

ETC



Ne tirez pas sur l'artiste ou Pour une Nouvelle nouvelle Histoire de l'art

Fernande Saint-Martin

Number 26, May–August 1994

Art et fumisterie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35630ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Saint-Martin, F. (1994). Ne tirez pas sur l'artiste ou Pour une Nouvelle nouvelle Histoire de l'art. *ETC*, (26), 6–9.

- NE TIREZ PAS SUR L'ARTISTE - OU POUR UNE NOUVELLE NOUVELLE HISTOIRE DE L'ART

Si parmi tant d'autres, le regretté René Payant décrivait le monde de l'art des années 80 comme le lieu d'un vide théorique inquiétant, il ne pouvait en estimer les lourdes conséquences dans les années 90. En cette fin de siècle, tout se conjugue pour donner raison aux mouvements « anti-art » qui s'évertuent, depuis Dada, à prétendre que l'art ne serait qu'une mystification, une vaste machine qui ne tourne qu'autour de l'argent.

On serait tenté de concéder que le monde de l'art ne semble plus fonder sa légitimité que de l'élan reçu des décennies, sinon des siècles, précédents. Le nihilisme rampant, le relativisme ou le scepticisme engendré par la faille des « grandes » idéologies reculent devant l'ampleur des reconstructions à opérer dans la théorie de l'art pour corriger le cirque ambiant. Vidé de toute assise conceptuelle, le terme d'art est devenu la macropoubelle des équivoques et des confusions complaisantes.

Ainsi, récemment, comment le bon public peut-il en venir à penser la photographie comme art lorsque le Musée des beaux-arts de Montréal inonde les publications d'une publicité racoleuse empruntée à l'arsenal doucereux des média XXX. Qu'est-ce que l'art a à faire avec la nudité concupiscente de John Lennon couché sur Yoko, les seins roses de Marilyn ou l'académie d'Arnold à califourchon sur son étalon blanc ?

S'agissait-il de marquer des points sur la fonction de l'art que propose le Musée d'art contemporain dans cette icône de lèvres « pulpeusement entrouvertes » qui domine son toit ou au *political correctness* de ses expositions qui table sur les évocations pseudo-sulfureuses de l'homosexualité, du sadisme et du sida, ou encore de narcissiques et souvent pitoyables nudités ?

Si la pornographie est un « art », et surtout une industrie florissante, qui a droit de cité dans nos sociétés, l'art doit-il vraiment s'afficher comme pornographie douce ? L'on se résigne mal au fait que la culture québécoise ait recours à ce niveau de discours, somme toute assez trivial et méprisant envers le public, pour sa définition et sa diffusion. Dans ce contexte, la fonction propre de l'art subit une négativisation qui occulte aussi bien le sens de l'art du passé que celui de tout art à venir.

Comprenons-nous bien. Les artistes ont gagné la liberté de s'exprimer à travers les représentations qu'ils jugent eux-mêmes/elles-mêmes adéquates. Depuis les Grecs jusqu'à Bouguereau, on a multiplié les « affriolantes » nudités des deux sexes. Mais pour les institutions artistiques (musées, critiques, etc.) la dimension artistique

des œuvres ne tenait pas à cette thématique, mais découlait de l'élaboration d'un discours social sur l'art et l'esthétique où chacun était partie prenante.

Profitant de la confusion postmoderniste, ce sont maintenant les institutions qui, revendiquant la liberté des artistes, se croient autorisées à construire n'importe quel discours public même s'il n'éclaire pas la question de l'art. Les musées « s'expriment », sans souci de légitimation, par les expositions qu'ils sélectionnent et les commentaires dont ils les entourent.

