L'Écriture rétrospective ou Comment on devient critique d'art

Clélia Zernik

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/5674>

DOI : 10.4000/critiquedart.5674

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2012

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Clélia Zernik, « L'Écriture rétrospective ou Comment on devient critique d'art », *Critique d'art* [En ligne], 40 | 2012, mis en ligne le 01 novembre 2013, consulté le 05 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/5674> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.5674>

Ce document a été généré automatiquement le 5 juin 2020.

EN

L'écriture rétrospective ou Comment on devient critique d'art

Clélia Zernik

RÉFÉRENCE

Douglas Crimp. *"Our Kind of Movie": The Films of Andy Warhol*, Cambridge : MIT Press, 2012

Simon Reynolds. *Rétromania : comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, Marseille : Le Mot et le reste, 2012

Anne Tronche. *L'Art des années 1960 : chroniques d'une scène parisienne*, Paris : Hazan, 2012

- 1 Le point commun entre les ouvrages d'Anne Tronche, Simon Reynolds et Douglas Crimp – englobant donc ces critiques française, anglais et américain en un même « style » d'écriture – est l'intrication étroite des discours à la première et à la troisième personne. Cette écriture intègre la subjectivité du point de vue dans l'analyse des œuvres musicales, plastiques ou cinématographiques. Elle est le témoin d'une prise de conscience de ce qu'est précisément un critique : quelqu'un qui est à la fois intérieur et extérieur à l'art, à la fois dedans et dehors, qui témoigne de la création tout en étant constitué par elle.
- 2 Malgré la diversité de leurs origines géographiques et de leurs ambitions mêmes (Simon Reynolds tente d'élaborer une véritable thèse sur le sens de l'attachement au passé dans la modernité, tandis qu'Anne Tronche et Douglas Crimp proposent des monographies d'artistes ou de films), cette écriture « rétrospective » tisse un regard subjectif proche de la confession, un usage de la mémoire, une description d'ambiances et d'événements vécus – réinscrivant les œuvres dans leur contexte historique et social, affectif et partial. Une écriture « phénoménologique » en somme.
- 3 Ce style « rétrospectif » se distingue d'un style « historique », où il s'agirait de plonger dans le passé, de s'y immerger absolument. À l'inverse, les ouvrages d'Anne Tronche, Simon Reynolds et Douglas Crimp restituent la décennie des années 1960, à l'origine de leur vocation d'auteur, pour mesurer la distance qui la sépare du présent. D'où une

juxtaposition des temps et des allers-retours permettant de relire le passé avec le regard d'aujourd'hui. C'est là d'ailleurs toute la démarche de Simon Reynolds. Ce dernier analyse les multiples tendances nostalgiques dans la culture populaire actuelle et étudie la superposition des époques dans la musique actuelle - « Les années deux mille ne sont pas les années deux mille : elles sont toutes les décennies précédentes à la fois, une simultanéité pop abolissant l'histoire tout en érodant l'essence même du présent en tant qu'époque pourvue d'une identité et d'un esprit qui lui sont propres. Au lieu de nous déposer sur le seuil du futur, les dix premières années du XXI^e siècle ont été la décennie du "Re-" » (pp. 8-9). Il existe un véritable marché de la nostalgie musicale – recompositions de groupes, archives musicales, « muséification de la pop », reconstitutions de concerts historiques, vogue du patrimoine, culture de la copie (*remakes*, karaoké)... Mais bien plus la musique actuelle ne serait rien d'autre que cette manière de voyager dans le temps à travers des reprises de séquences - les *samples* – ou des références plus ou moins explicites. Les nouvelles technologies, et en particulier l'iPod ou YouTube, accentuent cette résurgence du passé dans le présent - les souvenirs sont à portée de tous et s'infiltrant dans le tissu de nos vies. Le passé revient sous la forme d'un fantôme, à la fois fascinant et paralysant, puisque la création semble à Simon Reynolds comme « bloquée ». « Se pourrait-il que le plus grand danger qui menace l'avenir de notre présent soit son passé ? » (p. 7). Mêlant « aujourd'hui », « hier » et « demain » qui sont les trois grandes parties de *Rétromania*, Simon Reynolds conclut cependant : « Le futur est toujours là, quelque part - j'en suis persuadé » (p. 469).

