Marges

Revue d'art contemporain

13 | 2011

Langage(s) de l'œuvre et de l'art

Discours critiques et conceptions de l'art

Critical Discourse and Art Conceptions

Claire Fagnart

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/470>

DOI : 10.4000/marges.470

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 80-90

ISBN : 978-2-84292-343-3

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Claire Fagnart, « Discours critiques et conceptions de l'art », *Marges* [En ligne], 13 | 2011, mis en ligne le 15 septembre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/470> ; DOI : 10.4000/marges.470

Discours critiques et conceptions de l'art

/1 Susan Sontag, « Contre l'interprétation » (1964), *Œuvres complètes*, t. 5, *L'Œuvre parle*, Paris, Christian Bourgois, coll. Titre 104, 2010, p. 27.

C'est, je crois, une évidence pour les auteurs de ce numéro que la perception de l'œuvre suscite le commentaire et inversement que le commentaire enrichit la perception de l'œuvre et donc l'œuvre elle-même. La rencontre avec une œuvre d'art occasionne inéluctablement une dialectique entre voir et comprendre, une relation entre sensible et intelligible. Les œuvres d'art ne sont pas « des choses ineffables qui ne sauraient être décrites ni paraphrasées/1 ». Entre l'élaboration d'une parole singulière sur l'œuvre d'art et la nécessité de la parole d'autrui pour échafauder cette parole et pour « accéder » à l'œuvre, il y a d'incessantes interactions qui inscrivent le passage du visuel au verbal dans l'ordre de l'échange de savoir et de jugements, et dans l'ordre des débats d'idées et de l'intersubjectivité. Nos propres commentaires nous construisent en construisant les œuvres. Et ils ont besoin, pour se constituer, des commentaires d'autres regardeurs. Les formes des commentaires sont historiquement, culturellement voire idéologiquement surdéterminées. Dans cet article, je me propo-

se de spécifier les liens entre doxa – ensemble d'idées faisant valeur, organisées en principes généraux, souvent si bien intégrées qu'elles sont inconscientes ou alors considérées comme allant de soi, incontestables et faisant l'unanimité – et formes de discours. J'ai classé les productions métatextuelles en deux groupes et quatre sous-groupes : les commentaires restreints (endogènes ou exogènes) et les commentaires étendus (historico-contextuels ou pragmatique-contextuels).

Les commentaires restreints

Le terme « restreint » renvoie à des discours qui ne concernent que « l'œuvre en tant que telle », qui se concentrent sur l'objet lui-même, abstraction faite de tout contexte. Le commentaire restreint repose sur l'idée que le critique doit « focaliser [son] attention sur les œuvres elles-mêmes/2 ». Les tenants de cette position conçoivent l'œuvre d'art comme une entité close, dotée de caractéristiques perceptives (formelles, représentationnelles) coagulées dans l'objet lui-même et qui font sens. La description, l'interprétation et le jugement se font à partir de la perception sensorielle de l'œuvre – sa vision/3. Le commentaire restreint correspond à la position des historiens et des critiques traditionnels.

La conception de l'œuvre « comme une île/4 » sur laquelle se fondent les commentaires restreints n'empêche évidemment pas que les relations aux discours soient variables selon que ces discours restreints sont plus ou moins extérieurs à l'œuvre (exogènes) ou intégrés à celle-ci (endogènes).

Le terme « exogène » renvoie à la conviction que l'œuvre et son commentaire (restreint, spécifique) sont pleinement distincts, que l'ordre du visuel (texte, œuvre) et l'ordre du discours (métatexte, métaœuvre) sont strictement séparés. Poussée à son extrémité, cette conviction tend à réduire la relation à l'œuvre à une expérience perceptuelle. Ils mènent au silence et à une appréciation négative de défiance voire de refus du discours considéré comme une dénégaration du voir.

Le commentaire restreint endogène

Les commentaires endogènes reposent sur l'idée qu'il existe un équilibre visible/lisible, visuel/discours, inhérent à l'œuvre d'art de telle sorte que le texte participe de l'identité de l'œuvre. La relation à l'objet n'est alors pas perçue comme exclusivement perceptuelle, elle intègre du discours de manière plus ou moins impérative.

