuristes, relations aux textes et aux discours des œuvres dada et surréalistes et aussi volonté futuriste et dada de transgression des arts, perméabilité entre l'œuvre constructiviste et son contexte d'exposition etc. On peut évoquer le « Théâtre des variétés », titre d'un texte de

Marinetti, publié en 1913, où l'artiste réclamait un théâtre où la séparation entre acteurs et spectateurs serait abolie, un théâtre qui mêlerait et ferait librement s'interpénétrer les genres dits mineurs. Ainsi, le discours de la critique formaliste sur ses origines historiques doit être relativisé. On est conduit à en diminuer l'impact, à en réduire la portée, en constatant que le modernisme du début du xx^e siècle ne recouvre, au mieux, qu'une part minoritaire de l'ensemble des œuvres produites en Occident entre les années 1910 et 1940. On peut même ajouter que les discours de Mondrian ou de Kandinsky furent ambivalents et pourraient se prêter à une interprétation contradictoire de celle que nous avons proposée ici de telle sorte que l'art moderne pourrait renvoyer autant à un métarécit d'hétérogénéisation qu'à un grand « métarécit de purification » (Quintyn, 2007 : 29). C'est la contradiction entre ces deux grands *récits*, contradiction inhérente à tout l'art abstrait moderniste, qui est de mon point de vue son élément le plus signifiant. C'est cette culture du paradoxe, cette « duplicité » qui devrait retenir l'attention, plutôt que les préceptes de silence, d'autonomie ou d'autotélie de l'abstraction. Mais ceci est un autre sujet... En tout état de cause, la quête de « pure visualité » apparaît comme une notion partiellement construite pour étayer les discours modernistes ultérieurs. Les textes de Mondrian cultivent une forme de « duplicité », d'ambivalence sémantique, ignorée par Greenberg. Mondrian n'hésite pas à superposer sa quête des caractères essentiels de la peinture à une exigence d'absorption de la peinture par l'environnement architectural et donc sa dissolution dans le contexte, sa disparition en tant que peinture. Même chez Kandinsky, on ne peut ignorer le glissement de la « spiritualité dans l'art » selon laquelle l'œuvre, par ses qualités visuelles, révèle d'emblée une signification transcendante, à *l'art comme exercice spirituel* selon lequel ce n'est pas l'œuvre en tant qu'objet visuel qui importe, mais la pratique picturale.

*L'injonction
au silence*

La critique fondationnaliste cherche à dire le *noyau* d'une œuvre autonome et autosuffisante. Cet objectif est, en tant que tel, problématique : pourquoi parler d'une œuvre si elle est autosuffisante ? Si la vérité de l'œuvre est l'œuvre « se disant elle-même », pourquoi la commenter ? Et comment dire cette *vérité* sans la galvauder ? Telles sont les questions auxquelles se confronte la critique moderniste américaine des années 1940 et 1950, faisant la preuve antinomique de son objectif fondationnaliste et de l'impossibilité de cet objectif. Cette contradiction commence à s'exprimer par une injonction au silence, injonction véhiculée au départ par certains artistes modernes et modernistes qui le glorifient. Ainsi Matisse disant à ses élèves « Qui veut se consacrer à la peinture devrait commencer par se couper la langue » (Matisse, cité par Buraglio 2007 : 9) ; ou Jackson Pollock évoquant en 1944 *The She-Wolf* (1943) (je traduis) : cette peinture « a surgi parce que je devais la peindre. Toute tentative de ma part d'en dire quelque chose, toute tentative d'explication de l'inexplicable ne pourrait que la détruire » (Jackson Pollock, cité par Alloway 1974 : 30a). On retrouve dans ces deux citations la méfiance à l'égard du discours, voire du langage, et le refuge dans le silence évoqué à propos de Kandinsky.

Ce recours au silence va de pair avec un plaidoyer en faveur de la *visualité pure* et de la séparation entre l'ordre du visuel et l'ordre du langage. Rosalind Krauss écrit, dans un texte célèbre sur le motif esthétique de la grille dans la peinture abstraite :

La grille annonce, entre autres, la volonté de silence de l'art moderne, son hostilité à l'égard de la littérature, de la narration et du discours. Cette grille a accompli sa tâche avec un succès frappant, instaurant une

barrière entre les arts de la vision et ceux du langage qui, avec une efficacité quasi totale, a cloisonné les arts visuels dans un domaine de visualité exclusive en les défendant contre l'intrusion du langage. (Krauss [1985] 1993 : 93.)

Susan Sontag semble elle aussi inciter à des relations silencieuses aux œuvres :

Notre tâche n'est pas de découvrir dans une œuvre un contenu de plus en plus abondant, et moins encore de nous efforcer d'y ajouter beaucoup plus qu'elle ne contient. Notre tâche est de nous libérer de la pensée du contenu pour goûter la chose elle-même. (Sontag 1964 : 29.)

On peut interpréter le point de vue de Susan Sontag comme une défense du silence de l'œuvre moderniste ou – plus modérément – comme la mise en question d'un excès d'interprétation – accusée « d'être un acte corrupteur de "traduction" » (Shusterman [1991] 1994 : 53) – agissant au détriment d'une approche plus immédiate, sensible et sensorielle de l'œuvre. Un plaidoyer pour l'expérience vive et sensuelle qui, pour Susan Sontag, devrait être radicalement séparée d'une interprétation conceptuelle laquelle, semble-t-elle penser, *corrompt* notre relation à l'œuvre. Chez Susan Sontag, il y a une assimilation de l'approche perceptuelle (visuelle) et de l'expérience sensible (émotionnelle) qui toutes deux renvoient à l'expérience immédiate, non intellectuelle et muette de l'œuvre, et sont opposées à l'approche intellectuelle qui renvoie au langage et au discours. « The Silent Art » est le titre d'un article de Lucy R. Lippard, publié dans *Art in America* en 1967. Et c'est encore ce même rejet que l'on retrouve dans des expressions telles que « la force [d'une œuvre] est dans son effet sensible » (Dautrey 2006 : 37), « l'art peut se passer de commentaire dans la mesure où

sa force est de s'imposer par ses seules qualités sensibles » (Dautrey 2006 : 38), déclarations qui datent bien de 2006.

Mais que devient cette mise en cause des discours, dans la critique de l'immédiat après-guerre dominée par Clement Greenberg ? Qu'en est-il de la critique des commentateurs – anglo-saxons pour la plupart – qui adhèrent à la conception ontologique de l'œuvre ? Comment concilier silence et discours critiques ? Qui plus est, comment satisfaire à l'impératif de *critique-vérité* qui semble accompagner l'approche ontologique ? Pour ces critiques, un bon moyen d'évoquer la *vérité* sans l'entamer étant de ne pas la dire pour la préserver, on observe une stratégie de l'évitement qui prend deux formes. D'une part, la critique moderniste développe une descriptivité rigoureuse apparaissant comme une manière de parler de l'œuvre en restant résolument à sa surface. D'autre part, comme Kandinsky, la critique moderniste escamote toute spécificité de la représentation discursive des œuvres en se fondant sur un « *ut theoria pictura* », qui postule que la peinture est analogue à la théorie. L'exhortation au silence conduit à deux formes d'écrits qui peuvent être compris comme les seules réponses possibles à la croyance dans l'ontologie de l'œuvre et l'impératif de *critique-correspondance* qui accompagne cette croyance, deux formes d'échappatoires face au dilemme posé par l'impossible équivalence entre les œuvres et leurs discours.

*La stricte descriptivité
comme réponse à
l'ontologie substantialiste*

Cette section se réfère de manière importante à l'article de W. J. T. Mitchell (1990) auquel je dois beaucoup.

L'œuvre, considérée comme un *objet concret* accessible *en tant que tel* à l'expérience et à l'entendement, a soutenu la pratique d'une critique descriptive, dès le XVIII^e siècle chez Diderot.

Les maisons reculent de deux côtés et à l'angle du fond il y a l'ombre et la colline. Ce sont des villages tranquilles de Seine-et-Oise [...]. Les bruns, les noirs sonores, les jaunes brûlés, les verts à côté des rouges et des bleus uniques où les blancs gras, brusques et sensuels apparaissent tout d'un coup porteurs de toutes les émotions rapides [...]. (Tériade 1926 : 10 sq.)

Cette citation dit bien que l'œuvre est un TEXTE, un objet dont le statut d'œuvre d'art est lié aux qualités substantielles et formelles *intrinsèques* qui détiennent des significations et génèrent des émotions.

Comme Kandinsky, les représentants de la critique formaliste tels Clement Greenberg, Michaël Fried et bien d'autres, furent portés par l'idée que l'expérience artistique relevait exclusivement de la rencontre visuelle avec l'œuvre, voire ont amplifié cette idée. Pour Greenberg, l'artiste abstrait est un « puriste » qui, en voulant « absolument exclure la "littérature" et le sujet de l'art plastique » (Greenberg 1986 : 23), nous incite au silence. La résistance à la littérature est une résistance à la narrativité, aux histoires, aux allégories qui ont besoin d'être déchiffrées et qui inscrivent la perception dans le langage et dans une séquence temporelle étendue, une durée, une temporalité. La perception de l'œuvre moderniste au contraire, se veut immédiate. Le spectateur est invité à « reconnaître la présence pure et silencieuse de l'œuvre » (Mitchell 1990 : 81a). L'idée de la présence perceptuelle repose sur une stricte séparation entre la vision et le langage et met en œuvre une « résistance au langage » qui débouche sur un descriptivisme sévère. Cette séparation entre l'ordre du visuel et l'ordre du langage coïncide avec une distinction entre forme et contenu comme s'il existait une forme sans contenu qu'il serait possible de décrire (« réalisme naïf » dit Shusterman), une nature substantielle constitutive de l'œuvre, accessible en tant que telle, hors perspective. Substantialiste, la conception ontologique de l'œuvre induit une concentration sur l'objet :

Dans certains autres tableaux, Hofmann n'anticipe que sur lui-même. *Summer Glory* (1946) et *Conjurer* (1946) affirment une peinture non linéaire, en pleine pâte, qui est à mon avis la manière dans laquelle il réussit le mieux et le plus souvent depuis 1948. La couleur détermine ici la forme pour ainsi dire de l'intérieur : Taches épaisses, griffures, traînées en lacs de peinture s'agencent en autant de formes intelligibles dès qu'elles touchent la surface ; dessin et composition émergent de la plénitude de la couleur. *Flowering Desert* (1954), en rouge et vert, fait l'objet de ce type de traitement, de même que de nombreux tableaux beaucoup plus petits où les verts chauds prédominent, comme c'est aussi le cas dans *Le Gilotin* (1953), véritable chef-d'œuvre qui a malheureusement perdu son aspect brillant en séchant – et encore dans le *Bouquet* (1951). (Greenberg 1958 : 211 sq.)

Parce qu'elle glorifie « l'art pur », la **critique formaliste**, bien représentée par Clement Greenberg et Michaël Fried, est conditionnée par sa croyance dans « l'impossibilité d'un contenu » particulier des œuvres et dans l'impossibilité d'en « dire quoi que ce soit ». Elle est contrainte à se restreindre aux qualités plastiques manifestes de l'objet, forme de silence sémantique. La stricte descriptivité va être justifiée, chez les critiques, par le caractère exclusivement « visuel » des œuvres, lequel fait écho à l'ontologie substantialiste. Ainsi comprend-on le raccourci simplificateur qui a lié la mise en cause de l'autosuffisance de l'œuvre d'art, dans les années 1970, à une mise en question de la description. En ce qui me concerne, je ne veux pas ici critiquer la description en tant que telle, mais montrer la fonction et le pouvoir que lui ont accordés la critique formaliste. Je ne voudrais pas passer d'un dogme formaliste à un dogme anti-descriptiviste. La concentration de Greenberg sur les caractéristiques formelles l'a conduit à minimiser la question de la détermination de l'œuvre par le contexte. L'œuvre étant assimilée à l'objet matériel

(l'objet/TEXTE), il s'ensuit, chez Greenberg, un discours critique qui met l'accent sur les spécificités perceptuelles des œuvres qu'il commente, un discours qui, trouvant sa source dans des relations visuelles et sensorielles, s'évertue à faire voir la forme (l'objet/TEXTE) en évitant toute *banalisation* par du discours explicatif et en écartant tout risque de relativisation de l'œuvre par sa contextualisation. Il s'agit de se tenir loin de toute contamination de l'image par des éléments extérieurs et loin de toute idée de surdétermination historique, géographique, sociale, politique, institutionnelle, etc. Le refus d'affaiblir l'œuvre par un discours perçu comme du bavardage, ouvre sur un descriptivisme qui évite tout déclaration de type sémantique et se concentre sur l'objet concret. Certes ces descriptions sont des interprétations dès lors qu'elles décrivent ce que le rédacteur considère comme important dans l'œuvre ; certes ces descriptions sont des évaluations puisqu'elles mettent en jeu un ensemble de critères, par exemple en valorisant des catégories plastiques et formelles comme celles de support, de plan, de surface, de couleurs, de modules, etc. En outre l'autosuffisance de l'œuvre – qui renvoie à la conception ontologique – y est considérée comme une valeur. En ce sens, ces descriptions ne sont nullement muettes. Néanmoins la restriction de la critique à des descriptions donne l'impression que, comme telles, elles épuisent ce que veut dire le critique.

Cette critique descriptive a ses limites. Quand l'œuvre est radicalement abstraite la critique formaliste tend à être assez pauvre, se répétant plus ou moins d'une œuvre à l'autre. La même planéité, la même absence de composition, les mêmes *all over* ou les mêmes *drippings* pouvant se retrouver dans des textes qui concernent des œuvres pourtant différentes. À propos de Clement Greenberg, Jean-Michel Rabaté nous dit : « Au cours de l'évolution de son écriture critique, les descriptions se raréfient [...] » (Rabaté 1999 : 188). En outre, l'approche formaliste – descriptiviste – devient de plus en plus difficile voire impossible quand

l'œuvre abstraite se constitue d'une totalité non divisible en parties isolables les unes des autres. Le formalisme visuel pousse d'ailleurs Greenberg à avoir recours à des métaphores musicales, démentant par là la possibilité d'une approche strictement visuelle !

*Le repli du
substantialisme
sur l'idéalisme*

Dès le début du xx^e siècle, la peinture moderniste a engagé un repli de l'ontologie substantialiste sur l'ontologie idéaliste. En ce sens, l'art moderniste, rejoint paradoxalement une forme de classicisme. Écoutons Piet Mondrian :

Au début [de l'abstraction] les différents artistes nommés [Van Doesburg, Huszar, Van der Leck, Mondrian] composaient ce moyen élémentaire [le plan rectangulaire de couleur primaire] sur un fond blanc ou noir. Mais en travaillant on arrivait intuitivement à percevoir que la vraie unité du tableau exige une *équivalence totale des plans et du fond*, ou, mieux, que l'ancien « fond » du tableau ne doit pas exister du tout. (Mondrian 1926 : 181.)

Cette citation qui met en évidence la concentration sur les éléments formels parallèlement à l'élimination de tout motif (générateur de distraction pour le peintre) – qu'il s'agisse d'un objet figuré ou d'une simple forme sur un fond – est suivie, un peu plus loin dans le même texte, par l'expression d'une intention essentialiste : « Parce que de nos jours dans l'œuvre d'art il faut tâcher d'exprimer seulement ce qui est essentiel de la nature, et, de l'homme uniquement ce qui est universel » (Mondrian 1926 : 182).

Avec l'art moderniste, les deux attitudes ontologiques – substantialiste et idéaliste – se replient l'une sur l'autre :

le silence de l'objet strictement et exclusivement visuel renvoie à un indicible métaphysique. L'œuvre moderne, et plus particulièrement abstraite, parce qu'elle ne figure rien, parce qu'elle ne raconte rien mais cherche à dire une *totalité*, voudrait nous imposer le silence, comme si elle nous renvoyait à l'immédiateté ineffable de notre perception autant qu'à l'immensité d'une vérité indicible, bien plus qu'au temps étendu des discours. De cette manière la conception substantialiste de la peinture moderniste s'agglutine une conception idéaliste (essentialiste) – quasi mystique – de l'œuvre comme révélation de l'indicible. C'est comme si les œuvres abstraites et autoréférentielles avaient cherché à replier tout leur *contenu* sur leur *forme* jusqu'à atteindre une sorte d'immanence de l'un à l'autre, de cohésion souveraine. La forme d'une œuvre est son contenu, son contenu est sa forme. Par le biais de la forme pure et du silence qui l'accompagne – silence à entendre ici comme une absence de toute *spécificité de contenu* au profit de son universalité – l'art abstrait acquiert son caractère métaphysique. C'est ainsi que les deux visages de la conception ontologique – substantialiste et idéaliste – finissent par se rejoindre.

Cette conception *classique* alliée au réalisme épistémologique de la critique, à son tour, ne peut que renvoyer au silence. L'œuvre manifeste de manière sensible, non verbale, ce qui, précisément, ne peut être exprimé par un discours tendant à la rationalisation. Et même quand il ne s'agit pas d'articuler l'œuvre à un discours rationalisant, quand il ne s'agit pas d'« introduire des processus de rationalité discursive dans le rapport à l'art » (Domino 2006 : 75 sq), quand il s'agit seulement de décrire ou d'informer, le langage, en tant qu'« instrument commun du sens » (Domino 2006 : 76), finit par sembler produire une sécularisation de l'œuvre incompatible avec la mission transcendante de l'art et avec l'exigence de vérité du discours critique. Jean-François Lyotard, commentant *Vir Heroicus Sublimis* (1950-1951) de

Barnett Newman dit-il autre chose que cette impossibilité de décrire, mais aussi de commenter un contenu métaphysique :

Une toile de Newman oppose aux histoires sa nudité plastique. Tout est là, dimensions, couleurs, traits, sans illusion. Au point qu'elle est un problème pour le commentateur. Que dire, qui ne soit donné ? La description est aisée, mais plate comme une paraphrase. La meilleure glose consiste dans l'interrogation : Que dire ?, dans l'exclamation : Ah !, dans la surprise : Ça alors ! Autant d'expressions d'un sentiment qui porte un nom dans la tradition esthétique moderne (et dans l'œuvre de Newman) : le sublime. C'est le sentiment que : voilà. Il n'y a donc presque rien à « consommer », ou je ne sais quoi. On ne consomme pas l'occurrence, mais seulement son sens. Sentir l'instant est instantané. (Lyotard 1988.)

L'impossibilité de décrire renvoie ici à une conception « spéculative » qui s'est développée au XIX^e siècle, conception héritée du romantisme selon laquelle l'art se situe au-dessus des autres activités de connaissance (dont la philosophie) parce qu'il est libéré du logos rationnel, parce qu'il ne parle pas et qu'il peut dès lors atteindre « l'essentiel ». Cette conviction conduit à un rejet d'un discours qui risquerait de ne pas saisir la portée métaphysique de l'œuvre, voire de porter atteinte à sa *profondeur* (voir Schaeffer 1992). « The Silent Art », article de Lucy R. Lippard présentant une exposition de deux « maîtres du monochrome », Ad Reinhardt et Yves Klein, au musée Juif de New-York pendant l'hiver 1967 et publié dans *Art in America*, commence ainsi : « La peinture monochrome pourrait sembler vide et ennuyeuse, mais le silence qu'y trouvent ceux qui acceptent de contempler une toile blanche est éloquent » (Lippard 1967 : 58).

*Le « ut pictura theoria »
comme réponse
au repli du substantialisme
sur l'idéalisme*

Dans la critique américaine des années 1940 et 1950, les textes qui cherchent à mettre en évidence la *vérité idéale* des œuvres d'art en se concentrant sur leur *contenu métaphysique situé au-delà du visible* peuvent être rapportés à un essentialisme philosophique et à un réalisme épistémique. Ils constituent l'autre versant de la critique fondationnaliste de cette époque. Le modèle est le même que celui développé à propos du fondationnalisme substantialiste articulant réalisme ontologique et réalisme épistémique.

La difficulté à décrire des œuvres qui se prêtent peu aisément au discours – *all over* de Pollock, monochromes de Yves Klein ou Ryman – l'injonction au silence liée à l'exigence de vérité – conduisent les critiques formalistes à multiplier les « déclarations générales » (Rabaté 1999 : 188). Dans le cadre de l'art moderniste, la critique théorique tend à n'être ni un discours théorique particulier articulé à une œuvre spécifique, ni un discours théorique général sur l'art détaché de toute analyse d'œuvre singulière, mais un discours théorique général articulé à une œuvre particulière. W. J. T. Mitchell le définit comme un discours « en prose composé d'esthétique et d'autres branches de la philosophie, ainsi que la critique littéraire, la linguistique, les sciences naturelles et sociales, la psychologie, l'histoire, la philosophie politique et la religion » (Mitchell 1990 : 83a). Cette *critique-théorique* est qualifiée de « *ut pictura theoria* » par Mitchell qui la compare au *ut pictura poesis* de l'âge classique, articulation d'une histoire (une narration) à une œuvre spécifique. Avec la peinture classique, narrative, même si le récit précède la peinture et est nécessaire à sa compréhension, il existe entre ce récit et l'image une relation factuelle évidente dans la mesure où le texte acquiert une

« visibilité » dans la peinture. Le texte – même s'il peut conserver son extériorité – devient de ce fait endogène, il est intégré à l'œuvre. C'est pourquoi l'expression « *ut pictura poesis* » semble appropriée. Elle sous-entend un équilibre entre la peinture et l'histoire, lien de correspondance bien suggéré par le mot latin *ut* qui signifie « comme ». Mitchell constate que pour Greenberg l'abstraction a rompu avec la littérature et plus particulièrement avec la narration, pour se tourner vers la philosophie et un autre type de discours, passant de la narration à la philosophie, d'une histoire spécifique à un propos générique. Il assimile cette migration vers la philosophie à un déplacement de l'« *ut pictura poesis* » vers le « *ut pictura theoria* ». Mais s'agit-il encore de critique ? La spécificité de l'œuvre se perd au profit de la généralité. On est ici à la limite de la théorie de l'art car le propos critique finit par être interchangeable d'une œuvre à l'autre. L'histoire que raconte *Les Bergers d'Arcadie* n'est pas la même que celle racontée par *Eliézer et Rebecca* de Nicolas Poussin alors que les propos théoriques véhiculés par *Lumière blanche* de 1954 et *Rythme d'automne* (n° 30) de 1950 de Jackson Pollock sont sensiblement les mêmes. Avec ces considérations globales, certaines critiques de l'abstraction moderniste incitent les spectateurs à la théorie au point qu la peinture n'existe « que pour illustrer le texte » (Wolfe 1975 : 10 sq).

L'analyse que propose Mitchell de cette critique moderniste est la suivante : la « volonté de silence » de l'art abstrait serait en fait un « mandat social » intimant l'ordre de se taire à tous ceux qui ne sont pas qualifiés pour parler. Le discours sur l'œuvre devient alors « la propriété exclusive d'un clergé qualifié » (Mitchell 1990 : 86b). On retrouverait à propos cette peinture volontairement formaliste et non littéraire le même élitisme que dans la peinture classique. Mais alors, « pourquoi était-il si crucial de faire *comme si* on excluait le langage [de cette peinture] ? », faire *comme si* l'œil pouvait n'être qu'œil, « une machine sans pensée » ? « Pourquoi la "pureté" des arts visuels avait-elle besoin

d'être si rigoureusement protégée de la contamination langagière ? » (Mitchell 1990 : 86b). C'est bien dans le *comme si* que se situe l'idéologie : il ne faut pas avouer qu'il s'agit d'un art destiné à une élite cultivée. Dans ses descriptions minutieuses, Greenberg instaure un rapport « purement visuel » à ces images. Parallèlement, le « grand discours », discours métaphysique qui est l'apanage des spécialistes vise à confirmer cette peinture comme du grand art, à lui garantir une place dans l'histoire de l'art. Cette contradiction de la rhétorique moderniste fait dire à Mitchell que la position de Greenberg allie un « élitisme conservateur » (les références métaphysiques) à un « radicalisme de gauche » (Mitchell 1990 : 88b-89a) (le mythe de « l'œil innocent », idéal, pur, sans préjugé, intuitif...) ou encore un « matérialisme scientifique » (le strict descriptivisme) à un « idéalisme raffiné » (Mitchell 1990 : 87b). C'est cette contradiction qui est peut-être en définitive la plus symptomatique du rapport/non-rapport au langage du modernisme.

Craig Owens fait de la distinction entre verbal et visuel entretenue par le modernisme une analyse un peu différente (Owens 1979 : 121-130). Si le langage est réprimé, c'est parce qu'il est dominant par rapport au visuel. La présence du langage met spontanément en évidence que celui-ci domine, voire que le visuel en dépend. Réprimer le langage vise à refouler cette suprématie, à dénier cette souveraineté linguistique sur le visuel. C'est la seule façon d'accorder une autonomie au visuel. En ce sens, dit Craig Owens, le langage est devenu « l'inconscient du modernisme », puisque de toute façon il n'existe pas de visuel sans langage.

*Pour conclure
avec l'impossible
fondationnalisme*

L'examen de la critique moderniste montre un accord entre la conception de l'œuvre par l'artiste, Pollock par exemple, et par son critique, Greenberg. La nécessité de cet accord est une donnée implicite qui justifie la critique fondationnaliste : si la conception de l'œuvre mise en jeu par l'artiste est idéaliste le critique se doit de s'y soumettre sous peine de mésinterprétation. Cette exigence de consonance a été défendue par Svetlana Alpers (Alpers 1983) qui considère par exemple que dégager une allégorie d'une œuvre descriptive est une mésinterprétation. Pour Svetlana Alpers, une œuvre descriptive engage une critique descriptive, une œuvre narrative une critique narrative, etc. En fait, l'exigence de consonance entre la conception de l'œuvre et sa critique est un argument qui n'est valable que si on adhère à la conception ontologique de l'œuvre faisant de la critique un commentaire de l'œuvre en tant que telle, une présentation discursive. Il s'agit donc d'un argument proprement fondationnaliste qui n'aura pas de sens pour les critiques perspectivistes ou constructionnistes.

L'ontologie substantialiste induit une stricte séparation entre l'ordre du visuel et celui du langage : l'œuvre est strictement et exclusivement visuelle. L'ontologie idéaliste induit aussi une stricte séparation entre l'ordre du langage ordinaire et rationnel et celui du mystère et de la métaphysiques. Mais la « pure visualité » n'est-elle pas une illusion, un mythe, une utopie fort peu humaine si l'on situe l'humanité de l'homme dans le langage ? Il est vrai que les peintures noires de Pierre Soulages génèrent un type de réceptivité particulièrement sensoriel. Face à elles, on est invité à ressentir visuellement les noirs, les brillances, les épaisseurs, les matières... de sorte que tout discours paraît *exogène*. La position constructiviste, que je défendrai plus

loin, selon laquelle les discours participent à la construction des œuvres et en ce sens ne sont pas exogènes mais endogènes fait, des discours fondationnalistes exogènes, une illusion.

