

Poursuivre la discussion. Notes au sujet de la critique d'art

Actuellement, la critique d'art n'a pas la tâche facile. Si l'on peut dire, en forçant quelque peu le trait, qu'elle était au départ, à la fin du XVIII^e siècle, la discipline reine de la critique, il lui faut aujourd'hui combattre sur plusieurs fronts pour conserver son statut, voire sa légitimité. Dans la mesure où à ses débuts, la critique d'art était partie prenante d'une entreprise critique orientée vers l'exploration des capacités cognitives humaines dans le but de contribuer à la constitution du sujet moderne, en misant d'une part sur la différenciation et d'autre part sur le jugement, elle profita justement d'une large activation de ces capacités.¹ À travers l'expérience esthétique, condition préalable et nécessaire de la critique d'art, le sujet se perçoit lui-même autant de manière sensible que réflexive par sa confrontation avec un objet qui est lui-même déjà le produit d'un acte de nature sensible-réflexive. Cette expérience et cette forme tout à fait spécifique de confrontation sont à nouveau réfléchies dans le processus de jugement de la critique d'art, en fonction de normes sous-jacentes soumises elles aussi à révision.

À la fin du XIX^e siècle, la *success story* de la critique d'art s'est brutalement transformée en une critique de la critique, et ce, au-delà de la rhétorique de la crise qui accompagne toute critique. Dario Gamboni en voit les causes dans une scission de la critique entre le journalisme d'une part et l'histoire de l'art académique d'autre part.² Ce phénomène s'accompagne d'un rejet des formes littéraires de la critique qui tenta en réaction de s'affirmer dans une concurrence entre « la plume et le pinceau ». ³ La critique serait la forme artistique la plus noble, parce qu'elle se préoccuperait d'un objet des plus nobles lui aussi, également conçu sur un plan artistique. Ce rejet des formes littéraires de la critique s'est plutôt accentué aujourd'hui.⁴ Nous allons à présent en détailler les causes.

Le reproche majeur qui est invoqué aujourd'hui comme hier est celui de la perte des critères. La critique se serait trop rapprochée de l'art, ne serait-ce que pour des causes relatives à la pratique du métier et à la structure entrelacée du champ de l'art ; elle aurait de ce fait perdu toute distance à son objet et ne serait *in fine* rien d'autre que de la littérature de cour, prise qui plus est dans le jeu malsain des alliances qui se formeraient dans le cadre d'un marché de l'art dévoyé.⁵ Cette alliance remonte historiquement aux mouvements d'avant-garde de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, au sein desquels les artistes et les critiques d'art se sont ligüés ensemble contre un public ignorant qui assurait toutefois aux deux groupes, artistes comme critiques, leur gagne-pain.⁶

Ce rapprochement entre l'art et la critique n'avait pas de motivations d'ordre stratégique et commercial – ou du moins pas seulement et pas en premier lieu, mais il doit être compris comme un mouvement de résistance commun contre les systèmes de règles académiques, auxquelles on opposait une autre définition de l'art moins réglementée (tout du moins en apparence). Le besoin de commentaires qui en résulte pour l'art, ainsi qu'Arnold Gehlen a nommé ce processus, non sans ambivalence,⁷ favorisa la collaboration de l'art et de la critique, confortant ainsi le reproche qui leur était fait concernant ce manque de distance. Si l'(auto)réflexivité et la *criticality* (un concept intraduisible qui conçoit la capacité de critiquer comme un processus infini) deviennent des catégories clé de la production artistique, largement employées au moins depuis les années 1960, la critique n'a alors plus de rôle clairement défini au-delà de celui de confirmer ou d'infirmer que c'est bien le cas.⁸ La capacité de critiquer se situe désormais avant tout du côté de l'art lui-même, dont la potentialité à être critiqué semble ne plus avoir à répondre qu'à un seul critère, à savoir la *criticality* de l'art lui-même.