Dans *L'Art de dépeindre*, Svetlana Alpers/5 oppose la peinture italienne de la Renaissance à la peinture hollandaise du 17^e siècle, la peinture « narrative » à la peinture descriptive. L'art, quand il émerge

/2 Kendall Walton, « Catégories de l'art » (1970), dans Gérard Genette, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, coll. Points, 1992, p. 83.

/3 Cette position critique – particulièrement bien défendue par Monroe Beardsley – tend à séparer l'interprétation de l'évaluation esthétique et de la connaissance historique.

/4 Cette expression est empruntée à Jerrold Levinson, « Le contextualisme esthétique », trad. R. Pouivet, dans Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet (sld), *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Paris, Vrin, 2005, p. 452.

/5 Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paris, NRF-Gallimard, coll. Bibliothèque illustrée des histoires, 1990.

/6 Avec l'identification de l'œuvre au discours, on verra que le texte n'a aucune existence en dehors de l'œuvre et qu'il est en ce sens plus endogène que le récit de l'art narratif.

/7 L'expression est empruntée à Christophe Domino, « Le Discours à l'œuvre (de la tradition à Holzer et Haacke) », *Artstudio*, n° 15, « L'art et les mots », hiver 1989, p. 56.

/8 Cette « peinture mène à une connaissance du monde nouvelle et sûre » (Svetlana Alpers, *op. cit.*, p. 24).

/9 *ibid*, p. 27.

/10 *ibid*, p. 23

à la Renaissance en Italie, est déterminé par une interprétation de l'*ut pictura poesis* telle que la peinture est comme la littérature : elle raconte des histoires. Les images sont conçues à partir de textes écrits. Elles sont légitimées par leur relation à des textes, généralement anciens et consacrés. Cette relation au texte fait de la peinture italienne une peinture suscitée, légitimée, voire expliquée par l'histoire qu'elle rapporte. Il y a entre ce récit et l'image une relation factuelle évidente dans la mesure où le texte acquiert une « visibilité » dans la peinture. On peut donc considérer que ce type de discours est principalement endogène : l'histoire est intégrée à l'œuvre, elle participe à la constitution de son identité. Notons que ce caractère endogène du texte n'empêche nullement que celui-ci soit autonome par rapport à la peinture. Le texte peut avoir une existence littéraire en dehors de l'œuvre visuelle.**/6**. Les œuvres représentant une scène biblique sont paradigmatiques de cette peinture narrative. À partir de la Renaissance, et dans la perspective de la hiérarchie des genres, le « grand art » a privilégié la peinture d'histoire c'est-à-dire une peinture narrative constituée d'une relation image-récit (texte canonique, histoire, etc.), une peinture qui, pour être « comprise sinon appréciée**/7** », doit être rapportée à ce récit. Cette conception canonique de l'art, pensant l'œuvre en relation avec un récit, développe une relation positive, voire de nécessité, au commentaire iconographique, toujours articulé à la spécificité de l'œuvre.

Le commentaire restreint exogène

Dans la logique de l'analyse historique de Svetlana Alpers, le point de vue selon lequel l'œuvre n'a pas ou peu besoin de commentaires a été favorisé par la rupture avec l'*ut pictura poesis*, avec l'art narratif et, de manière plus large, avec la représentation. La peinture hollandaise du 17^e siècle, le réalisme et l'impressionnisme au 19^e siècle puis la photographie ne correspondent pas à cette conception narrative de l'art selon laquelle l'œuvre montre *et* parle. Au 17^e siècle, les images descriptives visent à apporter une meilleure connaissance visuelle de l'univers.**/8**. Les descriptions servent « à faire connaître**/9** » le monde d'un point de vue perceptuel. Concentrant toute l'attention du spectateur sur ce qu'il voit, cet art descriptif a développé un autre rapport au discours. Il n'exige pas du spectateur d'être un esprit éclairé ; il est conçu directement pour les yeux. Ainsi, l'auteur nous dit : « Les images hollandaises ne déguisent pas une signification, elles ne la cachent pas sous une apparence, mais montrent que ce sens, de par sa nature même, s'insère dans ce que les yeux sont à même de saisir – si trompeuse que soit l'image ainsi perçue**/10**. ». La peinture descriptive, qui émerge en Hollande au 17^e et se déploie au 19^e siècle en France