La vision *séparatiste* induit des relations de refus, de rejet, de dénigrement des discours critiques. L'alliance de la conception ontologique de l'œuvre et du réalisme épistémique du discours (la critique-correspondance) est finalement antagonique. L'ontologie et la stricte visualité qui l'accompagne pousse au silence car l'autonomie de l'œuvre rend le commentaire inutile ; le réalisme épistémique conduit à la foi rassurante dans la possibilité d'une critique-correspondance. Ce double fondement philosophique finit par apparaître comme une double contrainte, une forme de *double bind* ou d'injonction paradoxale qui s'exprime dans des discours d'évitement (critique strictement descriptive, critique-théorique) et se retrouve dans le paradoxe de la double affirmation d'une critique pour tous et une critique pour l'élite. La tentation est grande d'en déduire l'impossibilité de la critique fondationnaliste, l'éventuelle obsolescence ou la possible naïveté de ses fondements philosophiques et de conclure qu'en cherchant à saisir l'œuvre au risque d'en épuiser les significations, cette critique est une chimère qui ne se réalise jamais.

Une des réponses à cette impossibilité est l'orientation perspectiviste de la critique dont il va être maintenant question. Si les critiques fondationnalistes ont toujours comme point de départ *l'œuvre en tant que telle*, c'est-à-dire la croyance dans la *nature artistique* de l'objet, cela s'accompagne-t-il nécessairement de la croyance en la possibilité d'accéder à l'*identité* constitutive de l'œuvre d'art (son *noyau*, son *essence*, sa *vérité*), hors perspective et hors contexte ? C'est principalement sur cette question de l'accessibilité à l'œuvre – et donc du statut du discours critique – que s'établit la différence entre critique fondationnaliste et critique perspectiviste.

×

Chapitre 2
Les critiques
perspectivistes

Relativité épistémique + modération de la conception ontologique

œuvre = objet + paratexte

PERSPECTIVES INDIVIDUELLES :

CRITIQUE-RÉSONNANCE

- × critique de goût
- × critique phénoménologique

PERSPECTIVES DISCIPLINAIRES (ontologie modérée) :

CRITIQUE-INTERPRÉTATION

- × herméneutique



Critique-cohérence

Critique comme « représentation » discursive de l'œuvre

Logique de la discussion

Le point de départ de cette approche est la conviction que les œuvres d'art ne sont connaissables qu'à partir de points de vue mettant en jeu la subjectivité des récepteurs et des savoirs particuliers. Cette idée modère la conviction ontologique : le double arrière-plan philosophique de la critique perspectiviste est une relativité épistémique du point de vue de la conception du discours critique et, du point de vue de la conception de l'œuvre d'art, une ontologie tempérée.

Cette critique est relative à une perspective, un point de vue, une situation, des conditions, un ou plusieurs systèmes d'élaboration de ces représentations, dont le langage. En tant que représentation discursive, elle n'implique pas d'équivalence, de correspondance entre la chose représentée, l'œuvre, et ce qui la représente, le discours. C'est pourquoi je réserve le mot de représentation discursive à la critique perspectiviste, tandis que j'emploie les expressions de *présentation discursive* à propos de la critique fondationnaliste qui tend à la *correspondance* et de *proposition discursive* à propos de la critique constructionniste qui tend à la *construction* me semblent plus adéquates.

La critique fondationnaliste a été qualifiée de critique-correspondance (*critique-vérité*) en relation avec le réalisme épistémique. La critique perspectiviste est qualifiée de critique-résonance quand la perspective est individuelle, de critique-interprétation quand la perspective est disciplinaire.

LES PRÉSUPPOSÉS
PHILOSOPHIQUES
DE LA CRITIQUE
PERSPECTIVISTE

*La relativité
épistémique*

À la différence de la critique fondationnaliste, la critique perspectiviste ne croit pas au réalisme épistémique c'est-à-dire à la possibilité de saisir une œuvre d'art en tant que telle, à la possibilité d'élaborer un discours critique qui en rende *justement et pleinement* compte. Considérer que les œuvres d'art sont inaccessibles en tant que telles conduit à les appréhender à partir de points de vue particuliers. Il s'ensuit que l'ambition de *correspondance* entre l'œuvre et les discours cède la place à des discours développant diverses *perspectives* sur l'œuvre, des plus personnelles aux plus scientifiques. Le réalisme épistémique que sous-tendait la critique fondationnaliste cède la place à une forme de relativité épistémique selon laquelle les discours critiques œuvrent à une connaissance partielle et partielle de ce qu'ils critiquent. Connaissance partielle, c'est-à-dire relative à la subjectivité du critique ; connaissance partielle aussi, selon des points de vue déterminés et au moyen de schèmes intellectuels donnés. La relativité épistémique ouvre la voie à une subjectivation de la réception et à une relativisation des discours. La connaissance des œuvres est déterminée par le regard du critique, par sa culture, sa sensibilité, son état psychique, par les conditions de réception, par le rapport au langage. Même si la croyance que l'œuvre d'art est une entité qui « ne dépend pas de nos représentations » (Searle 1995 : 238) se maintient, son interprétation se fait au moyen d'un langage public forcément restreint. La mise en question du réalisme épistémique va de pair avec la conscience d'un certain arbitraire de la critique, avec l'intuition de ses

surdéterminations multiples et des limites du langage. La critique perspectiviste concourt à élaborer une connaissance incomplète de l'œuvre. Elle se construit toujours « à l'intérieur d'un schème conceptuel et à partir d'un certain point de vue » (Searle 1995 : 224).

Qu'elle soit descriptive, explicative, interprétative, évaluative, ou poétique, littéraire, scientifique, etc., cette critique est perçue comme l'énoncé d'une vérité partielle, momentanée, personnelle de l'œuvre d'art. L'arrière-plan philosophique de la critique perspectiviste induit que l'œuvre d'art, considérée comme une réalité ontologique unique, ouvre sur de multiples réalités épistémiques, de multiples discours critiques, éventuellement contradictoires. John Searle propose de nombreux exemples de réalités épistémiques multiples correspondant à une même réalité : Soit A, B, C. On peut considérer que cette réalité est composée de 3 objets : l'objet A, l'objet B et l'objet C (comptage de Carnap). On peut aussi considérer que cette réalité est composée de 7 objets : l'objet A, l'objet B, l'objet C, l'objet AB, l'objet AC, l'objet BC et l'objet ABC (comptage de Lesniewski). Ainsi selon le système de Carnap, la première proposition est juste tandis que la seconde est fausse et selon le système de Lesniewski, la première est fausse et la seconde est juste. La relativité conceptuelle implique qu'il existe plusieurs schèmes conceptuels corrects (plusieurs cadres de référence) pour décrire la réalité. Je peux boire 1 litre d'eau ou 1.000 ml, peser 63 kg ou 160 livres, etc.

La relativité épistémique implique qu'il existe des manières différentes, voire irréconciliables, d'aborder, de décrire, d'interpréter une œuvre particulière dans des perspectives particulières, selon des objectifs particuliers. Chaque point de vue constitue un récit différent d'une même chose. La vérité d'un énoncé est limitée à la perspective choisie. « La Terre tourne » est vrai d'un point de vue astronomique, « la Terre est immobile » est vrai d'un point de vue phénoménologique. L'approche perspectiviste favorise

une conception polysémique de l'œuvre d'art : l'œuvre détient de multiples contenus sémantiques, accessibles à partir de perspectives singulières. De manière générale, il existe un nombre infini d'interprétations, toutes possibles et justifiables. Ces innombrables interprétations correspondent nécessairement à des contextes interprétatifs différents. Les perspectives peuvent être historique, anthropologique, politique, technique, formelle, poétique, etc. Il y aurait donc un nombre infini de descriptions et d'interprétations s'inscrivant chacune dans un cadre, avec des objectifs, des méthodes, des outils, des références, un vocabulaire, des valeurs propres, etc. C'est l'adéquation entre l'interprétation proposée et le cadre interprétatif qui détermine la justesse ou la fausseté d'une interprétation et non pas l'adéquation entre l'interprétation et l'œuvre. Cette critique ouvre donc sur un universalisme interprétatif. Si, montrant une photo de mon père, je dis « c'est ma mère », ceci peut être faux dans une perspective descriptive de type généalogique, mais juste dans une perspective métaphorique de type psychanalytique (mon père est celui qui m'a choyée, bercée, nourrie, etc.).

Ainsi, si toute interprétation est possible, il existe néanmoins des interprétations justes et d'autres fausses non pas en tant que telles, non pas relativement à l'objet commenté mais relativement au cadre interprétatif choisi. Chaque perspective a des exigences spécifiques. Une interprétation selon une perspective donnée implique qu'il soit tenu compte, pour interpréter, des exigences du cadre de référence. Pour compter le nombre d'objets représentés par la réalité A, B, C, il faut savoir si on utilise le comptage de Carnap ou de Lesniewski. Les ambitions globalisantes – *totalitaires* ? – de la critique-correspondance à dire l'œuvre en tant que telle, cèdent la place à des ambitions de cohérence. La *critique-vérité* cède la place à une *critique-cohérence*. Cette notion est calquée sur celle de vérité-cohérence. La notion de vérité-cohérence ne fait pas référence au monde extérieur. La cohérence est celle du discours. Comme la vérité-

cohérence, la critique-cohérence implique qu'il n'y ait pas de contradiction à l'intérieur du discours, pas de contradiction entre les propos et la perspective choisie. La critique perspectiviste est une « représentation référentiellement validée » (Schaeffer 2005 : 21). Par addition d'interprétations selon des perspectives variées, par corrections, rectifications, précisions des représentations discursives, on peut croire en la possibilité d'élaborer une connaissance plurielle d'une œuvre singulière.

La conception ontologique de l'œuvre qui se maintient dans la critique perspectiviste « présuppose l'existence de quelque chose à décrire avant même l'application de la description » (Searle 1995 : 212 sq), quelque chose à interpréter « avant même l'application de [l'interprétation] ». C'est pourquoi il s'agit d'interprétation : on interprète toujours quelque chose qui est déjà là. C'est la raison pour laquelle la critique perspectiviste reste ontologique, même si cette ontologie peut être modérée. À noter que les analyses de Levinson, Pouivet et Margolis vont dans le sens d'une ontologie modérée. Les interprétations d'une même chose, d'un seul et même objet, en s'additionnant, augmentent notre connaissance d'une œuvre particulière. *Slide Piece* de James Coleman, œuvre réalisée en 1973, est une illustration du perspectivisme selon lequel les divers commentaires d'une seule et même proposition s'additionnent, ce que relève précisément Achille Bonito Oliva dans son commentaire. *Slide Piece* montre des projections d'une seule et même image qui se succèdent, accompagnées de l'enregistrement de descriptions différentes, faites et dites par des personnes différentes :

Projecteur de diapositives et magnétophone synchronisés.

Une série de diapositives reproduisant la même image est projetée en synchronisation avec un enregistrement. La fonction du commentaire parlé

est de diriger l'attention du spectateur vers une série de détails à l'intérieur de l'image. En percevant l'image, le spectateur aura conscience des tensions en jeu entre chaque détail et la totalité de l'image. La somme des données enregistrées (d'image en image) produit un phénomène continu de feedback des données précédentes sur l'image d'ensemble. Bref, le processus d'acquisition de l'image est déterminé par l'accumulation des informations données. Aucune information n'est définitive. En fait, la somme des informations contenues dans chaque image agit sur les images précédentes aussi bien que sur les images suivantes. (Bonito Oliva 1973 : 12.)

Cette relativité épistémique engage une dé-radicalisation de la conception ontologique de l'œuvre. Si l'œuvre existe en tant que telle, sa connaissance met en jeu une relation (perspective individuelle) et un savoir (perspective collective) indispensable à son commentaire cognitif : son autonomie s'en trouve réduite.

*La conception
des œuvres :
une ontologie modérée*

La conception ontologique de l'œuvre mise en jeu avec la critique fondationnaliste (Pouivet 1999), se maintient. La critique perspectiviste continue à être déterminée par les approches substantialiste, idéaliste, classique... de l'œuvre d'art et à mettre en jeu les mêmes types de critères. Mais dans la mesure où l'examen de l'œuvre tient compte d'éléments subjectifs et sollicite un savoir extérieur à l'œuvre, l'autonomie de l'œuvre en tant qu'objet générant significations se trouve réduite. Même si l'objet est signifiant *en soi*, même si ses qualités sémantiques sont considérées comme intrinsèques et définissent sa *nature* d'œuvre, l'impossibilité d'accéder

à ce *contenu* à partir d'un simple face à face prive l'œuvre d'une part de sa souveraineté. L'œuvre continue à avoir une existence autonome mais ses significations ne le sont plus. C'est pourquoi on ne peut séparer la relativité épistémique de la modération de l'ontologie. Dans tous les cas, l'ontologie – même modérée – maintient une séparation nette entre les œuvres et les discours critiques.

La pondération de l'ontologie est plus ou moins importante. Elle s'inscrit dans un *continuum* allant d'une conviction ontologique quasi radicale à une incertitude quasi totale. À ces divers degrés de modération ontologique, correspondent des approches critiques différentes. Dans cet ouvrage, trois degrés de modération vont apparaître : une conviction ontologique quasi radicale donnant lieu aux *critiques résonances* ; une ontologie modérée conduisant à une *critique interprétative*, dont il est question dans ce chapitre. Enfin une incertitude ontologique quasi totale donnera lieu à la *critique-postulat* dont il sera question dans le prochain chapitre. Dans ces trois cas, la persistance d'une ontologie de l'œuvre est déterminante pour la critique.

DEUX TYPES DE CRITIQUES PERSPECTIVISTES

Ces deux types de critique perspectivistes résultent, pour l'une, d'un léger affaissement de la conception ontologique (critiques-résonances), pour l'autre d'une modération notable de la conception ontologique (critiques-interprétations).

LES CRITIQUES- RÉSONANCES

Avec les critiques-résonances, par exemple la critique phénoménologique et la critique de goût, l'idée que l'œuvre est autonome se maintient – l'objet est une œuvre par *nature* et le discours lui est extérieur. Mais malgré la conviction que l'œuvre existe en soi, elle est abordée à partir d'une relation personnelle et subjective qui tempère fatalement son autonomie. La critique n'est pas une interprétation dans le sens où elle ne part pas de l'œuvre mais de ses effets sur le récepteur ; le propos est narratif ou appréciatif. La critique fait fi de l'argumentation, de la rationalité du discours : elle est un récit personnel. Ce type de critique maintient la croyance en un noyau/vérité de l'œuvre – certes indicible – indissociable de la croyance dans une ontologie survalorisante et sacralisante. Tous les discours sont possibles puisque tous les goûts sont permis, puisque toutes les expérimentations de l'œuvre sont singulières. Toutes les critiques sont possibles, admissibles, incontestables. Elles ne disent rien de l'objet mais parlent de la relation à l'objet et ne peuvent donc être considérées comme des interprétations. Seraient-elles une autre forme d'évitement voire d'impossibilité de la critique liée à la persistance de la conviction ontologique ?

La critique phénoménologique

La conviction que l'expérience donne accès au monde *per se* est le fondement de l'empirisme traditionnel anglais qui fut celui de Locke, de Hume puis de Russel et de Carnap. Pour ces philosophes, par l'expérience, nous avons accès à la *réalité* du monde. Cette conviction se retrouve dans la critique phénoménologique basée sur la croyance que nous

avons accès aux œuvres à partir de l'expérience que nous en faisons. Il s'ensuit que l'approche discursive des œuvres est fondée sur cette expérience subjective. Cette critique phénoménologique, partant de l'objet/TEXTE tel qu'il apparaît au rédacteur, ouvre sur une forte subjectivation de la relation à l'œuvre. Elle est particulièrement bien défendue par Monroe Beardsley (voir Beardsley 1958a principalement). L'œuvre est une entité, le récepteur est aussi une entité. La critique phénoménologique rend compte de la confrontation du récepteur comme entité à l'œuvre comme entité. Les discours critiques, en nombre quasi infini, sont tous également valides dès l'instant où ils sont étayés par un vécu subjectif. L'incidence évaluative de cette attitude critique est que le jugement de l'œuvre est justifié par la qualité de l'expérience. Le récepteur peut être bouleversé, subjugué, entraîné dans la compréhension d'un nouveau monde ou encore indifférent à ce qu'il voit, agacé, dégoûté... Dans la mesure où le critique considère que la *vérité* de l'œuvre ne lui parvient que par l'expérience, se référer à son expérience est une manière intransitive d'évoquer cette *vérité*. L'expérience de l'œuvre laisse libre cours aux associations de toutes sortes. La critique phénoménologique ouvre donc sur une forme de pan-herméneutique subjective, limitée certes par la conviction que l'œuvre est un objet doté de qualités formelles et sémantiques, et par la nécessité de rattacher les énoncés critiques à un vécu (l'expérience de l'objet) pour justifier son point de vue.

On retrouve le même type d'universalisme critique dans la critique de goût dont les énoncés discursifs ne sont pas rattachés à l'expérience mais au jugement sensible.

*La critique
de goût
des modernistes*

Dans le chapitre précédent, il est apparu que la critique fondationnaliste avait conduit les critiques modernistes, à faire l'apologie du silence sémantique. Il existe un autre moyen de parler d'une œuvre d'art en préservant son silence : se concentrer sur la relation que l'on a avec elle. C'est ainsi que le formalisme descriptif, volontairement *silencieux*, a pu dériver sur une critique du goût, envisagée comme l'expression secondaire d'un point de vue subjectif exclusivement sensible et esthétique : un point de vue qui atteste principalement du goût du critique pour l'objet. Ainsi en est-il de Clement Greenberg quand il pose la question du goût plutôt que la question du *contenusémantique* de l'œuvre, subjectivant son approche afin d'échapper aux impasses de la critique fondationnaliste. Ce faisant, il ne trahit pas sa conception ontologique de l'œuvre *per se* mais concède qu'il ne peut envisager cette existence en l'absence d'une relation de goût avec l'œuvre. Il élude l'exigence de correspondance propre à la critique fondationnaliste, il se soustrait à la volonté de *dire* l'œuvre au profit de l'évocation de sa relation subjective, spontanément évaluative. La faillite de l'énonciation de ce qu'est l'œuvre le conduit à faire le choix d'un discours personnel qu'il n'est pas nécessaire d'argumenter. Le réalisme épistémique cède la place à une relativité épistémique individuelle. L'appréciation de l'œuvre apparaît comme une résonance sensible qui fait commentaire. Cette critique de goût se situe strictement dans la même orbite que la critique phénoménologique.

LES CRITIQUES- INTERPRÉTATIONS

Ici, les perspectives choisies mettent en jeu des savoirs collectifs auxquels il est fait référence pour commenter l'œuvre. Les champs de connaissance qui concourent à l'élaboration du discours sont multiples. Ils peuvent être artistiques (histoire de l'art, théorie de l'art) ou extra-artistiques (histoire, sociologie, anthropologie, politique, etc.). La critique herméneutique est un exemple possible de critique alliant ontologie modérée et relativité épistémique.

La cohérence entre le discours critique et la perspective choisie fait parler de *critique-cohérence*. La cohérence ne doit pas être entendue ici comme un critère d'évaluation des œuvres, mais comme une exigence de la critique elle-même.

Une ontologie modérée

L'ontologie est modérée quand un objet – tout objet – acquiert son statut d'œuvre pour des raisons relationnelles plutôt que de *nature*, tout en étant néanmoins pensé comme pourvu de qualités intrinsèques propres qui, généralement d'ailleurs, sont une condition à cette relation. C'est ce que Roger Pouivet appelle la « quasi-nature » (Pouivet 2001 : 165) des œuvres d'art qui le fait parler de « réalisme externe ». À noter que le terme de réalisme s'applique ici à l'objet lui-même et non au discours sur l'objet. On se souvient de la distinction entre le réalisme épistémique qui concerne le discours, et le réalisme philosophique qui concerne l'œuvre et renvoie à la question de l'ontologie. À noter aussi que John Searle également utilise l'expression de « réalisme externe » mais, comme on le verra dans le chapitre 3, dans un sens qui me semble un peu différent. De manière générale, dès l'instant où des éléments relationnels déterminent le statut d'œuvre

de l'objet, le caractère ontologique de cette conception est entamé. La modération ontologique implique que les objets sont bien dotés de qualités esthétiques et sémantiques stables, mais que ces dernières ne sont jamais accessibles directement. Si les caractéristiques artistiques sont bien inhérentes à l'objet, un accès intelligent à ces caractéristiques repose sur la connaissance des données paratextuelles renseignant la *réalisation* de l'objet (nom de l'artiste, année de réalisation), sa catégorie d'appartenance [sculpture, installation, roman, essai...] et, le cas échéant, son titre. Ces éléments sont nécessaires à la lecture de l'objet. L'œuvre est certes un objet doué de qualités intrinsèques mais celles-ci doivent être mises en relation avec un paratexte pour devenir intelligibles. L'autonomie de l'œuvre comme objet doté de significations n'est donc pas complète puisque ces significations sont inaccessibles en tant que telles. L'objet, s'il n'est pas accompagné du paratexte nous informant de ses conditions de réalisation, ne génère pas de significations particulières. Son interprétation est impossible sans le paratexte. Si l'œuvre d'art est considérée comme un objet générant des significations alors :

ŒUVRE = Objet + PARATEXTE

L'œuvre se constitue de l'agrégation de l'objet avec son paratexte. Cette alliance est le signe d'un amoindrissement de l'autonomie de l'objet/TEXTE, même si les discours conservent leur extériorité à l'égard de l'œuvre.

*L'œuvre d'art
comme objet intentionnel*

Ici l'ontologie est modérée car l'objet – la proposition artistique – fait œuvre parce qu'il est candidat au fonctionnement artistique et non du fait de ses caractéristiques propres. Ce n'est qu'à partir du moment où le projet d'un fonctionnement artistique est reconnu – et par conséquent

où le statut d'œuvre est attribué à l'objet – qu'on s'interroge sur ses *qualités intrinsèques*. Cette candidature n'est pas inhérente à l'objet, elle est le produit d'une relation avec l'objet. Selon cette conception *intentionnelle*, un objet a le statut d'œuvre d'art s'il prétend ou s'il est pressenti pour fonctionner artistiquement : pour être exposé, contemplé, interprété... Dans tous les cas, la fonction artistique résulte d'une intention fonctionnelle – un *projet* – qui peut, ou non, être celui du créateur de l'objet. À noter que la notion d'intention fonctionnelle ou de projet ne doit pas être confondue avec les intentions spécifiques d'un créateur, dont il a été question dans le chapitre précédent à propos de la critique intentionnaliste. Ainsi perçue, une œuvre d'art est un candidat au fonctionnement artistique, un objet sollicitant l'instanciation, la contemplation, l'interprétation, le jugement. Ce ne sont pas les caractéristiques propres de l'objet qui justifient son statut d'œuvre. L'objet est une œuvre parce qu'il résulte d'une décision, d'une volonté : l'œuvre d'art est ici définie comme un objet *intentionnel*. La détermination du statut d'œuvre n'est plus évaluative, comme dans l'approche fondationnaliste, mais objective, relationnelle, « descriptive » (Schaeffer 1993) : l'objet est une œuvre d'art car il est candidat à la fonction artistique. Inversement, reconnaître qu'un objet est candidat à la fonction artistique est un acte d'attribution du statut d'œuvre à cet objet. Le projet d'être un objet à fonction artistique – par lequel il acquiert son statut d'œuvre – peut être postérieur à la création de l'objet. C'est le cas d'un objet ordinaire ou d'un objet de culte auquel on souhaite assigner une fonction artistique. L'objet peut aussi être créé pour accomplir cette fonction. C'est le cas le plus courant des œuvres d'art.

Roger Pouivet affirme d'ailleurs que la reconnaissance collective de l'œuvre, son intégration à un contexte institutionnel et marchand, est reconnaissance de l'œuvre « pour ce qu'elle est » (Pouivet 2001 : 156). Ailleurs, il dit que « rien ne devient une œuvre d'art qui ne le soit déjà » (Pouivet 1999 :

194). L'ontologie se maintient parce que les caractères propres justifient la candidature au fonctionnement artistique et donc participent à l'acquisition de son statut d'œuvre. Et si les qualités propres de l'objet ne sont pas invoquées pour justifier une candidature au fonctionnement artistique, une fois acquis le statut d'œuvre d'art, l'objet est examiné en tant que tel, pour ses qualités artistiques intrinsèques.

Selon la conception intentionnelle de l'objet, l'œuvre (objet + paratexte), objet candidat au fonctionnement artistique, est indifféremment la proposition artistique, c'est-à-dire l'objet qui sollicite le fonctionnement artistique, ou l'œuvre instanciée c'est-à-dire qui fonctionne artistiquement.

Jerrold Levinson, mais aussi Richard Wollheim, Joseph Margolis, Roger Pouivet semblent proposer une conception de l'œuvre qui va dans le sens de cette ontologie modérée de l'œuvre. Pour Joseph Margolis par exemple, les œuvres *ont* bien des qualités propres (formelles, expressives, représentationnelles, sémantiques...) mais « l'identification de ces propriétés requiert l'inscription de l'œuvre dans un contexte culturel » (Lories 1996 : 22). Comme l'indique Danielle Lories dans cet article (Lories 1996 : 22), pour Joseph Margolis, les caractéristiques des œuvres « n'ont de signification que dans un contexte culturel donné ». Joseph Margolis fait une critique des approches « anhistoriques et tentées par une forme ou une autre de réalisme ou de pensée platonisante séparée des contingences formatrices de l'histoire réelle » (Margolis 2001 : 13) qui, dit-il se sont particulièrement développées après la guerre du Golfe. L'accès à l'œuvre a pour condition la connaissance des données paratextuelles et une maîtrise historique et culturelle.

Ce que je veux noter ici c'est que sauf à se référer aux dogmes de quelque académie, le critique a très peu à dire de la première exposition d'un peintre, très peu d'autre chose que "peut-être". Le très peu d'autre

chose sera constitué de repères historico-formels. Quant à savoir ce qu'est le "peut-être", c'est la suite des expositions et du travail de l'artiste qui le dira. (Pleyne 1973 : 4.)

La pauvreté de la critique initiale (première exposition du peintre) est liée à l'absence d'histoire telle que la critique ne peut être articulée à un avant et un après de l'œuvre interprétée. C'est la mise en perspective de l'œuvre dans un contexte plus général de recherche et de création qui enrichira la critique. En ce sens, et on est en 1973, cette citation atteste de la conscience, à cette époque, de la nécessité de contextualisation de l'approche critique. La contextualisation pouvant ici être comprise comme la situation de l'œuvre critiquée par rapport à l'ensemble de la production d'un artiste. On trouve chez Marcelin Pleyne l'exigence d'un contextualisme interprétatif que regrette Margolis en 2002 ; contextualisme qui ne dénie pas l'existence de caractéristiques spécifiques (intrinsèques) des œuvres mais considère qu'elles sont inconnaissables à partir du seul objet. Parce que l'œuvre d'art n'est pas comparable à un objet naturel, parce qu'elle est un objet intentionnel, elle n'a pas d'autonomie ontologique complète. Voilà pourquoi on parle ici d'ontologie modérée selon laquelle l'œuvre = objet + paratexte.

Pour Roger Pouivet qui m'a guidée lors de l'élaboration des questions d'ontologie de l'œuvre, le contexte de réalisation de l'œuvre musicale se constitue de

l'histoire culturelle, sociale, et politique avant le moment où un compositeur crée une œuvre, c'est-à-dire toute l'histoire de la musique, les styles musicaux qui prévalent au moment de la création, les influences musicales dominantes à ce moment, les activités musicales des contemporains du compositeur lors de la création, le style apparent du compositeur, son répertoire musical, ce qu'il a composé auparavant,

les influences musicales qui opèrent en lui. (Pouivet 1999 : 55.)