La question du jugement représente un autre défi à relever par la critique d'art. Si celui-ci constituait dans la phase de formation de la critique d'art le noyau et le but ultime de cette dernière, le jugement se voit actuellement problématisé en tant que tel. Les jugements impliquent une position extérieure à partir de laquelle l'objet soumis à discussion peut être jugé ; ce positionnement a été critiqué à raison.⁹ Cette critique s'est accentuée du fait de l'expansion du champ de l'art dans lequel sont mises en avant des pratiques artistiques issues de régions que la critique et l'histoire de l'art, plutôt focalisées sur l'Occident, ne prenaient jusque lors pas en compte.¹⁰ Comment un jugement peut-il être rendu sur un art, dont les conditions, les fonctions, les filiations et les effets sont encore largement méconnus de critiques encore marqués par la définition que donne la philosophie continentale de la critique ? D'après quels critères une critique occidentale doit-elle rendre son jugement sur un art apparu par exemple dans un contexte auquel le phénomène de critique d'art est étranger ou bien marqué du sceau du colonialisme ? Ce qui signifierait *in fine* que les pratiques qui ont émergé dans ce cadre n'ont pas non plus pour visée d'être considérées sous l'angle de la critique d'art. Car la critique d'art n'a pas seulement pour fonction de rendre compte, mais aussi de produire. Sa contribution à la formation d'un canon ne tient pas seulement à la classification et à l'évaluation, mais aussi à la production de normes prescriptives déterminant ce qui fait une « bonne » œuvre.

Mais cela signifie-t-il de renoncer à un jugement, qu'y aurait-il à lui opposer sans sortir du cadre de la critique et sans se transformer en histoire de l'art, pour autant que ces deux champs se laissent toutefois délimiter l'un par rapport à l'autre ? James Elkins, dans sa polémique sur les pratiques descriptives de la critique d'art et sur la critique de la critique d'art, souligne le fait qu'il est quasiment impossible de ne pas émettre de jugement lorsque l'on écrit à propos d'art.¹¹ La liste qu'il établit des problèmes posés par la critique d'art est longue (et ne se réfère, soit dit en passant, qu'à la scène américaine) ; proposer des réformes ne lui semble pas être une solution. Bien plus, Elkins veut comprendre les raisons pour lesquelles on évite le jugement et cerner

le pouvoir de séduction que son diagnostic attribue à la description. Ce qui lui importe, ainsi qu'il l'expose brièvement en trois pages, ce sont les jugements ambitieux, auto-réflexifs et nourris d'histoire.¹² Jusque-là, rien à redire. Dans une table ronde empreinte de pessimisme au sujet de l'état de la critique d'art, initiée et publiée par la revue *October* en 2002, on trouve malgré toutes les critiques à l'encontre des pratiques d'évaluation, l'affirmation programmatique de David Joselit selon laquelle la critique serait jugement et non seulement pure interprétation.¹³ Ce jugement nuancé résulte de l'assignation de tâches à la critique, entreprise lors de cette même table ronde, mais aussi par d'autres auteurs. Hal Foster assigne de manière prégnante plusieurs fonctions à la critique : sa tâche serait de se déployer de manière archéologique, explorative, de former des paradigmes et de provoquer un effet de ressouvenance¹⁴. À cette occasion, il exige avec une nuance clairement politico-éthique que la critique d'art mette en valeur des positions jusqu'à présent ignorées ou exclues jusque-là.

On peut comprendre combien il est difficile dans cette perspective de se démarquer clairement de l'histoire de l'art, si l'on considère quelques-unes des tâches de la critique d'art formulées par des critiques se décrivant eux-mêmes dans le cadre d'une table ronde organisée à l'initiative de Ruth Sonderegger¹⁵ : la critique d'art mettrait en valeur des personnes, des œuvres ou des courants historiques jusque-là délaissés, les replacerait dans leur contexte de création et dans l'horizon d'attente du public de l'époque, en proposant différents cadrages théoriques de nature interdisciplinaire et en interrogeant institutions et procès de canonisation. Mais en quoi consiste alors la différence avec l'histoire de l'art, telle qu'elle s'est développée ces dernières décennies ? Dans la mise en perspective du regard ouverte à partir du présent ? Dans l'ethos offensif, politiquement engagé, au service de la défense de positions marginalisées ? Ou bien quand même *in fine* dans le processus de jugement lui-même ? Et si oui, à quoi celui-ci pourrait-il ressembler, sans tomber dans le piège d'un positionnement extérieur qui conduise à s'exprimer également pour d'autres, d'un point de vue distancié et d'une manière autoritaire, de façon latente ou bien assumée ?

Les propositions de ceux qui sont fidèles au projet critique (et dont je fais moi aussi partie), suivent plusieurs pistes. Les uns réclament une mise à l'épreuve des concepts et un approfondissement de la réflexion, comme les participants de la table ronde de la revue *October* évoquée plus haut. D'autres prennent en considération le processus de jugement et les modes de représentation de la critique elle-même. Christoph Menke a proposé un modèle fort utile qu'il nomme « critique esthétique »¹⁶ : il s'agit d'une forme de la critique (et pas uniquement de critique d'art) observant son propre processus de jugement et incluant celui-ci de manière réflexive dans le jugement. Ainsi la problématique d'un positionnement extérieur peut-elle être dépassée, du moins de manière auto-réflexive ; il n'en va pas de même pour la question des critères de la critique et du jugement au-delà de la réflexivité posée comme valeur suprême.