avec l'impressionnisme, appelle moins de commentaires dans la mesure où elle est fondée sur l'idée qu'elle montre *sans* parler. D'ailleurs les œuvres descriptives, dont la réception donne l'illusion que le spectateur peut être non cultivé, furent longtemps déconsidérées par rapport aux œuvres narratives. Svetlana Alpers note qu'il a longtemps existé un sentiment de supériorité de l'art italien par rapport à la peinture nordique (hollandaise). L'exacerbation de ce rapport perceptif à l'image peut aller jusqu'à produire ce que Georges Didi-Huberman nomme le rapport de tautologie : une volonté délibérée de se limiter à ce qu'il y a à voir : « Ce que je vois, c'est ce que je vois, et je m'en contente/11. ». Le commentaire, qui ne cherche pas à parler au-delà de ce qu'il y a à voir, à son tour, se fait descriptif. La description – tout au moins telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui/12 – est tautologique et redondante. Elle aide à voir, mais ne construit pas l'identité du tableau. En ce sens, et contrairement à la narration, elle est principalement exogène. L'image n'a pas besoin du commentaire descriptif pour être comprise et appréciée.

Exacerbant le point de vue de Svetlana Alpers sur l'art descriptif, la critique moderniste pour laquelle l'expérience artistique relève exclusivement de la rencontre perceptuelle avec l'œuvre, (Clement Greenberg, Michael Fried...) a mis en jeu une conception du discours éminemment restreint et exogène. Les textes modernistes affirment la domination du visible dans les arts plastiques. Craig Owens/13, s'appuyant sur le discours généralisateur et historiciste de Clement Greenberg sans le critiquer, développe à son tour une perspective historiciste et généralisatrice quand il fait du début du siècle le moment de la « répression du langage », et de l'art des années 1960 celui du « retour du refoulé ». C'est une interprétation singulière de l'art de cette époque qui conduit à considérer l'abstraction en termes réducteurs de « pure visualité ». Néanmoins cette interprétation a constitué pour un temps une doctrine majoritairement admise (doxa) induisant une relation critique exclusivement extérieure aux œuvres. Pour les partisans de cette doxa, le discours critique ne participe jamais de l'identité des œuvres qui est exclusivement visuelle. Les discours sont exogènes, radicalement externes. De plus, la croyance dans la domination du visible occasionne [le discours de] l'éclipse du discours voire l'injonction au silence. Ainsi Matisse disant à ses élèves : « Qui veut se consacrer à la peinture devrait commencer par se couper la langue/14. ». Cette injonction au silence a été renforcée par l'interprétation greenbergienne de l'abstraction comme autonomisation de l'œuvre moderniste impliquant que la peinture se suffise à elle-même. La volonté d'autonomie de l'art aurait incité à une relation muette aux œuvres, la posture interprétative pouvant (ou

/11 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 20. Nous sommes ici renvoyés à une approche phénoménologique (empirique) qui suppose que nous fassions l'expérience – certes subjective – de la « chose-même ».

/12 Il y a une longue histoire de la description et ce que nous disons ici concerne la description contemporaine, une description qui accompagne généralement une image et non une description hypertextuelle, texte littéraire se suffisant à lui-même, comme chez Diderot.

/13 Craig Owens, « Earthwords », *October* n° 10, automne 1979, p. 121-130. Sur le modernisme, voir p. 124-126.

/14 Henri Matisse, cité par Pierre Buraglio, *Écrits entre 1962 et 2007*, Paris, ENSBA, 2007, p. 9.

/15 Rosalind Krauss, citée par W.J.T. Mitchell, « *Ut pictura theoria*, La peinture abstraite et la répression du langage » dans les *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 33, « Aux miroirs du langage », Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p. 80-b. Voir Rosalind Krauss, « Grilles », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. J.-P. Cricqui, Paris, Macula, 1993, p. 93.