Jerrold Levinson, lui aussi, modère son approche ontologique en soutenant par exemple que l'œuvre musicale ne peut être appréhendée sans une connaissance de son contexte d'élaboration.

Les attributs esthétiques et artistiques d'une œuvre musicale sont en partie fonction du contexte musico-historique dans lequel le compositeur est situé quand il compose son œuvre, et ils doivent être appréciés en fonction de ce contexte. (Levinson 1998a : 51.)

« Pour Levinson, ce contexte est principalement historique » (Pouivet 1999 : 55). L'œuvre ne peut pas être intelligemment interprétée sans tenir compte de l'auteur, du temps où elle a été créée, du genre auquel elle appartient, etc. Le contexte de création détermine la *lecture* de l'œuvre et donc sa critique. L'ontologie idéaliste de la conception de la musique de Jerrold Levinson s'articule à un contextualisme historique du discours critique. À propos d'œuvres autographes comme des peintures, Jerrold Levinson pense « qu'il y a des entités qui sont des œuvres d'art » (Pouivet 2010 : 226), mais toujours en un lieu et à un moment donné. Ce sont certes des « structures pures » mais réalisées par un artiste particulier à un moment historique unique de sorte que leur nature ontologique est relationnellement déterminée. Elles ne peuvent être significatives sans la connaissance de leur contexte d'émergence. N'est-ce pas la même approche que l'on retrouve chez Michaël Baxandall dans son passionnant ouvrage *Formes de l'intention* (Baxandall 1985) ?

Quel est dans ce cadre, le statut de l'œuvre instanciée ? Jerrold Levinson émet l'idée que l'instanciation de l'œuvre est une condition, non de son statut d'œuvre, mais de sa réception. Pour cet auteur, une œuvre est une entité dont

on peut considérer qu'elle existe indépendamment de sa manifestation – comme idée ou objet résultant d'une intention – mais qui ne peut jamais être appréhendée indépendamment de sa manifestation. « Le type, même s'il existe indépendamment de ses instances, ne sera jamais appréhendé que par ses instances » (Pouivet 1999 : 54). L'instanciation rend l'œuvre manifeste, elle est une condition de son expérience mais ne participe pas à l'élaboration de son statut. Même si l'œuvre est *incarnée* dans son exécution, il se maintient une différence ontologique entre l'œuvre et son instanciation. La réception de ces œuvres est impossible sans cette instanciation qui transforme l'œuvre en événement visuel ou sonore. Le point de vue de cet auteur insiste sur le fait la proposition artistique (objet + paratexte) suffit à l'existence de l'œuvre, mais que son instanciation est une condition de son expérimentation.

La critique herméneutique

L'herméneutique est une forme majeure de critique perspectiviste s'inscrivant dans un cadre de référence disciplinaire particulier. Le discours tend à l'interprétation de l'œuvre mais cette interprétation est partielle car déterminée par un schème intellectuel particulier. Critique formelle, politique, sociale, anthropologique, etc. : la multiplicité des interprétations de *l'œuvre en tant que telle* suppose que chacun de ces discours mette en évidence « un aspect de l'individualité [...] de l'œuvre » (Pouivet 1999 : 212). Les diverses lectures résultent de l'analyse de *certaines caractéristiques* d'une même œuvre. Ces diverses lectures ne construisent pas différentes œuvres. La multiplicité des discours est applicable à un même objet : c'est en ce sens qu'il s'agit d'herméneutique.

Avec l'approche herméneutique, les critères d'évaluation sont bien souvent liés au champ intellectuel particulier auquel se réfère la critique. Ainsi par exemple, une critique faite dans une perspective politique fera intervenir des critères politiques. Le jugement est généralement esthétique et social, et politique, et éthique, etc. sans éliminer la possibilité – ou le risque – de ne se concentrer que sur des critères non artistiques.

La critique mettant en jeu une relativité épistémique et une ontologie modérée, a émergé dans les années 1960. Dans ces années-là, se développe la « nouvelle critique » dont l'histoire, en partie tout au moins, me semble être un bon exemple de ce souci de contextualisation. À noter que Gérard Genette, dans son article « Du texte à l'œuvre », précise qu'il y avait, au sein de la « nouvelle critique », un courant « structural » auquel je me réfère ici, et un autre courant, « thématique », plutôt psychologisant et représenté par Sartre. Conforme au modernisme des années 1950, la « nouvelle critique » a d'abord prôné une concentration sur les œuvres elles-mêmes afin d'échapper à l'étude des œuvres à partir de leur périphérie historique ou philologique telle qu'elle se pratiquait depuis le XIX^e siècle (Genette 1999). Il s'agissait à ce moment de se défaire d'une « conception biographisante qui cherche aux œuvres une explication externe dans la vie et ce que Taine appelait la "race", le "milieu" et le "moment" de leur auteur » (Genette 1999 : 10). La nouvelle critique prônait « une lecture plus immanente, c'est-à-dire plus attachée aux relations internes de leur texte » (Genette 1999 : 10 sq), assez proche donc de la critique fondationnaliste. La nouvelle critique en appelle à la « clôture du texte » (Genette 1999 : 11). Mais la focalisation sur les œuvres fut rapidement étouffante et le besoin se fit rapidement sentir de mettre les œuvres en relation avec le « champ littéraire » considéré comme un ensemble de pratiques littéraires et d'institutions socialement, historiquement et géographiquement déterminées qui

permettaient de déborder l'immanence des œuvres. C'est à partir de là que le terme de « critique » fut considéré comme inadapté et que les expressions synonymes de « théorie de la littérature » et de « poétique » furent proposées. Ce faisant, s'amorce la tendance critique à inscrire les œuvres dans un contexte social et historique élargi, et à développer une critique plus perspectiviste que fondationnaliste, critique selon laquelle les œuvres doivent impérativement être contextualisées.

Marcelin Pleynet, dans un article sur Hantaï datant de 1976, semble très conscient de cette nécessité de contextualisation :

En ce qui concerne Simon Hantaï, les informations biographiques sont trop rares pour qu'on puisse aller très avant dans un tel type d'interprétation. Il est au demeurant extrêmement difficile et discourtois d'engager à propos d'un artiste vivant une interprétation sur son œuvre qui puisse se référer à autre chose qu'au moment suspendu de son évolution formelle. Toutefois le caractère déclaratif des prises de positions d'Hantaï, du titre de certaines de ses œuvres et de l'engagement explicite de son rapport à la peinture, ne peut être abandonné sans que l'analyse formelle ne sombre dans une platitude que l'activité de la peinture dément. (Pleynet 1976 : 32 sq.)

Cette citation atteste de la distance de l'auteur à l'égard d'une position strictement formaliste et insiste sur la nécessité d'inscrire la critique dans un contexte élargi, qui ne soit pas médiocrement biographique. On entend bien ici que le contexte débute avec le paratexte – le titre des œuvres – mais il s'agit aussi de se référer à des déclarations générales ou à la relation explicite de l'artiste à sa peinture tout en restant concentré sur le moment précis de création et donc sur l'œuvre spécifique à commenter. Cette citation fournit un bon exemple d'une critique-interprétation, qui, déployant

une ontologie modérée, examine l'œuvre en tant que telle (le *quasi-objet*, puisque pourvu d'une « quasi-nature ») mais, dans son interprétation, tient compte du contexte de réalisation et donc du fait que l'œuvre est un fait social.

Avec la critique perspectiviste, la conception ontologique de l'œuvre, certes modérée, étant préservée, la séparation entre l'œuvre et ses discours se maintient. Les discours éclairent les œuvres mais ne contribuent pas à leur construction. La relativité de la critique peut être le fait de considérations scientifiques ou de considérations personnelles. La critique-correspondance (critique fondationnaliste) cède la place à une critique-résonance quand la perspective est individuelle. La critique est alors un écho qui rend compte de l'impact de l'œuvre sur le commentateur, de son expérience de réception, tout en renonçant à exprimer la *vérité* de l'œuvre de manière transitive. La critique correspondance cède la place à une critique-interprétation quand la perspective est collective. Dans ce cas, la critique se sachant relative, l'éclairage de l'œuvre a pour exigence la cohérence du discours.

La critique perspectiviste développe une logique de la discussion selon laquelle chaque proposition artistique (objet+paratexte), instanciée ou non, est une œuvre dont les multiples critiques sont autant de jugements, de récits d'expérience ou d'interprétations différents. Ces notions supposent la croyance dans l'existence préalable d'un objet à interpréter, juger, expérimenter – une œuvre dotée de qualités intrinsèques – et cherche à développer sur cet objet un point de vue de vérité, mais qui est inévitablement insuffisant et relatif. La persistance de l'idée que les interprétations, les jugements, les expérimentations renvoient à une seule et même œuvre – qui sera mise en question avec la critique constructionniste – conduit logiquement à la croyance en une *identité* de l'œuvre, stable et pérenne par définition, et encourage son équivalent épistémique, l'idée de vérité :

toute chose stable et pérenne détient une identité dont la connaissance, si elle n'est accessible, constitue néanmoins un horizon d'attente. L'idée de commentaires en quête de l'expression de la *vérité* de l'œuvre se maintient donc avec la critique perspectiviste, même si cette vérité se transforme en un horizon d'attente jamais atteint mais que l'articulation des multiples discours rend néanmoins plus proche.

Étant donné que la critique perspectiviste sait ne pas épuiser l'objet qu'elle explore (mise en question du réalisme épistémique), le silence de la critique fondationnaliste – ou son effronterie – cède la place à une pluralité qui, spontanément, induit une valorisation de la polysémie de l'objet. Avec la critique perspectiviste, un des critères majeurs d'évaluation est la polysémie de l'objet : l'œuvre d'art détient d'innombrables significations. L'œuvre est une entité formelle et sémantique jugée d'autant plus positivement qu'elle est riche de contenus, voire inépuisable, qu'elle se prête à des interprétations variées, disparates, hétéroclites...

Le vocabulaire propre à la théorie de la critique perspectiviste est celui *de la traduction, de l'interprétation, du point de vue, de la relativité, de la contextualisation, de la cohérence, de la pluralité, de la polysémie*. Le vocabulaire propre à la critique perspectiviste est celui de la perspective choisie pour examiner l'œuvre (esthétique, politique, éthique, anthropologique, psychanalytique, etc.) Les critères sont ceux de cette perspective, articulés aux critères (formels, de contenu, de cohérence entre forme et contenu) déjà exposés dans le premier chapitre relativement à la conception ontologique mise en jeu.

×

Chapitre 3
Les critiques
constructionnistes

Design épistémique + conception anti-réaliste de l'œuvre d'art

œuvre = objet + paratexte + contexte

ANTI-RÉALISME MODÉRÉ DE L'ŒUVRE :

- × critique-postulat, critique-hypothèse
- × la critique est une interprétation hypothétique et contingente de l'œuvre, une proposition interprétative

ANTI-RÉALISME RADICAL :

- × critique-fiction, critique-crétion
- × la critique est une proposition discursive



Critique-hypothèse et critique-crétion

Critique comme « proposition » discursive de l'œuvre

Logique de l'événement (la critique fait advenir l'œuvre)

Les présupposés philosophiques de la critique constructionniste sont doubles : mise en question de l'ontologie et design épistémique. Ces présupposés sont indissociables mais ne doivent pas être confondus car ils concernent des éléments différents : la conception de l'œuvre d'une part, la conception du discours de l'autre. Le *design épistémique* fait du texte critique une hypothèse, une construction ou « façonnage » (Bonoli 2007 : 51) de l'œuvre, voire une croyance. La mise en cause de la conception ontologique de l'œuvre va de l'incertitude ontologique, forme ultime d'ontologie modéré, au refus catégorique de toute ontologie, en faveur d'une conception exclusivement relationnelle voire nominaliste de l'œuvre d'art. Cette mise en question est étayée par un anti-réalisme philosophique qui est l'équivalent philosophique du rejet de l'ontologie.

Quand un reliquat d'ontologie subsiste, quand l'anti-réalisme est modéré, se développe une *critique-postulat (critique-hypothèse)*. Parce qu'il se maintient une once d'ontologie, cette critique conjugue interprétation et construction de l'œuvre et maintient un lien avec l'herméneutique. Quand le non-réalisme est radical, quand la mise en cause de l'ontologie de l'œuvre est totale, se développe une *critique-fiction (critique-crétion)* non interprétative. La critique-fiction est une proposition discursive qui échafaude une possibilité de l'œuvre, possibilité liée à un contexte d'instanciation particulier. L'abandon radical de l'approche ontologique peut conduire cette critique vers l'idéalisme.

LES PRÉSUPPOSÉS
PHILOSOPHIQUES
DE LA CRITIQUE
CONSTRUCTIONNISTE

*Le rejet
de l'ontologie*

La mise en question de la conception ontologique de l'œuvre d'art, au profit d'une conception relationnelle ou nominaliste, est sous-tendue par un anti-réalisme philosophique tel qu'il n'existe pas de réalité indépendante de l'esprit. On peut penser à « Michael Dummett, Nelson Goodman, Thomas Kuhn, Paul Feyerabend, Hilary Putnam, Richard Rorty, Jacques Derrida, Humberto Maturana, Francesco Varela, Terry Winograd ». (Searle 1995 : 203). On comprend d'emblée combien cette idée, si elle est mal comprise, peut orienter vers un idéalisme renouvelé. En effet, l'anti-réalisme philosophique implique qu'il n'existe aucune réalité hors science biologique – neurophysiologique – de la réalité. La mise en question de l'empirisme comme expérience d'un « donné des sens », la critique du « mythe du donné » (Rorty 1992) par Wilfrid Sellars, l'hostilité de Wittgenstein envers « l'immédiateté », ont participé à la construction de cette critique du réalisme philosophique et de la connaissabilité du donné en tant que tel. Il faut se méfier d'un rapprochement possible entre « l'indicibilité » des œuvres envisagées dans une perspective fondamentaliste et leur « inconnaissabilité » (en tant que telles) dans une perspective constructiviste. L'idée principale qui fonde l'anti-réalisme est que nous n'avons pas accès au monde – et aux objets – hors langage ou hors culture, c'est-à-dire en-dehors de la représentation que nous en avons. Les choses *en tant que telles* ne nous sont pas plus accessibles que ne le serait un objet dont nous ne connaîtrions ni la catégorie, ni le nom, ni la fonction, ni la matière, dont les dimensions et

les formes nous seraient étrangères, etc. Si les choses *en soi* sont hors d'atteinte, c'est parce que nous mobilisons pour les percevoir et pour les connaître un savoir humain constitué. Il n'existe pas de « réalité fixe permanente pouvant être saisie ou considérée de manière sensible sans la médiation d'une structure humaine » (Shusterman [1991] 1994 : 52). Toute activité humaine intelligente (percevoir, regarder, comprendre, expliquer, situer...) est une interprétation. « Toute chose est en fait constituée par l'interprétation » (Shusterman [1991] 1994 : 51). Appliqué à l'art, ce point de vue affirme que la perception de l'œuvre d'art est une interprétation et qu'on ne peut atteindre de niveau situé en-deçà de cette interprétation *première*. Même si, selon ce point de vue, le mot « interprétation » est utilisé dans un sens comportementaliste qui ne coïncide pas avec le sens discursif qui lui est accordé dans ce travail, ces affirmations justifient le rejet du réalisme. L'anti-réalisme radical conduit à la critique-fiction.

John Searle situe le rejet du réalisme dans le cadre d'« une satisfaction pour notre volonté de puissance que de penser que "nous" faisons le monde, que la réalité n'est rien d'autre qu'une construction sociale [...] » (Searle 1995 : 204). Un des arguments utilisés à l'encontre du réalisme philosophique est celui de la relativité épistémique, mais cet argument fait résulter l'anti-réalisme philosophique (et le rejet de l'ontologie) d'une critique du réalisme épistémique plutôt que d'une critique du réalisme philosophique (ontologique). Il amalgame réalisme ontologique et réalisme épistémique. (C'est, d'après John Searle, une confusion que font Putnam ou Goodman pour lesquels la relativité épistémique implique l'anti-réalisme philosophique [Searle 1995 : 204].)

John Searle a une conception modérée de l'anti-réalisme, qu'il base sur la différence entre réalité et faits. Il existe une réalité indépendante des humains, c'est la réalité naturelle. Il n'existe pas de faits bruts, indépendants des

humains. Pour ce philosophie, le réalisme philosophique semble difficilement contestable quand il s'agit de réalités naturelles : une planète, une météorite, une montagne, un océan... existent indépendamment des humains et il y a bien des choses dans le cosmos que nous ne connaissons pas et que nous ne pouvons nommer. Mais comment cela pourrait-il être valable à propos des œuvres d'art ? Le philosophe limite donc son anti-réalisme aux faits humains. Philosophiquement parlant, l'ontologie – et le réalisme qui la fonde – ne peut concerner que des réalités naturelles, et certainement pas des faits institutionnels ou des artefacts humains : des œuvres d'art. L'approche ontologique traite l'œuvre d'art qui est un fait, comme si elle était une réalité. Il va néanmoins développer une forme de « réalisme externe » à propos des faits sociaux, qui, appliqué aux œuvres d'art, conduit à la critique-postulat.

Le design épistémique

Le design épistémique résulte de la critique conjointe du réalisme épistémique selon lequel « les énoncés vrais correspondent aux faits » (Searle 1995 : 193) et de la relativité épistémique qui suppose une connaissabilité des œuvres, même partielle, même partielle. Plutôt que de chercher à saisir un contenu sémantique, il s'agit de s'interroger sur le fonctionnement de l'objet dans un cadre social déterminé et sur les significations qu'il génère dans ce cadre particulier. Le savoir élaboré par la critique constructionniste ne présente ni ne représente les œuvres, il les construit relativement à une situation donnée. Ce qui tend à donner une importance magistrale au travail d'écriture comme « formation de l'œuvre » plutôt que comme information sur l'œuvre. La critique dès lors – à l'opposé de l'extériorité radicale du discours fondationnaliste – devient endogène. Il n'y a plus

de séparation entre l'œuvre et ses discours, mais au contraire une co-existence de l'œuvre et de ses commentaires. Il n'y a plus d'autonomie de l'œuvre ni d'autonomie de la critique. Les statuts de l'œuvre et du discours, mais aussi de l'artiste et du critique, s'en trouvent modifiés. Néanmoins, je soutiendrai l'idée que, si la critique construit l'œuvre, cela ne signifie pas qu'elle la crée car cette position renverrait à une forme d'idéalisme situant l'œuvre dans le texte qui l'édifie. « Et jusqu'où peut aller le constructivisme sans en arriver à l'idée d'un sujet connaissant qui crée le monde qu'il étudie ? » dit Lorenzo Bonoli (Bonoli 2007). Voilà pourquoi, dans la dernière partie de cet ouvrage, je serai finalement conduite à approfondir la notion de critique-postulat plutôt que de critique-fiction.

L'ŒUVRE D'ART DANS UNE PERSPECTIVE CONSTRUCTIONNISTE

Avec la critique constructionniste, l'objet n'est pas défini comme œuvre parce qu'il *est candidat à l'instanciation* – définition intentionnelle – mais parce qu'il *est instancié* – définition attentionnelle. À noter que l'appréhension intentionnelle générale est évidemment englobée dans la définition attentionnelle, car le fonctionnement artistique de l'objet résulte nécessairement d'une intention d'un ou plusieurs agents. La transformation de l'objet en œuvre d'art passe par son instanciation qui est une condition de la contemplation et de la production de savoirs, de découvertes, de pensées. L'approche attentionnelle est fonctionnelle. Un objet qui fonctionne artistiquement donne lieu à de la contemplation et/ou de l'interaction et/ou de l'action qui génèrent savoir et/ou pensée et/ou émotion et/ou expérience sensorielle.

Les qualités et significations des œuvres résultent de l'interaction de la proposition artistique (objet+paratexte) avec un contexte donné, lui-même contingent et changeant. Elles sont donc fluctuantes et instables. On ne peut pas les considérer comme intrinsèques. Parallèlement, l'objet est dépourvu d'identité artistique :

**ŒUVRE = objet+PARATEXTE exposé
dans UN CONTEXTE proto-public ou public**

La détermination de l'objet comme une œuvre ne prend pas appui sur ce qu'il est, mais sur son fonctionnement artistique lequel met en jeu des relations dynamiques avec des institutions, des récepteurs, des discours, etc. Pour Maurice Mandelbaum, George Dickie, Gérard Genette, Nelson Goodman, Arthur Danto, l'œuvre est un objet parce qu'il fonctionne artistiquement, quelle que soit sa *nature*. L'œuvre d'art existe par et du fait de son accomplissement (instanciation publique) : la partition est jouée, la peinture est exposée, le spectacle a lieu, le livre est publié. La fonction et le statut d'œuvre sont absolument concomitants (Searle 1995) : le changement de statut est un changement de fonction, le changement de fonction est un changement de statut. La *fonction-statut* d'une œuvre – comme objet de culte, comme œuvre d'art, comme outil, etc. – est indépendante de ses caractéristiques *littérales*. Roger Pouivet explique que pour Nelson Goodman, les propriétés stables qu'il appelle « propriétés constitutives » de « l'identité littérale », n'ont à voir ni avec le statut, ni avec la fonction, ni avec les significations de l'objet. Il attribue à Nelson Goodman l'expression « Ignorez la signification et vous aurez l'identité » (Pouivet 1999 : 221). L'identité littérale, indépendante de toute interprétation, renvoie à un objet dénué de significations. Ces propriétés – stables – sont dépourvues de toute pertinence sur le plan artistique. Pour illustrer son point de vue, Nelson Goodman donne l'exemple des récits de Pierre Ménard et de Cervantès qui sont un seul et même objet, qui ont une seule et même identité littérale.

Cette identité est une affaire concernant seulement la syntaxe d'un langage – les agencements autorisés de lettres, d'espaces et de marques de ponctuation – tout à fait indépendamment de ce que le texte dit et de ce à quoi il peut référer. (Goodman et Elgin 1988 : 58.)

Du point de vue de la peinture, l'identité littérale réfère à la surface, au support, aux agencements de matières, de couleurs et de formes, etc., hors signification. Elle est celle de l'objet.

DEUX EXEMPLES DE CRITIQUES CONSTRUCTIONNISTES

L'interrogation sur la validité de l'approche ontologique de l'œuvre d'art a été générée et a généré des œuvres imperceptibles, des œuvres ayant renoncé à être des entités closes, des œuvres ayant perdu leur unité organique et dont l'auteur peut être un "nous", un collectif, un ensemble de personnes : des œuvres qui font écho, activent, interrogent l'incertitude ontologique. On peut évoquer certaines œuvres de John Cage qui manifestent une forte indétermination sémantique et morphologique. 3'33 en est un bon exemple. Nous sommes dans une salle de concert où sont présents un piano, un pianiste et un public. L'œuvre dure 3'33 : 3'33 de silence générant une *musique* constituée des bruits environnants. La *forme* de cette musique, donnée par l'environnement sonore et contingent, est complètement variable. J.-P. Cometti parle d'« esthétique du vague » où il n'y a ni forme ni signification déterminées. Cette esthétique, selon laquelle l'œuvre devient ce que nous en faisons, engage spontanément un design épistémique du discours.

Contre le mouvement logique de ce livre qui est allé de l'ontologie la plus convaincue à sa mise en cause de plus en plus vive, la critique-fiction va être présentée avant la critique-postulat à laquelle toute la fin de ce travail est consacrée.

La critique- fiction

L'anti-réalisme radical
comme déterminant philosophique

La critique-fiction est fondée sur un anti-réalisme radical qui est un nominalisme (Weitz 1956). L'anti-réalisme radical se caractérise par sa tendance à « nier l'existence d'une réalité indépendante des représentations humaines » (Searle 1995 : 193) de sorte que rien n'existe en dehors de nos représentations de ces réalités. La réalité en tant que telle est « inconnaissable et en dernière instance inintelligible » (Searle 1995 : 217). L'anti-réalisme radical considère que puisque la réalité ontologique est, *per se*, « impensable, indescriptible, inaccessible, inconnaissable, inexprimable par les mots et, pour finir, dénuée de sens » (Searle 1995 : 222), c'est comme si elle n'existait pas pour nous. Donc nous ne faisons que fabriquer des mondes. Cet anti-réalisme radical a, semble-t-il, été celui de Gadamer, de Derrida et encore de Richard Rorty ou de Zemach. Mais peut-on appliquer cette conception de la réalité – une réalité inaccessible, qu'on ne peut connaître, mais seulement inventer, supposer, imaginer – aux œuvres d'art ?

L'œuvre d'art selon la critique-fiction

Pour les nominalistes, il n'existe aucune catégories – ontologique, relationnelle, fonctionnelle, ou autre – regroupant des choses qui sont des « œuvres d'art ». Il n'y a aucun critère qui permettrait de rassembler des objets sous la catégorie « œuvre ». Une œuvre d'art est une œuvre d'art.

Roger Pouivet explique bien que, selon ce point de vue, toute instance d'œuvre d'art est « simplement une occurrence d'œuvre d'art en un certain index » (Pouivet 1999 : 109). « Un objet est une œuvre d'art parce qu'on le pense comme tel, et donc parce qu'on se comporte à son égard d'une certaine façon » (Pouivet 1999 : 76). Pour Zemach par exemple, il n'existe ni nature de l'objet artistique, ni relation, ni fonction qui pourraient le définir. L'œuvre est une chose physique qui se manifeste en de multiples index (tel lieu, tel moment). Pour cet auteur, « une instance de l'œuvre A est l'occurrence de A en un index i », une œuvre est « un type physique multiples fois instanciable » (Pouivet 1999 : 107). Ce point de vue se comprend mieux si l'on pense à une œuvre allographique comme la musique, jouée par tel ou tel interprète en particulier, à un moment historique précis, dans un lieu spécifique. Telle ou telle exécution par l'Orchestre de Paris de la 5^e *Symphonie* de Beethoven en 2016 à la Philharmonie par exemple – est l'œuvre elle-même et non son interprétation. Pour Nelson Goodman, une pièce musicale n'existe pas comme œuvre tant qu'elle n'est pas jouée. Écouter deux interprétations différentes d'une même sonate, c'est entendre deux œuvres différentes. Leur existence est temporaire : elle dure le temps de leurs instanciements. Arthur Danto semble se situer dans cette lignée quand il affirme que « dans le domaine de l'art, chaque nouvelle interprétation est une révolution copernicienne, au sens où elle constitue une œuvre nouvelle même si l'objet, comme le ciel, reste le même lorsque l'interprétation change » (Danto 1989 : 203. Cité par Pouivet 1999 : 211).

