Simon DANIELLOU, Ophélie NAESSENS, dirs, *Quand l'artiste se fait critique d'art. Échanges, passerelles et résurgences*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Arts contemporains, 2015, 196 pages

Claudia Moisei

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10556>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.10556](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.10556)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2016

Pagination : 410-413

ISBN : 9782814302839

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Claudia Moisei, « Simon DANIELLOU, Ophélie NAESSENS, dirs, *Quand l'artiste se fait critique d'art. Échanges, passerelles et résurgences* », *Questions de communication* [En ligne], 29 | 2016, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10556> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.10556>

Reste que, en faisant précéder cette question qu'il aborde depuis l'iconoclasme par celle des effigies, Horst Bredekamp met le doigt au point exact où la destruction des images rejoint celle des corps. Or, c'est précisément ce revers qui demeure encore peu analysé par l'histoire et la théorie de l'art. Si, en détruisant des images, l'iconoclaste leur prête une « vie » qu'il leur dénie (dénier au nom duquel il les détruit) au point que, en vérité, « l'agression iconoclaste confirme ce qu'elle rejette » (p. 193), « avec la modernité, les attaques iconoclastes ont visé le caractère artistique des objets attaqués : ce n'était plus désormais un corps de substitution qui était attaqué dans l'image, mais l'image en tant qu'image » (p. 194). Il y a là en somme un double mouvement qui n'est encore résolu ni dans un sens, ni dans l'autre, et qui, pour cette raison, appelle un approfondissement à la fois théorique et pragmatique. En effet, les formes terroristes d'iconoclasme qui visaient les auteurs même de ces images mettent en évidence une confusion entre l'idée et le fait – ce par quoi on reconnaît le fanatisme – qui est pourtant aussi productrice et pourvoyeuse d'images, et en un mot iconodoule.

En se plaçant résolument dans le champ de l'actualité, Horst Bredekamp ose une comparaison à la fois théorique et visuelle (dans la mesure où elle est illustrée, et l'illustration est peut-être là plus saisissante encore que le propos) entre la destruction en mars 2001 des deux Bouddhas de Bamiyan et celle, quelques mois plus tard, du World Trade Center à New York : « La question de savoir si la destruction des deux statues géantes fut pensée comme le point de départ symbolique de l'attaque contre les tours jumelles de New York n'a, jusqu'à présent, pas été explorée », écrit-il avant de conclure que « le lien éventuel entre les deux événements relève encore du mystère. » (p. 209) Or, si une telle corrélation demeure indiscutablement mystérieuse en termes de causalité, elle l'est beaucoup moins dès lors que l'on se situe au plan structurel sur lequel l'auteur lui-même fonde sa théorie. Il apparaît en effet que les images façonnent autant leur propre destruction qu'elles informent et documentent celle des corps réels et non seulement de leurs effigies, ou, plus exactement, qu'elles autorisent que l'on attente aux corps comme s'ils étaient des figures, c'est-à-dire les représentations que l'on s'est faites d'eux ; corps ainsi rendus vulnérables et « défigurables » à l'envi.

Autrement, on ne comprendrait pas que les mêmes iconoclastes contemporains réalisent d'innombrables images d'une violence extrême et spectaculaire. Lorsque Horst Bredekamp évoque les « photographies montrant des exécutions de partisans trouvées dans les portefeuilles de soldats allemands tombés au cours de la Seconde Guerre

mondiale », clichés que l'on peut considérer dans ce contexte comme des précédents, voire comme des prototypes, il les apparente à « des talismans à visée conjuratoire » (pp. 211-212), ce qu'ils sont peut-être aussi. Toutefois, ainsi que s'y est efforcé Bernd Hüppauf, et quoiqu'on puisse émettre de nombreuses réserves quant à la portée que celui-ci a donnée à ses propres interprétations, ces images s'inscrivent également d'un point de vue formel dans une tradition artistique (en l'occurrence celle du pittoresque) qui participe d'une déréalisation des corps ainsi réduits à des éléments iconographiques, laquelle autorise finalement qu'on les traite comme tels dans la réalité. Si l'art est toujours une violence faite au réel, il a aussi constitué un cadre autorisant la perpétration de la violence réelle, sans quoi on ne comprendrait effectivement pas la passion – pour ne pas dire ici la pulsion – iconographique autant qu'iconoclaste qui anime tous les mouvements totalitaires jusqu'aujourd'hui.