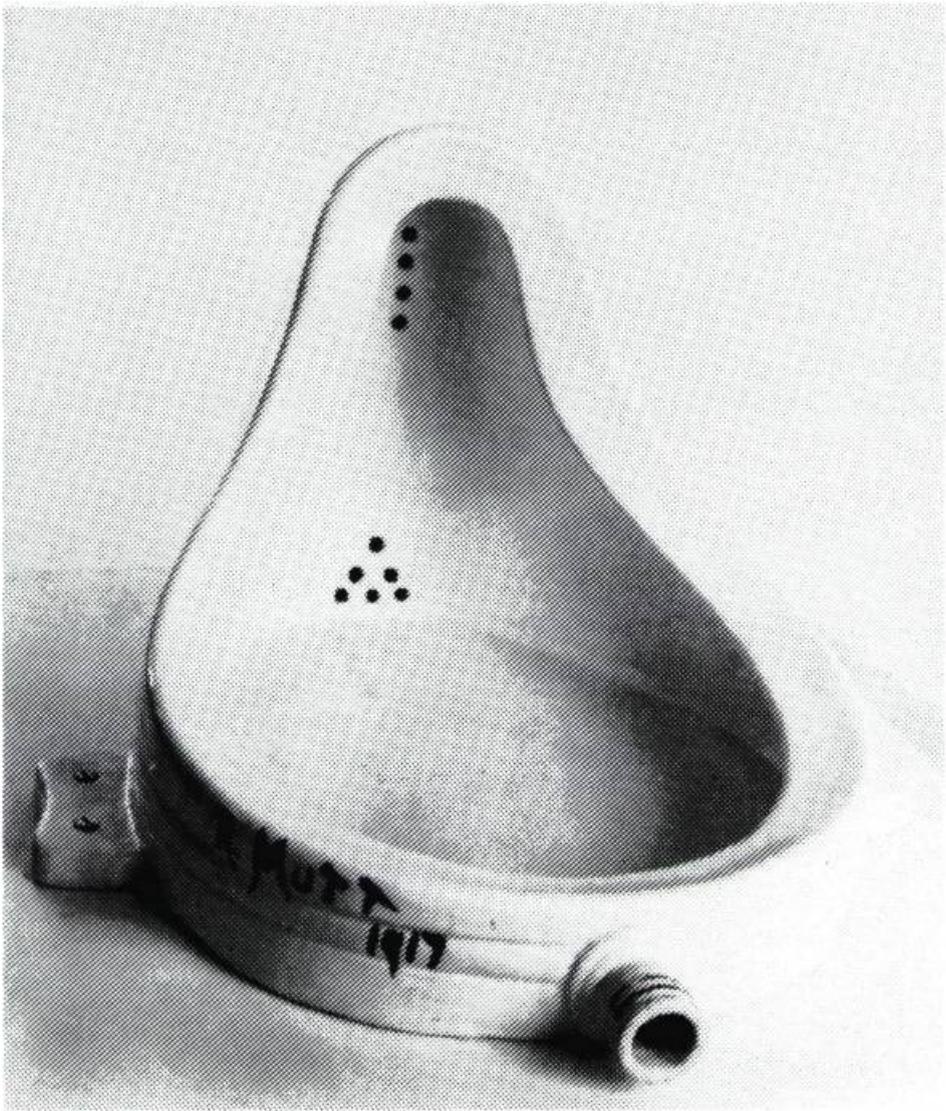
Ne pas tirer sur l'artiste

Qui est responsable de ce méli-mélo ? Surtout, ne pas tirer sur l'artiste, innombrable, protéiforme, courageux et toujours respectable. Les plus aberrantes des propositions d'artistes, qu'il s'agisse de Duchamp ou de Kosuth, sont du moins faites au péril de la vie conceptuelle et affective de ces individus. C'est dans le pari de la continuité même de son « corps vivant » que l'artiste se livre à ses audaces et ses expérimentations.

Le risque est beaucoup moindre, faut-il le souligner, pour le discours assez caméléon des critiques, des historiens d'art ou des muséologues. La confusion n'émerge pas de la production artistique - qui par définition sera toujours infiniment variée - mais bien de l'arbitraire des décisions qui n'en retiennent que certains éléments et les imposent, tout en refusant de fonder théoriquement ces choix.

On ne peut à cet égard invoquer le seul discours verbal des artistes visuels dont les compétences majeures résident dans le non-verbal. Et encore et toujours, il faut pardonner à certains artistes visuels cette collusion fréquente avec un discours social autoritaire et pervers, qui enveloppe l'hypothèse du « n'importe quoi » du voile de la démocratie tolérante. Ne détenant pas le pouvoir social dans une société à mutations rapides, les artistes visuels sont quasi contraints, pour constituer des bribes de légitimité qui ne reposent plus sur les œuvres, à ces mimétismes d'un discours sur l'art balbutiant et désorienté.