L'antiréalisme radical ne laisse aucune place à une dynamique entre caractéristiques littérales et fonction. Roger Pouivet explique que « Goodman [...] soutient qu'une fonction ne correspond pas à une nature ». Il « montre qu'on ne comprend pas comment fonctionne une œuvre d'art si l'on ne saisit pas que ce fonctionnement ne détermine ni ne suppose une nature ». (Pouivet 1999 : 99). Il « rejette l'idée

que les choses fonctionnent comme des œuvres d'art parce qu'elles possèdent certaines caractéristiques, autrement dit parce qu'elles en sont » (Pouivet 1999 : 100). En effet le fonctionnement artistique d'une occurrence peut être indépendant des caractéristiques de l'objet. Marcel Duchamp en a fait une éclatante démonstration il y a 100 ans. Nelson Goodman insiste sur le fait que l'œuvre est indépendante de toute nature de l'objet car il n'y a pas de « nature » de l'objet. Arthur Danto semble avoir sensiblement le même point de vue. On retrouve chez lui la même idée qu'il n'y a pas de nature de l'objet. L'objet n'a pas de *contenu sémantique*. Il n'est pas une entité organique signifiante. Pour devenir signifiant, il doit être instancié, interprété, parlé. Ce qu'omet ce point de vue c'est que l'instanciation de l'objet, son fonctionnement lui confère des qualités esthétiques et des contenus sémantiques contingents qu'il n'avait pas a priori, mais qu'il acquiert en fonctionnant. Pour ces auteurs :

L'ŒUVRE D'ART = L'OBJET INSTANCIÉ/INTERPRÉTÉ/PARLÉ

C'est le discours qui construit l'œuvre, lui attribue son contenu sémantique, lui confère ses qualités esthétiques. Ces qualités sont le produit d'une construction, une fiction induite par le fonctionnement artistique. Pour Nelson Goodman, il ne suffit pas de spécifier (comme c'est le cas avec la critique perspectiviste) que « deux énoncés conflictuels [doivent simplement être rapportés] à des cadres de référence différents » (Goodman et Elgin 1988 : 50). Pourquoi ? Parce que rapporter deux énoncés conflictuels à des « cadres de références différents » repose sur la croyance que ces énoncés conflictuels « ne sont que des instruments de représentation d'une [seule] réalité existante » (Goodman et Elgin 1988 : 50). Appliqué à l'art et à la critique, le point de vue devient celui-ci : il ne suffit pas de penser qu'une même œuvre se prête à des interprétations différentes éventuellement contradictoires. Ce serait alors toujours la même œuvre, unique, que l'on chercherait à représenter.

Le point de vue de Nelson Goodman est contradictoire avec les approches perspectivistes décrites dans le chapitre précédent. Il pense plutôt que des descriptions différentes « ne sont pas des descriptions de la même chose » (Goodman et Elgin 1988 : 51). Des instanciations différentes ne sont pas des instanciations différentes d'une seule œuvre dans des perspectives différentes, mais sont des œuvres différentes. Les tenants d'un anti-réalisme radical comme Nelson Goodman ou Arthur Danto s'en tiennent à l'idée qu'il n'existe pas d'œuvre comme entité définie par l'artiste, qu'il existe autant d'œuvres que d'instanciations et de discours. Comment se pense la critique à partir de cette conception philosophique de l'œuvre d'art ?

Qu'est-ce que la critique-fiction ?

Le développement de la critique-fiction est allée de pair avec le développement des idées *post-modernes* de fragmentation et de décentration de l'objet d'art.

L'unité postulée de l'œuvre qui, de manière plus ou moins explicite, a toujours hanté l'entreprise critique, doit être désormais dénoncée... Au lieu de cette suffisance, de cette consistance idéale, il nous faut insister sur cette insuffisance déterminée, cette incomplétude dont l'œuvre est réellement constituée. (Macherey 1966. Cité par Shusterman 1994 : 21.)

La critique-fiction est articulée à l'idée que l'œuvre n'est pas une entité, elle n'est pas une unité organique, elle est dépourvue d'identité. Cette conception de l'œuvre d'art correspond à ce que Shusterman appelle « anti-fondationnalisme », terminologie qui n'est pas reprise ici.

Avec la critique-fiction, l'œuvre n'est pas un objet détenant des contenus sémantiques à interpréter. Il n'y a donc pas d'interprétation. La perception sensorielle en tant que telle est vide sur le plan sémantique et émotionnel. *L'objet*

perçu – même instancié – est neutre et insignifiant tant qu'il n'est pas *parlé*. Ce raisonnement implique que la perception intelligente est nécessairement langagière. Les discours et réflexions sont des propositions qui construisent l'œuvre en en faisant un objet signifiant. C'est cette idée que l'on trouve chez Arthur Danto quand il soutient « qu'une œuvre d'art est ontologiquement constituée par l'interprétation » (Shusterman [1991] 1994 : 53). Le *contenu* d'une œuvre est celui qu'elle acquiert par l'interprétation. Il faudrait bien sûr approfondir ce que cet auteur appelle « interprétation », qui ne se limite pas à la notion d'interprétation comme représentation discursive. Si on l'applique à la critique, l'anti-réalisme radical fait du commentaire une élaboration de l'œuvre plutôt qu'une interprétation d'un objet. La proposition discursive est construction de l'œuvre.

En bref, les divers camps du front toujours croissant de l'anti-fondationnalisme semblent unis par la croyance [...] qu'il n'y a rien sous l'interprétation susceptible de tenir lieu d'objet de l'interprétation car toute chose supposée remplir cette fonction est elle-même un produit de l'interprétation. (Shusterman [1991] 1994 : 52.)

Cette suprématie linguistique selon laquelle rien n'existe hors langage est caractéristique du *linguistic turn*. La critique-fiction, en commentant l'objet instancié, le fait advenir comme œuvre, participe à son *invention*. Alors qu'avec la critique-postulat, il y a des hypothèses servant de point de départ de la critique, des qualités contingentes potentielles ; pour l'anti-réaliste radical, il n'y a que des fictions discursives. Selon Shusterman, ce point de vue donne lieu à un « universalisme herméneutique » auquel l'expression d'universalisme critique est ici préférée, car pourquoi parler d'herméneutique s'il n'y a pas d'objet de l'interprétation ?

Si l'objet dont parle la critique est radicalement inconnaissable en tant que tel, radicalement dépourvu de qualités (contenus esthétiques et sémantiques), tous les discours sont possibles. La possibilité illimitée des commentaires est inhérente à cette approche. Aucune des propositions discursives n'est correcte, aucune n'est erronée. Toutes ont le droit de cité. Si les discours ne sont fondés par rien d'accessible – ni objet, ni même croyance dans son existence en tant que tel – la critique peut devenir universaliste au point de finir par nier l'objet lui-même. La critique-fiction est libre. Cet universalisme critique peut ouvrir sur une forme d'hypersubjectivité discursive. Il peut paraître paradoxal et il est remarquable que la licence accordée à l'hypersubjectivité par la critique fiction rejoint la critique fondationnaliste (critique de goût) des œuvres modernistes qui ouvrirait sur des considérations hypersubjectives en raison de l'indicibilité de son noyau signifiant. L'hypersubjectivité moderniste était esthétique, l'hypersubjectivité postmoderne de la critique-fiction est culturelle, associative, intellectuelle, etc. Cette position finit par rejoindre une forme d'idéalisme situant l'œuvre dans le texte qui la construit.

L'hypersubjectivité discursive n'est pas la seule conséquence de cette position anti-réaliste. Une autre incidence, en l'absence d'objet à interpréter, est le développement d'un modèle de discours privilégiant l'inférence (pourquoi, à quoi telle ou telle chose est-elle due, qu'est-ce qui l'a provoquée...) plutôt que le modèle de savoir comme représentation. Quelque soit l'intérêt évident de ce type de discours, il va de pair avec la tendance – déjà soulevée à propos des critiques fondationnalistes – d'un glissement de la critique à la théorie.

Enfin, l'idée que le discours construit l'œuvre, crée entre le texte et l'œuvre une complémentarité telle que le discours critique perd son extériorité à l'égard de l'objet,

se muant en une sorte de paratexte infiniment variable et indispensable.

Vers un nouvel idéalisme ?

L'anti-réalisme radical finit par conduire à une forme d'idéalisme selon lequel la réalité – puisqu'elle est ontologiquement inaccessible – est la conscience mentale que nous en avons. Appliquée à la critique-fiction, cette idée fait du commentaire une manifestation « d'idéalisme outré selon lequel les choses sont ce que nous décidons qu'elles sont » (Pouivet 2001 : 156). Cet idéalisme selon lequel les choses sont ce que nous pensons d'elles, quoiqu'opposé radicalement à l'idéalisme ontologique selon lequel la vérité des choses est de *nature* idéale, conduit à un dénigrement de l'expérience perceptuelle, à la valorisation de la pensée et à une hyperconceptualisation de nos relations avec les choses au point que le discours finit par se substituer aux œuvres. La critique-fiction est à l'opposé d'une approche empirique de l'art si l'on comprend l'empirisme – et la phénoménologie – comme une connaissance fondée dans la perception sensorielle d'un objet signifiant. La critique-fiction, à l'opposé aussi de la critique formaliste, ne s'appuie pas sur des critères esthétiques et formels mais autorise toutes sortes de constructions mentales, métaphoriques, associatives, subjectives, inventives... qui ne sont pas nécessairement des argumentations et peuvent se muer en hypertextes. Dans ce contexte idéologique, la critique peut aussi se limiter à renseigner le contexte de réalisation et d'instanciation, évitant ainsi de parler d'une œuvre définitivement hors d'atteinte, renouant ici avec un mutisme de la critique que nous avons souligné à propos de la critique fondationnaliste.

D'après Richard Shusterman (1994 : 51-79), c'est pour lutter contre les excès de ce « pan-herméneutisme » que Susan Sontag a écrit son fameux article « contre l'interprétation » (Sontag 1964). Dans le présent ouvrage, le

terme de « panherméneutisme » est remplacé par celui d'universalisme critique (critique universelle) afin de suggérer une construction discursive plutôt qu'une interprétation. Mais contrairement à ce que le premier chapitre de ce livre laisse penser, peut-être ne s'agissait-il pour Susan Sontag ni de promouvoir une critique fondamentaliste, ni de s'opposer à l'approche discursive au profit d'une approche empirique et sensible, mais de lutter contre les excès de discours et de l'universalisme critique. La présente réflexion sur la critique-fiction démontre que l'inflation critique et l'universalisme critique sont liés dès lors qu'ils sont débarrassés de tout fondement réaliste. La critique-fiction est donc difficilement défendable si on continue à se situer dans une perspective traditionnelle de distinction claire entre l'œuvre et ses discours, entre l'artiste et le critique. Mais elle ouvre sur de nouveaux types de pratiques collaboratives auxquelles elle semble plus adaptée.

Vers une critique collaborative

Si la critique est un discours qui participe à la construction de l'œuvre, alors le critique devient un co-créateur. L'anti-réalisme radical va de pair avec la disparition de l'idée d'artiste, créateur de son œuvre. La critique-fiction ouvre la voie à une forme de critique collaborative. Les œuvres d'art sont « des choses construites par des groupes de gens » (Searle 1998 : 234), regardeurs, critiques, médiateurs, curateurs, etc. Le critique travaille, réfléchit, échange avec l'artiste, jusqu'à parfois – et pourquoi pas – interférer dans son processus créatif. Cette vision vive de la critique qui implique absence radicale d'autonomie du texte à l'égard de l'œuvre au profit d'une pratique de l'accompagnement engage une modification des rôles : le critique se met à faire de la maïeutique, voire devient co-auteur de l'œuvre.

À partir des années 1990, ont émergé de nouveaux lieux de l'art – ni galerie, ni musées, ni institutions publiques, ni institutions privées – tels par exemple des lieux éphémères

pris en charge par des groupes de gens. Parallèlement, de nouveaux fonctionnements, moins contemplatifs et plus collaboratifs, ont émergé. Ces modifications, qui sont parfois reliées à ce que l'on dénomme *new institutionalism* (Doherty 2004), concernent le fonctionnement général de l'institution artistique et, de manière spécifique la critique, son fonctionnement, ses interactions, etc. et s'expriment particulièrement dans la critique collaborative (Bishop 2006).

Un exemple de cette forme de critique constructionniste est donnée par l'expérience menée par Astérides (Friche Belle de mai à Marseille) qui, depuis 2010, accueille en résidence conjointe jeunes artistes et critique d'art (Jérôme Dupeyrat et les artistes Victoire Barbot, Pierre Boggio, Julie Michel et Luca Resta en 2016). Dans cet exemple, le critique travaille avec les artistes au moment de l'élaboration de leurs œuvres, participant à leur processus de création. Ici, l'éventail des formes d'échanges entre l'artiste et le critique est considérable : relation maïeutique, de co-création ou simplement regard distancé...

La critique- postulat

L'anti-réalisme modéré de John Searle

L'anti-réalisme modéré de John Searle conduit à la notion d'ontologie hypothétique. La réalité *naturelle* est absolument inaccessible. Ce faisant, la connaissance du monde est une connaissance de ce que nous supposons être le monde, de ce que nous *croions* qu'il est. Les représentations de la réalité sont en fait des représentations de suppositions. En ce sens elles sont hypothétiques. L'ontologie hypothétique fait de la réalité quelque chose auquel on croit. On croit qu'il y a des choses qui ont « une forme d'existence [...] indépendante des représentations »

(Searle 1995 : 233) que nous en avons. Pour John Searle, cette croyance dans la réalité participe de ce qu'il appelle un « arrière-plan » : « Le réalisme fonctionne comme une partie-tenue-pour-acquise de l'arrière-plan » (Searle 1995 : 232). La croyance réaliste est ancrée si profondément qu'on ne la perçoit pas comme une *croyance*. Mais présupposer que le monde existe indépendamment de nos représentations est pour John Searle une « présupposition nécessaire » (Searle 1995 : 232). John Searle parle de « condition d'intelligibilité ». Présupposer une réalité – c'est-à-dire croire à son existence – détermine notre rapport à cette réalité. Présupposer une réalité conditionne, autorise, favorise, stimule notre désir de la comprendre et motive notre exigence éthique. C'est parce qu'on en présuppose l'existence – certes une existence hors d'atteinte – qu'on cherche à représenter une réalité de la manière la plus juste possible.

Ce point de vue peut être appliqué aux œuvres d'art : même si les objets sont résolument inconnaisables, il leur est supposé une existence propre, des contenus propres. La réalité ontologique de ces objets est hors d'atteinte mais la croyance dans leur existence constitue une condition de l'écriture critique, de la volonté d'intelligibilité : il y a bien un objet dont les caractéristiques, dans certaines conditions, génèrent des qualités esthétiques et des contenus sémantiques contingentes. Le fondement de la critique est une *croyance*. Cette croyance est « pragmatiquement très utile » pour résister à l'universalisme critique de la critique-fiction. La critique engagée par cette ontologie hypothétique tient à la fois de la proposition discursive et de l'interprétation discursive. Certaines œuvres imperceptibles (de Tino Sehgal par exemple), certaines œuvres relationnelles (de Rirkrit Tiravanija par exemple) peuvent nous renvoyer à cette idée que c'est la croyance dans l'existence des objets qui est la condition de l'élaboration du discours critique.

Cette analyse, intéressante du point de vue de ce qu'elle dit de nos croyances, serait-elle décevante du point de vue

d'une réflexion sur la critique ? Elle conduit à penser qu'il s'agirait de faire *comme si* et finalement de développer une critique perspectiviste proche de l'herméneutique évoquée plus haut, certes en reconnaissant qu'on n'est pas sûr de ce dont on parle : une critique-postulat parce que les œuvres sont incertaines.

L'hypothèse du fonctionnement de l'objet

Plutôt que d'être mise en rapport avec l'existence de l'objet, la notion d'hypothèse peut être mise en rapport avec les possibilités de fonctionnement de l'objet.

Une gravure de paysage, encadrée et présentée au musée des Beaux-Arts de Bordeaux, fonctionne comme une œuvre d'art. Dans ce contexte, certaines de ses caractéristiques sont importantes, et génèrent des qualités esthétiques, stylistiques, expressives, représentationnelles, cognitives, etc. induisant la contemplation et la réflexion. La manifestation de ces qualités est relative au contexte – un musée – où se trouvent d'autres gravures elles aussi considérées comme artistiques. Imprimée dans une revue scientifique de géographie pour documenter un article savant sur l'histoire du paysage en France, ce sont d'autres caractéristiques de la même gravure qui sont retenues, en référence à un corpus de connaissances historiques et géographiques sur le paysage... Selon le fonctionnement de l'objet (comme œuvre ou comme document) et donc selon le contexte (dans un musée ou dans une revue scientifique), les caractéristiques considérées comme importantes ne sont pas les mêmes. Ainsi, telle propriété remarquable sur le plan esthétique, un certain flou de l'image par exemple, peut être considérée comme inintéressante, contre-productive ou peut simplement ne pas être remarquée par le géographe. C'est le fonctionnement et le contexte culturel qui déterminent à quelles propriétés accorder l'attention, quelles sont les caractéristiques qui, mises en relation avec le paratexte, vont être sujettes à l'examen. La critique-postulat identifie

les caractéristiques littérales importantes des œuvres relativement à leur fonctionnement, c'est pourquoi on peut la qualifier de *pragmatique*.

Que des caractéristiques importantes soient fluctuantes ne signifie pas qu'elles sont privées de qualités. Les caractéristiques importantes étant changeantes, les qualités de l'œuvre sont potentielles, éventuelles, liées à des usages, à des manières de regarder. La critique-postulat inverse la proposition « réaliste » selon laquelle les caractéristiques *de nature* déterminent un fonctionnement, en une proposition « anti-réaliste » selon laquelle le fonctionnement crée les qualités de l'objet, les lui insuffle, mais elle ne s'y limite pas. La mise en contexte fait émerger des qualités virtuelles, potentiellement présentes mais non manifestes, que l'instanciation objectivise. Le flou de la gravure existe comme caractéristique littérale dans l'image évoquée, mais il n'est pas pertinent, pas signifiant et donc n'a pas d'existence comme qualité quand l'image est utilisée comme un document photographique. Il devient une qualité propre à l'image si celle-ci est utilisée comme œuvre. Le fonctionnement de l'objet engage l'expression de certaines caractéristiques importantes plutôt que d'autres. L'ontologie hypothétique désigne la possibilité d'accorder de l'importance à certaines caractéristiques d'une proposition artistique plutôt qu'à d'autres afin d'en légitimer un éventuel fonctionnement institutionnel, par exemple comme œuvre dans un musée ou comme document dans une revue scientifique : c'est parce que cette image représente un paysage caractéristique des environs de Bordeaux en 1735 qu'elle est utilisée pour illustrer un article dans une revue scientifique de renom. C'est parce que la même image innove dans la façon de manipuler la pointe sèche, innove aussi quant à la manière de représenter les paysages français au XVIII^e siècle, qu'elle est considérée comme une gravure remarquable. Les caractéristiques de la proposition artistique et le fonctionnement en contexte de

l'objet instancié sont dans une relation de dépendance telle qu'il n'y a pas de prévalence de l'une sur l'autre, mais une dynamique. Le fonctionnement détermine l'identification hypothétique de certaines caractéristiques tout autant que ces caractéristiques hypothétiques justifient le fonctionnement de l'objet. Le non-réalisme modéré implique qu'il puisse y avoir un lien entre la fonction et les caractéristiques littérales de l'objet. Il y a une intrication indéfectible, une relation active et mobile entre le fonctionnement de l'œuvre et certaines des caractéristiques littérales, potentiellement signifiantes de l'objet : les caractéristiques sont fluctuantes (anti-réalisme), mais quand l'instanciation leur permet de se manifester et quand elles sont retenues, elles sont examinées pour leurs contenus et sont considérées comme les qualités propres de l'objet (réalisme). L'œuvre d'art est une réalité hypothétique dotée de qualités contingentes. Une des problématiques de la critique-postulat est donc d'identifier des possibles caractéristiques signifiantes dans une situation d'instanciation donnée. On peut dire que l'œuvre conduit au discours tout autant que le discours construit l'œuvre. La construction de l'œuvre par le discours instaure entre eux une dynamique relationnelle, des échanges, de la perméabilité, de la dépendance de sorte qu'il n'y a pas de séparation nette entre l'œuvre instanciée et ses discours. Le fonctionnement de l'objet, ses caractéristiques importantes et les discours qui l'accompagnent sont contingents et par conséquent précaires. Avec la critique-postulat, il existe des œuvres déterminées par des fonctionnements. Le fonctionnement détermine un statut. Un même objet fonctionnant de manière différente – comme œuvre, comme objet de culte, comme document... – renvoie à des objets/statuts différents. Mais, au sein d'un même fonctionnement, doté d'un même statut, un même objet peut se prêter à des interprétations multiples et contradictoires.

La permanence de l'œuvre en devenir,
la multiplicité des œuvres accomplies

Avec la critique-postulat, parce qu'il se maintient une ontologie hypothétique, apparaissent deux états de l'œuvre, l'un inachevé (l'œuvre en puissance, encore inaccompli), l'autre contingent (l'œuvre accomplie).

- L'entité « objet+paratexte » candidate au fonctionnement artistique = l'œuvre en devenir.
- L'œuvre accomplie = la proposition artistique instanciée (objet + paratexte), c'est-à-dire publiquement activée.

L'œuvre est objet accompagné de son paratexte fonctionnant en contexte. Il y a autant d'œuvres accomplies que d'instanciations de la proposition artistique. Ces multiples instanciations renvoient à une seule proposition (l'œuvre en puissance). L'œuvre accomplie est une co-création de l'artiste et de l'interprète. L'œuvre accomplie est toujours plurielle mais elle se réfère à une proposition artistique unique, l'œuvre en puissance, située « avant elle ». Les multiples exécutions du 1^{er} *Quatuor* de Beethoven correspondent à autant d'œuvres accomplies différentes renvoyant à une seule œuvre en puissance (œuvre appelée à un fonctionnement particulier, le 1^{er} *Quatuor*), dont les co-auteurs sont Beethoven et le *Quatuor Voce*, Beethoven et le *Quatuor Alban Berg*, etc. Pour qu'il y ait une proposition artistique – œuvre en puissance, en devenir –, il faut que l'objet soit candidat au fonctionnement artistique et pour qu'il y ait une œuvre accomplie, il faut que la proposition soit instanciée c'est-à-dire fonctionne artistiquement de manière publique. Seule l'activation transforme une proposition en œuvre accomplie puisque seule l'activation permet aux caractéristiques littérales de générer des qualités esthétiques et des contenus sémantiques, des émotions et des significations particulières.

Avec la critique constructionniste comme avec la critique perspectiviste, l'objet en tant que tel est neutre car exclu de toute fonction, de tout statut, de toute

relation et donc privé de toute signification. En tant que candidat au fonctionnement artistique, c'est-à-dire en tant qu'objet susceptible de générer des contenus, ce n'est pas l'objet mais bien l'objet + le paratexte qui constituent la proposition artistique, autrement dit l'objet agglutiné à des données périphériques (nom de l'agent responsable de cette candidature [auteur, artiste, curateur, etc.], titre d'œuvre, etc.) qui rend l'interprétation possible.

CONCLUSION

Les critiques constructionnistes participent à la construction de l'œuvre de manière plus ou moins radicale. Avec la critique-postulat, dont l'anti-réalisme est modéré, il se maintient une ontologie hypothétique selon laquelle les significations (qualités) de l'œuvre n'ont aucune stabilité et sont infinies puisque générées par l'interaction de l'objet avec d'inépuisables situations de fonctionnement et d'exposition. Résultant d'une interaction, elles sont contingentes. Il s'agit bien de contenus des caractéristiques littérales mais ces contenus sont potentiels, et quand ils émergent, ils sont temporaires. En ce sens, on ne peut pas les considérer comme des qualités intrinsèques car cet adjectif suppose une permanence des qualités. Néanmoins ces qualités sont propres à l'objet. Avec la critique-fiction, les qualités et contenus de l'objet, générés par les regardeurs, ne lui appartiennent pas.

Contrairement à la critique herméneutique basée sur une approche ontologique (radicale ou modérée) et qui cherche à mettre en évidence les caractéristiques intrinsèques de l'objet et ses significations incorporées, la critique-postulat exprime des significations variables et instables de l'objet. L'objet existe peut-être, mais il est devenu instable. On ne peut considérer qu'il soit pourvu d'une identité. S'il y a interprétation, celle-ci n'est en rien tournée vers la

recherche d'une quelconque vérité de l'objet, mais repose sur l'élection des caractéristiques importantes, qui génèrent des significations du fait de la mise en situation de l'objet. La critique-postulat est une proposition interprétative possible d'une œuvre d'art, plutôt qu'une représentation discursive. On est ici à la limite de l'interprétation.

Avec la critique-postulat, le commentaire critique participe à la construction sémantique de l'œuvre autant qu'il est généré par l'objet qu'il commente et dont il est inséparable. Avec la critique-fiction, le texte construit l'œuvre. Dans les deux cas, la séparation traditionnelle entre l'œuvre et son commentaire se fissure. L'autonomie du texte par rapport à l'œuvre et l'autonomie de l'œuvre par rapport à son commentaire se relâchent. Le texte peut apparaître comme une forme hybride qui tient à la fois de l'œuvre elle-même, de la critique et de la médiation. Contrairement à la critique, « texte en absence », cette littérature tend à être « en présence ». Les nouvelles formes d'imbrication du visuel et du langage, du sensible et du cognitif, de l'artistique et du théorique, dans l'art, favorisent le développement de ce nouveau type de critique constructionniste qui semble affirmer que l'œuvre sans le texte est inintelligible, le texte sans l'œuvre est confus et ennuyeux. Voilà ce dont atteste Fabienne Radi, commentant le Printemps de septembre 2016 à Toulouse :

Le musée présente une grande exposition réunissant deux jeunes artistes français passés du statut d'émergents à celui de confirmés par les institutions en moins de dix ans (Aurélien Froment et Raphaël Zarka). Il y a beaucoup de choses à voir, beaucoup de choses à lire, beaucoup de choses à écouter, beaucoup de liens à repérer. C'est habilement pensé, abondamment documenté, minutieusement réalisé, esthétiquement réussi. Mais au bout du compte le spectateur a l'impression qu'on lui montre

surtout du doigt comme tout ceci est intelligent.
(<http://printempsdeseptembre.com/fr/il-muro/8>)

Parallèlement, la critique de l'œuvre est indissociable de la critique de son instanciation.

Dans la critique constructionniste, les discours participent à la construction des œuvres. On doit alors s'interroger sur les risques d'abus de pouvoir de cette critique, sur la manière dont les discours peuvent instrumentaliser les œuvres, c'est-à-dire les soumettre à leur point de vue. La critique-fiction, en particulier, tend à considérer que toutes les significations proviennent des récepteurs. Mais alors quelle reste la place de l'artiste dans la construction des significations ?