/16 Susan Sontag, *op. cit.*, p. 29.

/17 Christophe Domino, « La Critique dans les régions plus verbales de l'œuvre d'art (extraits) », MAC/VAL, 2006, p. 75-76.

/18 L'expression est empruntée à Christophe Domino, *op. cit.*, p. 76.

/19 Clement Greenberg, « Peinture à l'américaine » (1955, 1958), dans *Art et culture. Essais critiques*, trad. A. Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 232.

plutôt devant) se limiter au voir. Ce discours sur la « visualité pure » se retrouve chez Rosalind Krauss par exemple dans son texte sur la grille : « 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/15. ». On retrouve ce même rapport au commentaire dans le texte intitulé « Contre l'interprétation » de Susan Sontag : « 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/16 ». Avec le modernisme, l'extériorité radicale du discours sur l'œuvre finit par conduire au refus du commentaire, au silence, à la « pure » visualité. C'est parce que le discours (l'ordre du langage) est perçu comme une menace contre l'œuvre (l'ordre du visuel), qu'il ne peut être que radicalement exogène.

La conception greenbergienne de la peinture fait écho à la conception essentialiste quasi-mystique de l'œuvre comme « révélation de l'indicible », présente chez certains artistes du début du siècle. Le rejet du discours y est articulé à la croyance que l'œuvre manifeste de manière sensible, non-verbale, ce qui, précisément, ne peut être formulé dans un discours tendant à la rationalisation. Et même quand il ne s'agit pas d'user du discours pour « introduire des processus de rationalité discursive dans le rapport à l'art/17 », quand il s'agit seulement de décrire ou d'informer, le langage, en tant qu'« instrument commun du sens/18 » peut sembler, aux yeux des tenants d'une conception métaphysique de l'art, produire une sécularisation de l'œuvre.

Mais quelle relation élaborer entre l'injonction au silence et l'importante production de textes de nombre de ces auteurs ?

Chez Greenberg, le « Ceci n'est que ceci » commence par favoriser un discours descriptif plutôt qu'interprétatif : « Et pourtant les traînées de blanc, les gris et les noirs, de même que les vermillons, les jaunes et les verts menthe qui enserrent 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 », nous dit-il à propos des « tableaux figuratifs de De Kooning/19 ». Cet exemple illustre combien le discours critique restreint de Clement

Greenberg est relié à la spécificité perceptuelle des œuvres qu'il commente. Trouvant sa source dans les relations visuelles et sensorielles aux œuvres, il est principalement descriptif. Et pourtant, « au cours de l'évolution de son écriture critique, les descriptions se raréfient et les déclarations générales tendent à se multiplier/²⁰ » car l'exercice 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. Greenberg a alors recours à des termes musicaux – il parle de « peinture polyphonique » – démentant inconsciemment la possibilité d'une approche strictement visuelle ! La validité du point de vue selon lequel « l'art abstrait constituerait une répression de la littérature, du discours verbal ou du langage même au profit de la visualité "pure" »/²¹ [...] » est ébranlée par le recours de Greenberg à des métaphores musicales et surtout à des considérations théoriques générales qui ne peuvent plus être considérées comme des métatextes (commentaires d'œuvres spécifiques), mais comme des textes d'esthétique générale. Telles sont les considérations qui conduisent W.J.T. Mitchell à une analyse idéologique de la « répression du langage » par l'art moderniste.

W.J.T. Mitchell relève que nombreux sont ceux qui ont remarqué que plus l'abstraction moderniste se définissait comme « pure visualité », plus elle se voulait silencieuse et muette, plus elle exhortait le spectateur à la théorie, au point que certains allèrent jusqu'à dire qu'elle n'existait « que pour illustrer le texte »/²² ». L'abstraction ayant rompu avec la littérature et plus particulièrement avec la narration se tourne vers la philosophie et vers d'autres types de discours théoriques, « 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 »/²³ ». L'auteur assimile ce glissement d'un discours critique constitué de considérations spécifiques liées à la singularité des œuvres vers un discours d'esthétique générale, à un déplacement vers un « *ut pictura theoria* ». Les explications théoriques, parce qu'elles renvoient à des questionnements génériques plutôt qu'aux œuvres, proclament la pleine impossibilité d'une écriture critique spécifique qui ternirait notre rapport « purement » perceptuel, au profit d'une écriture théorique généralisatrice.

