

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'académicien 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'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.