×

Chapitre 4
La critique-
postulat

Les données générales auxquelles l'œuvre est subsumée

CATÉGORIES D'APPARTENANCE :

- × fonction de l'objet (appartenance fonctionnelle)
- × genre (appartenance générique)

PRINCIPES ARTISTIQUES GÉNÉRAUX :

- × principes esthétiques
- × modes de fonctionnement symbolique

Les données contextuelles

Les données spécifiques développées par l'œuvre

CARACTÉRISTIQUES FORMELLES
CARACTÉRISTIQUES THÉMATIQUES
CARACTÉRISTIQUES PARATEXTUELLES



La critique comme tissage de données
générales, contextuelles et spécifiques

La conception de l'œuvre mise en jeu par la critique-postulat considère que l'objet *en tant que tel* est insignifiant. Il est certes pourvu de propriétés littérales mais celles-ci n'ont rien à voir avec sa fonction ni avec ses significations. Ses caractéristiques constitutives sont *en tant que telles* dépourvues de pertinence mais sont néanmoins potentiellement signifiantes. Le fonctionnement de l'objet rend *déterminantes certaines* de ses caractéristiques littérales. Les caractéristiques importantes d'un masque fonctionnant comme objet magique dans une cérémonie rituelle ne sont pas les mêmes que celles du même masque fonctionnant comme œuvre d'art dans une exposition dans une galerie. Les caractéristiques importantes d'une œuvre d'art varient avec le contexte de l'exposition : La peinture réalisée par Van Gogh en 1888, *Barques aux Saintes-Marie*, n'a pas le même contenu sémantique dans une exposition « rétrospective » de l'œuvre du peintre ou dans une exposition sur « Les marines dans l'histoire de la peinture occidentale ». Une fois exposés, tel masque, telle gravure, telle peinture, peuvent être mis en relation avec les codes spécifiques – artistiques, historiques, religieux... – relatifs au fonctionnement choisi. Les qualités esthétiques et sémantiques ne sont donc pas inhérentes à l'objet mais sont générées par son fonctionnement. Le contexte transforme des caractéristiques en qualités esthétiques et sémantiques qui sont momentanément propres à l'objet.

La critique-postulat est celle d'une œuvre constituée d'un OBJET + PARATEXTE / FONCTIONNANT en CONTEXTE.

Les créations pensées comme des propositions artistiques, comme des candidats au fonctionnement artistique, s'inscrivent d'emblée à l'intérieur d'un système de conventions artistiques.

ŒUVRE, CRITIQUE ET INSTITUTION

La proposition artistique – l'œuvre en puissance – « n'est pas une œuvre d'art tant que le contexte ne l'a pas accepté sous cette forme » (Formis 2010 : 15). Ce point de vue n'est pas sans conséquence sur la critique. Celle-ci se trouve concernée par l'inscription de l'objet dans la collectivité dès lors que c'est cette inscription qui concourt à donner à l'objet le statut d'œuvre d'art. Inscription hypothétique quand il s'agit de la critique instituante d'une œuvre en puissance, activée de manière confidentielle (visite dans un atelier, première exécution musicale privée); inscription avérée quand l'œuvre est déjà reconnue. Ce faisant, la critique instituante collabore à l'institution de l'art soit en favorisant la reconnaissance d'une œuvre en puissance, soit au contraire en l'empêchant. La critique des œuvres instituées peut quant à elle interroger cette institutionnalisation. De manière générale, les jugements portent conjointement sur l'œuvre et sur l'institution qui accomplit – ou refuse d'accomplir – l'œuvre en l'exposant.

Le monde de l'art contemporain est une institution mondiale, transnationale. Il fonctionne comme un système dont les différentes parties – œuvres d'art, textes critiques, théorie et histoire de l'art, institutions de conservation des œuvres, lieux d'activation des œuvres, actions des curateurs, des collectionneurs, des critiques... – sont en interaction constante. C'est l'organisation conjointe de ces diverses parties qui fait fonctionner le système. Il s'agit donc d'un

système complexe auquel la critique participe. Le rôle de la critique ne peut être compris en dehors de ce système. En ce sens il n'y a pas plus d'autonomie de la critique qu'il n'y a d'autonomie des œuvres d'art. L'expression *monde de l'art* renvoie à l'autonomie de ce monde particulier, le *système* qui caractérise ce monde, renvoie à l'absence d'autonomie des parties qui le constituent. Le monde de l'art fonctionne comme une réalité institutionnelle non figée.

Le monde de l'art est un système, une structure institutionnelle, qui fonctionne selon certaines règles « que nous ne connaissons pas [et que nous ne] suivons ni consciemment ni inconsciemment » (Searle 1995 : 169). Ces règles constituent un « arrière-plan », un fond de savoirs théoriques et pratiques acquis et intégrés, un fond d'aptitudes et de croyances. Il conditionne nos expériences, nos attentes, nos comportements. Il constitue aussi la condition d'intelligibilité de l'art.

Le respect des règles ne dépend pas de leur « contenu sémantique ». Il dépend du fait que l'on a « une certaine connaissance de la manière dont le monde fonctionne » (Searle 1995 : 172). Cette notion de John Searle rejoint ce que Wittgenstein appelle « formes de vie » ou ce que Bourdieu appelle « *habitus* ». L'arrière-plan permet de percevoir une sculpture ou une installation comme une œuvre d'art. L'arrière-plan permet d'assimiler l'objet perçu à une catégorie générale – œuvre d'art – ou spécifique – peinture, sculpture, installation, performance... Il « structure la conscience » (Searle 1995 : 174), il est une condition de l'adéquation de nos comportements. L'arrière-plan détermine notre aptitude à comprendre et à agir selon des règles. Cette aptitude à comprendre et à agir est acquise et n'a plus recours au langage. Parce qu'elle est intériorisée, c'est une forme de connaissance mécanique et immédiate. Parce l'arrière-plan est *publiquement* intériorisé, il est, dans ce travail, appréhendé comme ensemble de normes ou de conventions. La notion de convention implique que l'intégration est

collective. Les normes sont publiques. Parce qu'une norme est une « convention propre à une communauté donnée et contingente » (Thomas-Fogiel 2010 : 27) elle est déterminée historiquement et géographiquement et s'articule toujours à l'idéologie qui l'a générée. Les conventions ne sont donc pas arbitraires, même si elles peuvent s'instaurer de manière non rationnelle. Elles peuvent aussi se perdre, disparaître. Elles sont instables. Les normes, en tant que conventions/standards/croyances, ne sont ni objectives, ni subjectives, elles sont « intersubjectives » : elles se définissent par le fait qu'elles sont partagées par une majorité.

La connaissance de l'arrière-plan – des normes – s'acquiert par imprégnation et par apprentissage. On emmène son enfant dans un musée, il nous voit acheter des tickets pour entrer, l'enfant croise par hasard une affiche ou un livre sur la peinture abstraite. On lui parle de l'abstraction, de Mondrian ou de Ryman. Les normes sont intégrées quand on n'a plus besoin de les *dire* pour s'y référer. Quand les normes sont intégrées, elles passent inaperçues et se présentent comme *naturelles* (voir Burgin 1976). Leur dimension idéologique est alors soustraite à la conscience.

La critique est particulièrement concernée par la question des normes en tant qu'elle participe à la construction des conventions (critique instituante d'œuvres inaugurales), qu'elle les renforce ou au contraire en tant qu'elle dénonce le caractère idéologique des codes mis en jeu par certaines œuvres en relation avec l'institution artistique (critique politique d'œuvres instituées).

QUE FAIT LA CRITIQUE ?

On ne peut faire la critique d'une proposition musicale à partir de la lecture de sa partition, on ne peut faire la critique d'un texte sans l'avoir lu. La critique d'une

proposition artistique impliquerait un double postulat : l'hypothèse de quelques caractéristiques expressives et signifiantes qui pourraient éventuellement émerger dans le cadre d'un fonctionnement lui-même hypothétique ! Elle serait comparable à une expertise sur dossier.

On peut envoyer à un ami la critique d'une œuvre ou d'une exposition, mais la critique d'art dont nous parlons ici doit être entendue comme une proposition/représentation discursive destinée à un usage public. Comme l'art, la critique est publique et est une pratique sociale intégrée au système. Elle participe au fonctionnement du monde de l'art en interaction avec d'autres de ses acteurs tels que des artistes, des collectionneurs, des curateurs, des responsables d'institutions publiques ou privées, etc. En ce sens elle prend part à une forme d'« intentionnalité collective » (Searle 1995 : 67).

Pour Matthieu Béra, il est illusoire de penser qu'aujourd'hui la critique peut « jouer le rôle de consécration symbolique [des œuvres] [...] en dehors de toute stratégie économiquement intéressée » (Béra 2003 : 156). Le monde de l'art étant un monde marchand, la critique n'a de cesse d'être au service du marché de l'art. Mais le fait que le monde de l'art soit un monde marchand n'est pas en soi regrettable. Bien au contraire, il serait normal que les acteurs de ce monde – artistes, critiques, curateurs, etc. – puissent tous vivre de leur activité, ce qui est loin d'être le cas. Ce sont les dérives du monde marchand qui sont condamnables et dégradantes. En outre le monde de l'art ne se réduit pas à un monde marchand. L'art est aussi un espace de développement de la pensée et de la sensibilité, un lieu de singularité dans un monde standardisé.

*La critique
instituyente*

La critique instituyente est la critique des œuvres émergentes, parfois inaugurales. Elle est écriture des premiers textes sur des propositions activées de manière encore confidentielle et en quête de reconnaissance publique. La critique instituyente est une action de légitimation de propositions artistiques activées mais pas encore reconnues. Quoique confidentielle, elle peut jouer un rôle instituant décisif, emblématique de la fonction de la critique. La critique instituyente participe à l'« imposition d'un statut collectivement reconnu [celui d'œuvre d'art] auquel est rattaché une fonction [la fonction esthétique] » (Searle 1995 : 62). Écriture de premiers textes, la critique instituyente est une critique de valorisation. Dans un système de « visibilité où le principal objectif est de se mettre en évidence » (Béra 2003 : 158), choisir de parler d'une œuvre c'est la valoriser, c'est collaborer à sa reconnaissance. La valorisation est une évaluation positive. Le jugement négatif consiste à ne pas parler d'une œuvre afin de ne pas concourir à sa reconnaissance. Plus qu'évaluer l'œuvre, le critique choisit d'en parler. Et ce choix est un engagement. Avec la critique instituyente, il n'y a donc pas de critique négative.

Dans *Rendre explicite*, Robert Brandom (Brandom 1994) élabore une « théorie de la pratique discursive » dans laquelle il s'interroge sur nos pratiques de discours. On peut appliquer ses propos à la critique instituyente et, à partir de ses réflexions, souligner le caractère performatif de cette critique, souligner que les affirmations discursives ont le pouvoir d'instaurer un statut, de favoriser un fonctionnement. Mais pour que ceci ait effectivement lieu, il importe que la parole du critique soit autorisée. Les effets des assertions critiques dépendent de *l'habilitation* de celui qui parle. La première représentation discursive d'une œuvre inaugurale – le premier texte – a besoin d'être socialement admise pour pouvoir jouer son

rôle instituant. Le poids de cette critique, sa validité et son pouvoir, dépendent du caractère *autorisé* de la personne qui parle. Et ces *autorisations* (Becker 1982) tiennent en partie au support sur lequel la critique est diffusée. En outre, cette première reconnaissance met en jeu un relatif accord collectif qui comprend au moins un ensemble de connaisseurs. On pourrait parler d'un accord autorisé (critique + collectionneur + curateur + institution...) répondant à une intentionnalité collective à laquelle participe la critique instituant. Et l'activation publique (instanciation) qui assigne à l'objet son statut artistique de manière continue et lui permet d'accomplir publiquement sa fonction artistique, doit être répétée pour que le processus de reconnaissance soit achevé : il ne suffit pas d'exposer une fois.

On comprend à quel point la question de l'institution se superpose à celle du pouvoir. La reconnaissance publique de l'œuvre inaugurale est opérée par des *professionnels* – critiques, curateurs, collectionneurs – qui participent du monde de l'art. On peut à juste titre soupçonner que, dans ce processus inaugural, le public n'a « nullement droit à la parole » (Lories 1996 : 17) ou si peu, malgré l'internet qui, en règle générale, n'est un instrument de pouvoir que pour ceux qui sont déjà *accrédités*.

L'activation étant une condition de la critique, on comprend que des jeunes artistes cherchent à exposer leurs travaux en ayant recours à des étudiants-curateurs, à faire entendre leurs œuvres musicales en ayant recours à des interprètes amateurs.

La critique de l'art émergent, même incomplète et timide, peut être *décisive* car elle participe au processus d'accomplissement de l'œuvre. En tant que critique participant à l'identification et à la construction des œuvres actuelles, la critique instituant participe à l'historiographie du contemporain : l'écriture de l'histoire de l'art en train de se faire, l'histoire qui n'est pas encore l'histoire.

La critique instituante est particulièrement difficile quand les œuvres sont inaugurales et bouleversent les normes en vigueur. Le travail du critique consiste à comprendre et faire comprendre quelles sont, dans les contextes de leur fonctionnement, les *caractéristiques importantes* de ces œuvres inaugurales, les particularités auxquelles il faut prêter attention. On pourrait citer la critique instituante de *Fontaine* de Marcel Duchamp – inaugurale en 1917 –, critique qui avait en charge la tâche quasi impossible à l'époque de saisir que les caractéristiques importantes de cette proposition n'étaient pas les formes galbées, la matière blanche et brillante de l'urinoir mais – son *indifférence esthétique*. Certes le critique n'est pas le seul « opérateur de reconnaissance » (Glicenstein 2009 : 207) mais, parce que sa réflexion est langagière et sa production discursive, il joue un rôle particulièrement important dans la mesure où le passage par la langue est indispensable tant que les nouvelles normes ne sont pas intégrées. Sans ce travail de la langue, les nouvelles conventions ne peuvent être collectivement admises et la reconnaissance de la proposition artistique peine à s'accomplir.

*La critique
des œuvres instituées*

La critique évaluative d'œuvres largement reconnues et fréquemment exposées dans un cadre institutionnel plus ou moins prestigieux est nécessairement une critique de l'institution. Contrairement à la critique inaugurale qui participe à la construction et à l'historiographie du contemporain, la critique des œuvres instituées peut confirmer cette historiographie du contemporain, ou au contraire la mettre en question. La critique négative d'œuvres reconnues porte nécessairement sur une remise en question de l'institution qui a permis et qui entretient

leur reconnaissance publique. Étant donné la conception de l'œuvre mise en jeu avec la critique-postulat, l'évaluation ne peut se déployer que comme un questionnement sur l'intérêt public d'une œuvre reconnue, sur le fait qu'elle soit exposée et retenue par l'histoire. En tant que critique de l'institution, cette critique évaluative des œuvres instituées est hyper politique. La difficulté de cette critique de l'institution est qu'elle cherche à faire reconnaître son point de vue et à participer au monde de l'art tout en s'opposant au système. En ce sens, elle cherche à transformer le système.

QUE FAIT LE CRITIQUE ?

Le décodage est une double opération de dénouage/tissage : pour interpréter, il faut identifier les caractéristiques *spécifiques* importantes de l'œuvre dans un contexte donné. Pour identifier des caractéristiques spécifiques importantes, il faut savoir quelle est la catégorie d'appartenance de l'objet et quels principes artistiques elle met en jeu (données générales). Mais... pour connaître la catégorie d'appartenance et les principes artistiques mis en jeu, il faut savoir quelles sont les caractéristiques importantes d'un objet... Il s'agit donc de démêler (dénouer) pour relier (coder) des données particulières et des données générales.

Le critique articule des données *particulières* importantes (caractéristiques formelles, caractéristiques thématiques spécifiques, données paratextuelles [circonstances et conditions d'élaboration]) à des données *générales* d'ordre conventionnel (catégories d'appartenance et principes artistiques généraux). C'est le tissage des données générales conventionnelles et des données spécifiques importantes qui donne lieu aux propositions interprétatives. Si l'écriture critique implique ce tressage c'est parce que ce sont les éléments généraux (fonction, genre, principes esthétiques,

type de référencement) qui permettent de déterminer les caractéristiques spécifiques importantes d'une œuvre d'art, tant formelles que thématiques et historiques.

Ces données générales constituent un arrière-plan, inconnu dans le cas d'œuvres inaugurales et considéré comme *naturel* dans le cas d'œuvres instituées. Conscient ou non, cet arrière-plan intervient toujours (et non suite à une décision méthodologique) dans la construction du commentaire. Une critique réflexive implique une conscience de l'arrière-plan. C'est à la relation avec l'arrière-plan que s'intéressent les deux sections qui suivent portant sur les opérations d'identification et de *compréhension* de l'œuvre. L'identification est le discernement des catégories d'appartenance de l'objet : catégories fonctionnelle et générique. La compréhension est le discernement des principes esthétiques et du type de référence d'une œuvre d'art, relativement à son fonctionnement et à sa catégorie générique (son genre).

L'invention de l'artiste peut se situer à un niveau général et/ou à un niveau spécifique. Le niveau général concerne : 1. Les catégories fonctionnelles, 2. Les catégories génériques (si le mot « général » renvoie à la généralité, le mot « générique » renvoie au genre), 3. Les principes esthétiques et de référencement. Le niveau spécifique concerne les caractéristiques particulières de l'objet, formelles, thématiques et circonstanciées.

Sur le plan générique, un artiste peut proposer un fonctionnement inattendu de l'objet – un vêtement-œuvre d'art comme la *Djellaba-Nike*, 1998 de François Curlet par exemple – il travaille alors sur la catégorie fonctionnelle de l'objet, sa fonction/statut. Il peut proposer un nouveau genre d'objet – ready-made, performance, installation... – et travaille alors la catégorie générique. Il peut inventer de nouveaux principes esthétiques (abstraction, dodécaphonisme, modularité, répétitivité, etc.), de nouveaux

type de référence (représentation, expression personnelle, participation, etc.). L'artiste peut également ne pas chercher à déconstruire les normes en vigueur – catégories et principes. Il peut ne pas remettre en question le fonctionnement des propositions artistiques. Il peut se situer à l'intérieur d'un genre admis. Il peut ne pas tenter de renouveler les principes esthétiques qui régissent sa création, ne pas tenter de renouveler les modalités de référencement mises en jeu dans son travail. Il peut choisir d'explorer et d'approfondir des codes existants. La frontière entre une œuvre émergente inaugurale et non inaugurale n'est pas clairement définie mais l'on comprend que les propositions artistiques sont inaugurales quand elles renouvellent les catégories générales (fonctionnelles et génériques) et les principes artistiques généraux (esthétiques et de référencement). Dans ce cas, elles induisent l'émergence de nouvelles catégories ou de nouvelles normes. Toutes les œuvres émergentes ne sont pas inaugurales.

Contrairement à Roger Pouivet qui pense que ces principes/catégories sont au départ introduits de manière arbitraire et que par conséquent les normes qui en découlent sont elles-mêmes arbitraires, je pense plutôt que ces principes, introduits de manière expérimentale, font écho – même inconsciemment – au monde dans lequel vit l'artiste. Les catégories et principes inauguraux ne peuvent être étrangers à la société dans laquelle ils émergent.

L'artiste qui crée une œuvre inaugurale rompt avec des principes artistiques établis, ce qui peut entraîner une rupture avec les catégories fonctionnelles et génériques familières. Ce faisant, il rompt avec l'arrière-plan qui permet l'identification et la compréhension immédiate de l'œuvre (catégorie d'appartenance, principes artistiques mis en jeu). La rupture intellectuelle ou artistique avec un arrière-plan conventionnel est plus ou moins importante : Manet représentant un *vulgaire* poireau ou Kandinsky réalisant ses premières images abstraites introduisent de nouveaux

principes artistiques tout en continuant à faire de la peinture. John Heartfield faisant un collage inaugure une nouvelle catégorie d'œuvres comme Marcel Duchamp avec *Fontaine* qui instaure en outre un nouveau type, événementiel, de faire artistique.

En l'absence d'identification catégorielle, en l'absence de compréhension des principes artistiques par un récepteur autorisé, la proposition artistique reste une œuvre en puissance. En 1917, *Fontaine* est exposée, certes, mais derrière un rideau. Les œuvres inaugurales qui font échec à la catégorisation et à la compréhension conventionnelles ne reposent plus sur un arrière-plan admis. Elles participent à la transformation de l'arrière-plan. Le travail du critique est alors de pressentir quel nouvel arrière-plan les œuvres inaugurales sont en train d'esquisser. La critique instituante des œuvres inaugurales entrevoit l'existence de nouvelles données générales, c'est-à-dire l'émergence de nouveaux types de fonctionnement de l'œuvre, des nouveaux types d'œuvre ou des nouveaux principes artistiques. Elle participe à la constitution de nouvelles normes à partir desquelles de nouvelles interprétations pourront être proposées.

Le fonctionnement des œuvres d'art, les catégories artistiques, les usages et les principes esthétiques sont conventionnels. Les œuvres inaugurales engagent un changement à un ou à plusieurs de ces niveaux. D'autres œuvres émergentes, sans être inaugurales, peuvent participer à l'implantation de ces principes inauguraux, mettre en jeu des normes en cours de reconnaissance pour les approfondir, les décliner, les développer, les interroger. La tentation est grande de penser que plus les œuvres sont inaugurales, plus elles sont intéressantes. Mais ce qui est juste sur un plan historique l'est-il sur le plan de la critique ? La critique concerne les caractéristiques spécifiques des œuvres de façon explicitement relative à leurs principes et catégories générales quand ceux-ci sont initiaux, de façon critique relative à leurs principes et catégories générales

quand ceux-ci sont en voie d'intégration ou intégrés. Le lien et les échanges entre générique et spécifique caractérisent la critique.

LES DONNÉES GÉNÉRALES

La question est donc celle de la manière adaptée de regarder l'œuvre afin de percevoir ses caractéristiques importantes. Pour savoir quelles sont les propriétés importantes sur lesquelles porter notre attention dans un contexte donné, il est nécessaire de connaître les catégories d'appartenance de l'œuvre. Dans son article « La quasi-nature des œuvres d'art » (Pouivet 2001 : 160), Roger Pouivet évoque Marcia Muelder Eaton parlant de « propriétés dignes d'attention ». Les photos de August Sanders ne proposent pas les mêmes caractéristiques notables selon qu'elles sont vues comme des photos de documentation ou reconnues comme des œuvres par les surréalistes. Le discernement des caractéristiques importantes nécessite aussi que l'on connaisse le genre de l'œuvre – peinture, sculpture, ready-made, etc. Il faut aussi, pour élire les caractéristiques importantes, que l'examen de l'œuvre soit accompagné d'une connaissance de ses principes artistiques. Dans les œuvres, les données générales sont imbriquées, voire inextricables. Le renouvellement des catégories d'appartenance est indissociable du renouvellement des principes artistiques. L'identification catégorielle est toujours articulée à la compréhension des principes artistiques. Sur le plan théorique, néanmoins, et pour plus de clarté, je propose de faire la distinction entre les catégories qui relèvent de l'identification (statut et genre) et les principes artistiques qui relèvent de la compréhension (principes esthétiques, modes de fonctionnement symbolique).

*L'identification
catégorielle*

À la suite de John Searle (Searle 1972 : 130), on peut dire que, à propos d'une œuvre unique, le processus d'identification vise à répondre à trois questions simples : « qui ? », « quand ? » et « quoi ? » : qui est l'auteur de cette œuvre ? quand l'a-t-il réalisée ? de quoi s'agit-il ? Et ceci, quelle que soit la conception de l'œuvre que l'on fait sienne. On peut scinder cette identification en une **identification nominale historique** (qui répond aux deux premières questions) et en une **identification catégorielle** (qui répond à la troisième question). L'identification nominale s'appuie sur le paratexte. Certes, on a récemment assisté à une polémique à propos d'une peinture, vendue comme portrait du XIX^e siècle allemand et qui serait un portrait italien du XV^e, peut-être même de Léonard de Vinci. Ici le paratexte, qui s'affirme généralement comme de l'ordre du fait, de la donnée objective, résulte d'une interprétation. Si le fait reste hors d'atteinte, si les preuves matérielles restent introuvables, le paratexte restera explicitement interprétatif (« attribué à... »), l'attribution restera indéterminée, ne permettant pas une identification historico-nominale qui cèdera la place à une argumentation discursive. Mais ce cas d'attribution douteuse est assez rare et dans la plupart des cas l'identification nominale, énonciative, est simple. Elle concerne l'identification de données spécifiques.

L'identification catégorielle est un moment fondateur de la critique. Elle amorce le processus de compréhension des principes artistiques qui permettra de discerner les caractères importants d'une œuvre. L'identification catégorielle rend l'interprétation possible et la conditionne.

La notion d'identification ne doit pas déborder sur la notion d'identité. La conception de l'œuvre développée dans ce chapitre fait de l'identité de l'œuvre d'art une construction labile, au même titre que l'œuvre elle-même. Cette identité-

là serait nécessairement plurielle et temporaire, locale, relative et toujours singulière, consistant à « être cette œuvre-là », c'est-à-dire cette instanciation particulière de telle proposition artistique. Avoir recours à une notion qui semble impliquer stabilité et constance – l'identité – pour désigner quelque chose de changeant et d'instable ne semble pas pertinent sur le plan théorique.

Pour Nelson Goodman, l'identification est celle de l'objet. Identifier le mot « chat » (Goodman et Elgin 1988 : 59) implique identifier son langage d'appartenance et non ce que le mot désigne. L'identité du mot « chat » renvoie non pas à deux significations possibles (un animal ou une conversation) mais à deux langues possibles (le français ou l'anglais). Pour cet auteur, l'identification n'a rien à voir avec le fonctionnement de l'objet dont dérivent des significations possibles. Pour cet auteur, l'identification concerne l'identité littérale. Dans l'exemple de *Don Quichotte*, identifier, c'est saisir qu'il s'agit d'une suite de mots en espagnol, sans interrogation sur le statut du texte et sur ses significations. Mais ceci concerne les œuvres allographes qui ont recours à un système de notation. Les systèmes de notations sont des langues impliquant nécessairement une identification sémiotique correspondant à la capacité de lire un texte, indépendamment de son statut. Cette identification sémiotique est la même qu'il s'agisse d'une œuvre littéraire ou d'une notice d'utilisation. Outre le fait que l'identification se pose différemment pour les œuvres autographes – dont il est majoritairement question dans cet ouvrage – qui n'ont pas recours à un système de notation et qui ne s'organisent pas comme des langues mais plutôt comme des langages, l'identification dont nous parlons n'est pas celle de l'objet mais de l'œuvre. C'est l'œuvre qu'il s'agit d'identifier, autrement dit le l'objet accompagné d'un paratexte et mis en contexte et, en tant que tel, potentiellement producteur de significations et d'émotions.

L'identification catégorielle dont nous faisons ici l'hypothèse concerne le statut de l'objet (donc son fonctionnement) et son genre (catégorie d'appartenance). Si elle est principalement catégorielle, c'est parce qu'elle opère des classifications culturelles. Identifier signifie ici catégoriser pour pouvoir faire « bon usage » et pour pouvoir regarder « de la manière qui convient » (Walton 1970 : 113). Il est nécessaire de savoir qu'un couteau est un outil de cuisine et non un jouet pour en faire bon usage, qu'un Rembrandt est une œuvre d'art et non une planche à repasser pour en faire bon usage. (Duchamp 1975 : 49). (On sait que Arthur Danto, Nelson Goodman et bien d'autres ont repris cet exemple pour le travailler.)

On peut décomposer l'identification catégorielle en identification fonctionnelle (ou identification de la fonction/statut encore appelée identification de la catégorie fonctionnelle) et identification générique (ou identification du genre encore appelée identification de la catégorie générique).