Les explications philosophiques, générées par une injonction au silence face aux œuvres, reposent sur un régime de croyance : croyance dans le mutisme de l'abstraction, dans son exigence de « méditation silencieuse ». Ces explications théoriques ont cette doxa – que l'art concerne l'indicible, que l'œuvre est un objet de révélation – pour condition de possibilité. De même en est-il des récepteurs qui ne

/20 Jean-Michel Rabaté, « Clement Greenberg : modernisme, kantisme et abstraction », dans Murielle Gagnebin et Christine Savinel (sld), *Le Commentaire et l'art abstrait*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 188.

/21 W.J.T. Mitchell, *op. cit.*, p. 80.

/22 Tom Wolfe cité par W.J.T. Mitchell, *op. cit.*, p. 82.

/23 *ibid.*, p. 83.

/24 Sur la lecture allégorique des tableaux descriptifs hollandais du 17^e siècle, voir Tzvetan Todorov, *Éloge du quotidien, Essai sur la peinture hollandaise du 17^e siècle* (1993), Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1997.

peuvent se référer aux explications théoriques qu'à partir du moment où ils y croient, d'autant plus que les explications ne sont pas transitivement articulées aux œuvres.

Mais pour Svetlana Alpers, la conception italienne de la peinture a – au moins jusqu'au 19^e siècle – été prépondérante dans l'art occidental. Elle a constitué le modèle artistique dominant. De ce fait, elle a déterminé l'ensemble des discours sur les œuvres. Et si certaines études consacrées à l'art hollandais mettent en avant « des significations cachées sous sa surface descriptive », c'est que ces analyses de type interprétatif sont surdéterminées par l'art italien. De ce fait, elles méconnaissent l'art hollandais et peuvent être considérées comme des mésinterprétations. Pour cette auteure, discerner, dans une œuvre descriptive, par-delà la perception visuelle immédiate, par-delà l'identification spontanée, un au-delà du visible, conformément au modèle herméneutique italien qui nous pousse à rechercher la signification « profonde » de l'œuvre d'art, sa signification cachée derrière sa surface, procède d'une inacceptable dissonance entre l'œuvre et son commentaire. Et elle insiste sur l'actuelle nécessité à se défaire de notre tendance à prendre comme modèle premier de la création artistique la peinture italienne de la Renaissance. Selon son raisonnement, la mise en évidence des allégories contenues dans l'art hollandais est invalide dès lors que l'on considère que l'art hollandais est un art descriptif/**24**. Selon ce point de vue, interpréter la représentation d'une mouche dans une peinture « descriptive » d'un peintre hollandais du 17^e siècle comme une allégorie, est une mésinterprétation. Dans cette peinture, une mouche est une mouche. Poussé à son terme logique, ce point de vue implique qu'une œuvre mettant en jeu une conception métaphysique doit être interprétée métaphysiquement, une œuvre descriptive doit être décrite, une œuvre narrative doit être racontée... Pour Svetlana Alpers, il y a exigence de consonance entre l'œuvre et son commentaire. L'interprétation dissonante est considérée comme une mésinterprétation. Selon cette approche, la conception de l'art mise en jeu dans l'œuvre surdétermine de manière unilatérale le type de commentaire qui doit lui être appliqué.

On peut émettre l'hypothèse que c'est pour lutter contre le relativisme et l'hypersubjectivisme interprétatif – logiquement induits par une conception de l'œuvre comme objet autosuffisant –, qu'il faut se conformer à l'injonction de consonance entre l'œuvre et son commentaire. Mon analyse est ici la suivante : la critique restreinte – endogène ou exogène –, parce qu'elle se concentre sur l'œuvre « en tant que telle » et ignore toute considération contextuelle, ouvre la voie à un hypersubjectivisme relativiste autorisant toutes les interprétations.