- 4 Anne Tronche noue également les diverses temporalités en faisant un usage exclusif de sa mémoire. Ses « chroniques » rendent compte du chemin parcouru par les artistes pendant quatre décennies et, en corollaire, de sa trajectoire de critique. « [...] Trente-sept ans me séparent de la disparition évoquée des feuillets. Depuis, l'œuvre de Morellet n'a fait que confirmer les magnifiques singularités qu'elle exprimait, souvent discrètement, à l'époque » (p. 406). En un même mouvement, son approche est rétrospective et son jugement rétroactif. Retrouver celle qu'on était tout en étant celle qu'on est, dans une stimulante confusion de la jeunesse et de la maturité.
- 5 Le point de vue à la fois intérieur et extérieur caractérise aussi le texte de Douglas Crimp : « I had set out to write about 1960s New York City queer culture, the culture in which I happily immersed myself when I came to the city after college toward the end of that decade¹ » (p. ix). Il est surtout significatif qu'il réinscrive sans cesse le film qu'il étudie dans les conditions spécifiques de projection où il a été vu. De ce fait, il noue inexorablement l'objet qu'il analyse au sujet qu'il était.
- 6 Aussi, si le style rétrospectif permet une certaine confusion du passé et du présent, voire du futur, il contrevient également aux catégories du discours en gommant la distinction toute cartésienne du sujet et de l'objet.
- 7 Si l'auteur se fait le témoin du temps passé, en mêlant différentes temporalités, sa subjectivité reste nécessaire à sa retranscription et le style « rétrospectif » prend parfois le tour d'une confession. Simon Reynolds, en étudiant la mode rétro et ce regard nostalgique qui traverse la culture *pop*, use d'un style lui-même nostalgique. Il n'hésite pas à nous faire part des expériences de concert qu'il a connues, à nous narrer ses manies de collectionneur, ses expériences hippies à Oxford ou à se rappeler l'enfance de son fils. La nostalgie est à la fois l'objet et le style - le sujet - de l'ouvrage. « Avant de me rendre à l'évidence : je me comporte exactement de la même façon. J'ai beau

fréquemment décrier la nostalgie, je demeure extrêmement sensible à cette émotion. Je me rappelle qu'à l'âge de 5 ans, je me remémorais avec tristesse à quel point mon existence était merveilleuse un an auparavant » (p. 273). Sujet et objet se confondent en une expérience proprement phénoménologique où l'appréhension affective donne à l'œuvre ses caractéristiques. « Je ne tombai pas immédiatement sous le charme de *Music Has a Right to Children*, mais lorsque je succombai, le disque entra dans ma vie pour un bon moment. Ces traces de textures effritées, ces exhalaisons mélodiques et le mariage de la nostalgie et du perturbant semblaient posséder l'extraordinaire capacité de générer des rêveries extrêmement intenses, semblables à des souvenirs d'enfance [...] : aires de jeux aux balançoires et aux toboggans constellés de gouttes de pluie, aires de récréation longeant un canal bordé de rangées de sapins bien alignés, perdus dans la brume du matin [...] » (p. 367). Le style rétrospectif noue ce qu'il décrit au point de vue de celui qui l'appréhende. Il ne s'agit pas du « Je » abstrait, universel et cartésien du discours autorisé du critique, mais bien d'un sujet idiosyncrasique, contextualisé et sensible. La confession y trouve sa justification, tout comme Maurice Merleau-Ponty évoquait des souvenirs personnels pour éclairer un discours théorique mais jamais anonyme.