À la suite de Gilles Deleuze, qui réclama de manière véhémement « d'en finir avec le jugement »,¹⁷ Rosi Braidotti s'interroge sur l'existence d'autres dimensions de la critique, existentielles celles-ci, au-delà du jugement. Reprenant les fonctions initiales de la critique, Braidotti l'identifie clairement comme étant au service de la formation

du sujet et fait valoir autant sa dimension physico-affective que sa dimension politique.¹⁸ À une définition de la critique marquée du sceau de la négation, de l'opposition à ce qui existe telle qu'Adorno principalement l'a développée, Braidotti oppose la force de l'affirmation, au sens où la critique ne doit pas réagir de manière négative, mais se révéler elle-même suggestive, pro active.

Mais comment devrait alors être pensée, dans le cadre de la critique d'art, la conception sociopolitique d'une telle critique affirmative ? Celle-ci ne se retourne que rarement contre son objet au sens où elle voudrait l'abolir ou le modifier radicalement. Pour parler de manière plus générale, la critique d'art évalue bien plus la forme (et ce au sens propre de forme constituant de manière première l'objet de la critique) d'un rapport au monde tel qu'il s'articule dans l'art.¹⁹ Par la labilité des genres et par la collusion de pratiques artistiques avec des activistes politiques, des procédés documentaires ou des actions quotidiennes, la question de la forme est elle-même devenue tout aussi précaire que le rapport entre l'art et l'esthétique qui formait jusqu'à présent le fil conducteur de la critique d'art.²⁰ Jusque tard dans le XX^e siècle, c'était l'esthétique qui dictait le mètre-étalon de l'évaluation, soit un ensemble de qualités plus ou moins normées de la production dans un premier temps, puis progressivement de la réception de l'art. Depuis les années 60, dans le sillage de Marcel Duchamp, ce sont le conceptuel et *in fine* la *criticality* de l'art lui-même qui ont pris la place de l'esthétique et par là, la place du concept de qualité dans la critique d'art. Certains, comme on l'a déjà dit, y voient la fin de la critique qui, dans la mesure où l'art lui-même serait devenu critique, n'aurait plus de raison d'être.

Peter Osborne a redéfini le rapport entre l'art, l'esthétique et la (post-)conceptualité et ce en défendant, non pas que l'esthétique comme principe de production et de réception doive tout bonnement être remplacée, mais en tant qu'elle constitue une relation au monde devant être considérée selon le contexte où elle s'origine. Par ce biais, il place la catégorie tant décriée de l'esthétique, qui contrairement à la pure réflexivité du conceptuel met en jeu également des expériences sensibles-corporelles, à nouveau au centre de la discussion non seulement de l'art, mais aussi de la critique d'art. En liant les réflexions d'Osborne à une conception d'une critique affirmative qui n'entre pas en conflit avec la *criticality* de l'art lui-même, mais au contraire s'en empare, la renforce ou lui fait prendre un nouveau pli, on pourrait selon moi atteindre ces nouvelles formes de critiques sans cesse réclamées, et pour parler de manière emphatique, les faire primer sur les manières de représenter.

Hal Foster a présenté des propositions productives au sens noble du terme, dans le prolongement des formes de critique immanentes telles que le romantisme les a développées. Foster énonce trois problèmes actuels de la critique : tout d'abord le fait que le jugement en tant que tâche serait rejeté ; ensuite que l'autorité du critique serait remise en cause, dans la mesure où il ne pourrait pas s'exprimer de manière universelle et définitive ; troisièmement qu'il règne un scepticisme au sujet de la capacité à prendre du recul par rapport à sa propre culture, lorsque c'est elle qui fait l'objet de la critique. Foster, sans toutefois ignorer ces objections, propose trois procédés qui permettent à l'entreprise critique de perdurer, à savoir l'aggravation mimétique, le

détournement, c'est-à-dire l'inversion ou le retournement, et la déconstruction, toutes interventions sur l'objet donné qui s'en emparent, le renforcent, l'inversent ou le retournent et ouvrent ainsi un espace, une arène par cette forme spécifique de la critique immanente, étroitement liée à son objet.²¹

Comme cela a déjà été évoqué plus haut, Ruth Sonderegger a proposé une façon de mettre en œuvre ces procédés sur le plan de la critique d'art : le polylogue, engagé comme une conversation avec des collègues, conversation menée avant tout au service d'une auto-clarification du discours de la critique d'art, mais ne représentant pas encore une forme de critique concrète qui s'accomplisse à l'épreuve de l'objet critiqué.²² Ce fut Louis Marin qui, avec son texte de 1997, proposa le premier un modèle pour une critique d'art toujours actuelle, texte qui ne se présentait pas comme critique mais comme une discussion au sujet de l'art, en apparence anodine, mais en réalité programmatique.²³