Ne serait-ce pas précisément pour endiguer ce relativisme interprétatif logiquement inféré par une conception de l'œuvre d'art comme un objet autosuffisant, que nombre de commentaires restreints sont contraints à une consonance stricte entre l'œuvre et sa critique ? Autrement dit, l'exigence de consonance viserait à équilibrer, à contenir le relativisme subjectiviste radical induit par la critique restreinte : afin d'échapper à une indétermination sémantique illimitée, le commentaire restreint se devrait d'être adapté à l'œuvre, d'être « juste » au sens musical du terme, d'être accordé, au diapason.

Les commentaires étendus

Les discours « étendus » ne se focalisent pas de manière exclusive sur les œuvres, mais prennent en considération leurs contextes d'élaboration et de réception. Cette position critique tend à considérer que l'examen des circonstances historiques d'élaboration des œuvres (commentaires historico-contextuels), l'examen des circonstances pragmatiques de la réception des œuvres (commentaires pragmatico-contextuels) sont indispensables à leur « discernement/25 ». Par contexte d'élaboration, il faut entendre toutes les « circonstances liées à l'origine d'une œuvre/26 », pourquoi, « qui-comment-quand une œuvre a été créée/27 » : le contexte historique, philosophique, politique, artistique, idéologique... d'émergence de l'œuvre et les « intentions » de l'artiste. Par contexte de réception, il faut entendre les modalités et les circonstances de diffusion des œuvres et leurs conditions d'exposition. La distinction faite plus haut entre les discours restreints endogènes et exogènes n'est, à propos des commentaires étendus, pas suffisamment opérante pour que nous y ayons recours dans l'élaboration de cette typologie.

Dans tous les cas, le commentaire étendu repose lui aussi sur un système de croyance : en la non-existence d'une identité figée de l'œuvre d'art en tant que telle, en la conviction que l'identité de l'œuvre est une construction.

Les commentaires étendus historico-contextuels

Les théoriciens dont il va être question maintenant pratiquent une critique étendue, construite à partir de l'œuvre et de ses contextes de production. « [Les] faits concernant l'origine des œuvres jouent un rôle essentiel dans la critique et [...] les jugements esthétiques reposent sur eux d'une manière absolument fondamentale/28 » nous dit Kendall Walton/29.

Le livre de Michael Baxandall, *Formes de l'intention*/30, nous propose une série d'études basées sur l'investigation des conditions

/25 C'est à dessein que j'utilise ici le mot de « discernement » afin de flouter les catégories traditionnelles de contextualisation, description, interprétation, voire d'évaluation.

/26 Kendall Walton, *op. cit.*, p. 83.

/27 *ibid.*, p. 84.

/28 *ibid.*, p. 87.

/29 Dans l'article cité, l'auteur parle des conditions de production des œuvres et n'évoque pas les conditions de réception – de diffusion ou d'exposition.

/30 Michael Baxandall, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux* (1985), trad. C. Fraixe, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.

/31 Dans son livre *Formes de l'intention*, Michael Baxandall décrit les contextes historiques d'élaboration du *Pont sur le Forth* de Benjamin Baker, du *Portrait de Kahnweiler* de Pablo Picasso, d'*Une dame qui prend du thé* de Chardin et du *Baptême du Christ* de Piero della Francesca.

/32 Dans l'introduction de ce livre, Yves Michaud remarque que Michael Baxandall, pour échapper à toutes les polémiques sur l'intention (l'intention est un mythe, une illusion...) ne se réfère pas à la notion « d'intention de l'artiste » à laquelle il préfère l'expression « d'une certaine intentionnalité ».

/33 Yves Michaud, « Présentation », dans Michael Baxandall, *op. cit.*, p. 10.