L'identification fonctionnelle

L'identification fonctionnelle établit qu'un objet fonctionne comme une œuvre d'art et/ou comme un objet de culte et/ou comme un outil et/ou comme un document et/ou comme un jouet, et/ou comme un vêtement, etc. Cette identification sollicite l'intentionnalité collective, l'intention fonctionnelle et le contexte d'activation. L'intentionnalité collective renvoie au fait que l'art – production et réception d'œuvres d'art – existe socialement et répond à des désirs communs et des croyances communes. L'intention fonctionnelle renvoie au fait que toute œuvre d'art est un objet qui a été proposé par un sujet (artiste, curateur...) pour fonctionner artistiquement, c'est-à-dire pour être regardé et perçu comme une œuvre générant savoirs et émotions. Visée de fonctionnement, elle n'est pas nécessairement le projet du créateur. Elle ne doit en aucun cas être confondue

avec les intentions spécifiques du créateur – formelles, sémantiques... – qui peuvent évidemment être inconnues ou inconscientes. Le contexte d'instanciation qui rend le fonctionnement effectif (un musée par exemple) ainsi que le statut de l'auteur (un artiste déjà reconnu par exemple) jouent évidemment un rôle primordial dans cette identification : le fait d'être dans une galerie d'art, de savoir que l'auteur est un artiste, constituent des paramètres simples d'une identification fonctionnelle immédiate : l'objet a le statut d'œuvre d'art.

La fonction est toujours relative à des besoins et à des valeurs (qui peuvent bien sûr être intégrées et transformées en normes morales ou esthétiques). Elle est assignée relativement « aux intérêts d'utilisateurs et d'observateurs » (Searle 1995 : 35). En ce sens, la fonction d'un artefact n'existe pas sans des usagers et ne peut être considérée comme intrinsèque à l'objet. Elle est relationnelle et labile. Selon John Searle, seules des fonctions *naturelles* peuvent être non intentionnelles, c'est-à-dire non assignées par un agent : le cœur a pour fonction de pomper le sang. La fonction de *Fontaine* de Marcel Duchamp est artistique, la fonction d'un urinoir de chez Mott Work est de recueillir l'urine. La fonction artistique d'un objet le constitue en œuvre, un *objet parlant*. La fonction artistique d'un artefact est au présent. Le statut est au présent. L'identification fonctionnelle dont nous parlons ici est une identification au présent.

L'identification n'a donc rien à voir avec *l'identité littérale* dans la mesure où elle concerne le fonctionnement de l'œuvre comme objet vecteur de significations et d'émotions. L'identification du statut/fonction social/e d'un objet implique la compréhension d'une situation sociale donnée. Si on reprend l'exemple de Nelson Goodman, l'identification fonctionnelle des textes de Borgès ou de Cervantès est la saisie du fait qu'il s'agit de textes littéraires faits pour être lus, appréciés et interprétés.

Au delà de toutes les intentions fonctionnelles des œuvres en puissance, candidates au fonctionnement artistique, la fonction d'un objet résulte d'une décision d'usage. L'identification fonctionnelle est transitivement liée à une reconnaissance d'usage : QUE FONT LES RÉCEPTEURS ?

Depuis le début du xx^e siècle, la difficulté d'identification de la fonction/statut de nombre d'œuvres est relative au fait qu'elles ont cherché à déjouer leur appartenance à une catégorie unique, déstabilisant ainsi la possibilité de leur classement fonctionnel, brouillant volontairement la frontière art/non-art (Zerbib 2010 : 735-747). Ce brouillage s'est développé tout au long du xx^e siècle avec des œuvres cherchant à échapper à leur qualité d'objets, des œuvres devenues événements, idées, gestes, faits, actions, injonctions, propositions, etc... Des pratiques limites se sont déployées avec des objets qui sont *vraisemblablement* ou qui sont *peut-être* des œuvres d'art, et avec des œuvres *indiscernables* ou *déconcertantes*. En outre, les œuvres peuvent être multifonctionnelles : la fonction artistique n'empêche pas que l'œuvre puisse remplir d'autres fonctions – sociale, politique, cognitive, de loisirs (l'œuvre comme divertissement), thérapeutique, etc. La fonction artistique n'est pas nécessairement exclusive. L'intention fonctionnelle désignant l'intention d'un sujet à faire fonctionner un objet de telle ou telle façon (comme une œuvre, comme un objet de culte, comme un jouet, un vêtement, une publicité, etc.), on constate qu'il y a des œuvres multifonctionnelles, qui condensent une pluralité d'intentions fonctionnelles et qui appartiennent à la fois au monde de l'art ET au monde de la réalité ordinaire. Ces œuvres peuvent être difficiles à catégoriser, donc à identifier. Cette multifonctionnalité suppose qu'elles puissent avoir une existence dans ET en-dehors des circuits artistiques. Que l'on puisse « porter » une robe/œuvre d'art et que celle-ci, quoique portée, conserve sa

fonction artistique, semble impliquer une perméabilisation du monde de l'art.

Une bande dessinée ou un film assument aisément d'avoir une fonction artistique ET une fonction de divertissement et de loisir. Les arts appliqués ont de tout temps été multifonctionnels. Il n'empêche qu'actuellement, le monde de l'art fonctionne encore principalement comme un circuit fermé : c'est son intérêt, cette fermeture lui permettant d'entretenir la spéculation et le collectionnisme à visée pécuniaire. On comprend dès lors le potentiel critique des interrogations des artistes sur la fonction/statut de l'œuvre et les difficultés d'identification fonctionnelle qui peuvent en découler.

L'identification générique

L'identification générique est une identification de la catégorie d'appartenance de l'objet relativement à son fonctionnement. Si l'objet est une œuvre d'art, alors il peut être une peinture, une sculpture, une installation, une vidéo, une performance, un ready-made, etc. L'identification générique est aussi une catégorisation. Elle consiste à déterminer le type d'objet relativement à son statut, le genre de l'œuvre : visuelle et/ou événementielle, peinture, performance... Sans connaissance de la catégorie ready-made, on ne peut comprendre que ce ne sont pas les spécificités morphologies de *Fontaine* qui importent mais au contraire leur indifférence. Les interprétations partent de l'identification générique – il s'agit d'un ready-made : un objet ordinaire, un urinoir, exposé comme une œuvre d'art – pour se déployer, par exemple dans le cas de *Fontaine* comme réflexion sur l'ontologie de l'art ou comme réflexion sur l'institution artistique ou comme réflexion sur le faire artistique dans une société industrialisée, ou comme réflexion sur le caractère conceptuel de l'œuvre d'art, etc. Pour pouvoir faire la critique de *Shoot*, 1971, de Chris Burden, il fallait savoir qu'il s'agissait d'une performance.

La compréhension de la catégorie générique de l'œuvre est une condition de l'identification des caractéristiques déterminantes de l'œuvre. L'identification générique est transitivement liée à une reconnaissance de la procédure de fabrication : QU'A FAIT L'ARTISTE ?

De longue date, il y a eu des œuvres condensant plusieurs types de pratiques (texte littéraire + musique). Le mélange des genres s'est accentué au ^{xx}e siècle dans les arts plastiques avec l'apparition d'œuvres mettant en jeu plusieurs disciplines artistiques (peinture + sculpture, image fixe + image mobile, etc.). À signaler aussi l'apparition de nouveaux genres comme le ready-made ou la performance qui constituent de bons exemples pour s'interroger sur la critique initiale des œuvres inaugurales.

L'identification catégorielle d'œuvres instituées

Les œuvres largement reconnues appartiennent généralement à des catégories familières qui sont assimilées. Quand les catégories sont intériorisées, l'identification du type d'objet (fonction/statut) et du type d'œuvre (genre) est immédiate. Le spectateur se réfère à des données conventionnelles intégrées qui lui permettent d'appréhender correctement l'objet : dans un musée par exemple, il sait qu'il contemple une œuvre d'art, qu'il regarde une peinture, une sculpture. L'identification, spontanée, est une bonne réponse à une situation : le spectateur regarde les œuvres, est impressionné par elles et cherche à les comprendre. L'identification catégorielle d'une œuvre instituée est silencieuse, sans parole mais pas sans langue : l'œuvre est rattachée à des catégories qui portent des noms connus et non dits – œuvre d'art, peinture, installation, etc. – c'est pourquoi elle est qualifiée ici « d'infra-linguistique ». L'identification catégorielle est une reconnaissance. Elle est rendue possible par un apprentissage linguistique antérieur, mais n'est pas présentement linguistique. Elle est infra-linguistique parce que la langue constitue un arrière-fond

d'apprentissage mais n'est pas explicitement sollicitée. Elle présuppose une culture et de la pratique, pratique signifiant ici « contact avec un grand nombre d'autres œuvres de la ou des catégories en question » (Walton 1970 : 126-127), « familiarisation avec une variété considérable d'œuvres apparentées » (Walton 1970 : 127). Si elle peut être traduite en mots : « ceci est une œuvre d'art » ou « ceci est une peinture », cette traduction langagière n'est pas nécessaire. Ce point de vue, emprunté à Richard Shusterman, se limite aux œuvres dont les catégories d'appartenance sont instituées. Richard Shusterman parle de compréhension mais je ne reprends pas strictement son vocabulaire car je fais pour ma part une distinction entre identification et compréhension. C'est néanmoins à la suite de Shusterman que l'on comprend que l'identification de l'objet comme œuvre d'art procède d'un processus non conscient et intelligent, d'une série d'habitudes. Ce point de vue peut aussi être rapproché de celui de John Searle selon lequel l'identification implique une forme d'accord non conscient avec le contexte, accord fait de connaissance, de familiarité, d'absence de décalage, etc.

L'identification infra-linguistique implique un acquis culturel sans lequel elle ne serait pas possible. Considérer, comme Danielle Lories, que « l'identification des œuvres [repose sur] une interprétation culturellement informée qui les constitue comme œuvres » (Lories 1996 : 34), c'est tenir l'identification catégorielle pour une interprétation. Ce point de vue n'est pas cohérent avec la définition de l'interprétation que nous avons adoptée dans le présent ouvrage, (comme représentation discursive et non comme compréhension infra-discursive, conception de Danielle Lories). Dans le contexte particulier de l'écriture sur les œuvres, nous avons limité la signification de la notion d'interprétation à un développement discursif.

L'identification est un préalable incontournable à tout discours, toute activité de description, d'interprétation, d'évaluation. Cette identification catégorielle infra-linguistique

conditionne la compréhension des principes génériques de l'œuvre – esthétiques et référentiels – et les interprétations qui pourront en résulter.

Richard Shusterman lui aussi fait la distinction entre l'identification spontanée de l'objet comme une œuvre d'art, qui repose sur des acquis culturels mais n'a pas besoin du langage, et l'interprétation qui, pour cet auteur aussi, est toujours d'ordre conceptuel et discursif. Même si toute perception est en relation avec cet arrière-fond, cela ne suffit pas pour la considérer comme une interprétation linguistique, ce que soutiennent les tenants du *linguistic turn*.

Identification catégorielle d'œuvres inaugurales

La difficulté de la critique initiale d'œuvres inaugurales dont le statut d'œuvre est flottant et dont la catégorie d'appartenance est indistincte, est précisément que, dans ce cas, l'identification catégorielle n'est pas une reconnaissance mais un postulat. Elle se fait logos, représentation discursive, développement conceptuel hypothétique. Elle amorce la construction de nouvelles conventions et de normes nouvelles à partir des postulats.

Mais comment faire pour identifier une proposition inaugurale quand on ne dispose pas des catégories nécessaires à une catégorisation ? « Comment peut-on déterminer quelles sont les catégories dans lesquelles il est correct de percevoir une œuvre » (Walton 1992 : 115) si celles-ci sont quasi inexistantes et encore inconnues ?

Quand aucun élément ne permet d'identifier le statut d'un objet – ni le contexte institutionnel, ni l'appartenance de l'objet à un genre répertorié –, l'identification fonctionnelle ne peut plus être spontanée et infra-linguistique. On peut ici donner l'exemple de *Under the Results*, 24 affiches (textes/images) de Jean-Charles Massera placardées dans l'espace public de mai à juillet 2008 et dont le statut semble indéterminé tout au moins tant qu'on ignore que ce travail est une commande publique qui s'inscrit dans le cadre de la

Biennale d'art contemporain de Rennes. Depuis le xx^e siècle, nombreux ont été les artistes à travailler le flottement de statut de leur proposition artistique, jouant de l'hésitation œuvre d'art/non-œuvre d'art et remettant ainsi en cause les codes les plus évidents et les plus fondamentaux de l'art. Il arrive aussi que la catégorisation générique d'une proposition soit spontanément impossible, soit que l'objet façonne un nouveau genre (ce fut le cas du premier ready-made), soit qu'il se rapporte à plusieurs genres à la fois. La perturbation catégorielle est d'autant plus efficiente qu'elle intervient au niveau de la fonction/statut ET du genre. On peut évoquer certains landartistes comme Michaël Heizer qui, dans les années 1960, ont instancié leurs propositions artistiques directement dans la nature, dans des contextes indécodables du point de vue du fonctionnement artistique. Comment identifier des objets dont on n'identifie pas le statut ? On peut bien sûr se référer aux éléments paratextuels qui, éventuellement, les accompagnent, le présentant peut-être comme une œuvre pourvue d'un titre et produite par un artiste à un moment donné, mais cela n'a pas toujours été possible et il arrive que cela ne suffise pas en ce qui concerne les objets *déconcertants* dont il est ici question.

L'identification fonctionnelle d'un objet, en absence de contexte de fonctionnement normalisé, musée ou galerie, peut se baser sur une enquête sur la spécificité de l'activité des récepteurs : s'interroger sur ce que FONT les récepteurs. Ils lisent ? contemplent ? discutent ? réfléchissent ? jouent ? L'objet est-il partagé, aperçu, écouté, entendu, touché, manipulé, utilisé, porté, consommé, renversé, etc. ?

L'identification générique d'un objet indéterminé passe quant à elle par une enquête sur la « spécificité de l'activité artistique, indépendamment de sa manifestation matérielle » (Rochlitz 1995 : 153) : qu'a FAIT l'artiste ? a-t-il choisi, disposé, décontextualisé, recontextualisé, peint, assemblé, filmé, photographié, marché ?, etc. Un examen

du processus de production de l'objet est un très bon outil d'identification générique des œuvres inaugurales.

Une des principales réactions théoriques face à la difficulté d'identification catégorielle a été de reposer la question de la définition de l'œuvre d'art, allant jusqu'à l'élaboration d'une conception strictement contextualiste selon laquelle c'est le lieu qui, de manière exclusive, détermine le statut artistique d'un objet. Cette conception *exclusivement* institutionnelle ne tient nul compte d'une quelconque intentionnalité collective (les œuvres existent dans un contexte social qui manifeste une volonté partagée de vie artistique, créative, intelligente et sensible). Elle ne tient pas compte non plus de l'intention fonctionnelle dont peut provenir un objet (le fonctionnement artistique de l'objet résulte toujours de l'intention d'un sujet). Conception excessive voire abusive induite par le fonctionnement effectif du système de l'art. Pour David Davies, ce n'est pas une bonne réponse, et il vaut bien mieux s'interroger sur l'interaction art/non-art à partir du FAIRE de l'artiste plutôt qu'à partir des lieux de l'art (Davies 2005). Point de vue auquel j'ai ajouté la possibilité de résoudre la difficulté d'identification catégorielle – particulièrement quand l'œuvre se situe à la marge de l'art et du non-art – en se situant dans l'orbite du FAIRE des récepteurs.

L'ensemble de la démarche d'identification catégorielle – fonctionnelle et générique – enracinée dans une prise de connaissance de l'intention fonctionnelle, dans une connaissance du paratexte, dans une analyse du fonctionnement de l'objet du point de vue de ses récepteurs, dans une enquête sur le processus de réalisation, est nécessairement discursive. Elle est une proposition interprétative – et s'énonce comme une hypothèse.

Dans le cas d'œuvres reconnues et intégrées, la simple observation de l'œuvre – une peinture à l'huile de Van Gogh par exemple – permet d'identifier le processus de réalisation ; dans le cas d'œuvres inaugurales, il est nécessaire, pour

identifier l'œuvre, d'analyser les processus de réalisation et de réception.

Avec les œuvres reconnues, l'identification catégorielle est infra-linguistique. Avec les critiques initiales d'œuvres inaugurales, l'identification catégorielle est un acte discursif et du fait de cette discursivité, elle constitue une étape effective de l'élaboration critique et participe de l'interprétation hypothétique de l'objet.

*La compréhension
des principes
artistiques*

L'expression de *principes artistiques* réfère principalement 1. aux principes esthétiques (planéité, perspective atmosphérique, dodécaphonisme, etc.) et 2. aux modes de fonctionnement symbolique de l'objet (représentation, expression personnelle, empreinte, hypertexte, etc.).

La compréhension est le discernement des principes artistiques relativement au statut de l'objet comme œuvre d'art et au genre de l'œuvre (peinture, sculpture, happening, etc.). La distinction entre la compréhension des principes esthétiques et celle des modes de fonctionnement symbolique ne constitue rien d'autre qu'un outil d'analyse. Dans les œuvres, tous ces plans sont imbriqués, c'est d'ailleurs pourquoi leur analyse est un exercice complexe...

Le mode de fonctionnement symbolique

La compréhension du mode de fonctionnement symbolique de l'œuvre est un discernement du ou des types de langage qu'elle met en jeu : mimétique, analogique, expressif, fictif, descriptif, hypertextuel, analytique, ironique, fantasmatique, expérimental, antiréférentiel, etc. Cette compréhension vise à raccrocher l'œuvre à des « opérations symboliques de référence » (Pouivet 1999 :

95). Nelson Goodman a analysé les différentes relations de référence et de symbolisation des œuvres d'art dans son ouvrage *Langages de l'art*. On peut évoquer l'exemple des deux *Quichotte*, de Cervantès et de Pierre Ménard (Borges 1944). Comprendre le fonctionnement symbolique/référentiel de ces deux textes, c'est comprendre que le texte de Cervantès est une fiction et que le *Don Quichotte* de Pierre Ménard est une reprise mot à mot du texte de Cervantès. Cette compréhension des langages est une condition de la désignation des caractères importants de ces deux textes.

Les principes esthétiques

La compréhension des principes esthétiques est un discernement des codes formels mis en jeu par l'œuvre : elle permet de comprendre que telle peinture est abstraite, que telle sculpture est cinétique, que telle musique est basée sur une gamme dodécaphonique, que telle image tend à réduire la profondeur de champ, que telle autre image laisse apparentes les traces de fabrication de l'objet, etc.

On peut prendre l'exemple de la peinture de Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) et celle de Mike Bidlo, *Not Picasso*, 1988. L'identification fonctionnelle de ces deux images renvoie à une seule et même fonction/statut : celle d'œuvre d'art ; l'identification générique renvoie à un seul genre, celui de peinture. En revanche, les types de langage (modes de référencement symbolique) et les principes esthétiques sont divergents d'une œuvre à l'autre. Représentation non mimétique pour Picasso, hypertexte pour Mike Bidlo ; géométrisation du modèle (principes esthétiques du cubisme naissant) pour Picasso, ressemblance et fidélité au modèle pour Mike Bidlo.

Des principes esthétiques standards et non standards vont être considérés dans cette section. Je fais cette proposition à la suite de Kendall Walton auquel je me réfère de manière importante mais, à la différence de cet auteur, je préfère parler de principes ou normes qui sont généraux

plutôt que de caractéristiques qui sont spécifiques. D'autre part, je ne reprends pas à mon compte sa distinction entre caractéristiques standards, variables et contre-standards. Me situant à un niveau de généralité (de principes plutôt que de caractéristiques), je me limite à une proposition duelle : principes standards/ principes non standards. Les principes esthétiques standards sont intégrés par les acteurs de l'art (créateurs de toutes sortes et regardeurs). Ils constituent des normes. Le fait qu'une peinture soit plane est un principe standard, c'est une norme. On n'y accorde pas d'importance. Il va de soi que ces principes ne sont pas figés.

Il n'y a pas de séparation stricte entre principes standards et non standards. Ils ne sont pas standards ou non standards en tant que tels, ils le sont relativement à la catégorie d'appartenance de l'objet. Kendall Walton souligne que, devant l'incompréhension du principe esthétique dont il était l'auteur – le monochrome bleu YKB – Yves Klein remarquait qu'il existait d'autres surfaces monochromes qui ne nous gênent en rien car leur catégorie n'est pas la même (les murs bleus d'un salon par exemple). Les principes non standards rendent les œuvres dérangementes :

Les peintures monochromes d'Yves Klein nous dérangent (du moins en un premier moment) pour cette raison même : nous les voyons comme des peintures, bien que le fait qu'elles consistent en une seule couleur toute unie soit un trait contre-standard pour des peintures. (Walton 1970 : 108.)

La tridimensionnalité est un principe standard en sculpture mais un principe non standard en peinture. « Ce qui importe n'est pas la rareté d'un trait mais sa relation avec la classification de l'œuvre » (Walton 1970 : 111). La relativité des principes esthétiques ne s'arrête pas là. Ils sont aussi standards ou non standards relativement à l'époque et à la culture. Une photographie sur plaque métallique de 2 cm x 2 cm est petite

par rapport aux portraits photographiques actuels mais elle est standard dans la catégorie « photos miniatures sur plaque » au XIX^e siècle. Les modulations de la musique Soufi sont standards pour le derviche tourneur, elles ne le sont pas dans la tradition musicale occidentale. Comme l'explique bien Kendall Walton, ce ne sont pas les principes esthétiques en tant que tels, mais leurs relations avec les catégories d'appartenance qui peuvent poser problème.

De cette relation, il s'ensuit que l'usage de principes non standards peut ébranler les catégories et peut entraîner l'émergence de nouvelles catégories (art cinétique, musique atonale, musique dodécaphonique [12 tons] de Schönberg, Berg et Webern). Une peinture en trois dimensions – *Monogram*, 1955-1959, de la série des *Combines* réalisée par Robert Rauschenberg entre 1954 et 1964 – propose des principes non standards qui engagent une déstabilisation de la catégorie générique (est-ce une peinture ? est-ce une sculpture ?). Les principes non standards peuvent aller jusqu'à « exclure une œuvre » (Walton 1970 : 108) de sa catégorie d'appartenance. Quand ils sont incompris, les principes non standards peuvent aussi engager un rejet complet de la proposition qui ne s'accomplit pas comme œuvre, n'est pas reconnue, pas instanciée.

Compréhension des principes artistiques conventionnels

On peut faire, à propos de la compréhension des principes (esthétiques et symboliques) mis en jeu dans une œuvre d'art, le même type de constat qu'à propos de l'identification. Quand les principes esthétiques – conventionnels – sont assimilés, quand le mode de référencement/de symbolisation – institué – est intériorisé, on peut parler de compréhension immédiate. Dans la mesure où celle-ci repose sur d'importants acquis culturels, elle est qualifiée d'infra-discursive. Comme l'identification, la compréhension spontanée est indispensable à

l'interprétation de l'œuvre dans la mesure où elle permet de repérer les caractéristiques importantes à partir desquelles le sens de l'objet va être construit. Comme l'identification, la compréhension des principes artistiques est donc une condition de l'interprétation. La critique d'œuvres inaugurales énonce des principes artistiques nouveaux aptes à rendre compte de la proposition artistique. La critique d'œuvres instituées évalue les relations avec des conventions déjà existantes, avec des croyances. Lorsque les principes artistiques, les catégories fonctionnelles et génériques sont intégrés, un objet qui les met en jeu peut aisément acquérir son statut d'œuvre, fonctionner comme une œuvre, trouver à être exposé, expérimenté, commenté, évalué, etc. C'est pourquoi des objets mettant en jeu des conventions reconnues sont parfois, et de façon erronée, considérés comme des œuvres d'art *indépendamment de leur activation*. Les principes et catégories devenus standards sont des conventions intériorisées c'est-à-dire ni conscientes ni inconscientes : présentes à l'esprit mais sans discours (non discursives) et parfois même sans parole (non linguistiques). Parce que ces conventions sont acquises par des apprentissages nécessairement linguistiques et parfois discursifs, ces conventions sont qualifiées dans ce travail d'*infra-linguistiques* (pour les catégories) ou *infra-discursives* (pour les principes artistiques). Dans la société occidentale actuelle, personne n'a besoin de se dire « œuvre d'art » ou « peinture » en face d'un tableau de Monet et, les principes artistiques de l'impressionnisme étant intégrés, le regard se porte spontanément sur les caractéristiques importantes de l'œuvre dans son contexte d'exposition. Les conventions assimilées sont comparables à des croyances dont elles acquièrent le défaut majeur, celui d'être une conviction aveugle. Nous touchons ici à la limite négative du processus de normalisation opéré par la critique d'art et par l'histoire, qui finit par restreindre la réflexion critique.

Le point de vue de Richard Shusterman sur l'identification est étendu à la compréhension. Dire que la compréhension d'une œuvre est infra-discursive signifie que cette compréhension ne fait pas le détour par le langage. En ce sens, on ne peut la considérer comme une forme d'interprétation mais plutôt comme une condition de l'interprétation de l'œuvre. Pour Shusterman, le fait que la compréhension immédiate soit basée sur des habitudes, une culture, des savoirs, des valeurs acquises, des choix, n'en fait pas pour autant une interprétation. Cet auteur conteste « l'inférence au nom de laquelle on prétend que la compréhension est toujours interprétative sous prétexte qu'elle est toujours sélective » (Shusterman [1991] 1994 : 61). Ainsi apparaît la différence entre interprétation et compréhension. Pour Richard Shusterman, pour être interprétative, une sélection doit être préméditée or les sélections que nous opérons pour comprendre des choses, des événements, le monde qui nous entoure relèvent « d'un processus automatique et inconscient (quoiqu'intelligent et non mécanique) qui s'accomplit sur la base des habitudes intelligentes, sans aucune réflexion ni délibération » (Shusterman [1991] 1994 : 62). La compréhension d'une œuvre reconnue relève aussi d'un processus « automatique et inconscient ». Pour cet auteur, « l'interprétation n'existe que là où la pensée est consciente et délibérée » (Shusterman [1991] 1994 : 74). Certes ce type de compréhension infra-discursive est relative à un apprentissage. Elle est sélective : elle peut être déterminée par une finalité. Ma compréhension du trafic à un endroit donné peut-être déterminée par une finalité (« il y a beaucoup de trafic, c'est un problème car je ne serai jamais à l'heure à mon rendez-vous » ou, au contraire, « le trafic est ralenti, c'est moins dangereux de traverser ») par un contexte (« en France avant de traverser je regarde d'abord à gauche puis à droite ; en Angleterre je regarde d'abord à droite, puis à gauche). Dans ces exemples, la compréhension est relative, préreflexive et immédiate. Elle est spontanée,

elle n'est pas délibérée. Il n'est pas nécessaire de « penser » pour comprendre. La compréhension ne résulte pas d'une réflexion délibérée et ne peut donc être considérée comme un « acte volontaire ». Elle est passive ET contextuelle, relative, sélective, etc. Cette forme de compréhension immédiate implique une forme d'accord avec le contexte. En l'absence de cet accord, l'interprétation devient nécessaire. Si je suis à Moscou en plein hiver et que quelqu'un me dit – en Russe que je ne parle pas – « Méfie-toi il gèle », il me faut *interpréter* pour comprendre (traduire).