Le charme de cette conversation fictive à propos d'art inventée par Marin réside dans le fait que ce ne sont pas uniquement des critiques qui ont voix au chapitre, mais que d'autres participants prennent la parole : un amateur et plusieurs scientifiques, incarnant des pôles opposés, ainsi qu'une figure historique, l'architecte et théoricien de l'art Félibien, qui contribua à la réorganisation de l'Académie royale des Beaux-Arts sous Louis XIV en fixant un ensemble de nouvelles règles pour la production d'art. Dans la conversation sur l'art de Marin se montrent la valeur et la puissance d'une forme de représentation, à savoir la langue, à réaliser ce que Christoph Menke a décrit comme critique esthétique. Chez Marin, l'auto-réflexion de la critique est liée à l'inclusion de la dimension historique et à la capacité à faire valoir également les aspects corporels et psychiques de l'art et de sa réception.

Marin introduit ses entretiens sur l'art par un méta discours qui thématise la valeur, les problèmes éventuels, mais avant tout le potentiel de la discussion sur l'art. Qu'il ne s'agisse pas d'une conversation réelle de vive voix mais d'une fiction, s'avère être, dans le texte de Marin, plutôt un avantage : Marin voit la fiction comme la formation et la modélisation d'une conversation, qui tout en étant protéiforme, serait close sur elle-même et contiendrait le temps de sa rédaction et de sa lecture en tant qu'élément déterminant la perception et sa transcription.²⁴ La démultiplication du sujet écrivant en plusieurs *personae* dialoguant entre elles fait éclater la position du sujet, mais ne la met pas hors-jeu pour autant. Dans le même temps, cette démultiplication ouvre le dialogue du sujet écrivant avec lui-même, dans l'attente d'un dialogue avec l'autre. La polyphonie recueille « de simples traces, pas toujours cohérentes, de souvenirs, de rencontres, de lectures, d'images », tout ce qui constitue l'« espèce de rumeur » dans la tête qui se fait entendre lors de la contemplation de tableaux.²⁵ Par le truchement des *personae* qui dialoguent entre elles, les conditions et les produits des règles qui président à une conversation sont rendues visibles et mises en question.

De mon point de vue, c'est cette performance de l'auto- et de la méta-réflexivité qui motive à la défense du discours sur l'art comme critique d'art, voire comme un modèle porteur pour celle-ci. En tant que concert de voix plurielles venues d'horizons les plus divers, en tant que « théâtre du discours »²⁶ dramatisant les positions sous les

masques, elle présente en outre l'avantage de faire entrer en ligne de compte des positions et des aspects qui n'apparaissent pas dans la critique classique, fortement déterminée par la philosophie, ou bien d'une autre manière.

On trouve ainsi dans la ronde des *personae* en plus de trois professeurs (un philosophe, un historien, un sociologue, et ce qui est notable, aucun historien d'art – ce dernier étant de toutes façons celui qui réunit peut-être dans l'idéal ces trois champs dans sa pensée sur l'art) et d'un sémiologue, un passionné d'art (il devrait être inutile de préciser qu'il s'agit là d'un aspect de l'historien d'art). Ce dernier met en valeur les émotions, l'envie, le désir, mais aussi l'aspect physique de la contemplation de l'œuvre d'art, la déambulation dans les salles, le mouvement du regard. Le sémiologue en revanche fait valoir de manière positive les aspects communicatifs de la contemplation d'art et de la conversation, tandis que le sociologue voit dans cette polarisation sur la communication une éventuelle faiblesse du format : ce tropisme de l'échange pourrait faire passer des aspects relatifs au contenu au second plan ou se présenter sous une forme qui recèle le danger d'un nivellement au profit du pur divertissement.²⁷