/34 *ibid.*

/35 Cela signifie-t-il que ce type de discours se situe du côté de l'interprétation plutôt que du côté de l'évaluation ? Non pour la simple raison que, dans le cadre d'une conception contextualiste de l'art, l'évaluation ne se réduit pas à un jugement sensible. À ce sujet, voir : Sandrine Darsel et Roger Pouivet (sld), *Ce que l'art nous apprend. Les valeurs cognitives de l'art*, Rennes, P.U.R., 2008.

historiques de production d'une série d'œuvres/31 : approche anti-phénoménologique, laquelle ancrerait l'analyse dans l'expérience de l'objet en tant que tel ; approche anti-herméneutique puisqu'il ne s'agit pas pour l'auteur de poser la question du sens des œuvres « en tant que telles » mais plutôt de nous faire comprendre – et connaître – les multiples (sur)déterminations sociales, économiques, historiques, esthétiques, culturelles, etc., qui constituent un ensemble complexe dont la création dépend, dont les œuvres résultent/32. « Baxandall critique ainsi tout mode de rapport à l'œuvre qui voudrait ignorer sa dépendance par rapport à un contexte d'où elle tire ses raisons d'être, ses justifications, ses formes et, finalement, ses significations/33 ». Michael Baxandall n'examine pas les œuvres en tant que telles, il décrit les réseaux de relations qu'elles entretiennent avec leur contexte d'origine. « Mais pour autant, la stricte dépendance de l'œuvre par rapport à ce contexte est, elle aussi refusée/34. ». L'œuvre résulte également – et c'est peut-être même cela qui en fait une œuvre – de la mise à distance, critique, de ce contexte et de son indépendance à l'égard de ce dernier qui, s'il est incontournable, n'a pas pour autant un pouvoir absolu. Relativement à son contexte, l'œuvre se façonne aussi une indépendance. La connaissance du contexte ne constitue donc pas l'interprétation de l'œuvre, mais apparaît plutôt comme sa condition de possibilité.

Par son fort caractère historico-contextuel, par son intérêt pour ce qui détermine l'œuvre plutôt que pour l'œuvre elle-même, cette critique est indépendante de la conception de l'art véhiculée par l'œuvre. Elle est très largement applicable aux productions artistiques, quelle que soit leur « philosophie » (conception narrative, descriptive, subversive, moderniste, essentialiste, etc.) sans que l'on parle de dissonance. Toute œuvre – quelle qu'elle soit – peut faire l'objet d'un commentaire étendu historico-contextuel. Et si nous reprenons notre exemple précédent, seule une enquête historique devrait nous permettre de savoir si, peignant une mouche, notre peintre ne cherche qu'à décrire le monde qui l'entoure, à le faire connaître visuellement ou s'il souhaite introduire un *memento mori* dans son tableau. Le discours historico-contextuel ne s'accompagne pas d'une exigence de consonance avec l'œuvre. S'il bénéficie d'une autonomie par rapport à la conception de l'art propre à l'œuvre qu'il commente, c'est parce qu'il est principalement d'ordre cognitif. Il se déploie non pas en tant qu'écho de l'œuvre, en tant qu'interprétation, mais en tant qu'outil de connaissance nécessaire à l'interprétation/35. Le caractère étendu plutôt que restreint de la critique contextuelle laisse la place à une réflexivité de l'écriture, à une interrogation sur la relation au discours que l'œuvre semble susciter voire exiger.

Quels liens proposer entre cette pratique du discours sur l'œuvre et une pensée de l'art ?

À la suite de Jerrold Levinson, appelons « contextualiste » cette conception de l'art selon laquelle l'œuvre résulte de la mise en jeu et de la mise à distance de multiples conventions idéologiques et formelles, toutes relatives à un contexte culturel, historique, géographique, idéologique, etc. et qu'il est nécessaire d'éclairer afin d'échapper à l'hypersubjectivisme interprétatif ou à l'indétermination sémantique des œuvres. Conception selon laquelle « les œuvres d'art sont essentiellement des objets incorporés dans l'histoire ; elles n'ont jamais un statut d'art, des propriétés esthétiques manifestes, des significations artistiques définies, une identité ontologique déterminée, en dehors ou indépendamment de ce contexte génétique/**36** ». Conception générale de l'art détachée de toute injonction esthétique ou sémantique, partagée par les regardeurs et les artistes, elle a été favorisée par la critique postmoderniste de la doctrine greenbergienne de l'autosuffisance de l'œuvre d'art. Ici, l'exigence du commentaire est liée à une approche non-essentialiste de l'art, à la conscience que l'œuvre est le produit d'une époque, d'une culture et pas seulement un objet qui montre, qui parle.