D'accord avec Richard Shusterman ([1991] 1994), on soutient ici une distinction entre compréhension infra-discursive (immédiate) et interprétation (discursive). En ce sens, TOUT n'est pas langage. Il existe de l'infra-discours certes épistémique, mais qui n'a plus besoin du *logos*, et qui est un lieu refuge de l'idéologie. Ce point de vue, valable si l'interprétation se définit par sa discursivité, se distingue du point de vue philosophique de Gadamer et du *linguistic turn* en général pour lequel « toute compréhension est une interprétation ». Comme le dit Richard Shusterman, l'usage du concept d'interprétation quand il est étendu à la perception et à la compréhension donne une « fausse représentation de notre expérience réelle » ([1991] 1994 : 65). Maintenir la distinction entre la compréhension immédiate de codes intégrés et l'interprétation de codes nouveaux et inconnus, c'est admettre que, même si *tout est langage*, il existe des compréhensions infra discursives certes enveloppées par le langage mais qui n'y ont pas consciemment recours. Cette distinction permet de conserver à l'interprétation une spécificité discursive et un caractère de complexité. Cela fait de la compréhension commune immédiate la condition ordinaire qui « permet d'asseoir et de guider nos interprétations » ([1991] 1994 : 70).

La compréhension infra-discursive d'œuvres largement reconnues et assimilées est différenciée de l'identification infra-linguistique. Toutes les deux sont

silencieuses et sans parole quoiqu'elles résultent d'un apprentissage et qu'on puisse rétrospectivement en rendre compte par du langage. Dans ce cas l'identification se réduit à l'usage d'un nom de catégorie – œuvre d'art, ready-made, installation, etc. – alors que la compréhension occasionne une explication discursive. Ancrée dans des apprentissages langagiers complexes, la compréhension, en retour, peut être expliquée, traduite en mots, retranscrite et faire discours. La compréhension infra-discursive, fondée sur des codes intégrés par tous et qui font consensus, est généralement unique. Elle ouvre sur des interprétations généralement homogènes, même si les perspectives peuvent être variées. La remise en question des lectures orthodoxes d'une œuvre instituée passe par une réinterrogation des codes esthétiques et référentiels communément admis, intégrés et "oubliés" (non conscients).

La compréhension d'une œuvre dont les principes esthétiques et référentiels sont intégrés et constituent un arrière-fond, fait de sa perception sensorielle une forme de reconnaissance. Cette reconnaissance met en jeu un savoir sans qu'il ne soit nécessaire que celui-ci s'exprime en tant que tel. Comprendre une situation sociale donnée (identification fonctionnelle), comprendre des codes artistiques (identification générique et compréhension) impliquent un apprentissage préalable. La perception sensorielle d'une œuvre reconnue, qui englobe son identification et sa compréhension, est épistémique (elle met en jeu un savoir) (Sellars 1963), elle repose sur un apprentissage sans être présentement linguistique et discursive. Tout apprentissage est une perspective. Et puisque la compréhension immédiate repose sur un apprentissage préalable, elle est nécessairement déterminée par une perspective. La compréhension immédiate n'est donc jamais neutre, mais toujours située dans une perspective. Le fait que les codes puissent changer au cours du temps ne fait que renforcer cette évidence. En ce sens, la compréhension infra-discursive est un fondement

relatif, perspectif plutôt qu'un véritable fondement. C'est en ce sens aussi qu'on peut se demander dans quelle mesure la compréhension infra-discursive est idéologique.

Quand le processus d'intégration est en cours, quand les normes sont récemment instituées, quand, par exemple, certains spectateurs ne saisissent pas le principe Jacksonien du *all over*, quand ils ont besoin de s'interroger sur le statut d'œuvre d'une proposition relationnelle de Rirkrit Tiravanija ou sur le genre d'une proposition de Claude Rutault ou sur les principes esthétiques présidant à la création du *Bouquet de tulipes 2016* de Jeff Koons, cela peut être par défaut de culture, par manque de frottement avec l'art contemporain ; cela peut être aussi parce que leurs exigences critiques sont intactes à l'égard de principes trop rapidement ou trop volontairement institués... Cela reste le travail de la critique de s'interroger en continu sur la normalisation des principes esthétiques déterminants et sur leur institutionnalisation, sur le pourquoi des normes établies. Nous retrouvons une fois encore le point de vue de Victor Burgin sur la volatilisation de la dimension idéologique des conventions assimilées. S'interroger sur des codes intégrés procure à la critique sa dimension politique.

C'est aussi parce que la normalisation rend muets les principes artistiques et les catégories qu'émerge chez les artistes le besoin d'ébranler les normes, de remettre en question les principes. On peut se demander si, dans une société démocratique, la boucle se boucle indéfiniment et si oui, au profit de quoi ? Et on comprend pourquoi, dans l'art actuel, on assiste parfois à une confusion entre la nécessité de bousculer des conventions et la *transgression* des conventions, devenue une norme...

Compréhension des principes
artistiques d'œuvres inaugurales

Pour qu'une proposition puisse fonctionner artistiquement, générer de la pensée et de l'émotion, il faut certes

qu'elle soit activée – la peinture exposée, la sonate jouée, etc. –, il faut aussi que l'on puisse saisir quelles sont, dans son contexte spécifique d'instanciation, ses caractéristiques importantes. Cette caractérisation adéquate va de pair avec la compréhension des catégories et des principes artistiques même – et surtout – non standards. La compréhension des principes artistiques est indétachable de l'identification fonctionnelle et générique de l'objet. Face à une œuvre inaugurale, les « opérateurs de reconnaissance » cherchent à comprendre les nouveaux principes (par exemple l'abstraction, la modularité, la reprise) et/ou la catégorie naissante (par exemple le ready-made, l'installation, la performance) et/ou le fonctionnement original (par exemple une œuvre dans un espace publicitaire) qui la gouvernent. Cette compréhension est une condition sans laquelle le processus de reconnaissance d'une œuvre ne peut être vraiment amorcé. Les principes artistiques non standards peuvent avoir été élaborés par l'artiste de manière consciente et intentionnelle aussi bien que non consciente et non intentionnelle. Schönberg « avait formulé des règles explicites [...] pour la composition dodécaphonique » (Walton 1970 : 120). Ces règles correspondant à ce que nous avons appelé ici les *principes esthétiques*, la critique de ses œuvres implique qu'on s'y réfère pour pouvoir les décrire, les interpréter, les juger. Mais tous les artistes ne sont pas toujours conscients de proposer de nouveaux principes ou des nouvelles catégories. Celles-ci peuvent s'élaborer au cours du processus créatif de manière involontaire et inconsciente. Si personne (y compris les critiques/curateurs/collectionneurs potentiels) ne comprend l'émergence de nouveaux principes artistiques, la proposition artistique reste inappréciable pour ses contemporains : elle reste inaccomplie, ne fait pas œuvre.

Dans l'art, la constitution et l'intégration collective de nouveaux codes est une entreprise temporelle étendue qui va de l'incompréhension des nouveaux principes à leur compréhension initiale *explicite* puis à leur transformation

en convention et leur compréhension implicite, c'est-à-dire infra-discursive et collective.

TROIS MOMENTS
DE LA CRITIQUE
DES ŒUVRES INAUGURALES

*Le moment
d'incompréhension*

Face à une œuvre inaugurale, un regardeur peut ne pas savoir à quelles caractéristiques accorder de l'importance. L'œuvre lui est étrangère. Elle met en jeu des nouveaux principes artistiques, et parfois des catégories inconnues. Dans l'art actuel, nombreuses sont les propositions artistiques qui, prescrivant un fonctionnement multiple plutôt qu'exclusivement artistique, inaugurent de nouvelles catégories fonctionnelles (art + document, art + mode, art + histoire, art + jardinage, art + sociologie, art + mathématique, art + journalisme, etc.), voire cultivent l'indistinction fonctionnelle. Ce type de proposition tend à induire une forme d'indécision entre art et non art qui peut faire échec à leur compréhension. On peut évoquer ici les propositions vestimentaires de Femke Agema, difficilement classables. D'autres artistes travaillent sur le brouillage des genres (catégories génériques) et font des propositions artistiques qui appartiennent à plusieurs genres à la fois.

Beaucoup d'œuvres se situent à mi-chemin entre des catégories bien établies [...], en ce sens qu'elles possèdent certaines des traits standards de l'une et l'autre, ce qui fait qu'elles ne sont ni tout à fait qualifiées ni tout à fait disqualifiées pour appartenir à l'une ou à l'autre. (Walton 1970 : 121.)

Ce type de propositions contribue à brouiller les repères et les codes. Cette difficulté de compréhension est bien illustrée par l'histoire de la taxation douanière de *L'Oiseau* de Brancusi et du procès qui s'en suivit. Un autre obstacle à la compréhension des catégories et des principes artistiques peut surgir de l'indiscernabilité des propositions artistiques.

Lenon-discernement des caractéristiques importantes, l'incompréhension des principes artistiques mis en jeu par une œuvre font obstacle à l'instanciation de la proposition artistique. L'objet persiste comme œuvre en devenir, comme candidat au fonctionnement artistique. Il peut bien sûr arriver que la proposition soit instanciée malgré cette incompréhension des principes, parce que le curateur a l'intuition de l'importance de l'œuvre, de ses caractéristiques importantes, de ses principes artistiques *extravagants*. Il arrive aussi que l'instanciation ait lieu à partir d'une appréciation inappropriée de l'objet, principalement « parce que c'est nouveau ». Ceci porte bien souvent préjudice à l'institution et à ses agents qui seront d'autant plus incompris qu'ils n'ont pas eux-mêmes compris la proposition, ainsi qu'à l'œuvre qui est généralement mal exposée.

Si la compréhension commune d'œuvres instituées est immédiate et non discursive, la compréhension des œuvres inaugurales ne dispose pas des codes mais participe à l'élaboration de nouvelles normes.

La critique initiale des œuvres inaugurales

La décomposition de la procédure de reconnaissance des œuvres laisse apparaître combien importante est la critique initiale d'une œuvre inaugurale. Les principes esthétiques inconnus d'une œuvre inaugurale ont besoin d'une explication discursive introductive pour que soit rendue possible une première instanciation et amorcé le

processus de reconnaissance qui aboutira à la *normalisation* de ces principes. La critique joue ici un rôle de médiation. Les spectateurs ont besoin de se référer au discours pour une réception impliquant un effort de compréhension.

Quand les codes ne sont pas intégrés, la compréhension initiale repose sur une proposition discursive et hypothétique des principes artistiques mis en jeu dans l'œuvre, proposition partielle, sujette à discussion, perspectiviste. Il peut arriver aussi que les principes artistiques rendant aisée la compréhension d'une œuvre d'un lointain passé se soient perdus. La compréhension redevient alors discursive, comme pour une œuvre inaugurale. On est alors d'emblée renvoyé à un travail interprétatif. Certes, faut-il le redire, aucune œuvre ne met en jeu de manière exclusive des nouveaux principes esthétiques et référentiels. La nouveauté est toujours partielle. Le faire artistique est une pratique socialement réglée qu'une seule proposition artistique ne peut renouveler totalement. Dans les œuvres inaugurales, la compétence mise en jeu par l'artiste est « au moins en partie, structurellement identique à des compétences déjà existantes chez d'autres membres de la société » (Smith 1988 : 183, cité par Pouivet 1999 : 182). Ces compétences – et leurs mises en question – sont partagées par le groupe social et transmises. Si la création implique de se situer de manière inventive par rapport à des pratiques sociales acquises, il n'y a jamais – ou extrêmement rarement – de nouveauté absolue, d'œuvre radicalement inaugurale. De même en est-il de la réception des œuvres qui exige des compétences qui ont besoin de temps pour pouvoir être intégrées et ne peuvent être totalement remises en cause par une unique proposition artistique. Il y a un équilibre variable entre connaissance et clairvoyance dans la conduite de l'interprétation d'une œuvre inaugurale. La critique initiale d'une proposition inaugurale est une forme de repérage et d'*autorisation* accordée aux principes/catégories inauguraux. Cette identification/approbation amorce le processus de reconnaissance dont

l'aboutissement est la transformation des principes et catégories nouvelles en conventions. Cette première étape du processus de conventionnalisation procède généralement par hypothèse discursive.

La détermination d'appartenance à une catégorie dépend de la capacité à considérer comme importantes des caractéristiques qui définissent cette catégorie et inversement, la capacité à identifier des caractéristiques importantes permet de déterminer une catégorie d'appartenance. Les premiers spectateurs de *Fontaine* de Marcel Duchamp ne peuvent comprendre que les caractéristiques importantes de cette proposition ne sont pas morphologiques mais événementielles et conceptuelles. *Fontaine* est un paradigme d'œuvre inaugurale, c'est pourquoi je la prends en exemple. Il faut évidemment ne pas oublier que, dans ce cas, le processus de reconnaissance prit de nombreuses années – de 1917 à 1964 – et que Marcel Duchamp y participa si activement que cela fait de cette œuvre un objet événementiel. Il avait lui-même très tôt (1913) donné son nom – ready-made – à cette nouvelle catégorie d'œuvres. Les opérateurs de reconnaissance – dans notre exemple on pourrait évoquer le Moderna Museet de Stockholm ou Arturo Schwartz – ont compris que, situé dans une catégorie traditionnelle – la sculpture par exemple – cet objet n'a que des caractéristiques non standard. L'idée d'une nouvelle catégorie dans laquelle les propriétés non standards deviennent standards peut être acceptée. Il faut pour cela faire preuve d'autant « d'inventivité et de talent » que le créateur lui-même. On comprend le mécanisme. Le danger est alors de faire un jugement positif PARCE QU'il y a des caractères non standards qui induisent une révision des normes. Car ceci ne peut suffire et peut induire une dérive institutionnelle contre laquelle la critique, idéalement, devrait nous prémunir.

Comme l'identification générique, la description de nouveaux principes artistiques (esthétiques et référentiels) se construit principalement sur une analyse du faire

artistique : QU'A FAIT L'ARTISTE ? A-t-il travaillé des matériaux, disposé des documents, souligné un lieu, engagé des rencontres... ? A-t-il choisi, assemblé, marché, photographié, exploré, discoursé... ? A-t-il copié, transformé, inventé, calculé, déliré... ? Cette intelligence du faire concerne autant les arts allographes que les arts autographes. Elle s'intéresse aux types d'actions accomplies par l'artiste et peut éventuellement être enrichie par la connaissance précise du processus de réalisation. (Goodman et Elgin 1988 : 49) C'est pourquoi les critiques initiales d'œuvres inaugurales s'écrivent, quand cela est possible, à partir d'une rencontre avec l'artiste. Il ne s'agit nullement de chercher à savoir ce qu'a voulu faire ou dire l'artiste (intention), il s'agit de comprendre seulement ce qu'il a fait et comment. Si l'intention n'est pas connaissable, le processus, lui, est descriptible même si l'un comme l'autre ne sont pas nécessairement contrôlés par l'artiste. Quoique l'œuvre ne se réduise pas à sa procédure de réalisation, la connaissance de cette procédure est un bon outil pour comprendre quels sont ses principes artistiques lesquels, rappelons-le, déterminent, au moins partiellement, les caractéristiques dignes d'attention de l'œuvre. Savoir que les impressionnistes travaillaient à l'extérieur avec des tubes de couleurs préparées à l'avance a dû aider à déceler les nouveaux principes esthétiques de cette peinture. C'est par exemple en tant que choix que l'œuvre de Jeremy Deller, choisissant d'exposer des objets populaires au Palais de Tokyo, peut être abordée. Avec *Fontaine*, Duchamp a choisi, décontextualisé et recontextualisé un objet ordinaire. Il a agi mais n'a pas fabriqué. C'est donc l'événement (exposer un urinoir dans un musée) qui fait l'objet de l'interprétation critique et non l'objet lui-même (l'urinoir). La connaissance du processus de réalisation est historique, postérieurement descriptible, même si, au moment de la création, ce processus peut échapper à son auteur.

Si l'identification générique et la compréhension des principes artistiques passent par la connaissance de ce qu'a

FAIT l'artiste dans un certain contexte historique, « alors aucun examen de l'œuvre elle-même, aussi approfondi soit-il, ne révélera par lui-même ses propriétés » (Walton 1970 : 124).

L'activation inaugurale – la première exposition –, la critique initiale – le premier texte – participent à un processus de *normalisation* de caractères au départ inadmissibles parce qu'inconnus, incompréhensibles, invisibles, inintelligibles. La conscience que les caractéristiques considérées comme déterminantes – les caractéristiques qui, dans un contexte donné, construisent le sens de l'objet – ne sont que conventionnellement déterminantes est parfois considérée comme une forme de « conventionnalisme ». Des caractéristiques considérées un moment comme « déterminantes » peuvent d'ailleurs devenir insignifiantes. Les conventions étant susceptibles de changement, l'objet peut, à un certain moment, ne plus être compréhensible, ne plus être activé, ne plus fonctionner comme une œuvre d'art, tomber dans les oubliettes de l'histoire. Il peut aussi arriver qu'un objet soit activé et interprété selon de nouveaux principes dont on peut soupçonner qu'ils ne furent pas les principes initiaux. L'objet peut changer de catégorie. C'est le cas des peintures rupestres dont le fonctionnement – et donc le statut – originel nous est inaccessible. Le fonctionnement actuel de ces images – selon les normes contemporaines – nous met en situation d'interprétation décalée par rapport à l'objet d'origine, en situation de mésinterprétation consciente de l'image source selon ses normes initiales.

*La transformation
des principes
en normes*

Le processus de reconnaissance des propositions inaugurales consiste en la diffusion, l'autorisation, le devenir

public, l'intégration progressive des nouveaux principes *généraux* qui permettent d'identifier les caractéristiques importantes de l'œuvre, ses caractéristiques qui, dans un contexte donné, génèrent émotions et significations *singulières*. Ces principes deviennent conventionnels et se transforment en normes, c'est pourquoi j'ai utilisé le mot de *normalisation*. Cette transformation en normes est un processus temporel long.

Les acteurs de reconnaissance de nouveaux principes sont multiples. Certains facteurs contribuent à la fois à leur constitution et à leur reconnaissance en les consolidant. L'artiste peut proposer puis décliner et approfondir des principes inauguraux. D'autres artistes aussi peuvent chercher à les explorer et à les renforcer, collaborant ainsi au mouvement collectif de fabrication de nouvelles normes. Les premiers textes à utiliser des vocables nouveaux adaptés aux nouvelles catégories ou aux nouveaux principes participent également à leur construction. Si personne ne pense qu'un incident public est une performance, il n'en est pas une ; si l'événement est désigné comme une « performance », il en devient une dans l'esprit des passants. Et ceci jusqu'à ce que la catégorie performance soit complètement intégrée.

Les premières critiques des œuvres inaugurales jouent un rôle particulièrement important dans ce processus parce qu'elles mettent en jeu les explications discursives nécessaires à ce stade initial. La compréhension des principes inauguraux offerte par les textes rend les œuvres connues, admissibles et finalement reconnaissables. La critique instituant des œuvres inaugurales est généralement articulée à d'autres opérations de reconnaissance comme les expositions par lesquelles se crée une habitude du regard ou comme l'entrée des œuvres dans des collections. On pourrait, pour illustrer ce processus de légitimation, raconter l'histoire de la reconnaissance des peintures impressionnistes ou abstraites.

Pour que des principes et des catégories se transforment en normes, il est nécessaire qu'ils deviennent familiers et soient collectivement acceptés. L'exploration des mêmes principes par plusieurs artistes, les discours critiques, les expositions réitérées, l'entrée dans des collections, entre autres, rendent les principes artistiques courants, les catégories habituelles. Pour qu'une catégorie existe, il faut donc qu'elle soit comprise et intégrée au monde de l'art. Il faut pour cela qu'il y ait un nombre important d'œuvres appartenant à cette catégorie. Il existe néanmoins des œuvres inaugurales – on pourrait penser aux premières œuvres pop, aux premières œuvres minimalistes qui ont été soutenues par des collectionneurs comme Sidney Janis – qui existent en nombre réduit mais dont la « normalisation » est prise en charge par les acteurs autorisés du monde de l'art, c'est-à-dire par les artistes/critiques/curateurs/collectionneurs.

Les principes impressionnistes : motifs [vie ordinaire...], objectifs [saisir l'instant...], manières [utiliser de la peinture blanche, laisser la touche visible...], procédures [peindre en extérieur, ne pas craindre d'être rapide voire cultiver l'improvisation...] qui nous sont aujourd'hui si familiers, firent l'objet de rejets notables. On comprend que l'identification des caractéristiques importantes des œuvres qui permet leur description, leur interprétation, leur évaluation est relative à la culture de ceux qui les regarde.

On a constaté que la critique instituante des propositions inaugurales est confrontée aux principes artistiques non standards et standards par rapport aux catégories d'appartenance. Le processus de reconnaissance des propositions inaugurales suscite une intégration progressive des principes non standards qui sont conduits à constituer de nouveaux principes esthétiques standards (peinture monochrome) et – le cas échéant – de nouvelles catégories (ready-made) : des nouvelles normes.

La compréhension initiale des nouveaux principes artistiques est une proposition discursive. Toute proposition

inaugurale a besoin d'être identifiée – est-ce une œuvre ? quel type d'œuvre ? – et comprise – quels principes artistiques met-elle en jeu ? L'œuvre inaugurale contraint à une identification et à une compréhension discursive, interprétative, critique, hétérodoxe, contrairement aux œuvres instituées pour lesquelles ces mécanismes d'identification et de compréhension sont implicites.

Dans le cas des œuvres inaugurales, le tissage des données générales avec des données spécifiques (thématiques, esthétiques, paratextuelles) est énoncé. Dans le cas des œuvres instituées, ce tissage n'est pas nécessairement énoncé car les données générales sont intériorisées.

POUR CONCLURE SUR L'INTERPRÉTATION DANS LA CRITIQUE-POSTULAT

La présente réflexion sur l'interprétation m'a conduite à déplier le fonctionnement de la critique. Dès l'instant où l'œuvre d'art est appréhendée comme un objet qui génère du savoir et des émotions, on peut considérer que la construction de ce savoir est une forme de construction de l'œuvre elle-même. Cette construction est instable puisqu'elle met en jeu les conditions d'instanciation de l'œuvre. Le critique identifie puis tisse les éléments extérieurs et contextuels relatifs aux circonstances d'exposition de l'œuvre avec des éléments conventionnels (catégories d'appartenance et principes artistiques) et des éléments originaux et spécifiques (formels, thématiques, paratextuels) considérés comme importants dans le contexte. L'interprétation apparaît donc comme la production de significations possibles d'une œuvre à partir de l'articulation de multiples données contextuelles, générales et spécifiques. Il s'agit de tisser contexte, statut, genre, principes esthétiques, codes référentiels généraux, données paratextuelles, caractéristiques formelles et thématiques.

Accéder à ces diverses données se peut par une interrogation sur le faire des spectateurs, sur le faire de l'artiste, par une connaissance de l'intention fonctionnelle et du paratexte, une connaissance des procédés de réalisation et de son histoire, une connaissance du contexte général (culturel, historique, idéologique...) de réalisation de la proposition artistique et du contexte spécifique d'instanciation de l'œuvre et bien sûr par une observation minutieuse de l'objet. Outre l'observation de l'œuvre, on peut rencontrer l'artiste, étudier le contexte, lire d'autres écrits sur l'œuvre. La critique semble alors se transformer en une forme d'enquête qui n'est pas nécessairement compatible avec son format.

CONCLUSION

Toute réflexion discursive sur les œuvres, sans exception, est gouvernée par des attentes préalables. Et qu'elle soit à dominante esthétique, ou cognitive, ou évaluative, ou informative, ou créative et constructive, etc., la critique est prédéterminée par des présupposés esthétiques, éthiques, politiques, émotionnels.

Ce travail ne s'est pas voulu prescriptif : la critique est expérimentale, d'écriture et de création. En revanche, j'ai cherché à me mettre au service de la réflexivité du critique. Dans son introduction au livre de Robert Brandom, *Rendre explicite* (Robert Brandom [1994] 2010), Isabelle Fogiel Thomas écrit que pour cet auteur une critique réflexive est une critique qui rend compte « du statut de son propre discours » (Brandom 2010 : 20). Dans le présent ouvrage, la réflexivité est envisagée dans une perspective théorique plutôt que du point de vue des conditions sociales et économiques de la pratique critique. Un des outils de cette réflexivité théorique est la conscience et l'énonciation des présupposés sur lesquels se basent les discours. Cette énonciation est un moyen pour le commentateur de justifier ses assertions, d'en assumer les multiples implications et de contextualiser idéologiquement sa propre subjectivité. La réflexivité du critique implique aussi de pouvoir s'interroger sur son rapport à l'écriture dans la mesure où ce rapport à l'écriture est un symptôme de ce que poursuit celui qui écrit. Cette dimension de la réflexivité n'a pas non plus été développée dans ce travail.

Cette recherche laisse apparaître que les attentes des critiques sont liées aux « courants qui dominent, à un certain moment, la scène de l'art ou de l'histoire » (Cometti, Morizot, Pouivet 2000 : 180). Les formes de critiques identifiées dans ce travail sont situées dans le temps. Elles ont été générées par des œuvres, des théories de l'art, des idées philosophiques, à des moments déterminés de l'histoire. Ce synchronisme laisse soupçonner une forme d'historicité des types de critique ici exposés, chacun d'eux répondant à des conceptions historicisées de l'art et/ou du savoir. La critique fondationnaliste est ancrée dans la conception romantique de l'art qui a émergé au XIX^e siècle en même temps que dans le positivisme scientifique. Elle s'est maintenue avec le modernisme jusqu'au milieu du XX^e siècle. Quoique dans le sillage de cette critique fondationnaliste, la critique perspectiviste s'est déployée à partir d'une remise en question du réalisme épistémique. Et la critique-constructionniste a émergé avec le design épistémique et l'art *post-moderne* qui s'est développé à partir de Marcel Duchamp et avec tous ses descendants, que l'on pense à Andy Warhol ou à Jeremy Deller. Si le critique croit que l'œuvre parle d'elle-même, alors le discours sur l'œuvre est déterminé par l'œuvre. S'il pense plutôt que l'œuvre dépend de son contexte, alors sa critique est déterminée par l'interaction entre l'œuvre et le contexte. Même si ce sont les œuvres qui ont généré ces conceptions de la critique, ces conceptions ne sont pas aliénées aux œuvres. La consonance qui apparaît entre la conception de l'œuvre et la conception de la critique, entre l'œuvre et les critères d'analyse et de jugement qu'elle suscite, est limitée à son moment d'émergence. Aujourd'hui une œuvre abstraite se prête remarquablement à une critique-fiction, sans anachronisme interprétatif. La conception de l'œuvre d'art et du discours mise en jeu dans les commentaires est donc bien celle du critique et non celle du créateur.

Au début du XX^e siècle, quand s'est opérée la rupture avec la représentation mimétique euclidienne, la stricte

séparation entre l'ordre du visuel et l'ordre du langage a été proclamée par certains acteurs de l'art – artistes et commentateurs – pour lesquels les œuvres plastiques se situaient soit en-deçà, soit au-delà du langage. Les discours critiques ont alors été condamnés comme s'ils opéraient, non à l'amplification des œuvres, mais à la réduction, par le langage, de leur puissance spirituelle ou de leur stricte présence. Ces conceptions de l'art ont généré un grand scepticisme à l'égard de la critique.