Reste la survivance des images, y compris lorsqu'elles se retournent contre ceux qui les produisent, ou bien leur échappent ; la notion d'acte d'image intrinsèque étant contenue dans tout acte d'image substitutif. L'image se soustrayant à son programme, y compris à la valeur programmatique qu'elle comporte, redevient œuvre et devient document. Elle intègre une culture et la déborde ; excédant jusqu'à ses langages, elle provoque de nouvelles traductions, de nouvelles représentations. Là se tient la *Théorie de l'acte d'image* d'Horst Bredekamp comme anthropologie des constantes et des transformations iconiques, au point où l'image devenue intraduisible résonne avec celles d'avant, au point où l'image restante aujourd'hui n'est plus l'image voulue d'alors, l'anthropologie se soutenant dès lors d'une morphologie. Et c'est parvenu à ce point qu'il importe qu'on la scrute à nouveau – que l'on redouble d'attention à son égard – puisque, à partir d'elle, une certaine vision du monde est en jeu.

Paul Bernard-Nouraud

Cral, École des hautes études en sciences sociales, F-75006

Simon DANIELLOU, Ophélie NAESSENS, dirs, *Quand l'artiste se fait critique d'art. Échanges, passerelles et résurgences* Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Arts contemporains, 2015, 196 pages

S'inscrivant dans un cycle de recherche sur la forme dialogique des écrits d'artistes conduit au sein du laboratoire Arts : pratiques et poétiques de l'université Rennes 2, l'ouvrage inclut les actes de la journée interdisciplinaire d'études doctorales *L'artiste critique d'art*, organisée le 10 mai 2012 à Rennes, et des contributions complémentaires de docteurs et jeunes chercheurs.

Prolongeant la réflexion menée par le programme de recherche doctoral « Dits et écrits d'artistes : théories et fictions » coordonné par Christophe Viart, le livre vient compléter une série entamée en 2012 avec l'édition des *Correspondances d'artistes : du brouillon à la lettre ouverte* sous la direction de Camille Fosse et Lise Lerichomme (Marseille, Éd. Le Mot et le reste) et poursuivie en 2013 par les *Entretiens d'artistes : de l'énonciation à la publication* dirigé par Jérôme Dupeyrat et Mathieu Harel-Vivier dans la même collection, « Arts contemporains », des Presses universitaires de Rennes. Il s'agit d'une approche pluridisciplinaire et transversale mêlant les arts plastiques, le cinéma, la littérature, la musique et le théâtre.

Dans l'« Avant-propos » (pp. 9-18), les directeurs de la publication, Simon Daniellou et Ophélie Naessens, font savoir que « la part critique de l'expression artistique est devenue prépondérante au ^{xx}e siècle » (p. 9) et trouvent important de délimiter la fonction et le champ d'action de la critique d'art, surtout lorsqu'elle est pratiquée par des artistes. S'appuyant sur les écrits de Jean-Marc Poinot, ils s'accordent à dire qu'il est difficile de déterminer une date de naissance de la critique d'art et de proposer une définition commune à toute l'Europe et acceptent la classification en quatre types de critiques proposée par Pierre-Henry Frangne. Ainsi inscrivent-ils l'ouvrage dans une action de recherche visant à définir « les enjeux spécifiques du discours sur l'art produit par les artistes, inséré lui-même dans le champ plus vaste des écrits d'artistes » (p. 12).

Grâce à la diversité des approches réunies et la confrontation des points de vue sur la critique d'artiste, l'ensemble des contributions réunies soutient la pertinence de ce questionnement dans une perspective de compréhension des enjeux de pratiques artistiques contemporaines ou plus anciennes. Trois axes principaux émergent des rapports entre création et jugement critique : les échanges, les passerelles et les résurgences critiques.

Le premier concerne la volonté de dialogue entre artistes, qu'ils soient ou non issus du même champ artistique. Dans ce sens, la correspondance entre Denis Diderot et son ami, le sculpteur Étienne Maurice Falconet, sur la primauté de la peinture ou de la sculpture dans la hiérarchie des arts, analysée par Zsófia Szűr (pp. 19-30) représente l'un des plus célèbres échanges critiques entre contemporains et reflète la critique d'art en France au ^{xviii}e siècle. L'étude remonte à la Renaissance italienne, lorsque le débat sur le mérite des deux branches artistiques, appelé *paragone*, consistait à montrer qu'un art était plus noble qu'un autre. Zsófia Szűr observe donc que ce débat survit au ^{xviii}e

siècle et que, pour Denis Diderot, l'art de la sculpture semble également moins intéressant que celui de la peinture, tandis qu'Étienne Maurice Falconet argumente davantage en faveur d'une similitude entre les arts. De la vaste problématique impliquée par ce débat, l'auteur retient trois aspects : la question de « la difficulté de la représentation », celle de « l'incorrection du dessin » et celles « de la couleur et de la vraisemblance, fortement liées à la notion d'illusion » (p. 20).