- 8 Le texte proposé est le fait d'une personne singulière, avec sa voix et sa mémoire. Il ne prétend donc ni à l'objectivité, ni à l'exhaustivité, ni à la neutralité. Anne Tronche écrit en guise d'introduction à sa série de monographies : « Je n'ai pas tout vu durant cette période, j'ai choisi certains circuits au détriment d'autres, j'ai privilégié des faits qui tiennent parfois à la qualité des relations humaines. [...] Ayant essentiellement, je dirais même presque exclusivement, sollicité ma mémoire, je n'ai pas tenté de combler artificiellement certaines lacunes, voulant essentiellement montrer que la perception de l'œuvre est pour celui ou celle qui l'observe une expérimentation qui révèle avec le temps le rapport qu'entretient avec la sienne la pensée d'autrui. [...] j'ai pris en effet le parti de procéder à des regroupements inhabituels » (p. 8). Ce sont les rencontres telles qu'elles se sont produites, les hasards qui font les transitions. Tout en proposant un tableau de la création contemporaine en France dans les années 1960, elle explore les raisons de ses choix critiques, revient sur sa formation et, en un mouvement presque analytique, offre un autoportrait en creux. « Cependant, en repensant à ces années qui furent pour moi celles des premières découvertes, je mesure à quel point certaines rencontres furent déterminantes, pour mes choix d'écriture comme pour la façon dont j'ai conçu ma relation à la critique d'art » (p. 7). De la même manière, si le point de vue de Douglas Crimp affleure sans cesse dans ses analyses, en retour les films étudiés ont durablement contribué à construire son identité. « *The Chelsea Girls* changed my life. Very soon after I saw it, in 1967, I quit school, moved to New York City [...] »² » (p. 99). Sujet et objets se constituent mutuellement. *Our Kind of Movie* est aussi un autoportrait de son auteur - les raisons d'une vocation. Les films d'Andy Warhol ont pour Douglas Crimp la puissance phénoménologique de pouvoir changer en un même mouvement les visages et le regard que l'on porte sur eux (p. 145).
- 9 En gommant la distinction du sujet et de l'objet, Anne Tronche noue étroitement son style d'écriture et le contenu de ses analyses. Phénoménologique dans le ton, elle l'est également par goût et par réflexion. Elle offre ainsi une lecture phénoménologique du Pénétrable de Soto³, des œuvres de Marc Brusse, de Tania Mouraud ou de Larry Bell. De même, c'est l'expérience toute particulière du temps warholien ou la phénoménologie propre du visage qui intéresse Douglas Crimp. Sa description n'est pas objective. Elle s'immerge dans l'image pour en restituer la profondeur et non la simple surface.

L'analyse théorique se joue tout entière dans la qualité du regard et dans la nature de l'écriture.