À ce même moment de rupture avec la représentation mimétique euclidienne, la conviction opposée d'une intrication entre les différents ordres de perception sensorielle, d'expression sensible et de connaissance rationnelle a conduit à la réalisation d'œuvres les faisant interagir, par exemple dans les mouvements cubiste et dadaïste. La conviction de l'intrication entre l'ordre du visuel et du langage est allée à l'encontre de l'idée que l'œuvre est un objet *en soi*. Elle a ouvert sur une approche de l'œuvre d'art comme *objet situé* dont l'appréhension sollicite entre autres la connaissance des conditions de réalisation et d'exposition (publication), connaissance favorisée par la critique : une approche contextualiste de l'œuvre d'art. Le point de vue opposé à la stricte séparation entre le visuel et le langage, celui d'une intrication ferme de ces deux ordres, est celui dont nous sommes les actuels héritiers. J'ai soutenu que la perception sensorielle, la compréhension immédiate d'une œuvre, relevaient tantôt de l'infra-langage, tantôt du langage et du discours, selon que l'œuvre était ou non inaugurale. Point de vue qui ne s'oppose en rien à la conviction du « caractère essentiellement linguistique de toute expérience humaine » (Gadamer 1989 : 32, cité par Richard Shusterman 1994 : 64) et qui n'induit aucune méfiance à l'égard des discours critiques sur l'art. J'ai défendu la critique-postulat en veillant à ne pas rendre le discours victorieux au point de faire s'évanouir la création de l'artiste au profit d'un logocentrisme écrasant. En ce sens, je me suis mise

légèrement à distance de la critique-fiction et du *linguistic turn* qui a eu tendance à soumettre toutes les perceptions au langage, au profit d'échanges dynamiques entre voir et dire, entre sentir et comprendre.

Aujourd'hui, l'approfondissement de la volonté d'imbrication de l'ordre du langage et du visuel, de l'œuvre et de ses discours, ouvre sur des expériences inédites où les objets construisent les textes autant que les textes construisent les objets. Ces expériences d'imbrication vont de pair avec des superpositions de statuts (artiste + critique + curateur ? plasticien + écrivain ?), de médiums (texte + image ?), qui opèrent des brouillages d'*identité*, de temporalité, voire de spatialité, visant idéalement à provoquer des enrichissements mutuels, à raviver notre perception, à revivifier nos idées, à rafraîchir notre regard, à revigorer notre esprit... Fabienne Radi, artiste plasticienne qui pratique la critique d'art me semble un exemple brillant et libre de ces croisements actuels.

Il y a, entre l'ouverture sur un discours singulier qu'occasionne l'œuvre d'art, et la nécessité de la parole d'autrui pour accéder à cette parole propre d'incessantes interactions qui inscrivent la critique dans l'ordre de l'échange de savoirs et de jugements, dans l'ordre des débats d'idées et de l'intersubjectivité. Les commentaires construisent les œuvres autant que les œuvres génèrent les commentaires. Nos commentaires nous construisent en construisant l'œuvre. Et ils ont besoin, pour se constituer, de commentaires d'autres regardeurs. Dans un même mouvement, les œuvres génèrent du savoir, les commentaires construisent les œuvres et nous nous construisons comme regardeurs. Ce texte a voulu participer à une réflexion sur ces constructions complexes, toujours flottantes et instables. Il n'existe pas d'*identité* ontologique des œuvres d'art, même spécifiques, mais des constructions multiples, mouvantes et de partage, liées à la diversité des œuvres et à la diversité des discours et des regardeurs. J'espère avoir

soutenu la possibilité d'une critique située – contextualisée et historique –, d'une critique politique – de l'institution et du système de l'art, des codes et catégories artistiques –, d'une critique réflexive, subjective, sensible et littéraire...

Placée dans un système d'échanges de regards, de savoirs et d'impressions entre artistes, regardeurs, décideurs, commentateurs, etc., au sein du monde de l'art, la critique est privée de son autonomie d'origine. J'ignore si cette perte d'autonomie correspond à une perte ou à un gain de pouvoir, mais je suis consciente des difficultés liées à cette position. Dans un monde où la pratique artistique est souvent devenue une manière valeureuse de vivre sans se soumettre, je défends une critique dont les jugements portent plus sur le fonctionnement du système de l'art que sur les œuvres et les artistes qu'elle a choisi d'accompagner.

*Un nécessaire
décentrement*

Ma croyance de départ a été qu'il n'existe pas d'authenticité de jugement. Ce *décentrement* fait référence à ma position à l'égard de l'individu contemporain comme – au mieux – un *sujet incertain*, nécessitant, pour se constituer en sujet, de relativiser sa propre subjectivité, c'est-à-dire de s'interroger sur son authenticité et son inauthenticité ; un *sujet incertain* à la recherche non d'une vérité mais de significations passagères, transitoires, partielles, que peuvent avoir certaines œuvres, aux yeux de certains, à un certain endroit, pendant un certain temps et dans certaines conditions. Un sujet qui, pour se constituer, doit se demander d'où lui viennent ses goûts et ses positions, un sujet qui s'interroge sur les raisons de ce qu'il fait et sur les *a priori* et les préjugés auxquels il s'est *accommodé* pour le faire.

BIBLIOGRAPHIE

- Alloway, Lawrence (1974a). « Artists as Writers, Part One : Inside Information ». *Artforum*, vol. 12, n° 7 : 30-34.
- Alloway, Lawrence (1974b). Artists as Writers Part Two : The Realm of Language », *Artforum*, vol. 2, n° 8 : 30-35.
- Alpers, Svetlana [1983] (1990 pour la traduction française). *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires ».
- Arasse, Daniel (2000). *On n'y voit rien : descriptions*. Paris, Denoël.
- Arendt, Hannah [1954] (2009). « Vérité et politique ». In *La Crise de la culture*. Paris, Gallimard, « Folio Essai n° 113 ».
- Art conceptuel, une perspective (L)* (1990). ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
- Barthes, Roland (1966). *Critique et vérité*. Paris, Le Seuil.
- Baxandall, Michaël (1985). *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*. Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.
- Beardsley, Monroe (1958a). « L'expérience esthétique reconquise ». In Danielle Lories (1988), *Philosophie analytique et ESTHÉTIQUE*. Paris, Méridiens Klincksieck.
- Beardsley, Monroe (1958b). « Le Discours critique et les problèmes philosophiques de l'esthétique ». In Danielle Lories (1988), *Philosophie analytique et esthétique*. Paris, Méridiens Klincksieck : 71-82.
- Beardsley, Monroe (1970). « Le point de vue esthétique ». In Danielle Lories (1988). *Philosophie analytique et esthétique*. Paris, Méridiens Klincksieck.
- Becker, Howard (1982). *Les Mondes de l'art*. Paris, Flammarion, 1988.
- Becq, Annie [1984] (1994). *Genèse de l'esthétique française moderne. 1680-1814*. Paris, Albin Michel.
- Bell, Clive [1913] (2005). *Art*. [En ligne] <https://archive.org> [The Project Gutenberg ebook].
- Béra, Matthieu (2003). « Critique d'art et/ou promotion culturelle ». *Réseaux*, n° 117, 2003/1 : 153-187. [En ligne] www.cairn.info/revue-reseaux-2003-1-page153.htm
- Bishop, Claire (2006). « The Social Turn : Collaboration and Its Discontents ». *Artforum*. [En ligne] <http://www.usfcam.usf.edu/> [format PDF].
- Bonfait, Olivier (dir.) (2001). *La Description de l'œuvre d'art*. Rome, Villa Médicis.
- Bonito Oliva, Achille (1973). « James Coleman ». *Art Press*, n° 6.
- Bonoli, Lorenzo (2007). « Fiction, épistémologie et sciences humaines ». *A contrario*, n° 1/2007, vol. 5 : 51-66. [En ligne] www.cairn.info/revue-contrario-2007-1-page-51.htm
- Borges, Jorge Luis (1944). « Pierre Ménard, Auteur du Quichotte ». In *Fictions* (1974). Paris, Gallimard.
- Bouillon, Jean-Paul (1993). « Kandinsky : trois notes ». In Bernard Marcadé (dir.), *L'Écrit et l'art*, 1. Villeurbanne, Le Nouveau Musée/Institut d'art contemporain.
- Brandom, Robert [1994] (2010 pour la traduction française). *Rendre explicite, 1. Raisonement, représentation et engagement discursif*. Traduit par Isabelle Thomas-Fogiel. Paris, Le Cerf, 2010.

- Buraglio, Pierre (2007). *Écrits entre 1962 et 2007*. Paris, ENSBA.
- Burgin, Victor (1976). « Le formalisme socialiste ». *Studio international*, vol. 191, n° 980, Londres.
- Carroll, Noël (2009). *On Criticism*. New-York, Routledge.
- Charlet, Nicolas (2005). *Les Écrits d'Yves Klein*. Paris, Transédition.
- Chateau, Dominique (dir.) (1995). *À propos de « la critique »*. Paris, L'Harmattan.
- Chateau, Dominique et Ladmiral Jean-René (1996). *Critique et théorie*. Paris, L'Harmattan.
- Collectif (1997). *La Description*. Actes du colloque de l'Université Rennes 2 (1994). Rennes, Archives de la critique d'art.
- Collectif (2006). *L'art peut-il se passer de commentaire ?*. Vitry-sur-Seine, MAC VAL.
- Collectif (2006). *La Critique d'art entre diffusion et prospection*. Actes du colloque international Max et Iris Stern. Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal.
- Collectif (2011). *Qu'est-ce que le curating ?*. Paris, Manuella.
- Collectif (2013). *Les Temps Modernes*, n° 672, 2013/1 (« Critiques de la critique »).
- Collini, Stefan (1996). « Introduction : interprétation terminable et interminable ». In *Interprétation et surinterprétation*. Paris, PUF : 1-20.
- Cometti, Jean-Pierre (1993). *L'Art sans qualité*. Tours, Farago.
- Cometti, Jean-Pierre (1998). « Description ou évaluation sur les définitions de l'art ». *Recherches sur la philosophie et le langage*, n° 20 (« Esthétique : des goûts et des couleurs », dir. Régine Piétra) : 149-161.
- Cometti, Jean-Pierre (2010). *Qu'est-ce que le pragmatisme ?* Paris, Gallimard, « Folio essais » (inédit).
- Cometti, Jean-Pierre, Morizot, Jacques et Pouivet, Roger (2000). *Questions d'esthétique*. Paris, PUF.
- Compagnon, Antoine (1998). *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris, Seuil, « Points essais ».
- Compagnon, Antoine (2013). *La littérature pour quoi faire ?* Paris, Collège de France/Fayard.
- Corbel, Laurence (2012). *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes. 1960-1980*. Rennes, PUR.
- Danto, Arthur (1981). *La Transfiguration du banal*. Paris, Seuil.
- Danto, Arthur (1993). *L'Assujettissement philosophique de l'art*. Paris, Seuil, « Poétique ».
- Danto, Arthur (1997). *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*. Paris, Seuil « Poétique », 2000.
- Dautrey, Jehanne (2006). « Le regard esthétique ». In *L'art peut-il se passer de commentaire ?*. Vitry-sur-Seine, MAC VAL.
- Davies, David (2005). « Précis de Art as Performance ». *Philosophiques*, vol. 32, n° 1 (« Questions d'interprétation », dir. Martin Montminy) : 207-214. [En ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/011071ar>
- De Duve, Thierry (1996). *Clement Greenberg entre les lignes*. Paris, Dis voir.
- Delon, Michel (2008). « Préface ». Diderot, *Salons*. Paris, Gallimard, « Folio Classique n° 4707 ».

- Diderot, Denis. *Salons [1759-1781]* (2008). Paris, Gallimard, « Folio Classique n° 4707 ».
- Doherty, Claire (2004). « The Institution is Dead ! Long Live the Institution ! Contemporary Art and New Institutionalism ». *Engage in the Visual Arts*, n° 15 (« Art of Encounter »). [En ligne] <http://www.engage.org/>
- Domino, Christophe (1989). « Le discours à l'œuvre. De la tradition à Holzer et Haacke ». *Arts Studio*, n° 15, « L'art et les mots » : 56-67.
- Domino, Christophe (2006). « La critique dans les régions plus verbales de l'œuvre d'art (extraits) ». In *L'art peut-il se passer de commentaire ?* Vitry-sur-Seine, MAC/VAL.
- Dresdner, Albert [2005] (2015). *La Genèse de la critique d'art dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*. Paris, ENSBA.
- Dubos, Jean-Baptiste [1719] (1993). *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris, ENSBA.
- Duchamp, Marcel [1975] (1994). *Duchamp du signe*. Paris, Flammarion.
- Eco, Umberto (1979). Lector in fabula. *Le rôle du lecteur*. Paris, Le Livre de poche, « Biblio essais ».
- Eco Umberto [1992] (1996). *Interprétation et surinterprétation*. Paris, PUF.
- Elkins, James (2003). *What Happened to Art Criticism ?*. Chicago, Prickly Paradigm Press.
- Elkins, James (dir.) (2008). *The State of Art Criticism*. New York/Londres. Routledge. [En ligne] www.tartumulisch.net
- Fish, Stanley [1980] (2007 pour la traduction française). *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*. Traduit de l'américain par Étienne Dobenesque. Paris, Les Prairies ordinaires.
- Formis, Barbara (2010). *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris, PUF.
- Foster, Hal (2012). « Post-critical ». *October*, n° 139 : p. 3-8.
- Frangne, Pierre-Henry et Poinso Jean-Marc (dir.) (2002). *L'Invention de la critique d'art*. Rennes, PUR.
- Gadamer, Hans Georg (1989). « On the Scope and Function of Hermeneutical Reflection ». *Philosophical Hermeneutics*. Berkeley, University of California Press.
- Genette, Gérard (1999). « Du texte à l'œuvre ». In *Figures IV*. Paris, Seuil, « Poétique ».
- Glicenstein, Jérôme (2009). *L'Art : une histoire d'expositions*. Paris, PUF, « Lignes d'art ».
- Goodman, Nelson [1968] (1990). *Langages de l'art*. Traduit par Jacques Morizot. Nîmes, Jacqueline Chambon.
- Goodman, Nelson et Elgin, C. Z. [1988] (1994). *Reconceptions en philosophie*, chapitre 3 (« Interprétation et identité, l'œuvre survit-elle au monde ? »). Traduction de l'américain par J.-P. Cometti et R. Pouivet. Paris, PUF, « Interrogation philosophique » : 49-66.
- Greenberg, Clement (1961). *Collected Essays*, t. 1. Boston, Beacon Press.
- Greenberg, Clement [1958] (1988). « Hans Hoffmann ». In *Art et Culture. Essais critiques*. Traduit par Ann Hindry. Paris, Macula : 211-212.
- Groys, Boris [1997] (2008). « Critical Reflections » (*Artforum international*, vol. 36, n° 2). In James Elkins (dir.), *The State of Art Criticism*. New-York/Londres, Routledge : 61-70. [En ligne] www.tartumuliseb.net

- Hamon, Philippe (1991). *La Description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris, Macula.
- Harrison, Charles et Wood, Paul (1992). *Art en théorie. 1900-1990. Une anthologie*. Paris, Hazan.
- Heinich, Nathalie (2008). « Ce que fait l'interprétation, trois fonctions de l'activité interprétative ». In *Les Parcours de l'interprétation de l'œuvre*. Paris, L'Harmattan, avec le concours de Grenoble, UPMF et Paris, CNRS : 17-30.
- Heinich, Nathalie (2009). *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*. Les Impressions nouvelles.
- Kandinsky, Wassily (1912a). « Sur la question de la forme ». *Almanach der Blaue Reiter*. Paris, Klincksieck.
- Kandinsky, Wassily (1912b). « Sur la compréhension de l'art ». In Herwarth Walden (dir.), *Der Sturm*.
- Kandinsky, Wassily [1913] (1974). *Regards sur le passé et autres textes : 1912-1922*. Paris, Hermann.
- Karshan, Donald (1970). « The Seventies : Post-Object Art ». *Studio International*, n° 915 : 134-137, n° 916 : 160-161 et n° 917 : 212-213.
- Kosuth, Joseph (1969). « Art after Philosophy ». *Studio International*.
- Krauss, Rosalind [1985] (1993 pour la traduction française). « Grilles ». *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris, Macula : 93-109.
- Largeira, Jacinto (2007). *L'Esthétique traversée : psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*. Bruxelles, La Lettre volée.
- Lebovici, Elisabeth, Semin, Didier et Tio, Bellido Ramon (dir.) (1992). *La Place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique*, actes de colloque Université Rennes 2 (1990). Rennes, Archives de la critique d'art.
- Léonhardt, Jean-Louis (2009). « Vérité-correspondance et vérité-cohérence ». [En ligne] <http://www.emse.fr/aslc2009/pdf/web%20Verite-correspondance%20et%20verite-coherence1.pdf> [consulté le 16 octobre 2016].
- Levaillant, Françoise (dir.) (2004). *Les Écrits d'artistes depuis 1940*, actes du colloque international Paris et Caen (2002). Caen, IMEC.
- Levinson, Jerrold (1998a). *L'Art, la musique et l'histoire*. Traduit de l'américain par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet. Paris, L'Éclat, « Tiré à part ».
- Levinson, Jerrold (1998b). « Propriétés esthétiques, force évaluative et différence de sensibilité ». *Recherches sur la philosophie et le langage*, n° 20 (« Esthétique : des goûts et des couleurs », dir. Régine Piétra) : 109-127.
- Levinson, Jerrold (1996). « The Work of Visual Art ». *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*. Ithaca/Londres, Cornell University Press : 129-137.
- Lippard, Lucy (1967). « The Silent Art ». *Art in America*, n° 55.1 : 58-63.
- Lippard, Lucy et Chandler, John (1968). « The Dematerialization of Art », *Art International*.
- Lories, Danielle (1988). *Philosophie analytique et esthétique*. Paris, Méridiens Klincksieck.

- Lories, Danielle (1996). « Questions nouvelles pour l'esthétique philosophique ». *Philosophique. Revue de la société de philosophie du Québec*, vol. XXIII, n° 1 (« Critères esthétiques et métamorphoses du beau », dir. Suzanne Foissy).
- Lucbert, Françoise (2005). *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*. Rennes, PUR.
- Lyotard, Jean-François (1988). *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. Paris, Galilée.
- Macherey, Pierre (1966). *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris, Maspéro.
- Maggiori, Robert (2011). *Le Métier de critique. Journalisme et philosophie*. Paris, Seuil.
- Marcadé, Bernard (dir.) (2002). *L'Écrit et l'art 1*, actes du colloque de l'Université Louis Lumière Lyon 2. Villeurbanne, Le Nouveau Musée/ Institut d'art contemporain.
- Margolis, Joseph [1980a] (1988). « La spécificité ontologique des œuvres d'art ». In Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*. Paris, Méridiens Klincksieck : 211-219.
- Margolis, Joseph [1980b] (1988). « Stratégie initiale pour une philosophie de l'art ». In Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*. Paris, Méridiens Klincksieck : 83-99.
- Margolis, Joseph (2001). « L'indifférence croissante de la philosophie à l'égard de l'histoire et de la culture ». *Revue de métaphysique et de morale*, 4/2001, n° 32 : 425-443. [En ligne] www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2001-4-page-425.htm
- Marin, Louis (1971). « Textes en représentation ». *Études sémiologiques*. Paris, Klincksieck : 61-83.
- Maurisson, Charlotte (2006). *Écrire sur la peinture. Anthologie*. Paris, Gallimard, « Folioplus classiques ».
- Michaud, Yves (1991). « Présentation ». In Michaël Baxandall, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Jacqueline Chambon : 5-12.
- Michaud, Yves (1999). *Critères esthétiques et jugement de goût*. Nîmes, Jacqueline Chambon.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconologie : image, texte, idéologie*. Traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth. Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.
- Mitchell, W. J. T. (1990). « *Ut pictura theoria*. La peinture abstraite et la répression du langage ». *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 33 (« Aux miroirs du langage »). Paris, Centre Georges Pompidou : 79-95.
- Mondrian, Piet (1926). « L'expression plastique nouvelle dans la peinture ». *Cahiers d'art*, n° 7, vol. 1.
- Moulin, Raymonde (1992). *L'Artiste, l'institution et le marché*. Paris, Flammarion.
- Owens, Craig (1979). « Earthwords ». *October*, n° 10 : 121-130.
- Perret, Stéphane (1998). *L'Identité*. Paris, Garnier-Flammarion, « Corpus ».
- Pinkas, Daniel (2004). « Une théorie praticable de l'art ». In Jean-Louis Boissier (dir.), *Jouable : art, jeu, interactivité*. Dijon, Presses du réel, avec le concours de l'EHS (Genève) et de l'ENSAD/CIREN (Paris).

- Pleynet, Marcelin (1973). « Forme et couleur découpées de la peinture de Louis Cane ». *Art Press*, n° 3 : 4-6.
- Pleynet Marcelin (1976). « Hantaï, figure, parole ». *Art Press*, numéro spécial (« Toute l'actualité d'été ») : 32-33.
- Poinsot, Jean-Marc (1991). *L'Atelier sans mur. Textes. 1978-1990*. Villeurbanne, Art Édition.
- Poinsot, Jean-Marc (2008). *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Nouvelle édition revue et augmentée. Dijon, Presses du réel.
- Pouivet, Roger (1998). « Réalisme et anti-réalisme dans l'attribution des propriétés esthétiques ». *Recherches sur la philosophie et le langage*, n° 20 (« Esthétique. Des goûts et des couleurs », dir. Régine Pietra) : 129-147.
- Pouivet, Roger (1999). *L'Ontologie de l'œuvre d'art*. Paris, Vrin, 2010.
- Pouivet, Roger (2001). « La quasi-nature des œuvres d'art ». *SATS, Nordic Journal of Philosophy*, vol. 2, n° 2 : 144-165.
- Pouivet, Roger (2003a). *L'Œuvre d'art à l'âge de la mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*. Bruxelles, La Lettre volée.
- Pouivet, Roger (2003b). *Qu'est ce que croire ?*. Paris, Vrin.
- Pouivet, Roger (2005). « Le statut de l'œuvre d'art comme événement chez David Davies ». *Philosophiques*, vol. 32, n° 1 : 214-220. [En ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/011072ar>
- Pouivet, Roger (2005). *Le Réalisme esthétique*. Paris, PUF, « L'interrogation philosophique ».
- Quintyn, Olivier (2007). *Dispositifs/Dislocations*. Paris, Al Dante/Questions théoriques, « Forbidden Beach ».
- Rabaté, Jean-Michel (1999). « Clement Greenberg : modernisme, kantisme et abstraction ». In Murielle Gagnebin et Christine Savinel (dir.), *Le Commentaire et l'art abstrait*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle : 181-195.
- Radi, Fabienne (2013). *Ça prend. Art contemporain, cinéma et pop culture*. Genève, MAMCO.
- Radi, Fabienne (2014). *Cent titres sans Sans titre*. Genève, Boabooks.
- Radi, Fabienne (2015). *Oh là mon Dieu. Cinq histoires traitant de l'art par la bande*. Lausanne, Art&fiction.
- Recht, Roland (dir.) (1998). *Le Texte de l'œuvre d'art. La description*. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg et Colmar, Musée d'Unterlinden.
- Reichler, Claude (dir.) (1989). *L'Interprétation des textes*. Paris, Minuit, « Arguments ».
- Reinhardt, Ad (1962). « L'art en tant que tel ». *Art international*, VI, n° 10.
- Rochlitz, Rainer (1995). « L'identité de l'œuvre d'art ». *Critique*, t. LI, n° 574 : 131-158.
- Rochlitz, Rainer (1998). *L'Art au banc d'essai*. Paris, Gallimard.
- Rorty, Richard (1992). « À propos de "Empirisme et philosophie de l'esprit" de Wilfrid Sellars ». In *Empirisme et philosophie de l'esprit*. Traduit de l'américain par Fabien Cayla. Paris, L'Éclat, « Tiré à part » : 7-13.
- Sartre, Jean-Paul (1964). *Situations IV. Portraits*. Paris, Gallimard.
- Schaeffer, Jean-Marie (1992). *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*. Paris, Gallimard, « NRF Essais ».

- Schaeffer, Jean-Marie (1993). « L'œuvre d'art et son évaluation ». In Christian Descamps (dir.), *Le Beau aujourd'hui*. Paris, Centre Georges Pompidou : 13-35.
- Schaeffer, Jean-Marie (2005). « Quelles vérités pour quelles fictions ? ». *L'Homme*, 2005/3, n° 175-176 : 19-36.
- Searle, John [1969] (1972 pour la traduction française). *Les Actes de langage. Essai de philosophie du langage*. Paris, Hermann.
- Searle, John [1995] (1998 pour la traduction française). *La Construction de la réalité sociale*. Traduit par Claudine Tiercelin. Paris, Gallimard, « NRF Essais ».
- Sellars, Wilfrid [1963] (1992 pour la traduction française). *Empirisme et philosophie de l'esprit*. Traduit de l'américain par Fabien Cayla. Paris, L'Éclat, « Tiré à part ».
- Shusterman, Richard [1984] (2009 pour la traduction française). *L'Objet de la critique littéraire*. Paris, Questions théoriques.
- Shusterman, Richard [1991] (1994 pour la traduction française). *Sous l'interprétation*. Traduit par Jean-Pierre Cometti. Paris, L'Éclat, « Tiré à part ».
- Shusterman, Richard (1994), « L'art en boîte ». *Critique*, n° 562 : 131-146.
- Smith, B. (1988). « Practices of art ». In J. C. Nyiri et B. Smith (dir.), *Practical Knowledge*. Londres, Croom Helm.
- Sontag, Susan (1964). « Contre l'interprétation ». In *Œuvres complètes V, L'œuvre parle*. Paris, Christian Bourgois, 2010.
- Tériade (1926). « M. de Vlaminck, peintures ». *Cahiers d'art*, bulletin mensuel d'actualité artistique publié sous la direction de Christian Zervos, n° 1.
- Thomas-Fogiel, Isabelle (2010). « Présentation ». Dans Robert Brandom [1994], *Rendre explicite I. Raisonnement, représentation et engagement discursif*. Paris, Le Cerf.
- Venturi, Lionello (1935), *Histoire de la critique d'art*. Paris, Flammarion et AMG, 1968.
- Vouilloux, Bernard (1988). « La description du tableau dans les Salons de Diderot ». *Poétique*, n° 73.
- Vouilloux, Bernard (2012). « Les trois âges de la critique d'art française ». *Revue d'histoire littéraire de France*, PUF, 2011/12, vol. III. : 387-403.
- Wallon, Emmanuel (dir.) (2015). *Scènes de la critique*. Arles, Actes Sud.
- Walton, Kendall (1970). « Catégories de l'art ». In Gérard Genette (dir.), *Esthétique et poétique*. Paris, Seuil, « Points Essais, n° 249 », 1992 : 83-129.
- Weitz, Morris (1956). « Le rôle de la théorie en esthétique ». In Danièle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1988 : 27-40.
- Wimsatt, Willima K. et Beardsley, Monroe C. [1946] (1988). « L'illusion de l'intention ». In Danièle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*. Paris, Méridiens Klincksieck : 223-238.
- Wolfe, Tom (1975). *Le Mot peint*. Paris, Gallimard, 1978.
- Zerbib, David (2010). « Une "théorie-saumon" de la performance ». *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, n° 759-760 (« À quoi pense l'art contemporain ? ») : 735-747.