Le passionné d'art quant à lui laisse entendre que la conversation ne signifie pas seulement le passage à la parole, mais aussi à l'échange verbal et reprend à son compte l'idée héritée de la fin du XVIII^e siècle selon laquelle l'œuvre d'art ne s'accomplit que dans l'œil du spectateur. On peut poser ici la question de savoir si ceci doit nécessairement s'accomplir par le biais de la langue. Dans le contexte de notre réflexion, il importe de souligner cette interdépendance réciproque, et même cette constitution réciproque de l'œuvre et du discours, qui se laisserait examiner à mesure égale sous l'angle esthétique, sémiotique ou bien encore sous celui de la théorie des institutions. La remarque du philosophe, selon laquelle dans la conversation un nouvel objet émergerait conjointement de la langue et de l'œuvre d'art, pointe la dépendance de la critique elle aussi vis-à-vis de la représentation, dans la mesure où elle constitue son objet par et à travers la langue. Le passionné d'art le formule à sa propre façon, en nommant le processus de « parler de » littéralement pour ce qu'il est (*Be-Sprechen*) ; il voit dans l'« obscurité de l'expression » non pas un problème, mais au contraire une force : la reconnaissance de la compétence incompétente, ou plutôt de l'incompétence très compétente qui entretient la différence entre l'œuvre et le mot, sans tomber dans les *topoi* de l'ineffabilité.²⁸

Le philosophe quant à lui convoque bien un autre *topos* de la réception de l'art, le *je ne sais quoi*, qu'il interprète moins comme le résultat d'une rumeur à caractère esthétisant que comme celui d'une économie de la distinction, au sens d'une identification tout à fait narcissique de l'expérience artistique individuelle. Car la jouissance esthétique serait la jouissance de l'unicité, aussi bien de l'œuvre que du spectateur lui-même, et elle ne se laisserait justement pas définir totalement. La question de savoir dans quelle mesure cet effet classique de l'esthétique d'être également une jouissance de soi ou dit plus sobrement, une forme de subjectivation, a aujourd'hui encore une portée, est une question pressante de la critique d'art. Car la spontanéité fictionnelle combinée à la pluralité des voix ne remet pas seulement en cause la notion

d'auteur, mais aussi l'auteur lui-même, ou bien comme le formule si joliment le passionné d'art « il le met [en suspens], en vacance ». ²⁹ Que Marin, brillant stylicien, se fasse l'avocat de l'écriture littéraire, cela n'étonnera guère. Dans le même temps, c'est justement Félibien, celui qui a posé des systèmes de règles académiques, qu'il fait entrer en scène en exprimant la mise en garde de ne pas trop farcir les dialogues de discours, qui éloigneraient de l'objet et fatigueraient le public. ³⁰

Marin ne montra pas lui-même dans cette conversation d'art à quoi pourrait ressembler une telle fidélité à l'objet dans la critique d'art. J'aimerais pour ma part faire valoir la description ³¹ comme une forme possible de critique tournée vers l'objet et invitant à le dépasser par une représentation différenciée : cela apporterait une pierre à l'édifice de la refondation de la critique d'art, à l'instar de la figure constitutive qu'à pu représenter Denis Diderot pour la critique d'art.

Diderot fut l'un des littérateurs d'art de la seconde moitié du XVIII^e siècle qui mena la conversation d'art vers le genre nouveau de la critique d'art, tout en conservant la forme dialogique. Les discussions de Diderot sur les Salons parisiens sont rédigées pour un public qui n'avait pas les œuvres sous les yeux et elles ont souvent été publiées à grande distance temporelle de la visite effective du Salon. Ses Salons sont mis en scène, précisent les conditions générales ou matérielles de la visite et s'adressent directement au destinataire. L'aspect dialogique y prend diverses formes : Diderot prête tantôt voix à son coéditeur de la *Correspondance littéraire*, Friedrich Melchior Grimm, tantôt il converse lui-même avec le tableau, tantôt il noue un dialogue avec une tierce personne qui reste anonyme. ³² J'aimerais esquisser ici l'une des scènes afin de donner corps au modèle de la critique d'art dialogique.

Dans le Salon de 1765, Diderot commente abondamment un tableau de son peintre préféré, Jean-Baptiste Greuze, *Jeune fille pleurant son oiseau* (1765). ³³ Après une remarque introductive plutôt amusante sur le hiatus entre l'écriture et la lecture (« Je suis peut-être un peu long ; mais si vous saviez comme je m'amuse en vous ennuyant ! ») vient immédiatement la première prise de parti présupposant une connivence avec le destinataire, Grimm : « Voici votre peintre et le mien, le premier qui se soit avisé, parmi nous, de donner des mœurs à l'art, et d'enchaîner des événements d'après lesquels il serait facile de faire un roman. » Il nomme ainsi deux prémices qui pour Diderot déterminent la qualité d'une œuvre : qu'elle ait un effet à la fois moral et littéraire. Après un raisonnement sur les actions sublimes et sur les grands crimes qui supposeraient la même puissance d'action, il commence à évoquer l'effet du tableau avec force exclamations, avant de décrire celui-ci en alternant entre une sobre énumération de sa composition visuelle et d'autres exclamations censées témoigner de la qualité de l'expression. Suit une recommandation de ce que le spectateur devrait éprouver et faire : « On s'approcherait de cette main pour la baiser [...] Quand on aperçoit ce morceau, on dit : Délicieux ! ». Pour finir, la figure qui s'exprime à la première personne parle au tableau, s'adresse directement à la jeune fille, pour ensuite dépeindre la scène qui n'est pas donnée à voir dans le tableau et qui aurait conduit à la douleur éprouvée par la figure représentée : une scène de séduction, Diderot en est persuadé, aux conséquences fatales, à savoir la perte de sa virginité. Car ce serait,