- 10 Cette approche rétrospective conduit de surcroît à brouiller les catégories littéraires du discours sur l'art. Tout autant qu'à des textes d'historiens, les trois ouvrages étudiés s'apparentent, on l'a vu, à la confession, aux mémoires, mais également à l'art romanesque de la description. La qualité littéraire de ces trois essais n'est pas anodine, elle est partie prenante du style, voire de la démonstration, rétrospective. C'est à la restitution d'ambiances spécifiques, que l'écriture travaille. Anne Tronche, en particulier, s'attache à décrire avec minutie les lieux et les saisons de ses premières rencontres avec les artistes, à en restituer les physionomies, les démarches, les styles vestimentaires et les coupes de cheveux. Plus encore, la dimension descriptive cherche à retranscrire un « climat artistique parisien », comme l'avaient fait en leur temps Emile Zola, Honoré de Balzac ou les frères Goncourt. Anne Tronche dessine tout un réseau d'affinités électives et restitue une cartographie de la création de l'époque. « Les amitiés liées au nom des intérêts artistiques font naître dans certains cas une géographie singulière, indifférente aux classifications en vigueur. Des amitiés qui jouent un rôle clandestin, mais essentiel dans l'histoire, dans toutes les histoires : celle de l'individu comme de l'artiste » (p. 335). Alors, malgré le découpage en monographies séparées et en chroniques disjointes, se tisse au fil de la lecture le tableau affectif d'une époque et d'un milieu, dans le Saint-Germain des cafés et des galeries, sur le quai des Grands-Augustins ou dans le quartier Contrescarpe, ponctué de noms d'artistes, de marchands, de galeristes et de critiques d'art.
- 11 De même, chez Simon Reynolds, la qualité d'écriture est nécessaire pour servir efficacement les élans nostalgiques. Le style rétrospectif a, là encore, la particularité de brouiller les genres littéraires. A l'art de la description se mêle les sous-genres littéraires de la confession, de l'autoanalyse, voire de l'autocritique : « Etant donné que j'apprécie quantité d'aspects liés au rétro, pourquoi ai-je la sensation qu'une telle attirance est profondément médiocre et honteuse ? [...] Telle est l'histoire de ma vie de fan de pop. Je suis né en 1963, une année que je considère pour de nombreuses raisons (qui ne sont pas toutes narcissiques) comme l'Année Zéro du Rock » (p. 443). De la même manière, Douglas Crimp mélange description d'une époque et confessions honteuses : « At the tender age of twenty-five I succumbed to ridiculousness. It happened on Forty-Second Street, between Ninth and Tenth Avenues, sometime after midnight, at a porn cinema called the Masque Theater.⁴ » (p. 39). L'anecdote personnelle a, au même titre que la mention de techniques cinématographiques particulières, fonction démonstrative. Avec l'écriture rétrospective, le style même est un enjeu et n'est pas disjoint des analyses qu'elle apporte.
- 12 L'écriture rétrospective est un genre hybride. Elle mêle le passé au présent, l'information objective à la mémoire lacunaire, le témoignage à l'affectif. Elle noue le sujet et l'objet du discours, la neutralité historique et la description romanesque, l'analyse généralisatrice et l'anecdote particularisante. Plus largement, elle entrelace récit autobiographique et théorie, l'un servant l'autre alternativement. Il est plusieurs manières d'interpréter cet essor d'un style qui fait la part belle à la voix et à la mémoire du critique. On pourrait dire qu'il ressort d'un certain narcissisme actuel, tel que la lecture de Douglas Crimp semble nous y inviter, ou d'une nostalgie passéiste, telle que l'étudie Simon Reynolds. Mais il me semble - pour parler avec ma voix - que cette écriture témoigne d'une prise de conscience profonde d'une vérité littéraire, d'une

vérité de l'écriture qui, loin d'un étalonnement des sciences humaines sur les sciences exactes, réintroduit le sujet, le spectateur, auditeur ou regardeur, dans tout discours sur l'art.

NOTES

1. Crimp, Douglas. *"Our Kind of Movie": The Films of Andy Warhol*, Cambridge : MIT Press, 2012, p. ix : « J'ai entrepris d'écrire sur la culture *queer* new-yorkaise des années soixante, culture dans laquelle je me suis immergé avec bonheur, quand j'arrivai dans cette ville après le collège à la fin de la décennie. » (traduit par l'auteure)
2. Crimp, Douglas, *op. cit.*, p. 99 : « *The Chelsea Girls* a changé ma vie. Tout de suite après l'avoir vu, en 1967, je quittai l'école et déménageai à New York [...] » (traduit par l'auteure)
3. Tronche, Anne. *L'Art des années 1960 : chroniques d'une scène parisienne*, Paris : Hazan, 2012, pp. 266-267 : « Et ce faisant, ce dispositif qui assurait si bien la conversion de la sensation visuelle en sensation corporelle, quasiment musculaire, rejoignait par des voies détournées les enjeux d'une performance collective. D'une performance cherchant à atténuer la relation dualiste entre sujet et objet, comme si le spectateur, durant le temps de sa participation active, était devenu indissociable de l'objet. Un modèle nouveau de dialogue caractérisait l'expérience du Pénétrable, qui sembla par bien des aspects concrétiser ces "entrelacs" du corps dans le monde théorisés par Maurice Merleau-Ponty, à la manière d'une relation si étroite, si proche que l'on ne saurait dès lors déterminer "où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair" » (nous soulignons).
4. Crimp, Douglas, *Op. cit.*, p. 39 : « A l'âge tendre de vingt-cinq ans, je succombai au ridicule. Cela se produisit sur la Quarante-deuxième rue, entre la neuvième et la dixième avenues, un peu après minuit, dans un cinéma porno appelé le Masque Theatre. »