La pertinence d'une approche par des échanges critiques entre contemporains est renforcée par un autre exemple, plus éloigné temporellement et géographiquement, pris par Simon Daniellou dans le chapitre « Pour une création "subjective-active" la défense d'un pair comme critique systém(at)ique et moteur artistique chez Nagisa Ōshima » (pp. 67-80). Nagisa Ōshima n'hésite pas à critiquer ouvertement dans la presse spécialisée une attitude dominante du milieu cinématographique japonais et à défendre de manière virulente son collègue, le cinéaste Kōji Wakamatsu, tout en justifiant ses propres choix artistiques et économiques. Sa principale critique porte sur l'hypocrisie de ses collègues qui se complaisent dans des contextes créatifs qu'ils jugent toutefois néfastes à leur développement artistique. En analysant le système de production japonais, il l'assimile à un « système de classes » (p. 71) dont la médiocrité se serait généralisée. Pour sortir de cette impasse, Nagisa Ōshima accorde un rôle essentiel à l'exercice critique qui devient pour lui un recours intellectuel permettant de juger son environnement artistique et politique.

Dans la chapitre « L'horizon critique d'Erik Satie » (pp. 31-40), l'analyse de Jérémie Michot se situe dans un registre différent des échanges. La critique développée par le musicien se traduit à travers la contemporanéité de son rapport à la création musicale, elle se révèle ensuite dans ses observations sur sa propre production. La dialectique auteur/critique se résume chez lui à l'idée que l'artiste est « supérieur au critique qui juge » (p. 33) et prend la forme des cartes envoyées à ses contemporains. Tantôt adulé, tantôt détesté, Erik Satie est pour Jérémie Michot un compositeur dont la logique s'exprime aussi bien en tant que musicien qu'en tant que critique.

Pour les directeurs de l'ouvrage, l'étude par Édouard Rolland d'un article critique de Daniel Buren à l'occasion de la rétrospective « Yves Klein » au Musée national d'art moderne de Paris en 1983 (pp. 41-52) donne raison à Jean-Marc Poinot lorsqu'il affirme que « la critique actualise les œuvres qu'elle interprète » (p. 13). Cette actualisation de l'œuvre d'un confrère que l'artiste-critique dévoile 20 ans après la mort d'Yves

Klein soulève de nombreuses questions : l'artiste-critique aurait-il plus de légitimité qu'un critique d'art à s'exprimer sur le travail d'un autre artiste ? L'expérience de la création d'un artiste est-elle suffisante et légitime pour en critiquer un autre ? Quelles sont les limites d'une telle critique ? Édouard Rolland conclut que ces questions ne sont que des prolégomènes d'un éternel débat sur la critique de la critique (p. 51). Fait très appréciable, il propose en « complément », un extrait d'un article de Daniel Buren publié dans la 67^e livraison de la revue *Art press* (pp. 53-54).

Pour Alexandra Yazeva (pp. 55-63), l'exercice critique est perçu comme discours artistique et devient un moyen pour l'artiste de révéler plusieurs filiations et influences. Dans son analyse consacrée au court essai littéraire du dramaturge russe Alexandre Vampilov sur l'écrivain américain O. Henry (pseudonyme de William S. Porter), elle montre que, à travers le discours qu'Alexandre Vampilov porte sur son confrère, il parvient à se caractériser lui-même, de manière implicite, comme artiste. La reproduction en fin d'article (pp. 65-66) d'une traduction inédite en français d'un essai d'Alexandre Vampilov permet au lecteur d'apprécier les spécificités formelles et rhétoriques de son œuvre critique.

Le deuxième axe propose d'envisager les passerelles critiques à travers les relations entre productions critiques et artistiques, lorsqu'elles fonctionnent de manière autonome au sein de l'activité intellectuelle d'un même auteur.