Les commentaires étendus pragmatico-contextuels

Le discours étendu, éloigné de la critique formaliste et phénoménologique (concentration sur l'œuvre en tant que telle ou sur son expérience) peut aussi tenir compte du contexte de « publication/**37** » des œuvres. Ce type de discours étendu, pragmatico-contextuel, repose sur l'idée que l'identité de l'œuvre est également déterminée par son contexte de réception, ses modalités de diffusion, ses conditions d'exposition. Puisqu'elle se montre et s'expérimente toujours dans un contexte de réception, l'œuvre est aussi le produit d'une relation avec une situation de « publication ». Benjamin Buchloh intègre à son discours critique une attention soutenue au contexte d'exposition/**38**. Le discours étendu « pragmatico-contextuel », s'intéresse aux conditions concrètes et actuelles d'existence de l'œuvre. Il est comparable au discours étendu historico-contextuel si ce n'est qu'il pose les questions de la situation de réception plutôt que celles de la situation de production : deux types différents (et nullement antagonistes) de discours étendus.

Le discours pragmatico-contextuel a été favorisé, dès le début du 20^e siècle, par des œuvres qui avaient intégré le contexte d'exposition à leur « objet d'immanence », signifiant ainsi que le contexte de diffusion déterminait aussi leur identité. On peut penser au *Contre-*

/36 Jerrold Levinson, « Le contextualisme esthétique », *op. cit.*, p. 451.

/37 J'utilise ici le mot dans le sens de « rendre public ».

/38 Pour Benjamin Buchloh, l'espace institutionnel d'exposition, parce qu'il appartient au pouvoir, est un lieu de lutte idéologique de sorte qu'il n'existe pas de critique sans considération pour les relations des œuvres aux institutions artistiques.

/39 Roger Pouivet,
*L'Œuvre d'art à l'âge
de sa mondialisation.
Un essai d'ontologie
de l'art de masse*,
Bruxelles, La Lettre volée,
coll. Essais, 2003, p. 23.

relief d'angle (1915) de Vladimir Tatline, aux *Constructions suspendues* (1920) d'Alexandre Rodtchenko, également appelées *Surfaces reflétant la lumière*, aux sculptures en métal poli de Brancusi, à certaines œuvres minimalistes de Dan Flavin ou Robert Morris, etc. Ce type de pratique artistique a suscité des discours étendus pragmatico-contextuels : la description de l'œuvre passe par la description de la relation entre un objet et son contexte d'exposition, son analyse passe par une analyse des conditions de réception. Les effets de cette intégration, dans les œuvres, de leur contexte d'exposition sur la conception de l'art et de ses commentaires sont notables et vraisemblablement irréversibles. Cette intégration a favorisé la réalisation d'œuvres conçues comme des expérimentations, des médiations, des activations plutôt que comme des objets dotés de propriétés objectives intrinsèques. Ces œuvres et les discours pragmatico-contextuels qu'elles occasionnent vont de pair avec l'idée que l'œuvre est « déterminée [...] par les spécificités de sa diffusion/39 » et qu'il n'y a donc aucune stabilité de son identité.

J'ai finalement mis en évidence un parallèle entre les conceptions autotéliques de l'œuvre d'art et la restriction des discours, puis un lien entre élargissement des conceptions de l'art et élargissement des conceptions des discours critiques, libres dès lors de toute obligation à la consonance. Cette taxinomie n'a, je l'espère, aucun caractère historiciste et se veut principalement être de l'ordre du constat et de la prise de conscience du lien unissant fatalement conception de l'art et conception de l'écriture critique favorisant une réflexivité des commentaires.

Claire Fagnart