selon cet argument, une « bêtise », d'« attribuer les pleurs de la jeune fille de ce Salon à la perte d'un oiseau [...] », « d'abord, vous l'avez entendue, elle en convient ; et son affliction le dit de reste », conclut Diderot en renvoyant au *topos* du tableau parlant. La figure à la première personne console la jeune fille de ce faux-pas, lui parle, pour ensuite s'adresser à l'interlocuteur extérieur de la scène : « Quoi, mon ami, vous me riez au nez ! ». Cette idée qu'il pourrait être tourné en dérision peut être suscitée non pas par le fait que le critique parle avec le tableau, mais parce qu'un « grave personnage » comme il se désigne lui-même non sans ironie, se retrouve « à consoler un enfant en peinture de la perte de son oiseau, de la perte de tout ce qu'il vous plaira ». L'allocution se clôt sur une allusion grivoise : « [...] malgré cela, il ne me déplairait pas trop d'être la cause de sa peine. » Pour finir, il y a un changement de registre, causé par la question de l'interlocuteur au sujet de l'âge de la jeune fille représentée. À cet endroit, le critique mentionne de manière objective une erreur de représentation, qui est manifestement le fruit du choix de plusieurs modèles pour les différentes parties du corps, référence également à un *topos* de la peinture, à savoir Zeuxis qui, pour peindre son Hélène, fit un assemblage à partir des plus belles vierges.

Ce qui se présente comme une anecdote légère est en réalité un commentaire de tableau composé avec soin, faisant usage de plusieurs registres et empruntant différentes voix, commentaire qui révèle autant les attentes propres du commentateur et celles des autres spectateurs, que la multiplicité des formes d'adresse qu'un tableau peut formuler et les différents modes de communication qu'il propose. Le tableau se matérialise tout aussi plastiquement sous les yeux du lecteur que les désirs du spectateur scripteur, qui décrit comme une perception réelle quelque chose qui n'est pourtant pas donné à voir : à savoir les larmes de la jeune fille au désespoir, que lui, en tant que spectateur faisant irruption dans le tableau, comme il se l'imagine, aurait provoquées. Dans le texte de Diderot, détaillant ainsi et rendant sensibles les effets du tableau, à savoir la prise de parole, l'émotion et la réflexion dans la plus pure tradition d'Horace, le tableau se voit présenté comme une œuvre aboutie, et ce, sans que soit exprimé un jugement explicite. Dans la plaisanterie grivoise, ce qui se trouve en germe dans le tableau se voit, pour parler avec les mots d'Hal Foster, aggravé de manière mimétique et c'est l'étroitesse du jugement, teintée de subjectivité et guidée par le pulsionnel qui se voit mise en avant. Le jugement n'est pas suspendu, mais il est mis à disposition dans ses contingences. La connivence supposée avec Grimm rend manifeste la prise de parole d'autorité au nom d'autrui en tant que telle, de même que la pénétration imaginaire dans le tableau et l'entrelacement érotique avec la jeune fille représentée posent la question même de savoir quelle serait la distance possible et nécessaire avec le sujet. Le changement constant, théâtral de positions (Diderot devant le tableau, Diderot dans le tableau, Diderot à son bureau, s'adressant à Grimm, à la jeune fille, à lui-même) rend possible une mise en perspective plurivoque qui met en scène le processus du jugement dans ses possibilités et ses limites.

Dans son dernier livre sur la peinture, Isabelle Graw met en œuvre un procédé similaire de polyphonie, en l'appliquant à l'œuvre picturale de Jana Euler.³⁴ Euler a réalisé une série de portraits de protagonistes participants au marché de l'art, dont les

expressions et la gestuelle se voient transcrites de manière grotesque et qui apparaissent tout à la fois confits dans leur propre importance et mus par cette pensée. Graw parle par l'intermédiaire de deux voix qui s'entretiennent quant à la valeur (critique) du thème choisi et de l'importance de la technique picturale qui menace d'être sacrifiée au profit d'une mise en forme caricaturale de l'objet.