Les directeurs de l'ouvrage observent que la critique peut servir de base pour le développement d'une production artistique. C'est ce déplacement de la création artistique à la critique qu'analysent Maxence Alcade (pp. 83-90) et Sou-Maëlla Bolmey (pp. 93-108) en révélant les activités des artistes engagés Jimmie Durham et Rasheed Araeen. Publiant tous deux dans la revue *Third Text*, l'artiste cherokee et l'artiste pakistanais proclament des positions artistiques ressemblantes, tout en gardant des spécificités propres. Leur engagement politique dans une perspective postcoloniale se traduit dans des publications originales, résultat d'une combinaison entre deux exercices, plastique et critique. Pour Jimmie Durham, la spécificité d'une pratique artistique amérindienne se refléterait dans les usages, la manière des Indiens d'organiser le monde, leur capacité à s'adapter aux différentes formes de vie, mais il insiste sur le nécessaire refus de compartimenter les artistes amérindiens. Il considère que leur rôle est « de se débrouiller pour participer au discours universel sur l'art au même titre que n'importe quel artiste » (p. 88). Rasheed Araeen est tout aussi intransigeant

face aux tentatives de catégorisation de l'artiste noir et répète sans cesse l'importance pour le Tiers-Monde et l'Occident de lui donner une place strictement égale à celle de l'artiste blanc.

Dans un tout autre registre, Martial Pisani (pp. 109-118) révèle la manière dont l'écrivain argentin Jorge Luis Borges a pratiqué une activité de critique de cinéma pendant les années 30 sans que celle-ci influe sur son activité d'essayiste. Essentiellement portée sur les productions hollywoodiennes, la critique cinématographique de celui-ci est fondée sur ses préférences et rejets immédiats et reflète sa rivalité avec les intellectuels européens.

Au même moment, en France, c'est également le cinéma américain qui joue un rôle important dans la formation intellectuelle de Roger Blin, artiste, critique et metteur en scène de théâtre. Là où Jorge Luis Borges essayait de trouver la magie révélée par l'écran de cinéma, l'analyse de Mathilde Dumontet (pp. 119-132) signale que Roger Blin, qu'elle considère comme « l'un des plus importants acteurs de la réforme dramaturgique et scénique du nouveau théâtre » (p. 119), découvre une artificialité donnant accès à la singularité du réel d'une manière plus sûre qu'un prétendu « naturalisme ». Les articles de Roger Blin publiés dans *La Revue du cinéma* laissent paraître ses réflexions sur certains principes artistiques qui se retrouvent dans sa pratique de metteur en scène.

Le troisième axe identifie l'exercice critique à une création artistique. Plusieurs contributions à cet ouvrage expriment les rapports créés entre l'exercice critique et la création artistique et leur interaction lorsque ces activités sont exercées par le même individu. À ce titre, les travaux de Jean-Luc Godard sont représentatifs. Dans son analyse, Arthur Mas (pp. 135-145) s'applique à démontrer comment Godard-critique est déjà un artiste en puissance, et notamment comment son œuvre cinématographique peut être envisagée comme objet critique à part entière. L'analyse d'Ophélie Naessens (pp. 147-160) se décale sur un autre objet, celui des œuvres fondées sur un dialogue filmé entre un artiste et une autre personne. Elle fait un détour avec l'étude de travaux réalisés par le « Collectif d'art sociologique » dans les années 70 pour s'arrêter ensuite sur le débat critique qui a opposé les plasticiens Sylvie Blocher et Daniel Buren en 1990 lors de l'exposition « Individualités : 14 Contemporary Artists from France » organisée au Canada. Abandonnant la construction des objets pour une production vidéographique empruntant comme matériau la parole d'autrui, cette exposition

fut à l'origine d'un tournant décisif dans la pratique artistique de Sylvie Blocher. L'approche de cette pratique singulière par Ophélie Naessens qualifie un discours critique qui se propose d'instrumentaliser une expérience esthétique qui engage un partage de l'hégémonie de l'artiste à travers la place qu'il laisse aux individus anonymes.

Se retournant vers la problématique de l'écrit, François Jacob (pp. 161-170) s'intéresse à la carrière de Jack Kerouac et à son œuvre littéraire afin de souligner son activité critique dédiée au jazz. Contrairement à de nombreux critiques, François Jacob considère que l'auteur américain n'aborde pas ses chroniques sur le jazz « sous l'angle de l'érudition *mélomane* » (p. 168), sa volonté étant de présenter l'histoire du jazz et de ses protagonistes « sans tomber dans l'artificiel » (p. 168). L'influence de la musique sur les écrits des artistes est présente également chez Hector Berlioz et l'analyse de ses écrits journalistiques par Gilles Benin (pp. 171-183) vient clore cet ouvrage, en montrant l'empreinte de l'expérience du compositeur français sur son activité de critique. Vu par l'auteur de l'article comme un « grand agitateur musical de formes, de genres et de registres d'expression » (p. 176), Hector Berlioz affirme son goût pour la combinatoire sous la forme d'une lettre à sa consœur Louise Bertin.