C'est là une sorte de renversement du processus qu'une certaine sociologie, hypnotisée par des problématiques de pouvoir, avait décrit. À la suite des gaffes de la critique officielle - qui avait rejeté l'Impressionnisme, le Fauvisme ou le Cubisme, etc. et qui s'est finalement résignée à ne plus rien rejeter - on a conclu qu'ultimement le marquage d'une œuvre comme objet d'art résulte au 20^e siècle de la simple affirmation d'un aspirant à la « qualité » d'artiste et de créateur. Depuis les espiègleries de Duchamp et le canular



Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917.

« Si tu l'dis, ti-gars, c'est de l'art ! »

de l'entrée de l'urinoir renversé au musée, les instances institutionnelles ont fait hara-kiri de leurs responsabilités culturelles : « Si tu l'dis, ti-gars (tite-fille), c'est de l'art ».

On voudrait même présenter comme insensé l'effort de définir ce qu'il en est de la fonction artistique, comme activité distincte des autres formes de la communication humaine. Ainsi l'art est science, l'art est pensée, l'art est religion, l'art est communication de masse, l'art est divertissement (« le musée s'amuse ! »). Ou encore l'art devrait faire écho au bavardage journalistique. On aurait le droit de parler de l'art dans tous les contextes, sauf dans celui de l'art en tant qu'art.

Mais l'on n'est guère obligé de croire à la mort de l'art et à la fin de l'Histoire. Si Lévi-Strauss décrivait l'élaboration par l'humanité de six grands systèmes symboliques divergents - le langage, la science, l'art, la religion,

les systèmes économiques ou de parenté - ce n'est pas le fiasco actuel du langage, de la religion ou des systèmes économiques qui remet en question le statut de l'art.

Il faut reposer la question : l'art est-il un système symbolique particulier dont les contenus diffèrent des autres systèmes symboliques ? Théoriquement, il appartiendrait à l'histoire de l'art et à ses alentours, de répondre à cette question.

Qu'est devenue l'aspiration à la scientificité ?

Avant le déluge, c'est-à-dire à la fin du 19^e siècle, l'histoire de l'art avait formulé le vœu de se constituer comme une véritable « science », à tout le moins comme une authentique science humaine, si elle veut prétendre à une certaine validité. Mais la complexité de l'objet esthétique et de sa

fonction individuelle et sociale a vite fait apparaître le caractère prématuré de cette aspiration, si légitime fut-elle.

La reprise de cette ambition de « scientificité » par la sémiologie visuelle dans les années 60 - au moment de l'explosion des sciences humaines autour de Saussure, Lévi-Strauss, Foucault, Derrida ou Lacan - fut largement ignorée par les tenants de « l'histoire » de l'art. De sorte qu'un siècle après sa naissance, l'histoire de l'art ne sait pas encore - à la façon de la chimie ou de la physique qui savent se démarquer de l'alchimie - quels critères permettraient de déterminer ce qui doit rester ou être rejeté dans le fatras des textes produits en histoire ou en critique d'art.

La difficulté vient du fait que l'art, son histoire et ses alentours théoriques, peuvent difficilement être séparés non seulement de l'*épistémè* de chaque époque, comme l'ont rappelé Panofsky, Francastel ou Foucault - tâche qui exige plus que des talents d'historien - mais aussi de la question esthétique elle-même qui en forme le nucléus et interpelle tout le sujet humain. G. Didi-Hubermann en concluait qu'au lieu de faire l'histoire de « l'art », à partir d'une définition adéquate de l'objet d'études, on se contentait de l'histoire « de l'art », où ce dernier terme, galvaudé et vidé de tout contenu, prétend correspondre à tout et à rien.

En ce sens, nous ne pouvons que répéter que « pour une large part, l'histoire de l'art est une fumisterie », en ce qu'elle prétend faire l'histoire d'un objet symbolique dont elle ne comprend pas les paramètres internes et la fonction psychique. Une pléthore d'historiens d'art, en Europe et en Amérique (Damisch, Bryson, Preziosi, etc.), ont déjà déploré cette situation, souhaitant qu'une réorientation radicale des méthodes d'approche de cette discipline - basée sur une ouverture aux sciences cognitives - lui permette enfin de savoir ce dont elle parle. Ce serait la source de ce « New Art History » dont le Musée d'art contemporain s'est fait récemment le porte-parole quant à son unique volet anglophone.