La première voix accorde à l'œuvre d'Euler des qualités, comme par exemple la capacité de « mettre en lumière des réseaux », ce que la seconde voix conteste comme étant réducteur.³⁵ Tandis que la première souligne que l'à propos de la peinture s'étend jusqu'à la présentation de ses propres conditions sociales et numériques, la seconde, tout en acquiesçant à cela, soulève l'objection selon laquelle le concept sociologique de réseau se verrait ainsi transposé sans autre forme de procès au champ de l'art. À l'exemple des images de prises électriques d'Euler, il est débattu de l'attribution de vertus animistes à l'art qui font certes de l'œuvre d'art un acteur à part entière, mais ces attributions ne se rapporteraient qu'au motif et ne prendraient justement pas en considération la manière de peindre, terne et sans vie. Une pure fixation sur le contenu, psychologisante qui plus est, se montrerait aussi au cours de la discussion des portraits dont la signification artistique serait placée au-dessus de celle des personnes représentées. La seconde voix fait ici valoir en s'indignant, que les tableaux auraient de la valeur parce qu'ils rendraient visibles les mécanismes biopolitiques du pouvoir en vigueur sur le marché de l'art et leurs conséquences sur le corps humain, en tant que forme d'intériorisation d'idéaux biopolitiques. La première voix dont la porteuse est manifestement formée en histoire de l'art, renvoie à des positions historiques et actuelles comparables, auxquelles Euler réagirait avec un pluralisme stylistique qui relativiserait la signification du tableau considéré.³⁶ Pour finir sont abordées les conditions sociales et relatives au genre pour accéder à une existence sur le marché de l'art, qui se montreraient également dans les tableaux. Dans cette conversation fictive aussi, l'alternance de positions rend possible une forme de discussion circulaire et contradictoire qui met en évidence les différentes facettes d'un accès au tableau en les opposant, comme elle rend visible les aspects processuel et perspectif du jugement dans le mode de représentation. En ce qui concerne la *criticality* de l'objet critiqué, les deux voix sont d'accord, sans se sentir menacées par celle-ci. Car le texte met en évidence ce qui est présent dans l'œuvre, mais qui n'est naturellement pas visible dans toutes ses implications contextuelles ni dans sa profondeur théorique.

Pour être tout à fait honnête, le travail de Jana Euler ne me plaît pas. Et ce, justement en raison du fait qu'il se prête merveilleusement bien à la théorisation et à la contextualisation intelligentes, telles qu'Isabelle Graw les entreprend. Trop peu de restes, aucun excédent esthétique, pas le moindre *je ne sais quoi* ! (Attention, eaux interdites ! Celles des idéalistes irrécupérables ! et subjectivistes ! fétichistes !) Mais avec Isabelle Graw, je poursuis la discussion à ce sujet.