Sans prétendre à l'exhaustivité, ce livre a pour ambition de déterminer les particularités d'une coexistence entre activités critique et artistique chez le même individu. Malgré l'impossibilité d'une définition précise, les contributions rassemblées cherchent à révéler tout l'intérêt de la critique d'artistes afin de déterminer son impact tant sur l'élaboration que sur la réception des œuvres.

Claudia Moisei
claudiamoisei@yahoo.fr

Gilles DECLERCQ et Stella SPRIET, eds, *Fascination des images, images de la fascination*
Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, 368 pages

« Il m'est arrivé [...] d'entendre une histoire à laquelle j'ajoute foi : Léontios, fils d'Aglaion, revenant un jour du Pirée, longeait la partie extérieure du mur septentrional lorsqu'il aperçut des cadavres étendus près du bourreau ; en même temps qu'un vif désir de les voir, il éprouva de la répugnance et se détourna ; pendant quelques instants il lutta contre lui-même et se couvrit le visage ; mais à la fin, maîtrisé par le désir, il ouvrit de grands yeux, et courant vers les cadavres : "Voilà pour vous, mauvais génies, dit-il, emplissez-vous de ce beau spectacle" » (Platon, *République*, IV, 439e-440, trad.

du grec par Victor Cousin, accès : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/rep4.htm>, consulté le 09/05/16). Ce bref passage de la *République*, que nous prendrons la liberté d'ajouter au réseau des nombreuses références innervant l'ouvrage, nous plongera au cœur de la problématique ici traitée, des Anciens à l'extrême contemporain. Le bouquet de textes ici présentés, issus des communications, remaniées, proposées en janvier 2012 lors d'un colloque du même titre à l'université de la Saskatchewan (Canada), rend parfaitement compte des diverses réactions de Léontios devant le spectacle auquel il est confronté. Dégoût et attirance, voyeurisme et aveuglement, sursaut de la subjectivité et aliénation, sidération et séduction, stupeur et mouvement, qui façonnent un spectateur dépossédé de lui-même en même temps qu'augmenté par un regard devenu toucher de ce qu'il souhaite pourtant tenir à distance : autant de manières qui définissent l'opération magique de la fascination telle que son étymologie la configure.

Encadrés d'un avant-propos des éditeurs (pp. 11-21) et d'une postface suggestive de Pascal Quignard (pp. 337-347), les 21 chapitres s'organisent selon trois médiums – la représentation graphique, la représentation écrite et les arts du spectacle – qui font éclore le processus « envisagé » dans sa complexité et ses paradoxes. Le premier, « *Ut pictura, fascinat* », est consacré à l'emprise de l'illusion sensible sur le spectateur considérée dans ses effets de *re/dé/doublements* comme un ressort d'ordre poétique : variations picturales (Marie-Dominique Popelard, « Écho et Narcisse : métamorphoses picturales d'un mythe (Ovide, Poussin, Dali...) », chap. 1, pp. 25-38 ; Anthony Wall, « Fasciné par une image : un personnage de Gabriel-Jacques de Saint-Aubin (1724-1780) », chap. 5, pp. 97-109) ; Eberhard Gruber, « De la fascination de l'image depuis l'informe : lecture d'un trajet pictural chez Valerio Adami », chap. 7, pp. 127-145), mais aussi érigées sur la scène conjointe de la représentation graphique et de la représentation narrée (Gilles Declercq, « Une scène d'effacement : l'évanouissement d'Esther, de la Bible à Racine », chap. 2, pp. 39-56 ; Yann Lignereux, « Les rois de France sont-ils fascinants ? Image, lustre et fascination dans la représentation louis-quatorzienne », chap. 3, pp. 61-81 ; Francis Assaf, « La pompe funèbre de Louis XIV à Madrid, 1716 : image et fascination du pouvoir royal », chap. 4, pp. 83-94 ; Jean-Pierre Naugrette, « L'image d'un double-jeu » chez Conan Doyle, chap. 6, pp. 111-124). Le second volet, « L'image fascinante à l'épreuve du texte », offre une série de relectures de passages ou de *topoi* littéraires que l'on qualifierait volontiers de « scènes originelles » puissamment redynamisées par la problématique d'ensemble. De fait, elle sert particulièrement les textes poétiques, ici largement représentés (à l'exception de