Mais l'appel de l'histoire de l'art aux sciences humaines n'est pas un jeu ou une façon de rendre le discours sur l'art plus confus et erratique. C'est plutôt une ascèse qu'a bien décrite Christian Metz, pionnier de la sémiologie du cinéma, quand il a évoqué le « retrait » de deux ans qu'il a du effectuer du champ de la parole pour se familiariser avec les sciences linguistiques. Lorsque Metz crut nécessaire ensuite de fonder les bases de l'interprétation cinématographique sur les théories psychanalytiques, un autre « retrait » de plusieurs années fut requis pour acquérir une information minimale en ce domaine.

Mais au lieu de procéder à une active incorporation de la philosophie, de la linguistique, des sciences cognitives, de la psychanalyse, etc. dans la constitution même de « l'histoire de l'art » - une funeste appellation perpétuant

les ambiguïtés - on a prétendu le plus souvent à une suffisance et une autonomie réelles de la discipline qui la positionneraient en mode d'autorité vis-à-vis des autres sciences.

Selon les termes de la présentation du *New Art History* qu'a fait le Musée d'art contemporain, pour ce mouvement, « il importe... de mesurer les relations qu'entretient l'histoire de l'art avec les autres sciences humaines... ». Comme si l'histoire de l'art possédait déjà, par elle-même, quelques fondements propres que l'on pourrait mettre en relation avec les hypothèses différentes des autres sciences humaines.

Dans cette visée, l'on ne peut qu'être d'accord avec l'un des participants au Colloque, le professeur Thomas Crow, de l'université du Sussex, déclarant que « l'héritage actuel de ce qui s'est appelé dans les années 70 le *New Art History* n'est pas spectaculaire » (Prospectus du M.A.C.). À la fois, dit-il, à cause du conformisme théorique des historiens d'art et de l'énorme pression exercée sur eux par le besoin de fournir des modes d'interprétation satisfaisants des œuvres d'art.

Mais cela n'implique pas que l'on puisse sommairement conclure, comme le faisait M. Hal Foster dans son discours d'ouverture, qu'il y aurait « impasse » dans les orientations structuralistes, sémiotiques, psychanalytiques ou ethnographiques auxquelles on a fait appel avec plus ou moins de conviction. Cela est un peu court. Peut-être faudrait-il conseiller aux historiens d'art, comme disent les Anglais, de vraiment faire leur *homework*.

L'hypothétique culture visuelle

Le niveau de confusion dans les discours sur l'art est à son comble lorsque le colloque qui a réuni des experts américains et britanniques du *New Art History* se donne pour titre : « Définitions de la culture visuelle », une thématique tout à fait absurde et qui ne correspondait pas, semble-t-il, aux préoccupations et recherches des invités, tous experts en arts visuels.

Pourquoi une thématique absurde ? Parce que la question est mal posée. Il est impossible de regrouper à des fins d'analyses et de définitions tous les modes de représentation de type « visuel » dans nos sociétés : peinture, architecture ou installation, mots imprimés, télévision/vidéo, cartographie, danse, publicité, photographie, costume, théâtre, typographie, reflets dans le miroir ou combats de coq...

Cette thématique préjuge que l'ensemble de ce qui peut être vu par les yeux pourrait constituer une *culture visuelle*, susceptible d'être définie en tant que telle. Répondant à des besoins, contraintes et traditions historiques



Bert Stern, *Marilyn*, 1962. Épreuve argentique à la gélatine, mise en couleur, colonisée de surcroît à la main. Tirage de 1992, New York, collection particulière.

différents, les divers types de communication visuelle ne partagent pas les mêmes présupposés ou fonctions, ni les mêmes potentialités de représentation. Ils appartiennent à des univers sémiotiques différents lesquels, plus souvent qu'autrement, sont en décalage ou en contradiction complète les uns par rapport aux autres. Même si elle circule aisément, une formule telle « la culture visuelle » est une construction purement verbale qui ne peut servir de point de ralliement à l'analyse des œuvres d'art visuelles.

Bien sûr les artistes, bien que souvent exaspérés du discours de leurs exégètes, se sont résignés à ce que les « discoureur(e)s et écrivain(e)s » sur l'art ne se consacrent finalement qu'à la promotion de leurs œuvres. Mais il en va de la dignité de tous et de toutes que de remettre en chantier une « Nouvelle nouvelle Histoire de l'art ».

FERNANDE SAINT-MARTIN