- 1 Voir Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 2013, p. 12 et suiv., ainsi que Juliane Rebentisch, « Autonomie ? Autonomie ! Ästhetische Erfahrung heute », in : Sonderforschungsbereich 626 (éd.), *Ästhetische Erfahrung : Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin : Freie Universität Berlin, 2006, URL: http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/rebentisch.pdf [dernière consultation : 1.2.2018].
- 2 Voir Dario Gamboni, « Critics on Criticism : A Critical Approach », in : Malcolm Gee (éd.), *Art Criticism since 1900*, Manchester : Manchester University Press, 1993, p. 38.
- 3 *Ibid.*, p. 41.
- 4 Voir George Baker, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Andrea Fraser, David Joselit, James Meyer, Robert Storr, Hal Foster, John Miller et Helen Molesworth, « Round Table : The Present Conditions of Art Criticism », *October* 100, 2002, p. 202 et suiv.
- 5 *Ibid.* ; ainsi que Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 2011.
- 6 Voir Pierre Bourdieu, « La révolution impressionniste », *Noroit*, n° 303, septembre-octobre 1987, p. 1-15 ; *Id.*, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Éditions Points, 2006, ainsi que Ulf Wuggenig, « Sammler/innen und Sammlungen : Die Vergoldung der Nabelschnur », in : Heike Munder et Ulf Wuggenig (éd.), *Das Kunstfeld : eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*, Zürich : JRP/Ringier, 2012, en part., p. 258.
- 7 Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Francfort-sur-le-Main : Klostermann, 1986, p. 16.
- 8 Voir Foster, *Bad News Days. Art, Criticism, Emergency*, Londres : Verso, 2015, p. 119 et p. 173.
- 9 *Ibid.*, p. 116.
- 10 La revue C&, qui se concentre sur des pratiques artistiques et leurs critiques d'un point de vue africain, est une tentative pour remédier à ce problème.
- 11 James Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, Chicago : Prickly Paradigm Press, 2004, en part. p. 41–53.
- 12 *Ibid.*, p. 83–86.
- 13 Baker et al., « Round Table: », *op. cit.*, p. 207.
- 14 Foster, *Bad News Days*, *op. cit.*, p. 1.
- 15 Sabeth Buchmann, Sonja Eismann, Ines Kleesattel, Ruth Sonderegger, « Involvements in Art Criticism. As We Experience It and as We Claim It », in : Thijs Lijster, Suzana Milevska, Pascal Gielen und Ruth Sonderegger (éd.), *Spaces for Criticism. Shifts in Contemporary Art Discourses*, Amsterdam : Valiz 2015, p. 151–166.
- 16 Voir Christoph Menke, « Die ästhetische Kritik des Urteils », in : Jörg Huber et al. (éd.), *Ästhetik der Kritik oder Verdeckte Ermittlung*, Zurich : Edition Voldemeer, 2007, p. 141–149 et Christoph Menke, « The Aesthetic Critique of Judgement », in : Daniel Birnbaum et Isabelle Graw (éds.), *The Power of Judgment. A Debate on Aesthetic Critique*, Berlin : Sternberg Press, 2010, p. 8–29.
- 17 Voir Gilles Deleuze, « Pour en finir avec le jugement », dans : *id.*, *Critique et clinique*, Paris : Éditions de Minuit, 1993, p. 158-170.
- 18 Rosi Braidotti, « Powers of Affirmation », in : *id.*, *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*, New York : Columbia University Press, 2011, p. 267-299, ici p. 286 et suiv.
- 19 Voir Andrea Allerkamp et al., « Einleitung : Zum Gegen/Stand der Kritik », in : Andrea Allerkamp, Pablo Valdivia Orozco et Sophie Witt (éds.), *Gegen/Stand der Kritik*, Zurich : diaphanes, 2015, p. 7-26, ici p. 11.
- 20 Voir Peter Osborne, « Art Beyond Aesthetics. Philosophical Criticism, Art History And Contemporary Art », *Art History*, 27, 2004, p. 651–670.
- 21 Voir Foster, *Bad News Days*, *op. cit.*, p. 116.
- 22 Buchmann et al., « Involvements in Art Criticism », *op. cit.*

- 23 Louis Marin, *De l'entretien*, Paris : Les éditions de Minuit, 1997.
- 24 *Ibid.*, p. 14-15.
- 25 *Ibid.*, p. 17.
- 26 *Ibid.*, p. 21.
- 27 *Ibid.*, p. 37. David Joselit oppose à cette position défendue jusqu'à aujourd'hui (voir la discussion lors de la table ronde d'*October*) un modèle de la subversion par l'emploi de médias et de modes de représentation populaires qui s'inscrit dans le sillage de la critique du spectacle de Guy Debord, voir David Joselit, « An Allegory of Criticism », *October*, 103, 2003, p. 3-14.
- 28 Voir Johannes Grave et Lena Bader, « Sprechen über Bilder – Sprechen in Bildern. Einleitende Überlegungen », in : Lena Bader, Georges Didi-Huberman et Johannes Grave (Hg.), *Sprechen über Bilder. Sprechen in Bildern. Studien zum Wechselverhältnis von Bild und Sprache*, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2014, p. 1-22.
- 29 Marin, *De l'entretien*, *op. cit.*, p. 37.
- 30 *Ibid.*, p. 35-36.
- 31 Au sujet du rapport entre le texte et l'image, voir Johannes Grave et Lena Bader, « Sprechen über Bilder. Sprechen in Bildern. Einleitende Überlegungen », dans : Bader et al., *Sprechen über Bilder*, *op. cit.* ; voir également Gottfried Boehm et Helmut Pfotenhauer (éds.), *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Munich : Fink, 1995.
- 32 Oliver Kase a montré que ces formes et ces figures rhétoriques appartiennent à la culture de la contemplation de tableau emphatique : Oliver Kase, *Mit Wortensehenlernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*, Petersberg : Imhof Verlag, 2010.
- 33 Voir Paul Vernière, *Diderot. Œuvres esthétiques*, Paris : Garnier, 1959, p. 533-537.
- 34 Isabelle Graw m'a fait l'amitié de mettre le manuscrit de son livre *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung* en cours de parution chez Diaphanes, à ma disposition, qu'elle en soit ici chaleureusement remerciée. Isabelle Graw, *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung*, Zurich : Diaphanes Verlag, 2017.
- 35 *Ibid.*, p. 269.
- 36 *Ibid.*, p. 276.